

Die 20er Jahre. Eine Musikserie von KLK

6. Folge: Anarchie und Regelwahn: Atonalisierung in der Musik

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, zur 6. Folge unserer Musikserie über die 20er Jahre.

Heutiges Thema: Anarchie und Regelwahn: Atonalisierung in der Musik.

1	Decca LC 00171 480 6788 Track B02	Arnold Schoenberg 5 Orchesterstücke op. 16 IV. Peripetie. Sehr rasch Royal Concertgebouw Orchestra Ltg. Riccardo Chailly 1990	2'03
---	--	--	------

Schlimmer Beginn.
Reines Ohrengift.

Übrigens nur dann, wenn man ihm so rein und unvermischt das eigene Ohr leiht.
Wer in Fernsehfilmen mal das Bild abdreht und nur darauf hört, was da an Film- oder Begleitmusik vorkommt, wird feststellen, dass die seit Jahrzehnten übliche Filmmusik meist dissonanter klingt als das eben gehörte Stück.
Es hängt vom Kontext ab.

Bei Filmmusik also fällt uns der Grad der Atonalität längst nicht mehr auf; wir sind vollständig daran gewöhnt.
Den Grad der Disharmonisierung registrieren wir nur dann noch, wenn wir ihm pur und unbegleitet im Konzert oder (wie hier) im Radio begegnen.
Dann kann uns solche Musik unter Umständen immer noch ... kalt erwischen.

Bei dem Werk, das Sie da gerade hörten, handelte es sich um dasselbe, mit dem wir in der letzten Woche aufgehört hatten: den 5 Orchesterstücke op. 16 von Arnold Schönberg - und zwar in der 1949 erstellten, wohl dritten Überarbeitung des Werkes durch den Komponisten.
Sie hörten den 4. Satz: Peripetie. Sehr rasch, gespielt vom Royal Concertgebouw Orchestra unter Riccardo Chailly.

Geschrieben bereits im Jahr 1909, ist das Werk ein Beispiel dafür, dass etliche Werke der Komponisten der Zweiten Wiener Schule gerade in den 20er Jahren von diesen noch einmal vorgenommen wurden, um sie zu revidieren und sozusagen gegenwartstauglich zu machen.

Es kam dabei sogar vor, dass Texte, die man früher schon einmal vertont hatte, von denselben Komponisten noch einmal vertont wurden; weil sich, so scheint es, die Zeiten so grundsätzlich geändert hatten, dass die Komponisten den Eindruck gewannen, sich hier noch einmal dransetzen und mit der Sache beschäftigen zu müssen.

Das ist ein schöner Beleg dafür, dass die 20er Jahre schon damals, als sie noch andauerten, als etwas Neues, aus dem Rahmen fallendes empfunden wurden. Die Errungenschaften der Atonalität, wenn man sie so nennen möchte, wurden nunmehr gleichsam kanonisiert und für eine potentielle Breitenwirksamkeit vorbereitet.

Nun, da haben sich die Komponisten - wenn wir den Vorgang richtig deuten - nun doch getäuscht.

Eine so populäre Sache ist die Neue Musik nie geworden.

Obwohl sich Schönberg tatsächlich vorgestellt hatte, seine Zwölftonmelodien würden dereinst von den Leuten auf der Straße gepfiffen werden, als sei's der Kaiserwalzer.

Alles in allem ein interessanter Vorgang, zu dem die besagten Fünf Orchesterstücke Schönbergs ein signifikantes Beispiel liefern.

Diese Stücke, Schönbergs op. 19, repräsentieren seine einzigen Beiträge zur sog. "Freien Atonalität" - eine Kompositionsrichtung, in der sich der Komponist harmonisch völlig frei verhielt und sich bediente, wo immer er mochte.

Wenig später schon sollte er diese freie Richtung wieder verlassen und sich der Zwölftonmusik zuwenden, wo es wieder strenge Regeln zu beachten gab.

All diese Dinge, welche musikalische Standards gesetzt haben, die in der Neuen Musik bis heute gelten oder zumindest große Achtung genießen, können wir hier später noch eingehender betrachten (oder auch kritisieren).

Hier zunächst noch ein Beispiel für ein Lied, das von demselben Komponisten gleich zwei Mal vertont wurde.

"Schließe mir die Augen beide", der Text klingt wie ein 'Marschbefehl rückwärts', wenn wir ihn nämlich mit unserem Thema von letzter Woche vergleichen.

Da war es um die Öffnung der Sinne - und eine Neuentdeckung der Sinnlichkeit - gegangen. Heute, wie wir sehen, geht es gleich zu Anfang darum, die Augen wieder zu verschließen.

Alban Berg war es, der das Gedicht von Theodor Storm ("Schließe mir die Augen beide") schon 1907 vertont hatte.

Er setzte sich nun, 1925, noch einmal dran.

Hören wir zunächst die frühere Version.

Es singt, begleitet von Geoffrey Parsons, die britische Sopranistin Margaret Marshall.

2	DG LC 00173 474 660-2 Track 316	Alban Berg (Text: Theodor Storm) "Schließe mir die Augen beide" (Erste Version) Margaret Marshall, Sopran Geoffrey Parsons, Klavier 1984	1'19
---	--	--	------

"Schließe mir die Augen beide" (Erste Fassung aus dem Jahr 1909).

Es sang Margaret Marshall, 1984 begleitet von Geoffrey Parsons, Klavier.

Wir hören: eine jugendstilig längliche Sache.

Sehr dekorativ, recht angenehm im Ohr.

Ein Nippes-Gegenstand, hätte ich fast gesagt.

Hat auf jeder Kommode gut Platz.

Nun, die Atonalen von Morgen blickten öfters auf eine einschlägige Vergangenheit im Jugendstil zurück.

Auch Arnold Schönbergs frühe „Gurre-Lieder“ lassen sich als jugendstilig beschreiben. Ebenso Schönbergs sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande“.

Es bedeutet hier: Die inzwischen harschen Revoluzzer waren früher ganz handzahn gewesen; sie knüpften an das an, was sie vorgefunden hatten, und übten sich fleißig und teilweise sehr erfolgreich in dem, was sie sehr bald schon überwinden sollten.

Fast schon wie eine Selbstkritik, jedenfalls aber als Revision mutet die Tatsache an, dass Alban Berg 1925 daran ging, das eben gehörte Lied noch einmal von Neuem zu vertonen.

Dass ein Gedicht von Theodor Storm ihm dafür geeignet schienen, den eigenen Schritt nach vorn zu dokumentieren, hat etwas Demonstratives.

Storm, der lange Jahrzehnte bereits tot war, hätte sich über diese zweite Vertonung sicherlich sehr gewundert.

Wir wählen eine Live-Aufnahme mit Jessye Norman, die dem Lied eine ungeahnt wiesengliedhafte Deutung angedeihen lässt.

Um wie viel unharmonischer es hier zugeht, wird uns dennoch nicht entgehen. Es begleitet auch hier, im Jahr 1987, Geoffrey Parsons

3	Philips LC 00305 422 2352 Track 008	Alban Berg (Text: Theodor Storm) "Schließe mir die Augen beide" (Zweite Version) Jessye Norman, Sopran Geoffrey Parsons, Klavier Live, 1987	2'11
---	--	---	------

„Schließe mir die Augen beide“ (Zweite Version aus dem Jahr 1925) von Alban Berg. Jessye Norman, Sopran, live 1987 mit Geoffrey Parsons am Klavier.

Kein Vergleich!

Diese zweite Version, Mitte der 20er Jahre und also gute eineinhalb Jahrzehnte nach der Erstfassung, transportiert immer noch eine lyrische, wenn nicht elegische Stimmung; hat sich jedoch von aller Tonalität radikal verabschiedet.

Was war geschehen?

Im Jahr 1909 hatte Arnold Schönberg, der uns eingangs schon begegnet ist, seine Drei Klavierstücke op. 11 komponiert; entstanden in demselben (äußerst produktiven) Jahr, in welchem er (kurz danach) auch die zu Beginn hier erklingenden Fünf Stücke für Orchester op. 16 komponierte - sowie das Monodram „Erwartung“.

Formale Ordnungsprinzipien, etwa der Variation und der Dreiteiligkeit, hält Schönberg in jenen Klavierstücken op. 11 durchaus ein.

Man erkennt sogar Vorgänger wie Liszt und Brahms wieder.

Die Tonalität indes, das harmonische Komponieren also, so wie es dem Klangempfinden in Mitteleuropa zu dieser Zeit (und auch heute noch) eher entspricht, hat Schönberg völlig abgestreift und hinter sich gelassen.

Wir hören das Erste der Drei Klavierstücke op. 11 Schönbergs - aus besagtem Jahr 1909.

Und könnten anhand dieses Beispiels sozusagen die These vertreten, dass die 20er Jahre bei den Komponisten der Zweiten Wiener Schule früher anfangen als im Kalender selbst. Dies wäre selbstverständlich Augenwischerei; aber immerhin.

Das Beispiel kann andererseits dem Nachweis dienen, dass selbst in den 20er Jahren, so neugierigsgesättigt, ja neugierigversessen sie waren, nicht mal Neueste vom Neuen etwas Neues ist.

Weil es, wie hier, schon von 1909 stammt.

Es spielt ein Großmeister der Branche: Glenn Gould.

4	Sony LC 06868 88697130942 Track 201	Arnold Schönberg Drei Klavierstücke op. 11 No. 1. Mäßige Viertel Glenn Gould, Klavier 1958	4'11
---	--	--	------

Mäßige Viertel, so ist das Erste der Drei Klavierstücke op. 11 von Arnold Schönberg überschrieben.

Hier großartig gespielt, und zwar schon 1958, von Glenn Gould.

Das musikalische Geschehen präsentiert sich vollständig dissonant; ohne jedes hörbare Bedürfnis, sich an irgendwelchen Prinzipien festzuhalten.

Diese sogenannte „freie Atonalität“ wird, als Phase betrachtet, bei Schönberg nicht lange anhalten.

Nun arbeitet Schönberg seine Fünf Orchesterstücke op. 16 interessanterweise in eben jenem Jahr 1925 um, in dem auch Alban Berg an die Neuvertonung des Stormschen Liedes - des vergleichsweise altmodischen Gedichtes von vorhin - geht.

Berg, bei seinem vergleichsweise kleinen, jedenfalls sehr übersichtlichen Gesamtwerk, hat in den 20er Jahren die Hoch-Phase seines Komponierens erreicht.

Wir haben hier früher schon erwähnt, dass im selben Jahr 1925 sein „Wozzeck“ an der Berliner Staatsoper erstmals in Szene ging.

Als Schüler von Schönberg hatte er dessen Weg zuerst nach-, dann gleichberechtigt mitvollzogen; wobei nicht zu übersehen ist, dass Berg - bei aller Treue gegenüber den Kompositionsprinzipien Schönbergs - gern darauf achtete, auch bei zwölftönig komponierten Werken tonale Querverstrebungen immer wieder hörbar zu machen; so dass seine Musik zwar innerlich programmatische Linientreue beweist; während sie nach außen tonale Klänge noch immer bietet.

Alban Berg wird so als der scheinbar traditionellste der drei Vertreter der Neuen Wiener Schule in die Annalen eingehen; er komponiert verträglicher als seine kompromissloseren Kollegen Schönberg und Anton von Webern.

Wie spröde oder widerständig einem die Werke der Zweiten Wiener Schule auch immer vorkommen mögen: ein edler, ja präzioser Charakter von größter Perfektion und formaler Austariertheit ist den Werken stets anzumerken; dieser Eindruck größter Veredelung wird heute gern übersehen.

Die Musikdramaturgen aller Länder übrigens haben es sich bis heute bekanntlich in den Kopf gesetzt, die Lehren der Zweiten Wiener Schule unablässig ihren Zuhörern immer und immer wieder zu vermitteln; obwohl die Stücke, die man hier spielt, oft über hundert Jahre alt sind.

Auch haben wir hier bereits feststellen können, dass die atonale Richtung innerhalb der Musik bei Weitem nicht die einzige, erst recht nicht die tonangebende Schule der damaligen Zeit war.

Dass die 20er Jahre in diesem Punkt gleichsam obsiegt haben, liegt, kurz gesagt, nicht an den 20er Jahren selbst - sondern an der Folgezeit, insbesondere an den 50er Jahren.

Das können wir später noch erklären.

Hier zunächst ein Beispiel für den preziosen, also edel geschliffenen Charakter dieser Musikrichtung - eine Eigenschaft, die desto mehr in den Hintergrund tritt, je häufiger diese schwer zu realisierenden Werke schlecht geprobt aufs Programm gesetzt werden.

1. Satz: Sehr langsam aus dem Streichtrio op. 20 von Anton von Webern.

Mit dem LaSalle Quartet.

5	DG LC 00173 415 952-2 Track 002	Anton von Webern Streichtrio op. 20 I. Sehr langsam LaSalle Quartet 1983	3'28
----------	--	--	------

Das LaSalle Quartet 1983 mit dem Streichtrio op. 20 von Anton von Webern, daraus der 1. Satz: Sehr langsam.

Auffällig übrigens auch, wie entschieden der Komponist hier aller Hektik der 20er Jahre eine betont ruhige Gangart entgegensetzt.

Webern weist erst einmal alle Bedürfnisse derb zurück, nach denen ein bisschen was los sein sollte in der Musik; bevor er dann halbwegs dazu kommt, ein bisschen Tempo vorzulegen.

Dies letzte Beispiel sollte stehen für den, wie ich es genannte habe: preziosen Charakter der atonalen Musik der 20er Jahre.

Also: Je mehr die besagten Komponisten allem Unterhaltungsgewerbe eins auswischen, je edler werden sie in der Durchführung.

Für die 'Ohrfeige des Antiestablishments', welche Schönberg, Berg und Webern einem saturierten Klassik-Betrieb durchaus verpassen wollten, gibt es keine schönere Illustration als eine von Friedrich Torberg kolportierte Anekdote aus der Emigration.

Der 1874 in Wien geborene Schönberg lehrte schon seit den frühen 30er Jahren bekanntlich in den USA, bevor er 1934 eine Professur in Los Angeles annahm.

Er lebte in Brentwood, in der Nähe von Hollywood, und war der Vorstellung nicht völlig abhold, möglicherweise doch auch etwas für den amerikanischen Film zu komponieren; ähnlich wie das zahllose europäische Emigranten taten.

Bei dem Vorstellungsgespräch, das er mit einem der Studiobosse in Hollywood hatte, begegnete Schönberg nun einem potentiellen Vorgesetzten (bzw. Auftraggeber), der überhaupt keine Ahnung hatte, wen er da vor sich hatte.

Der Filmmagnat wollte aber höflich sein und begrüßte den ihm unbekanntem Komponisten mit der reflexhaft hervorgebrachten Floskel: „Ich freue mich, einem Mann persönlich zu begegnen, der so schöne Musik komponiert.“

Schönberg, völlig verdattert, erkannte nicht einmal den Höflichkeitscharakter der Begrüßung, sondern replizierte grantig: „*Ich schreibe keine schöne Musik.*“ - - - Also, wie wir daraus schließen können: Das Stachlige war kein unwillkommener Nebeneffekt; es war integraler Bestandteil des Selbstverständnisses zumindest von Schönberg.

Einer der wichtigsten praktischen Promoter Schönbergs und der Seinen sollte nach dem II. Weltkrieg übrigens ausgerechnet Herbert von Karajan werden.

Karajan war der erste ganz große / hochrangige Dirigent, der die Bedeutung Schönbergs und der Neuen Wiener Schule im großen Stil praktisch proklamierte und diese Musik zu seinem ernststen Anliegen machte.

Bei den Berliner Philharmonikern setzte er die komplizierten, aber absolut zentralen Variationen für Orchester op. 31, entstanden 1926 und 1928, immer wieder spontan und ohne praktischen Anlass aufs Proben-Programm.

Auf dass man, wie er dachte, irgendwann in der Lage sein würde, diese (technisch sehr anspruchsvolle) Musik adäquat aufzuführen.

Wir hören den Anfang.

Und haben ein erneutes Beispiel für den kostbaren, hochveredelten Charakter dieser Musik vor uns - die doch inmitten der schmuddeligen 20er Jahre entstand.

Herbert von Karajan dirigiert die Berliner Philharmoniker.

6	DG LC 00173 457 760-2 Track 008, 009, 010, 011, 012, 013, 014, 015, 016	Arnold Schönberg Variationen für Orchester op. 31 Introduktion. Mäßig, ruhig Var. I. Var. II. Var. III. Var. IV Var. V Var. VI Var. VII Berliner Philharmoniker Ltg. Herbert von Karajan 1974	13'53
----------	---	---	-------

Beginn der Variationen für Orchester op. 31 von Arnold Schönberg.
Hier 1974 mit den Berliner Philharmonikern unter Herbert von Karajan.

Ein letzter Beleg für die Veredelungsstrategie der scheinbar so unattraktiven Moderne sei hier aus dem benachbarten Gebiet der Architektur genommen.

Schönbergs Variationen für Orchester op. 31 sind absolut zwölftönig komponiert.

Das bedeutet: Die zwölf Halbtöne der chromatischen Skala werden hier gleichberechtigt behandelt.

Er erste, bereits gebrauchte Ton darf erst wieder vorkommen, wenn alle anderen zwölf gleichfalls verwendet wurden.

Die Phase der freien, scheinbar anarchischen Atonalität hat damit nicht lange angehalten; in kürzester Zeit ist sie in den, wir können kritisch sagen: Regelwahn einer von vorne bis hinten durchdeterminierten Musik umgeschlagen.

Die Musik funktioniert hier sozusagen planwirtschaftlich; sie ist Ausdruck, ja fast könnte man denken: Nebenprodukt eines rigide durchgeführten Plans und Regelwerks.

Und zwar auch dann noch, wenn ihr Erfinder Arnold Schönberg gern zu sagen pflegte, es gehe ihm nicht um *Zwölftonmusik*; sondern um *Zwölftonmusik*.

Angenommen nun, die Musik der 20er Jahre - in dieser Ecke der Komponierszene - sei eine vollständig konstruktivistische, weil ja hier alles festgefügt Kompositionsprinzipien folgt, so lässt sich sogleich hinzufügen: In der Architektur ist dies in dieser Zeit schon offenbar sowieso nicht anders; sondern von Haus aus genauso.

In der Architektur, mit Aufkommen des modernen Bauens, herrscht ein ebenso rigide eingehaltener Regelkanon: eine Diktatur des rechten Winkels, sozusagen.

Wer immer in der Architektur der 20er Jahre fortschrittlich denkt, der baut modern - im rechten Winkel.

Selbst auf einen architektonischen Quereinsteiger wie den Philosophen Ludwig Wittgenstein trifft das zu.

Wittgenstein stammte aus einer der reichsten Familien Österreich.

Mitte der 20er Jahre entwarf er für seine Schwester Margarethe Stonborough-Wittgenstein ein Haus im Wiener Bezirk Landstraße.

Er hatte sich dafür mit einem Schüler von Adolf Loos, nämlich mit Paul Engelmann zusammengetan.

Das Haus steht noch, es ist ganz und gar modern.

Ein Bau als Konstruktion einander durchdringender Quader.

Ein scheinbar sehr nüchterner Bau.

Doch wer es besucht, ist frappiert von den edlen Materialien, vom Luxus mehrerer Terrassen und lichtdurchfluteter Raumfluchten mit Portieren.

Man realisiert, dass zwischen dem Edlen und dem Modernen gerade in den 20er Jahren kein Gegensatz existiert.

Ähnliche Beobachtungen kann man noch in einem anderen Haus anstellen, das Berühmtheit erlangt hat: in jenem Gebäude nämlich, das sich der Komponist Serge Rachmaninoff nach 1930, kurz nachdem er das entsprechende Grundstück erworben hatte, in Hertenstein am Vierwaldstädter See bauen ließ.

Auch dieses Haus, geplant nach Bauhaus-Prinzipien, ist durch und durch modern.

Nur dass Rachmaninoff, obwohl er also genauso modern baute, in seinen musikalischen Werken... völlig tonal blieb.

Erstaunlich.

Zwischen einem modernen Selbstverständnis und einem Festhalten an der Tonalität gab es offenbar in den 20er Jahren, wie der Fall Rachmaninoffs lehrt, keinen Gegensatz.

7	Decca LC 00171 4786765 Track M11 +	Serge Rachmaninoff 3 Russkie Pesni (Drei russische Volkslieder für Chor und Orchester) op. 41 I. Moderato: Cherez rechku (Over the brook)	7'04
---	---	---	------

	M13	III. Allegro moderato: Belilitsy, rumyanitsy, vy moi! (White of my cheeks, blush of my cheeks!) Chorus of the Concertgebouw Orchestra Concertgebouw Orchestra Ltg. Vladimir Ashkenazy 1984	
--	-----	--	--

Zwei der Drei russische Volkslieder für Chor und Orchester op. 41, eine der ganz wenigen Kompositionen, die sich Serge Rachmaninoff in den 20er Jahren (genauer gesagt: 1926) noch abringen konnte.

Chorus of the Concertgebouw Orchestra und das Concertgebouw Orchester selber 1984 unter Leitung von Vladimir Ashkenazy.

Zwischen dem Vorstoß der Neuen Wiener Schule einerseits und dem, was wir hier hören, liegen Welten.

Und damit ist die ästhetische Polarisierung in den 20er Jahren, die wir hier schon mehrfach angedeutet gefunden haben, sogar noch dezent beschrieben.

Kurzes Aufatmen gefällig?

Denn eigentlich scheinen wir in diesem Teil der E-Musik ja gegenwärtig ein Tal der Tränen, jedenfalls aber eine ungemein ernste Senke zu durchschreiten, in der bitter oder zumindest bierernst über Fragen der Kunst debattiert wird.

Wo ist bloß der Brauch geblieben, ein Werk mit einem Allegro-Satz, also lustig anzufangen?

Wo sind die furiosen Kehraus-Finali hin?

Haben sich „ernst“ und „lustig“ hier denn völlig voneinander abgesondert und geschieden?!

Tja, fast scheint es so.

Die Radikalisierung der 20er Jahre bringt - zumindest in der Musik, die wir hier betrachten - einen ungeheuren Abstand, eine Lücke, einen Abgrund zwischen Ernst und Heiter hervor.

Ein Entmischungsvorgang ist im Gange.

Und der, in Gestalt der Trennung zwischen E und U, ist ein Erbe der 20er Jahre, welches uns bis heute begleitet, und das sich erhalten hat.

Ein kurzer Sommer der Anarchie, der sich in Gestalt der freien Atonalität, wie wir gesehen haben, zumindest eine kurze Auszeit von den Regelvollzügen gönnte - wenn auch auf vollständig seriösem Gebiet -, war schnell genug wieder zu Ende gegangen (zugunsten einer umso stärkeren Formalisierung innerhalb der Zwölftonmusik).

Im Schlager der 20er Jahre lässt man sich dafür umso rückhaltloser gehen.

Untenrum also regt sich's um so schlimmer.

Unter der Gürtellinie, und zwar buchstäblich: „Was machst Du mit dem Knie lieber Hans“ - 1925 mit Franz Ressel.

Danach: „Ich mache alles mit den Beinen nur“ - mit Curt Bois.

8	Documents LC 12281 600043 Track 806	Richard Fall „Was machst Du mit dem Knie lieber Hans“ Franz Ressel, Gesang Orchester 1925	3'05
---	--	---	------

9	Edition Berliner Musenkinder LC 08681 05 26 3	Friedrich Hollaender „Ich mache alles mit den Beinen nur“ Curt Bois, Gesang Orchester Theo Mackeben 1930	3'31
---	---	--	------

„Ich mache alles mit den Beinen nur“ von Friedrich Hollaender.

Gesungen von dem unvergleichlichen Curt Bois, 1930 begleitet vom Orchester Theo Mackeben.

Und davor, aus derselben Themenhöhe, „Was machst Du mit dem Knie lieber Hans“, ein Pasodoble von Richard Fall, gesungen 1925 von der Operetten-Sängerin Franzl Ressel.

Die Verfechter der harten Linie in der Musik, also die von uns beschriebenen Komponisten der Zweiten Wiener Schule, gehen in den 20er Jahren daran, ihre Entdeckungen oder Errungenschaften der 10er Jahre auf eine breitere Basis zu stellen.

Alban Bergs Oper „Wozzeck“ an der Berliner Staatsoper ist dabei nur der gesellschaftlich auffälligste Beleg.

Schönberg versucht ab 1921 seine Werkphase der freien Atonalität in methodischere Bahnen zu lenken, indem er fortan die Zwölftontechnik, also der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ anwendet; was auch von seinen Kombattanten Berg und Webern übernommen wird.

Anton von Webern, bis 1922 Leiter des Wiener Schubertbundes, der Wiener Arbeiter-Sinfoniekonzerte sowie Chormeister des Wiener Arbeiter-Singvereines, verlegt sich in diesen Jahren seltsamerweise auf die Vertonung geistlicher und lateiner Texte, außerdem komponiert er ein Streichtrio und eine Symphonie.

Das bedeutet: Er versucht sich in betont traditionellen Formen, welche er indes in sehr persönlicher, gedrungenen Weise füllt.

Insgesamt können diese drei als eindeutig fortschrittlichste, avantgardistischste Gruppierung innerhalb der Musik der 20er Jahre ausgemacht werden - sind aber gerade darin, noch einmal: überhaupt nicht repräsentativ.

Auch kann man nicht sagen, dass ihre Wirkung in den 20er Jahren sonderlich groß gewesen wäre.

Ihre Saat, sozusagen, geht erst nach dem II. Weltkrieg auf, als die aus den USA zurückkehrenden Philosophen, unter ihnen hauptsächlich Theodor W. Adorno, die musikhistorische Bedeutung der Zweiten Wiener Schule herausarbeiten und für die Nachwelt sozusagen definieren.

Erst damit eigentlich wird deutlich, dass man die Atonalität als konsequente Fortführung jener im „Tristan“ von Richard Wagner entdeckten Chromatik betrachten kann.

Adornos Sichtweise läuft darauf hinaus, dass die Komponisten der Zweiten Wiener Schule die Lehren aus der Tatsache gezogen hätten, dass das tonale Material inzwischen erschöpft sei - und dass man mithin nicht mehr anders kann als atonal zu komponieren.

Es versteht sich, dass ich diese Verhältnisse hier stark vereinfache, um sie klar zu machen.

So und nicht anders aber kommt das - in der Neuen Musik bis heute gültige - Dogma zustande, dass man hinter den Stand des atonalen Komponierens im Grunde nicht zurückfallen darf.

Und dass es, im Umkehrschluss, mit dem harmonischen Komponieren aus und vorbei ist.

Bevor wir diese Sicht der Dinge kurz analysieren (und vielleicht auch kritisieren), kurz ein Komponist der 20er Jahre, der - wie die meisten seines Zeichens - dem hier sich abzeichnenden Dogma gerade nicht folgte.

Alexander von Zemlinsky, der Lehrer Schönbergs, bleibt - trotz Schönberg - durchaus tonal.

10	DG LC 00173 427 421-2 Track 203	Alexander von Zemlinsky Streichquartett Nr. 3 op. 19 III. Romanze. Sehr mäßige Achtel LaSalle Quartet 1980	4'40
----	--	--	------

3. Satz: Romanze. Sehr mäßige Achtel aus dem Streichquartett Nr. 3 op. 19 von Alexander von Zemlinsky.

Das LaSalle Quartet 1980.

Beschrieben hat man dieses Werk einmal folgendermaßen: „auf der Höhe der Zeit, ohne avantgardistisch zu sein“.

In der Tat: Eine Tonart schreibt Zemlinsky 1924 nicht mehr drüber.

Die Bezeichnung als „Romanze“ sucht aber noch deutlich den Kontakt zur Tradition.

Alles harmonische Denken über Bord zu werfen, dazu kann sich der Lehrer Schönbergs auch zu diesem Zeitpunkt nicht entschließen.

So wird es auch bleiben, und das verbindet ihn mit wichtigen Zeitgenossen wie Franz Schreker oder Ferruccio Busoni.

Sie gehen den radikalen Weg, den Schönberg scheinbar vorgezeichnet hat, keineswegs mit. Sondern versuchen auf ihre Weise modern zu sein.

Das gelingt ihnen auch; denn: Rückwärtsgewandt, das sind diese gemäßigten Komponisten hörbar nun auch wieder nicht.

Es gibt also, in den 20er Jahren, auch eine moderatere Form, modern zu sein und in die Zukunft zu schauen.

Freilich werden ihnen zukünftige Generationen diese Moderatheit zunächst nicht entgelten. Diese gemäßigteren Komponisten nämlich spielen zumindest heute überhaupt keine bedeutende Rolle mehr, wenn man sie mit den Platzhirschen der Neuen Wiener Schule vergleicht.

Nun zu den Argumenten für die Zweite Wiener Schule; und damit kommen wir zum vielleicht wirkungsmächtigsten Aspekt der 20er Jahre überhaupt - und es ist ausgerechnet einer, hinter dem man ein gewisses Fragezeichen machen muss (oder darf).

Ohne Frage hat es einiges für sich, die fortschreitende Atonalisierung, die mit bei Wagner losgeht, weiter zu verfolgen und so zu beschreiben, dass die Zweite Wiener Schule den konsequenten Höhepunkt dieser Entwicklung bildet.

Das gilt auch dann noch, so könnte man sagen, wenn man nicht zahllose Mittelglieder zwischen Wagner und Schönberg ausfindig machen kann.

Ein solches Mittelglied könnte ja etwa durch den Symphoniker Gustav Mahler gebildet werden; doch war Mahler an Fragen der Dissonanz überhaupt nicht interessiert; jedenfalls nicht so sehr, wie dies bei Schönberg zum Ausdruck kommt.

Einen direkten Fortschritt von Wagner zu Schönberg zu sehen, hat dagegen den Vorteil großer Übersichtlichkeit.

Alles scheint ganz logisch auf eine Befreiung aus dem Korsett eines harmonischen Musik-Weltbildes hinauszulaufen.

Konsequenter geht es nicht, könnte man sagen.

1:0 für Schönberg, 1:0 für seinen Fürsprecher Theodor W. Adorno.

Und Alban Berg - als „Meister des kleinsten Übergangs“, wie ihn Adorno bezeichnete, wäre dann sozusagen das gesuchte Bindeglied - wenn auch bereits völlig im Bann seines Meisters Schönberg.

Genießen wir diesen vorläufigen Befund bei ein Paar Takten Berg.

Claudio Abbado dirigiert.

11	DG LC 00173 483 7795 Track B07	Alban Berg Drei Stücke aus der "Lyrischen Suite" (Version für Streichorchester) II. Allegro misterioso - Trio estatico Wiener Philharmoniker Ltg. Claudio Abbado (P) 1996	3'34
----	---	---	------

Allegro misterioso - Trio estatico, das zweite der Drei Stücke aus der "Lyrischen Suite" (in der Version für Streichorchester von 1928), komponiert von Alban Berg, hier Mitte der 90er Jahre mit den Wiener Philharmonikern unter Claudio Abbado.

Nun lässt sich, angenommen die Zweite Wiener Schule repräsentiere nicht nur die fortschrittlichste, sondern auch folgerichtigste musikalische Strömung der 20er Jahre, immer noch die Frage stellen: 'Ja, *wollen* wir denn unbedingt und immer konsequent sein?!

Ist die Kunst dazu da, logische oder geschichtsphilosophisch triftige Konsequenzen aus dem zu ziehen, was vorher war - oder überfordert und ernüchtert ein solcher Vorsatz die Künste viel zu sehr?

Auf einen solchen Vorbehalt würden die Anwälte der atonalen Richtung in der Musik antworten:

„Na, schaut doch, was an tonalen Entdeckungen noch möglich ist?!

Sind denn nicht alle tonal erzählbaren Geschichten längst schon erzählt?

Ist all das, was harmonisch möglich ist, nicht längst realisiert worden?!

Dies wäre das Argument, welches besagt, dass das harmonische Material objektiv aufgebraucht ist, und nichts anderes übrig bleibt, als auf atonale Felder auszuweichen - und zu schauen, was dort möglich ist.

Dies wäre, wie ich meine, die Position Adornos.

Und es war eine höchst erfolgreiche Position, indem - vermittelt durch Pierre Boulez und andere Schlüsselfiguren der Nachkriegszeit - bis heute das Paradigma der Atonalität (wie immer sie sich dann ausgestaltet) von nahezu allen Vertretern der Neuen Musik beherzigt und befolgt wird; jedenfalls insoweit sie überhaupt ernst genommen werden.

Wer von diesem Weg abweicht, wird heute eigentlich schon nicht mehr für voll genommen.

Nun können wir aber merkwürdigerweise feststellen, dass schon Alban Berg, wie wir gerade hören konnten, sogar in einem zwölftönig komponierten Werk wie der „Lyrischen Suite“ noch harmonische Querverbindungen nicht nur zugelassen, sondern teilweise sogar gesucht hat.

Es scheint also selbst für die Protagonisten der Zweiten Wiener Schule überhaupt keinen strikten Gegensatz zu geben zwischen ihrer zwölftönigen Kompositionsmethode einerseits und einem harmonischen Musikverständnis andererseits.

Dieser scheinbare Widerspruch wird also schon von Berg selber überwunden.

Ja, mehr noch, die Zwölftontechnik wird bei ihm geradezu dafür herangezogen und dazu verwendet, um auf einem Umweg zur Harmonie zurückzukehren - wenn auch nur an bestimmten Stellen.

Zum anderen würde man auf das Argument, das harmonische Material sei von der Musikgeschichte aufgebraucht worden, schlicht antworten können: „Wart’s ab!“

Schließlich ist die besagte Feststellung nicht mehr als eine bloß empirische Feststellung; die so lange gilt, bis jemandem doch noch einfällt, was man Harmonisches noch so fabrizieren kann.

Selbst hochmögliche Vertreter der Neuen Musik haben denn ja auch - gelegentlich - munter tonal weiterkomponiert. Wir blicken kurz in die Zukunft.

Hier kommt der - tonale - Abschiedsmarsch des zeitgenössischen Komponisten Wolfgang Rihm.

12	Capriccio LC 08748 5121 Track 009	Wolfgang Rihm Abschiedsmarsch hr brass Ltg. Lutz Köhler 1993	2'17
----	--	--	------

Abschiedsmarsch von Wolfgang Rihm - ein Werk (uraufgeführt 1985), das mit den 20ern Jahren nun überhaupt nichts zu tun hat; außer, dass es so klingt als ob.

Sie hörten die Blechbläser des hr-Sinfonieorchester (hr brass nennt sich das Ensemble) 1993 unter Leitung von Lutz Köhler.

Wir haben hier erklärt, dass die in den 20er Jahren sich innerhalb der Zweiten Wiener Schule etablierende atonale Form des Komponierens - wozu ich hier verkürzend auch die Zwölftonmusik gerechnet habe - eine fortschrittliche, aber auch singuläre Bewegung ihrer Zeit war.

Verbindlich geworden, in einem gewissen Sinne, ist sie erst durch die musikphilosophische 'Schützenhilfe' (wenn man so sagen kann) in der Nachkriegszeit.

Teilen muss man die Auffassung Adornos, dass dies die inzwischen einzig redliche Form sei, um moderne Musik zu machen, gewiss nicht. Schon deswegen nicht, weil Kunst nicht bloßen Prinzipien folgt.

Heute nun ist es wohl so, dass es so gut wie überhaupt keinen einzigen künstlerischen Bereich gibt, der so dogmatisch an diesem Erbe der 20er Jahre festhält wie die Musik.

In der Architektur, um einen Vergleich anzustellen, werden längst wieder 'runde Ecken' gebaut.

In der Malerei gibt es keinerlei 'Zwang zur Abstraktion'; man kann auch wieder gegenständlich malen, wenn man Lust dazu hat.

Auch in der Literatur ist man seit langem zu durchaus traditionellen Erzählweisen zurückgekehrt (und hat so sein Publikum zurückerobert).

Nur in der Musik ist das anders.

Hier hat die Pop-Musik in großem Stil die Klassik beerbt - und dabei die Annahme, es ließe sich nicht mehr harmonisch komponieren, nachhaltig Lügen gestraft.

Die Pop-Musik ihrerseits hierfür abzustrafen, indem man sie nicht ernstnimmt, entspricht, so würde ich denken, eher einer armseligen Vogel-Strauß-Politik.

Und sie hat sich bitter gerächt.

Die Neue Musik, soweit sie sich in der getreulichen Tradition zu halten glaubt, die - wie wir hier gesagt haben - in den 20er Jahren entspringt: diese Neue Musik ist heute gesellschaftlich und musiksoziologisch vollständig marginalisiert.

Um es mal ganz einseitig und polemisch zu sagen: Kein Mensch interessiert sich dafür.

Nicht einmal die Komponisten neuen Musik selber; zumindest bin ich in Konzerten mit Neuer Musik Komponisten dieser Richtung, wenn sie nicht gerade selber aufgeführt werden, noch so gut wie nie begegnet.

So hat Adorno, polemisch gesagt, hauptsächlich der Pop-Musik 'in die Hände gespielt', die er selbst verachtete.

Auch sie, die Pop-Musik, entspringt indes genau hier: in den wilden Zwanzigern.

13	mcps LC 05871 RTS 4342 Track 106	Ted Tiorito (nach Ruggero Leoncavallo) (Text: Sam Lewis & Joe Young) "Laugh, Clown, Laugh" Fred Waring, vocal Fred Waring & his Penssylvanians 1928	3'33
----	---	---	------

"Laugh, Clown, Laugh", eine Pop-Version des "Lache, Bajazzo!" aus der Oper "Pagliacci" von Ruggero Leoncavallo.

Fred Waring & his Penssylvanians im Jahr 1928.

Ein Beispiel dafür, wie sich die Pop-Musik sogar direkt bei der Klassik bediente - aus der sie auch irgendwie gewissermaßen hervorgegangen sein mag.

Die 20er Jahre, in denen es den 'schlagerfördenden' Tonfilm noch nicht gab, aber einen mächtig florierenden Stummfilm, produzieren bereits etliche Hits, die sich um den musikhistorischen Fortschritt kein Deut' kümmern.

Hier kommt gleich noch einer.

"If I Had A Talking Picture Of You" von 1929, aus dem frühen Filmmusical "Sunny Side Up". Komponiert von Ray Henderson, hier original mit Paul Whiteman & His Orchestra. Es singt der junge Bing Crosby.

14	mcps LC 05871 RTS 4342 Track 219	Ray Henderson "If I Had A Talking Picture Of You" aus "Sunny Side Up" Bing Crosby, vocal Paul Whiteman & His Orchestra 1929	2'56
15	mcps LC 05871 RTS 4342 Track 221	Herb Brown "Singin' in the Rain" aus "Hollywood Music Box Revue" Cliff "Ukulele Ike" Edwards, vocal & ukulele Orchestra 1929	2'25

"Singin' in the Rain" aus "Hollywood Music Box Revue", 1929 mit Cliff "Ukulele Ike" Edwards und Orchester.

Der Titel wurde später in dem gleichnamigen Film mit Gene Kelly integriert (stammt aber aus den 20ern).

Und davor: "If I Had A Talking Picture Of You" von 1929, der in dem Filmmusical "Sunny Side Up", mit Bing Crosby sowie Paul Whiteman & His Orchestra.

Noch einmal zurück!

Mit der zunächst freien Atonalität, danach mit von Arnold Schönberg entwickelten "Zwölftontechnik" war, man kann sagen: zum letzten Male versucht worden, verbindliche Kompositionsmethoden in die Musikgeschichte einzubringen.

Dass dies genau so intendiert war, wollen wir hier zwar nicht behaupten; die geschichtsphilosophische Deutung besonders der Nachkriegszeit indes, die bei Theodor W. Adorno schon in den 20er Jahren in Frankfurt und Wien begann, versucht den Fall aber so zu interpretieren.

Oder wirkt doch so; auf dass wir heute den Schritt von Wagner zu Schönberg als vollendet konsequent empfinden (oder diese Darstellung doch bereitwillig akzeptieren).

Kaum berücksichtigt wird dabei zum Beispiel der vollendete Eurozentrismus dieser Deutung.

Was zeitgleich außerhalb von Europa geschieht, scheint uns in diesen Belangen überhaupt nicht zu kümmern.

Ja, selbst den musikalischen Entwicklungen an den Rändern von Mitteleuropa stehen Adorno und die Seinen einigermaßen ratlos - oder im Zweifelsfall ablehnend - gegenüber.

So kommt es zu dem generös herablassenden Verhältnis Adornos etwa zu Janacek.

Er lässt ihn so knapp gelten, aber auch nur deswegen, weil er sozusagen 'weit ab vom Schuss' saß und komponierte.

Andere, wie etwa Jean Sibelius, die in sein musikalisches Weltbild nicht passen, werden erbarmungslos niedergemacht.

Dies alles sind äußerst unschöne Begleiterscheinung dieses Teils der Wirkungsgeschichte der 20er Jahre.

Wir müssen folgern: Ausgerechnet da, wo die 20er Jahre folgenschwer wirken (oder zu wirken scheinen), hat man sie auch wohl fehlinterpretiert.

Dabei komponiert Leoš Janáček, einem überaus unabhängigen Komponisten, in den 20er Jahren seine größten Meisterwerke: sowohl "Katja Kabanova" wie "Das schlaue Füchlein" und "Die Sache Makropoulos" (bis hin zu "Aus einem Totenhaus").

Aus dem 1926 entstandenen, herrlichen "Capriccio", einem Orchesterwerk mit Klavier für die linke Hand, hören wir den ganz herrlichen 2. Satz.

Der Solist ist Paul Crossley.

David Atherton dirigiert die London Sinfonietta.

16	Decca LC 00171 421 852-2 Track 210	Leoš Janáček "Capriccio" II. Adagio Paul Crossley, Klavier London Sinfonietta Ltg. David Atherton	6'03
----	---	--	------

Adagio, der 2. Satz aus dem "Capriccio" von Leos Janáček.

Paul Crossley am Klavier, David Atherton dirigierte die London Sinfonietta.

Diese absolut wundervolle Musik ist, obwohl zeitgleich zu den neutoönerischen Vorstößen der Zweiten Wiener Schule komponiert, völlig unbeeinflusst davon.

Und weist uns hier noch einmal auf den insularen Charakter der heute für übermächtig gehaltenen atonalen Schule innerhalb der 20er Jahre hin.

Wenn man sich fragt, worin deren Pointe eigentlich besteht, so wird man sagen können: Die Pointe der scheinbar anarchischen Wucherungen dissonanter Töne besteht in Wirklichkeit darin, Ordnung zu stiften in einer Welt, die immer unordentlicher, wildwüchsiger und unübersichtlicher geworden ist.

Sie ist ein Symptom der Ordnungssehnsucht innerhalb der ungeordneten 20er Jahre.

Diese Charakterisierung trifft zwar nicht auf die von uns beschriebene Stufe der freien Atonalität zu.

Aber bei genau dieser Stufe wollten deren Erfinder, allen voran Schönberg, ja auch gerade nicht stehenbleiben - und verwandelten sie umgehend in ein zwölftönig operierendes Regelwerk.

In der Folgezeit, nach dem II. Weltkrieg, sollte genau diese Regelmäßigkeit noch weitergetrieben werden.

Aus der Zwölftontechnik wurde der Serialismus, in welchem nicht nur die Töne, sondern auch die Notenwerte, die Rhythmen etc. einem strengen, formalen Prinzip unterworfen wurden.

Man stellte sich vor - und das mag auch gar nicht verkehrt sein -, dass durch das Engeziehen regelhafter Vorgaben die Freiheiten anderswo umso größer würden.

Auch der Serialismus wäre demnach eine Folge der 20er Jahre (wenn wir dieses Jahrzehnt als diejenige Epoche ansehen, in denen die Zwölftontechnik wenn nicht erfunden, so doch entscheidend ausgearbeitet wurde).

Die serielle Musik beeinflusste und prägte noch Großmeister der Neuen Musik wie Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Luciano Berio und auch Pierre Boulez.

Ein früher Vertreter der seriellen Musik, auch wenn wir ihn heute vielleicht mit anderen Eigenschaften in Verbindung bringen, war Olivier Messiaen.

Das Werk, in dem er den Serialismus anwandte, war sein Klavierstück „Cantéyodjayâ“.

Wir hören den Anfang, gespielt von einem Messiaen-Großmeister (der als solcher nicht bekannt genug ist): Roger Muraro.

17	Accord LC 00280 481 2565 Track 211	Olivier Messiaen Cantéyodjayâ (Anfang) Roger Muraro, Klavier 2001	13'07
----	---	--	-------

Roger Muraro 2001 mit dem Beginn des Klavierstückes “Cantéyodjayâ” von Olivier Messiaen, einer Art Gründungswerk der seriellen Musik.

Hier ist sozusagen alles reglementiert: die Töne, die Tondauer, die Tonstärke und so weiter und so fort.

Und wenn Sie mir nun sagen: Das höre ich ja gar nicht, so würde ich Ihnen guten Gewissens antworten: Warum auch?!

Vielleicht werden die Regeln auch gar nicht genau eingehalten; wen kümmert's?!

Die Komponisten werden sich geschickt genug selber so interpretiert haben, dass ihr Ergebnis mit den selbstgewählten Regeln irgendwie übereinstimmt.

Ob sie richtig dabei verfahren sind, mögen die Musikwissenschaftler getrost unter sich ausmachen.

Die ganze Richtung sei es atonaler, sei es serieller Musikkomposition, die von den 20er Jahren bis auf unsere Zeit ausstrahlt, mag ein vereinzelteres, nischenhaftigeres Phänomen sein (oder gewesen sein) als die Musikphilosophen uns glauben machen möchten.

Konzertgänger werden aber mit den entsprechenden Lehren bis auf den heutigen Tag herzlich oft behelligt - was gleichfalls eher dem gewünschten als dem wirklichen Rang entspricht, der diesen Lehren ehemals zukam.

Ihren Provokationswert hat diese Richtung indes behalten.

Wir sollten bei dieser Gelegenheit vielleicht nicht vergessen, dass die großen Skandale der Musikgeschichte - etwa der „Tannhäuser“-Skandal, der Skandal um die Premiere von „Sacre du Printemps“ oder Ravels „Boléro“, durch völlig andere Aspekte begründet waren; nicht aber durch harmonische Fortschritte der Musik.

Skandale hat gerade die atonale Musik kaum produziert - dazu war sie einfach zu marginal.

Die Provokation, soweit sie bis heute von dieser Musik ausgeht, zeigt sich vermutlich eher im Modus einer gewissen Lästigkeit, des Befremdens, des Unverständnisses.

Genau darin, quer zu stehen und nicht ohne weiteres in Verständnis umgewandelt werden zu können, besteht vielleicht auch ihr teilweise größter Wert.

Hier kommt noch ein Berliner Meisterschüler von Schönberg, zugleich Schüler von Ernst Krenek, der die Musik weniger streng oder gar dogmatisch ansah.

Sein Name ist Walter Goehr.

Schon für 1930 fertiggestellten Film, einige Jahre bevor er nach London emigrierte, komponierte er die folgenden Zwei Stücke.

Wir hören den Fox Trot und den Tango.

Es spielt Gottlieb Wallisch.

18	Grand Piano LC 05537 GP814 Track 024, 025	Walter Goehr Two Pieces from the Movie „David Golder“ I. Fox Trot II. Tango Gottlieb Wallisch, Klavier 2019	3'37
-----------	--	--	------

Zwei Stücke aus dem Film „David Golder“ (von Julien Duvivier), komponiert von dem Schönberg-Schüler Walter Goehr.

Fox Trot/ und /Tango.

Gottlieb Wallisch am Klavier.

Während manches aus den 20er Jahren - vielleicht auch durch geschichtsphilosophische Überhöhung wie im Fall der Zweiten Wiener Schule - unerwartet reiche und lang haltbare Früchte trug, ging vieles andere wieder verloren.

Einige wollten sich auf die modernen Zeiten auch gar nicht erst einlassen.

Genau darum wird es in der kommenden Woche innerhalb unserer Serie über die 20er Jahre gehen.

Dann unter dem Titel: „Traditionsgewinner, Traditionsverlierer: Die Last des Gestern.“

Das Morgen gehört den Gestrigen.

Einer kommt, als Vorschlag, gleich hier.

Er war im Hauptberuf: Sohn.

Siegfried Wagner, der Spross Richard Wagners, war in den 20er Jahren fleißig wie nie.

Aus seiner Tondichtung „Glück“ von 1923 hören wir den Schluss: „Das wahre Glück: Die der Menschheit segensbringende Tat“.

Wir werden's erleben.

Und damit bis zur nächsten Woche.

Mein Name ist Kai Luehrs-Kaiser.

Ihnen noch einen schönen Nachmittag und Abend.

19	cpo LC 08492 999 366-2 Track 008	Siegfried Wagner „Glück“ (VI.) Das wahre Glück: Die der Menschheit segensbringende Tat Philharmonisches Staatsorchester Hamburg Ltg. Werner Andreas Albert 1995	7'06
----	---	---	------