

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Die Leiden der Neuen Musik
Die problematische Rezeption der Musik seit etwa 1900

Verfasserin

Magistra Ursula Petrik

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 316

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Theophil Antonicek; Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer

DANKSAGUNG

Für Ihre Hilfe und Unterstützung bei der Entstehung dieser Dissertation möchte ich folgenden Damen und Herrn besonders danken:

Meinen Eltern, Frau Dine und Herr Dr. Wolfgang Petrik,

Frau Luise Wascher

Herrn Dr. Martin Ebeling

Herrn Dr. Martin Eybl

Herrn Dr. Werner Schulze

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	3
Vorwort.....	5
I. Die Entwicklung der Bürgerlichen Musikkultur und der Musikanschauung bis 1900.....	7
I.1. Zur gesellschaftlichen Situation der Musikschaaffenden um 1800.....	8
I.2. Rückwendung zur musikalischen Vergangenheit.....	11
I.3. Tradition wider Innovation.....	14
I.4. Widerläufige ästhetische Konzepte	18
I.5. Eskalationen im Zuschauerraum.....	23
I.6. Auseinandertreten von Kunst- und Trivialmusik.....	25
I.7. Konsequenzen	42
II. Die Entfremdung zwischen Komponist und Hörer	46
II.1. Voraussetzungen: Das Ende der verbindlichen Tonsprache.....	47
II.2. Die Preisgabe der Tonalität	54
II.2.1. Die Rolle der Musiktheorie bei der „Auflösung der Tonalität“.....	56
II.2.2. Tonalitätsbetrachtungen des späteren 20. und frühen 21. Jh.s.....	60
II.2.3. Schönbergs Konsonanz-Dissonanz-Betrachtung.....	64
II.2.4. Musikalische Konsequenzen der Preisgabe der Tonalität	66
II.2.5. Hypothesen zu einem „atonalen Tonsatz“.....	69
II.2.6. Reaktionen auf die frühe atonale Musik	71
II.2.7. Formprobleme der frei atonalen Musik.....	91
II.2.8. Restitution der Fasslichkeit durch Schönbergs Zwölftonmethode?.....	93
II.2.9. Andere Zwölftonschulen – Gemeinsamkeiten und Unterschiede.....	113
II.2.10. Zur Rezeption der Zwölftonmusik.....	120
II.2.11. Schlussbetrachtung.....	125
II.3. Die Apotheose des Fortschritts.....	127
II.4. Absage an das Publikum.....	153
Schlusswort.....	169
ANHANG.....	171
Zusammenfassung.....	172
Abstract.....	174
Literaturverzeichnis.....	175
Personen- und Sachregister.....	183
Lebenslauf.....	194

VORWORT

In der vorliegenden Abhandlung sollen die Ursachen für die Hemmnisse untersucht werden, die der Rezeption der Neuen Musik quasi seit ihrem Aufkommen entgegenstehen. Es wird von der Hypothese ausgegangen, dass namentlich innerhalb des institutionalisierten Musiklebens Neue Musik im Vergleich zu traditioneller quantitativ eine wesentlich geringere Rolle spielt. Der professionelle Konzertbetrieb des 20. und nunmehr 21. Jahrhunderts wurde und wird nicht von der zeitgenössischen Produktion dominiert, wie dies bis etwa um die Wende des vorigen Jahrhunderts der Fall war, sondern von einem historisierten Repertoire. Die Nachfrage nach moderner Musik hält sich bei Konzertveranstaltern, Publikum und selbst Musikern in Grenzen, obgleich das Angebot groß und vielschichtig ist. Schon kurze Zeit nach ihrem Erscheinen rückte die Neue Musik in zunehmendem Maße an den Rand des Musiklebens. Ihre Pflege, Förderung und Rezeption vollzieht sich seither vornehmlich im Rahmen von einschlägigen Veranstaltungsreihen und eigens zu diesem Zweck geschaffenen Einrichtungen.

Der Bruch mit der Tonalität, der als das wohl radikalste Phänomen innerhalb der Neuen Musik und gleichzeitig als ein erhebliches Motiv für deren vielfache Ablehnung zu betrachten ist, liegt inzwischen gut 100 Jahre zurück. Arnold Schönberg und Anton Webern, die prominentesten Vollstrecker dieser Entwicklung, rechneten freilich damit, dass es einige Zeit in Anspruch nehmen würde, bis die Hörer diese Neuerung akzeptieren würden, waren doch bereits die Uraufführungen der letzten tonalen Schöpfungen Schönbergs von Skandalen und vorwiegend negativem Presseecho gekennzeichnet. Indessen haben sich die Prognosen Schönbergs und Weberns in Hinblick auf die Anpassungsfähigkeit des Gehörs an die veränderte musikalische Ästhetik bis heute nicht in dem Maße erfüllt wie erwartet. Gegner und Anhänger der progressiven Moderne haben es nicht an Versuchen fehlen lassen, die Ursachen hierfür einander anzulasten. Die Kritiker der radikalen Neuen Musik begründen ihre Haltung mitunter damit, dass diese „unharmonisch“ sei und folglich im Widerspruch zur Gehörsdisposition des Menschen stehe, dass die Melodien der Neuen Musik der „Sanglichkeit“ entbehrten, dass die gestaltpsychologische Wahrnehmung ihrer Strukturen nicht möglich sei und das Hörerlebnis daher in Summe ästhetisch nicht befriedige, wenn nicht gar Unbehagen verursache. Ihre Vertreter und Befürworter wiederum werfen der Gegenseite unzureichendes Apperzeptionsvermö-

gen, Desinteresse, geistige Trägheit, Mangel an Aufgeschlossenheit, das Festhalten an einer überkommenen Ästhetik und an unzeitgemäßen Hörerwartungen, eine reaktionäre Gesinnung und Ähnliches vor. Auch haben sich beide Seiten bemüht, ihre jeweilige Position wissenschaftlich bzw. pseudowissenschaftlich zu untermauern.

Inzwischen haben Debatten dieser Art an Hitzigkeit eingebüßt. Die Toleranz gegenüber der Neuen Musik hat zwar in Summe zugenommen, aber nicht unbedingt das Interesse an ihr. Der durchschnittliche Konzertbesucher steht selbst solchen Werken, die inzwischen als „Klassiker“ der Moderne gelten, vielfach beziehungslos gegenüber. Was nun gar die kompositorische Produktion nach 1950 betrifft, so kennt er zwar die Namen einiger Autoren, seltener aber die Musikstücke an sich. Fest steht, dass sich seit dem frühen 20. Jahrhundert eine tief greifende Diskrepanz zwischen den ästhetischen Vorstellungen der Komponisten und den Hörerwartungen des Publikums aufgetan hat, und dass die rasant fortschreitenden ästhetischen Entwicklungen seither Musikschafter und -rezipienten einander nach und nach entfremdet haben. Auch hat die historische Orientierung des modernen Konzertbetriebs dahingehend gewirkt, dass sein Publikum Neue und zeitgenössische Musik als eine von der Tradition abgespaltene Erscheinung wahrnimmt, anstatt sie als Teil respektive als Fortsetzung derselben zu begreifen.

Das Ziel der vorliegenden Forschungsarbeit, die im Wesentlichen von einem historischen Ansatz ausgeht, besteht in der Darstellung der Tendenzen, die ursprünglich zur gesellschaftlichen Isolation der Neuen Musik führten, und in der Untersuchung der Faktoren, die im Verlauf der jüngeren Musikgeschichte deren Rezeptionshergang weiter beeinträchtigt haben. Diverse ökonomische, soziologische, ideologische und kulturpolitische Motive, die überdies zum Problem beigetragen haben, finden zwar im Einzelnen Erwähnung, doch können sie hier nicht näher dargestellt werden. Da eine umfassende Betrachtung den Rahmen der Arbeit sprengen würde, liegt ihr Hauptaugenmerk auf den musikalischen Entwicklungszügen, die mit der Zweiten Wiener Schule und den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt assoziiert werden.

I. DIE ENTWICKLUNG DER BÜRGERLICHEN MUSIKKULTUR UND DER MUSIKANSCHAUUNG BIS 1900

Wenn heute die relativ geringe öffentliche Präsenz von Neuer Musik beklagt wird, so geschieht dies bisweilen unter falschen Voraussetzungen: Gerne wird die Situation der Kunstmusik des 20. und beginnenden 21. Jh.s jener gegenübergestellt, die in dem Zeitraum zwischen der Industriellen Revolution und dem Ersten Weltkrieg gegeben war. Ein solcher Vergleich muss unweigerlich zu Ungunsten der jüngeren Ära ausfallen. Dass das äußere Zeremoniell, das an den großen öffentlichen Konzertinstitutionen gepflegt wird, seit deren ursprünglichem Erscheinen im Wesentlichen gleich geblieben ist, täuscht allzu leicht darüber hinweg, dass das Musikleben selbst dem Wandel der Zeit unterworfen war und ist. Musik ist – wie alle Kunst – stets auch ein soziologisches Phänomen. Die gesellschaftlichen Gegebenheiten beeinflussen nicht nur die Umstände der Realisation, Repräsentation und Rezeption von Musik, sondern sie dringen auch in den Schöpfungsprozess selbst ein, ohne dass die Autoren sich dessen notwendigerweise bewusst sein müssen. Dementsprechend wirken Veränderungen des sozialen Gefüges unweigerlich auf die musikalische Produktion zurück.

Im Laufe des 19. Jh.s vollzieht sich in Europa die allmähliche Wandlung von einer ständisch strukturierten zu einer pluralistischen Gesellschaft. Der Abschluss dieser Entwicklung kann zeitlich und faktisch mit dem Ersten Weltkrieg angesetzt werden, als dessen Folge die großen Monarchien zerbrachen und die Demokratien moderner Prägung hervortraten. Bis dahin war die abendländische Kunstmusik von einem bestimmten Stand getragen worden, nämlich bis um die Wende zum 19. Jh. von der Aristokratie und anschließend von einem aufstrebenden Bürgertum. Sie diente nicht nur dem Kunstgenuss, sondern fungierte jeweils auch als ideelle Überhöhung und Ausdruck des Lebensgefühls dieser elitären Gesellschaftsschichten. Seit 1918 wird die Förderung von Musik in erster Linie von staatlichen und gemeinnützigen Institutionen besorgt, wobei erstere bei ihren Entscheidungen die Wünsche einer breiten Allgemeinheit und letztere (vielmehr aber beide) die Höhe des zur Verfügung stehenden Budgets zu berücksichtigen haben. Die moderne Gesellschaft richtet sich in Hinblick auf Lebensstil und Geschmack nicht, wie einst die ständisch gegliederte, nach einer Leitkultur, sondern vor allem nach dem, was von den Massenmedien vermittelt wird. Darin spielt die Neue Musik als eines von vielen kulturellen Phänomenen nur eine untergeordnete Rolle. Ihr Rezipientenkreis rekrutiert sich nicht länger aus Repräsentanten einer bestimmten Gesellschaftsklasse, sondern

aus Einzelindividuen unterschiedlichster Bildungs- und Einkommensschichten, zwischen denen kein sozialer Bezug besteht. Auch fehlt der neuen Musik in der Regel jener verbindliche Charakter, der bei den Hörern ein Gefühl des gemeinschaftlichen Erlebens und Empfindens bewirken kann. Daraus resultiert ihr ein Nachteil gegenüber anderen Richtungen, denen die Integration heterogener Subjekte im musikalischen Ereignis streckenweise auch heute noch gelingt.

Zum besseren Verständnis der Situation der Neuen Musik sei ein Blick auf einige historischen Entwicklungen geworfen, die Musikleben und Musikanschauung des 20. Jh.s entscheidend mitgeprägt haben und deren Konsequenzen mitunter bis in die Gegenwart hinein wirksam geblieben sind. Anhand der im Folgenden dargestellten Phänomene soll exemplifiziert werden, welche Weichen für Musikdenken und Komponierpraxis des 20. und frühen 21. Jh.s gestellt wurden.

I.1. Zur gesellschaftlichen Situation der Musikschaaffenden um 1800

Bis zum Ende des 18. Jh.s und weit darüber hinaus war das Musikleben – namentlich das Musiktheater – nahezu ausschließlich von zeitgenössischen Werken bestimmt. Zur Aufführung gelangten jeweils aktuelle Schöpfungen von Komponisten, die eine feste Stellung am Hof eines Fürsten, am Haus eines adeligen Mäzens oder bei der Kirche innehatten. Ihr Schaffen zeitigte dort seinen unmittelbaren Wirkungskreis und blieb bis etwa zur Jahrhundertmitte in der Regel auch auf diesen beschränkt. Es war daher nicht ungewöhnlich, dass selbst ein Komponist, der zu Lebzeiten höchstes Ansehen genossen hatte, nach seinem Tod bald in Vergessenheit geriet. Seine Werke mussten dem Œuvre des Nachfolgers Platz machen und wurden nicht mehr oder nur noch gelegentlich gespielt. Auch galt Musik zu dieser Zeit rasch als veraltet, sodass die modernere Produktion kontinuierlich die ältere verdrängte. Erst mit dem Tod Mozarts und der Rezeption seines Schaffens veränderte sich die Haltung gegenüber dem musikalischen Kunstwerk, dem man, so es entsprechende Zustimmung fand, kulturgeschichtliche Bedeutung zuzuerkennen begann.

Eine Unterscheidung von „unterhaltender“ und „ernster“ Musik war dem Bewusstsein dieser Zeit fremd. Die Typen *opera seria* und *opera buffa* bzw. deren Pendants außerhalb der italienischen Oper entsprechen dem ernsten (tragischen, mythologischen oder heroischen) respektive heiteren (volkstümlichen und/oder komischen) Stoff des Librettos, an den jeweils charakteristische Formen und musikalisch-dramatische Ausdrucksmittel geknüpft waren. Der Unter-

haltung ihres Publikums dienten indessen beide Genres. Wenn differenziert wurde, dann zwischen kirchlicher und weltlicher Musik¹, und selbst zwischen diesen Gattungen gab es gegenseitige Anleihen und Übernahmen.² Die säkulare Musik wandte sich, wie etwa aus Anmerkungen zu gedruckten Sammlungen wörtlich hervorgeht, gleichermaßen an Kenner und Liebhaber³. Tatsächlich aber bestand ihre Zuhörerschaft in erster Linie aus Angehörigen des weltlichen und kirchlichen Adels. Für Bürgerliche war der Zugang zu musikalischen Darbietungen außerhalb des privaten Rahmens vorerst noch beschränkt.

Der Komponist konnte zwar ein großes Renommee als Künstler erwerben, seine gesellschaftliche Stellung war jedoch letztlich kaum mehr die eines gewöhnlichen Bediensteten. Mozart wird heute gerne als der erste „freischaffende“ Komponist angesehen. Er selbst empfand diesen „Status“, der aus dem Bruch mit seinem Salzburger Dienstherrn Hieronymus Graf von Colloredo resultierte, allerdings keineswegs als erstrebenswert. Das Ziel seiner Laufbahn bestand in der Anstellung am kaiserlichen Hof – vorzugsweise als Hofkapellmeister. Auch Franz Schubert, der bereits bezahlte Kompositionsaufträge und materielle Zuwendungen aus bürgerlichen Kreisen erhielt, trachtete nach einem festen Engagement bei einem adeligen Gönner. Da er keine längerfristige Anstellung erwirken konnte, lebte er die meiste Zeit über als Freischaffender. 1826 bewarb er sich erfolglos um die Stelle des Vizehofkapellmeisters und auch um die Kapellmeisterstelle am Kärntnertortheater in Wien.

Das öffentliche Konzertleben nahm gegen Mitte/Ende des 18. Jh.s in Paris, London und einigen deutschen Städten sowie – mit einiger Verzögerung – in Wien⁴ seinen allmählichen Aufschwung: Komponisten, die meistens auch ihre eigenen Interpreten waren, gaben vermehrt

¹ Johann Sebastian Bach schrieb in seiner Generalbasslehre von 1738, dass „*aller Musik Finis und End Ursach anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemütes*“ sein solle.

² Im 18. und (frühen) 19. Jh. wurden oft Nummern aus zeitgenössischen Opern für den kirchlichen Gemeindegesang adaptiert.

³ Mozart schrieb 1782 über die Musik, die er im Zuge seiner Subskriptionskonzerte vortrug, dass „*hie und da (...) kenner allein satisfaction erhalten – doch so, dass die nicht-kenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.*“ Brief Mozarts an seinen Vater vom 28. Dezember 1782. In: Mozart, Wolfgang Amadeus: Briefe, hrsg. v. Stefan Kunze, Reclam, Stuttgart 1990, S. 319

⁴ Ab 1772 wurden von der 1771 gegründete „Tonkünstler-Societät“ jährlich zwei bis vier gegen Entrichtung des Eintrittspreises jedermann zugängliche Musikaufführungen (v.a. Oratorien, seltener gemischte Programme) organisiert. Davor gab es an öffentlichen Darbietungen ab ca. 1750 allenfalls „musikalische Akademien“ oder Konzerte fremder Sänger und Instrumentalisten. Vgl. Martha Handlos: Zur Entwicklung des bürgerlichen Konzertlebens in Wien, in: Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern, hrsg. v. Gottfried Kraus, Christian Brandstätter, Wien 1989, S. 220

öffentliche Konzerte, wirken bei Akademien auf Subskriptionsbasis mit und unternahmen ausgedehnte Konzertreisen durch ganz Europa. Allerdings waren sie hierbei nach wie vor in hohem Maße auf private Empfehlungsschreiben von Haus zu Haus angewiesen. Vorerst entschieden noch die aristokratischen Rezipienten, vor allem jene am Hofe des Landesregenten, über Erfolg und Misserfolg von Werken und deren Schöpfern.

Gegen Ende des 18. Jh.s schließlich etablierte sich in engem Zusammenhang mit dem bürgerlichen Konzertwesen die Bedeutung der Musikkritik in der lokalen und überregionalen Presse. Die 1798 begründete „*Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung*“ (AMZ) unter Friedrich Rochlitz wurde bald zum führenden Fachorgan. Neben Berichten über Konzertveranstaltungen deutscher und einiger ausländischer Städte erschienen auch Besprechungen und Rezensionen aller wichtigen neuen Werke⁵. Der berufliche Erfolg eines Musikschaftenden bzw. einzelner Kompositionen wurde zunehmend von der Beurteilung durch die Presse mitbestimmt. Das gesellschaftliche Bild des Komponisten begann sich zu Beginn des 19. Jh.s, begünstigt durch die früh einsetzende Mozart-Rezeption (der Komponist als „Genie“), zu wandeln. Kunst erfuhr – zumindest in der belletristischen und philosophischen Literatur⁶ – eine Wertschätzung und Idealisierung als geistige Sphäre, die dem Alltäglichen enthoben ist, und zu der nur wenige „Auserwählte“ berufen sind⁷. Der Musik wurde von Philosophen wie Arthur Schopenhauer („*Die Welt als Wille und Vorstellung*“, 1819) und Georg Wilhelm Friedrich Hegel (*Vorlesungen über Ästhetik*, Teil III/3; 1835-38) unter den einzelnen Künsten ein besonderer oder sogar führender Stellenwert eingeräumt. Namhafte Schriftsteller wie Johann Wolfgang Goethe, E.T.A. Hoffmann und Franz Grillparzer erwiesen Komponisten, insbesondere Mozart und Beethoven, Reverenz und betonten deren historische Bedeutung. Mit Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und, daran anknüpfend, E.T.A. Hoffmann entwickelte sich ferner eine frühromantische Musikästhetik, die zunächst fast ausschließlich über zeitgenössische Werke (Joseph Haydn und Mozart)⁸ reflektierte. Um die Jahrhundertwende wurden schließlich die ersten Komponisten-Biographien verfasst.

⁵ Vgl. Schnaus, Peter (Hrsg.): *Europäische Musik in Schlaglichtern*. Meyers Lexikonverlag Mannheim et al. 1990, S. 240

⁶ Die reale gesellschaftliche Situation des Künstlers stimmte oft keineswegs mit dem überein, was die idealisierende Literatur dieser Zeit an Anerkennung und Wertschätzung für Musik und Musiker forderte. E.T.A. Hoffmann stellt in seinen „*Kreisleriana*“, namentlich in „*Gedanken über den hohen Wert der Musik*“ in ironischer (und sicherlich etwas überzeichneter) Weise dar, welche Stellung die Musik im Wertesystem der bürgerlichen Gesellschaft einnahm. In: Hoffmann, *Poetische Werke* (12 Bde). Walter de Gruyter, Berlin et al., Bd. 1, S. 37 ff.

⁷ Vgl. Schnaus, a. a. O., S. 240 f.

⁸ E.T.A. Hoffmann stellt insofern eine Ausnahme dar, als er auch stets auf die Bedeutung der „alten Meister“, insbesondere die Palestrinas, hinweist.

I.2. Rückwendung zur musikalischen Vergangenheit

Mozart war der erste Komponist, dessen Leben und Schaffen unmittelbar nach seinem Tod historisch dargestellt wurde (Friedrich Schlichtegroll 1793, Franz Xaver Niemetschek 1798)⁹. Alle älteren Meister, beginnend mit J.S. Bach (Johann Nikolaus Forkel 1802, Philipp Spitta 1873-80), wurden erst in weiterer Folge wiederentdeckt und biographisch erfasst. Dementsprechend setzte auch erst gegen Ende des 18. Jh.s eine kontinuierliche Musikgeschichtsschreibung ein. Im Verlauf des 19. Jh.s erfolgte nach dem Vorbild der Literatur die Herausbildung eines musikgeschichtlichen Kanons, d.h. einer festgelegten, als allgemeingültig gedachten Auswahl von vorbildlichen Werken, die zeitlose künstlerische Qualität garantieren sollte. Die romantische Geisteshaltung, die sich von Deutschland aus verbreitete und sich u.a. im Musikschrifttum niederschlug (vgl. I.1.), brachte ab etwa 1830 eine – vielfach deutlich nationalistisch geprägte – Rückbesinnung auf die kulturelle Vergangenheit und in Folge dessen auch ein neues Wertbewusstsein für die Musik älterer Stilepochen mit sich. In Frankreich traten entsprechende Tendenzen erst in der 2. Hälfte des 19. Jh.s deutlicher in Erscheinung.¹⁰ Das neu erwachte Interesse an der Musikgeschichte beförderte das Entstehen von öffentlich zugänglichen historischen Konzerten¹¹, die Gründung von Gesellschaften zur Förderung und Erforschung älterer Musik¹² sowie deren Herausgabe in Form von Gesamtausgaben und Denkmälern¹³.

Einen Höhepunkt dieser Bestrebungen stellte die Wiederaufführung der *Matthäus-Passion* durch Felix Mendelssohn Bartholdy und die Berliner Singakademie vom 11. März 1829 in Berlin dar, mit der die Musik J.S. Bachs erstmals in das Licht einer breiten Öffentlichkeit trat. 1850 erschien der erste Band einer Bach-Gesamtausgabe. Die Beschäftigung mit Bach ist bereits im Werk aller führenden Komponisten des späten 18. Jh.s evident (v.a. bei Mozart und

⁹ Gruber, Gernot: Mozart und die Nachwelt, hrsg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum. Erweiterte Neuauflage Serie Piper, München 1987, S. 68 ff.

¹⁰ Vgl. Wassermann, Christine: Die Wiederentdeckung Rameaus in Frankreich im 19. Jahrhundert. Archiv für Musikwissenschaft, 50. Jg., Heft 2 (1993), S. 164-86, S. 165

¹¹ Etwa die 1832 von François-Joseph Fétis in Paris begründeten und später in Brüssel fortgesetzten *Concerts historiques*, davor schon Privatkonzerte bei Gottfried v. Swieten und Raphael Georg Kiesewetter in Wien. In England gab es hingegen bereits seit 1776 die *Concerts of Ancient Music*.

¹² Bach-Gesellschaft (gegr. 1850), Händel-Gesellschaft (gegr. 1856)

¹³ Z. B. *Musica Sacra* (28 Bde), begründet von Franz A.T. Commer

Beethoven), allerdings war seine Musik weitgehend auf die Verwendung im Klavier- und Kompositionsunterricht beschränkt. In konzertanter Form war sie quasi nur „Eingeweihten“ wie etwa den Mitgliedern des Zirkels um Gottfried Freiherr van Swieten zugänglich. Ab etwa 1830 zeitigte die Bach-Renaissance ihren Niederschlag auf das Schaffen von Komponisten wie Robert Schumann, Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy und Max Reger. Die sich ständig erweiternde Kenntnis der Werke Bachs und ihres stilistischen Umfelds veränderte das allgemeine Musikleben und den historischen Zugang von Fachleuten und Laien zur Alten Musik¹⁴.

Ferner kam es im frühen 19. Jh. zu einer Rückbesinnung auf die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina. Sein Name trat mit dem Erscheinen des Kontrapunkt-Lehrwerks „*Gradus ad Parnassum*“ (1725) von Johann Joseph Fux in das Bewusstsein der nachfolgenden Komponistengenerationen. Während des gesamten 17. und 18. Jh.s hatte innerhalb der Kirchenmusik vielerorts eine stilistisch und kompositionstechnisch an Palestrina orientierte Tradition („*stylus antiquus*“) neben den moderneren Stilentwicklungen bestanden. Im 19. Jh. kam es nun zu einer historischen Retrospektive, einer „*Suche nach einer reinen, erhabenen, von expressiven Modernismen freien, religiösen Vokalmusik, die auch den Reformansätzen der katholischen Theologie entgegenkam*“¹⁵. Diese restaurativen Tendenzen innerhalb der katholischen Kirchenmusik wurden später unter dem Begriff „Cäcilianismus“ zusammengefasst. Die Reformbewegung, die „*aus dem Rückverlangen nach einer an Palestrina orientierten A-cappella-Kunst hervorging*“, verstand sich „*als Reaktion gegen die von Symphonik und Oper beeinflusste Kirchenmusik der Wiener Klassik (...)*“¹⁶. Zu den Wegbereitern des Cäcilianismus zählen Michael Sailer (Bischof von Regensburg) und Kardinal Geisel (Köln). Als literarische Inspiratoren können Wackenroder („*Phantasien über die Kunst*“, 1799) und – mit Einschränkung – auch E.T.A. Hoffmann angesehen werden: Im Jahr 1914 erschien in der AMZ sein Artikel „*Alte und neue Kirchenmusik*“, in dem er schreibt, dass mit Palestrina „*die herrlichsten Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt)*“ begonnen habe, und feststellt, dass „*schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde, sich in einer gewissen Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor*“¹⁷. Hoffmann betont die Verschiedenartigkeit der Sakralwerke von Palestrina, J.S. Bach, Joseph

¹⁴ Vgl. Schnaus, Europäische Musik in Schlaglichtern, a. a. O., S. 317 f.

¹⁵ Ebd., S. 318

¹⁶ Brockhaus Riemann Musiklexikon, hrsg. v. Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Schott Mainz – Piper München ²1995, Bd. 1, S. 201 (Artikel „Caecilianismus“)

¹⁷ Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Alte und neue Kirchenmusik, in: Ders.: Poetische Werke (12 Bde). Walter de Gruyter, Berlin et al. 1993, Bd. 6, S. 180

und Michael Haydn, W.A. Mozart und Ludwig van Beethoven hinsichtlich ihres Stils und ihrer Wirkung auf den Zuhörer, nimmt aber hierbei aber keinerlei Wertung zu Ungunsten der moderneren Komponisten vor.

Im Jahr 1825 erschien in Heidelberg die ästhetische Schrift „*Über Reinheit der Tonkunst*“ von Anton Friedrich Justus Thibaut, die in der Auseinandersetzung um die Kirchenmusik eine Schlüsselstellung einnahm. Diese Abhandlung, die bis 1893 immerhin sieben Auflagen erfuhr, kann als unmittelbare Anregung für die musikalische Restauration angesehen werden¹⁸. Mit dem von ihm begründeten *Heidelberger Singverein* pflegte Thibaut, der an sich den Beruf eines Juristen und Rechtsprofessors ausübte, v.a. Chorwerke des 16. und 17. Jh.s und das Volkslied¹⁹. Robert Schumann, der 1830 an dessen häuslichen Singabenden teilnahm, brachte Thibaut als Musiker und Musikschriftsteller²⁰ große Wertschätzung entgegen, bedauerte jedoch in einem Brief an Friedrich Wieck dessen „*Einseitigkeit und wahrhaft pedantische Ansicht über Musik (...)*“²¹.

Die Zentren des Cäcilianismus waren seit ca. 1829 München (Caspar Ett, Johann Kaspar Aiblinger, Franz Lachner), und seit 1830 auch Regensburg (Karl Proske, Johann Georg Mettenleiter). Die Aktivitäten der deutschen Cäcilianisten richteten sich auf die Wiederbelebung des Gregorianischen Chorals und der klassischen Polyphonie, die Anregung von Neukompositionen im Palestrina-Stil und die Gründung von Reformchören und -schulen²². Im Jahr 1868 wurde auf dem Bamberger Katholikentag der *Allgemeine Deutsche Cäcilienverein für die Länder deutscher Zunge* gegründet, dessen Ziel es war, einen allgemein verbindlichen kirchenmusikalischen Stil im Sinne des Tridentiner Konzils (1545-63) zu schaffen²³. Parallel dazu fanden ähnliche Reformbestrebungen auch innerhalb der evangelischen Kirchenmusik

¹⁸ Vgl. Schlager, Karlheinz: Wege zur Restauration. Marginalien zur Kirchenmusik zwischen Augustinus und Thibaut, in: Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik, Kassel 1924, S. 22

¹⁹ Hoffmann, Wolfgang: Zum Caecilianismus in Trier, in: Kurtrierisches Jahrbuch 36, Trier 1996, S. 251-78. Zitiert nach der Online-Fassung unter: <http://www.trierer-orgelpunkt.de/caecilianismus.htm>

²⁰ In seinen „*Musikalischen Haus- und Lebensregeln*“, die für das „*Album für die Jugend*“ op. 68 bestimmt waren, empfiehlt Schumann jungen Musikern „*Über Reinheit der Tonkunst*“ als Lektüre. In: Schumann, Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, 3 Bde, hrsg. v. Dr. Heinrich Simon, Philipp Reclam, Leipzig o. J., Bd. 3, S. 171

²¹ Brief Schumanns an Wieck. Zitiert nach Benz, Richard: Heidelberg. Schicksal und Geist. Jan Thorbecke, Konstanz 1961, S. 349. Online-Fassung unter: <http://www.8ung.at/bahnstadt-hd.de/persont.htm>

²² Schuck, Stefan: Reformbewegungen in der geistlichen Chormusik Zentraleuropas im 19. Jahrhundert (1997). Im Internet unter: <http://www.oase.udk-berlin.de/~stschuck/chorreform.html#evangelisch>

²³ Vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon, a. a. O., 1. Bd., S. 201 (Stichwort „Caecilianismus“)

statt. Neben Werken von Palestrina wurden auch solche von J.S. Bach²⁴ als stilistisches Ideal gehandelt.

Der Cäcilianismus wandte sich also gegen moderne Strömungen innerhalb der Sakralmusik, die gemäß dieser Auffassung eine der Religiosität widerstrebende, die Andacht im Gebet beeinträchtigende Versinnlichung der Musik bewirkt hatten. Seine Forderungen wurden allerdings nur von einer beschränkten Zahl von Komponisten und Musikern vorbehaltlos akzeptiert. Nichtsdestoweniger beeinflusste der Cäcilianismus nachhaltig das sakrale Schaffen von Komponisten wie Mendelssohn und Brahms. Bei Komponisten des späteren 19. Jh.s wie etwa Franz Liszt und Anton Bruckner ist ein freier Umgang mit den Anregungen des Cäcilianismus im Rahmen ihres Personalstils²⁵ erkennbar. In Österreich zeitigte diese Reformbewegung einen wesentlich geringeren Einfluss als in Deutschland, und auch das nur in bestimmten Regionen²⁶. Allerdings lässt sich, unabhängig vom Cäcilianismus, bereits in den Messvertonungen der in Wien wirkenden Komponisten Beethoven und Schubert ein Rekurs auf die musikalische Vergangenheit (Verwendung von polyphonen Formen, Kirchentönen etc.) nachvollziehen.

I.3. Tradition wider Innovation

Die ästhetischen Kontroversen, die im deutschsprachigen Raum ab etwa 1830 und verstärkt nach 1850 auftraten, betrafen allerdings in erster Linie die weltliche Musik. Zwar fanden ähnliche Auseinandersetzungen auch schon früher statt (etwa der 1752 begonnene „Buffonistenstreit“), doch niemals zuvor mit derartiger Breitenwirkung. Die dafür notwendigen Voraussetzungen waren erst mit dem Aufkommen des öffentlichen Konzertwesens und der zunehmenden Aktivität der Musikpublizistik gegeben: Die Konzerteinrichtungen der größeren Städte präsentierten inzwischen nicht nur zeitgenössische, sondern vermehrt auch ältere Werke, was Musikinteressierten die Möglichkeit gab, beides kennen zu lernen und miteinander zu vergleichen. Musikalische Ereignisse und deren Bewertung avancierten im Sinne des herrschenden

²⁴ Vgl. Spitta, Philipp: Die Wiederbelebung der protestantischen Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage (1882), in: Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Hildesheim 1976, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1892

²⁵ Vgl. Schnaus, Europäische Musik in Schlaglichtern, a. a. O., S. 370

²⁶ Hierzu Leopold Kantner: „Bezeichnend ist immerhin, daß diese im Grunde weltverneinende Einstellung, die eifrig nach »Unkirchlichem«, ja, »Unreinem« in der Musik suchte, um es dann kräftig zu verdammen, am ehesten noch im alemannischen Westen Österreichs bis an die Ostgrenze Salzburgs (...) zu finden war.“ (= Kantner, Leopold M.: Das große Erbe der Kirchenmusik, in: Musik in Österreich, a. a. O., S. 181 f.)

Zeitgeists beim Besitz- und Bildungsbürgertum zum beliebten Diskussionsthema. Der Diskurs über Musik wurde durch die in den Tageszeitungen und Fachzeitschriften erscheinenden Rezensionen angeregt und nachhaltig beeinflusst.

Die einsetzende Wahrnehmung der musikalischen Vergangenheit (vgl. I.2.) führte u.a. dazu, dass das Traditions- und Innovationsbewusstsein seit dem frühen 19. Jh. als Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und Gegenwart erlebt wurde²⁷:

So wie kompositorisch die noch in der Klassik bestehende Einheit von Tektonik und Sinn jetzt in die Antithese »Form« und »Inhalt« auseinanderbrach, so ist die neue Zeit ab etwa 1830 durch den *Bruch im Gedächtnis* (Georgiades) gekennzeichnet, der ein antithetisches Verhältnis von Geschichte und Gegenwart zur Folge hat und anstelle des selbsttätigen Prozesses der Tradition die Aneignung der Geschichte im Akt der Reflexion forderte (...). Das 19. Jh. beginnt, *den Inbegriff von Musik erst in der Gesamtheit der historisch erfassbaren Musik zu erblicken* (Georgiades).²⁸

Dieses Phänomen steht in engem Zusammenhang mit den damals wirkenden philosophischen Strömungen: Der Verlauf der Weltgeschichte, deren Einteilung in Altertum – Mittelalter – Neuzeit²⁹ sich spätestens seit dem 17. Jh. etabliert hatte, wurde von den klassischen deutschen Geschichtsphilosophen (Kant, Fichte, Hegel) als linear-kontinuierlicher teleologischer Prozess begriffen. Dieses Geschichtsbild, das dem Gedankengut von Aufklärung und Idealismus entspricht, wurde im Sinne optimistischer Fortschrittsgläubigkeit auch auf die Musikgeschichte projiziert. Parallel dazu bestand jedoch ebenso die Vorstellung von zyklischen Perioden von Aufstieg, Blütezeit und Niedergang³⁰ ganzer Völker und Kulturen. Bemerkenswert ist, dass diese Betrachtungsweise, wo sie auf kulturelle Erscheinungen angewendet wird, nahezu immer mit der Ansicht einhergeht, dass der – bereits fortgeschrittene – Verfall in der jeweiligen Gegenwart zu verorten ist. Anhand dieser beiden divergenten Geschichtsauffassungen, die direkt und indirekt auf das Musikdenken des 19. und auch des 20. Jh.s eingewirkt haben, werden die Auseinandersetzung um Wahrung von Tradition respektive progressive Weiterentwicklung besser verständlich.

²⁷ Vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon, a. a. O., Bd. 3, S. 179

²⁸ Ebd.

²⁹ Diese Geschichteinteilung wurde 1918 von Oswald Spengler in Frage gestellt. Vgl. Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte* (2 Bde). C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1923, Bd. 1, S. 21 ff.

³⁰ Dieser Ansatz geht insbesondere auf den italienischen Philosophen Giovanni Battista Vico (1668-1744) zurück, der als Begründer der neueren Geschichtsphilosophie gilt.

Eine maßgebliche Rolle spielte in diesem Zusammenhang auch das Schaffen Beethovens, das sehr unterschiedlich wahrgenommen und bewertet wurde. Hatte schon Mozart dort, wo er – etwa gegenüber J. Haydn – kompositorisch innovativ war, auf viele seiner Zeitgenossen befremdlich gewirkt, so trifft dies in erhöhtem Maße auf Beethoven zu. Während man zu Beginn des 2. Jahrhundertdrittels in historischer Retrospektive dazu überging, die drei genannten Komponisten als die vorrangigen Vertreter eines Stils zu betrachten³¹, nahm die unmittelbare Mit- und Nachwelt deren Musik als durchaus different wahr. In Wien, dem Lebens- und Wirkungsmittelpunkt Mozarts und Beethovens, kam es zur Zeit des Vormärz³² (1815-48) zu intensiven Parteinahmen zugunsten des einen oder anderen: „*Der Streit der Beethovenianer gegen die Mozartianer*“, so Gernot Gruber, „war zum Gesellschaftsspiel geworden, das sich auch in der Literatur niederschlug“³³. Beethovens Œuvre wirkte auf seine Befürworter allerdings gleichfalls polarisierend: Empfanden es die einen als den krönenden Abschluss einer Glanzzeit, die nunmehr der Vergangenheit angehörte und der nichts Gleichwertiges mehr entgegenzusetzen war, so betrachteten andere wiederum die revolutionären Neuerungen v.a. seines Spätwerks als richtungweisend für die gegenwärtige und zukünftige Tonkunst. Es kam dazu, dass speziell Beethovens Instrumentalmusik konservativeren und fortschrittlichen Musikschaffenden gleichermaßen als Vorbild diente, und dass sich sowohl diese als auch jene zur Erhärtung ihrer Position auf selbige beriefen.

Als „fortschrittlich“ betrachteten sich v.a. die Vertreter der Neudeutsche Schule, also der Kreis von Komponisten und Musikforschern um Liszt. Der Begriff „Neudeutsche Schule“ wurde 1859 im Zuge der Leipziger Musikfestspiele von Franz Brendel (1811-69), dem Herausgeber der von Schumann begründeten „*Neuen Zeitschrift für Musik*“ (NZM) geprägt. Zu den Mitgliedern der Neudeutschen Schule, die Liszt während seines Weimarer Aufenthalts (1849-61) um sich versammelte, zählten Hans von Bülow, Peter Cornelius und Joseph Joachim Raff. Liszt protegierte, unterstützt von seinen Anhängern, u.a. als Dirigent der Weimarer Hofkapelle (1848-58) Aufführungen der Werke von Hector Berlioz, Richard Wagner sowie eigener und beförderte auf diese Weise den Erfolg der modernen Gattungen Programmsinfonie (erstes Werk dieser Art: „*Symphonie fantastique*“ von Berlioz, 1830), Sinfonische Dichtung (Schöpfer: Liszt) und Musikdrama (Schöpfer: Wagner). Als weiteres Aufführungsorgan diente der 1854 gegründete „*Neu-Weimarer-Verein*“, durch welchen Liszt eine Realisierung seiner künstlerischen Ideen im Sinne einer „*harmonische(n) Verbindung von Kunst, Literatur*

³¹ Vgl. Anmerkung 36

³² Vgl. Anmerkung 64

³³ Gruber, Gernot: Musik des Vormärz, in: Musik in Österreich, a. a. O., S. 204

und Wissenschaft“ anstrebe³⁴. Die konservativ gesinnte Weimarer Gesellschaft goutierte Liszts Bemühungen um die zeitgenössische Musik allerdings wenig. Dass die Oper „*Der Barbier von Bagdad*“ von Peter Cornelius bei ihrer Uraufführung 1858 ausgezischt wurde, war einer der Gründe dafür, dass Liszt im Jahr darauf sein Amt an der Hofkapelle niederlegte. Liszt vertrat die Ansicht, dass die Musik seiner Zeit „zu neuen Ausdrucksformen fähig und aufgerufen“³⁵ sei. Auch die literarischen Publikationen Wagners aus dem Jahr 1849 – „*Die Kunst der Revolution*“ und „*Das Kunstwerk der Zukunft*“ – zielen in diese Richtung. In weiterer Folge wandten sich die Neudeutschen gegen Mendelssohn, Schumann und Brahms, deren Komponierstile ihrer Auffassung nach zu sehr der Tradition der Wiener Klassik³⁶ verhaftet geblieben waren. Die genannten Komponisten wurden von den Neudeutschen als konservativ gebrandmarkt. Die Gegner der Neudeutschen bezeichneten diese wiederum abfällig als „Zukunftsmusiker“ (nach Liszts Wortprägung „*Musik der Zukunft*“). Der innerhalb der Literatur häufig als „Musikstreit“ bezeichnete Richtungskampf zwischen den „Fortschrittlichen“ und den „Konservativen“ gelangte durch die Musikpresse an die Öffentlichkeit. Die NZM (seit 1844 unter Redaktion von F. Brendel), die bis 1892 auch Vereinsorgan des zwischen 1859 und 1861 durch Brendel und Louis Köhler ins Leben gerufenen *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* war, diente den Anhängern der Neudeutschen Schule als Plattform für die Verbreitung ihrer Ideen, aber auch für schriftstellerische Attacken gegen den Kreis um Brahms. Die kämpferischsten Wortführer des „Feldzugs gegen die „Konservativen“ waren Carl Tausig in München und Heinrich Porges in Wien. Die Gegenseite verhielt sich im Vergleich literarisch weniger aktiv. Allerdings erschien 1860 im Berliner „*Echo*“ eine von Brahms und seinen Freunden Joseph Joachim, Bernhard Scholz und Julius Otto Grimm unterzeichnete Erklärung, dass sie „die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten »Neudeutschen Schule« (...) als dem innersten Wesen der Musik zuwider nur beklagen und verdammen“³⁷ könnten. Brahms ließ sich nach dem „*Echo*“- Artikel nicht mehr zu negativen öffentlichen Äußerungen über Berufsgenossen hinreißen. Er empfand Achtung für das Schaffen Wagners, hielt sich aber zu diesem weitgehend auf Distanz. Wagner hingegen bekundete mehrmals in despektier-

³⁴ Zitiert nach http://www.rettmann.de/html/franz_liszt.htm

³⁵ Schnaus, Europäische Musik in Schlaglichtern, a. a. O., S. 315

³⁶ Der Begriff „Wiener Klassik“ als Epochenbezeichnung wurde erst um 1930 eingeführt. Nach 1800 bezeichnete man zunächst das Schaffen Haydns und Mozarts als „klassisch“. Nach dem Tod Beethovens ging man dazu über, die drei Komponisten gemeinsam als „Klassiker“ zusammenzufassen. Vgl. Martin Eybl: Wiener Klassik, in: Österreichisches Musiklexikon (ÖML), hrsg. v. Rudolf Flotzinger. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Online-Ausgabe Wien 2002-2006. Im Internet unter: http://epub.oeaw.ac.at/ml/musik_W/Wiener_Klassik.xml

³⁷ Schnaus, Europäische Musik in Schlaglichtern, a. a. O., S. 315

licher Weise seine Haltung gegenüber der Brahms'schen Musik. Das Publikum nahm an den Richtungskämpfen, die sowohl im Zuschauerraum (vgl. I.5.) als auch in der Presse ausgetragen wurden, aktiv teil, was zu einer Aufspaltung in einzelne, einander mitunter heftig befehlende „Lager“ führte. Das intensive emotionale Teilnahme der Hörer am Musikgeschehen war auch Ausdruck und Folge eines sich vorwiegend im deutschen Sprachraum etablierenden Phänomens, das später oft als „bürgerliche Kunstreligion“³⁸ bezeichnet wurde: Ausgehend mit der Beethoven-Rezeption entwickelte sich eine *„betont verinnerlichte Hörereinstellung mit dem Anspruch, sich ernsthaft und kenntnisreich, ehrfurchts- und andachtsvoll dem Kunstwerk zu nähern“*³⁹. Der Musik bzw. bestimmten Werken wurde eine Reverenz erwiesen, die in dieser Form und Intensität zuvor auf Gegenstände der Religion beschränkt gewesen war. Musikalische Kunstwerke wurden als „weihevoll“ erlebt oder sogar als „sakrosankt“ empfunden und daher mit Eifer propagiert und impulsiv gegen „Feinde“ und „Verächter“ verteidigt. Die „bürgerliche Kunstreligion“ wird bisweilen auch als eine Erscheinung betrachtet, die in einer Zeit der Inflation allgemein verbindlicher christlicher Werte und Bindungen Kompensation leistete.⁴⁰

I.4. Widerläufige ästhetische Konzepte

Die Kontroverse zwischen „Konservativen“ und „Fortschrittlichen“ zeitigte in Wien eine *folgenreiche Sonderentwicklung*⁴¹. Eine entscheidende Rolle spielte dabei das Wirken des Wiener Musikforschers und -kritikers Eduard Hanslick (1825-1904), insbesondere dessen Schrift *„Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst“* (1854), in der erstmals die Idee der „absoluten Musik“ gültig formuliert⁴² wurde. Die Rezeption dieser Abhandlung, die 1856 als Habilitation⁴³ anerkannt wurde, führte zu einer Polarisierung von „absoluter Musik“ und „Programm Musik“, sodass die Anhänger dieser Richtungen einander

³⁸ Der erstmalige Gebrauch des Begriffs „Kunstreligion“ wird Friedrich D. E. Schleiermacher (*„Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern“*; 1799) zugeschrieben.

³⁹ Schnaus, Europäische Musik in Schlaglichtern, a. a. O., S. 318

⁴⁰ Vgl. Schnaus, a. a. O., S. 314 sowie S. 318 f.

⁴¹ Winkler, Gerhard J.: Neudeutsche Schule, in: Österreichisches Musiklexikon online. Im Internet unter: http://epub.oeaw.ac.at/ml/musik_N/Neudeutsche-Schule.xml

⁴² Es wäre möglich, dass Hanslick den Begriff der „absoluten Musik“ von Wagner übernommen hat (erscheint in dessen Reformschriften um 1850 in negativer Bedeutung). Vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon, a. a. O., Bd. 1, S. 10 f (Stichwort „absolute Musik“).

⁴³ Hanslick lehrte von 1861-95 als Professor für Geschichte und Ästhetik an der Universität Wien.

schier unversöhnlich gegenüberstanden. Im Wiener Konzertleben bildeten die Verfechter der absoluten Musik immerhin noch im frühen 20. Jh. eine starke Seilschaft.

Hanslick, der als Rezensent ab 1848 an der „*Wiener Zeitung*“, von 1853-64 an der „*Presse*“ und schließlich an der „*Neuen Freien Presse*“ tätig war, erlangte in Wien durch seine publizistische Tätigkeit so großen Einfluss, dass er dort Komponistenkarrieren beeinflussen konnte. Hanslick protegierte die Werke des ihm befreundeten Brahms, dessen Musik im Sinne einer „Neuklassik“ seinem ästhetischen Ideal entsprach. Den musikalischen und gattungsspezifischen Entwicklungen der Neudeutschen Schule brachte er hingegen weitaus weniger Verständnis und Wertschätzung entgegen. Für Hanslick war das Schöne in einer Tondichtung ein „*spezifisch Musikalisches*. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt“⁴⁴. Demnach sei die Instrumentalmusik als die „*reine, absolute Tonkunst*“⁴⁵ zu betrachten:

Ob man nun die Vocal- oder die Instrumentalmusik an Werth und Wirkung vorziehen wolle, (...) – man wird stets einräumen müssen, dass der Begriff »Tonkunst« in einem auf Textworte componirten Musikstück nicht rein aufgehe. In einer Vocalcomposition kann die Wirksamkeit der Töne nie so genau von jener der Worte, der Handlung, der Decoration getrennt werden, daß die Rechnung der verschiedenen Künste sich rein sondern ließe. Sogar Tonstücke mit bestimmten Ueberschriften oder Programmen müssen wir ablehnen, wo es sich um den »Inhalt« der Musik handelt. Die Vereinigung mit der Dichtkunst erweitert die Macht der Musik, aber nicht ihre Gränzen [sic].⁴⁶

Die neue, dem poetischen Gedanken verhaftete Programmmusik in Form von Sinfonischer Dichtung⁴⁷ und dem von Wagner vertretenen Musikdrama entsprachen sinngemäß nicht der von Hanslick vertretenen Formalästhetik, welche als einseitig-dogmatische Zuspitzung einer

⁴⁴ Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Rudolph Weigel, Leipzig 1854, Beginn 3. Kapitel. Zitiert nach der Online-Publikation unter:

<http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap3-01.html>

⁴⁵ Ebd., Kapitel 2, S. 8; <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap2-08.html>

⁴⁶ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, Kap. 2, S. 8; <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap2-08.html>

⁴⁷ Hanslick sprach sich keineswegs a priori gegen Programmmusik aus, sondern lediglich gegen eine solche, die ohne detailliertes Programm unverständlich bleibt. Smetanas „*Moldau*“ (Sinfonische Dichtung) etwa ließ er in seiner Rezension von 1890 große Anerkennung und wärmstes Lob zuteil werden. Vgl. Hanslick, Eduard: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken, hrsg. v. Peter Wapnewski, Bärenreiter, Kassel 1989, S. 55 ff.

bestimmten philosophischen Auffassung der Romantik vom Wesen der Musik (Herder, Tieck, Hegel, Hoffmann) verständlich wird. Ferner betont Hanslick in seinem Buch stets, dass das Wesen der Musik ein geistiges und nicht ein gefühlsmäßiges sei. Er kritisiert folglich auch den Standpunkt Schumanns (wie auch vieler anderer Komponisten und Ästhetiker)⁴⁸, dass die Beschreibung von Gefühlen Zweck und Inhalt der Musik seien.

Während Hanslick sich im „*Musikalisch-Schönen*“ eines relativ moderaten Tones bedient, sind viele seiner Rezensionen mit zahlreichen Verunglimpfungen und sarkastischen Bemerkungen gespickt. Seine Polemiken gegen Wagner sind bis heute bekannt. Weniger bekannt ist hingegen die Tatsache, dass sich Hanslick im Zuge seiner frühen journalistischen Tätigkeit durchaus energisch für die Musik Wagners eingesetzt hatte. Hanslicks positive Haltung änderte sich erst mit dem „*Lohengrin*“, zu dem er sich kritisch äußerte. Um sich zu revanchieren setzte Wagner seinem nunmehrigen Gegenspieler in den „*Meistersingern von Nürnberg*“ in Gestalt des „Merkers“ Beckmesser, der ursprünglich „Hans Lick“, heißen sollte, ein parodistisches Denkmal.

Auch Bruckner hatte unter Hanslicks Kritiken zu leiden. Einer Anekdote zu Folge soll Bruckner sogar im Zuge einer Audienz Franz Joseph I. darum gebeten haben, ihn gegen dessen publizistische Angriffe in Schutz zu nehmen. Bruckner war ein großer Verehrer Wagners, dessen Musik er sich zum eigenen ästhetischen Ideal setzte. Seine 3. *Sinfonie* d-Moll war in ihrer Erstfassung Wagner gewidmet und enthielt zahlreiche Wagner-Zitate. Aus diesem Grund, und auch wegen seines Beitritts zum *Akademischen R. Wagner Verein*⁴⁹, wurde Bruckner alsbald dem Lager der Wagnerianer zugerechnet. In Wien zogen die Anhänger Wagners und jene des seit 1862 dort lebenden Brahms gegeneinander zu Felde. Bruckner wurde von den Wagnerianern vereinnahmt und zum Antipoden Brahmsens stilisiert.⁵⁰

Trotz einer Umarbeitung unter Weglassung der Wagner-Zitate fiel die 3. *Sinfonie* bei ihrer Uraufführung am 16. Dezember 1877 im Wiener Musikverein durch. Das Publikum verließ scharenweise den Saal. Die Wiener Uraufführung der 4. *Sinfonie* Es-Dur (mehrmals revidiert) am 20. Februar 1881 war um vieles erfolgreicher. Mit der 4. *Sinfonie* begannen jedoch Hanslicks publizistische Angriffe gegen Bruckner, den er bis dahin wegen seiner Messkompositionen und der 1. *Sinfonie* c-Moll⁵¹ geschätzt hatte. Bruckner arbeitete in den folgenden Jahren unermüdlich an der Komposition weiterer sowie an der Revision bestehender Sinfoni-

⁴⁸ Hanslick bringt im „*Musikalisch-Schönen*“ eine Zitatsammlung, anhand derer er die weite Verbreitung dieser Musikauffassung illustriert. Ebd., Kap. 1, S. 9; <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap1-09.html>

⁴⁹ Vgl. Schnaus, Europäische Musik in Schlaglichtern, a. a. O., S. 334

⁵⁰ Hugo Wolf, glühender Wagnerianer und Anhänger Bruckners, war seit 1884 Kritiker beim Wiener *Salonblatt* und verfasste einige beleidigende Kritiken für Brahms.

en. Seine 5. *Sinfonie* B-Dur (1875-76, revidiert 1876-78) wurde erst 1894 unter Franz Schalk aufgeführt; Bruckner konnte der Vorstellung aus Krankheitsgründen nicht beiwohnen. Die 6. *Sinfonie* A-Dur (1879-81) wurde 1901, also fünf Jahre nach dem Tod des Komponisten, erstmals vollständig gegeben. Zu Bruckners Lebzeiten, nämlich 1883, wurden nur zwei Sätze dieser Sinfonie durch die Wiener Philharmoniker aufgeführt. Erst die 7. *Sinfonie* E-Dur⁵², die Bruckner Ludwig II. von Bayern, dem Gönner Wagners, gewidmet hatte, wurde schon bei ihrer Uraufführung am 30. Dezember 1884 unter Arthur Nikisch in Leipzig rauschend gefeiert. Es folgten weitere triumphale Aufführungen in zahlreichen europäischen Städten (einschließlich Wien) sowie in New York und Chicago.

Nach der Beendigung des *Te Deum* im Sommer 1884 begann Bruckner mit der Arbeit an der 8. *Sinfonie* c-Moll, an der er bis zum Sommer 1887 mit mehrfachen Unterbrechungen komponierte. Die Sinfonie sollte in diesem Jahr bei einem Konzert in München gespielt werden, doch der Dirigent Hermann Levi konnte sich letztlich nicht dazu entschließen, das Werk in der vorliegenden Fassung zur Aufführung zu bringen. Bruckner begann daraufhin mit der Umarbeitung, die ein Jahr in Anspruch nahm und 1890 abgeschlossen war. Bruckners „Achte“, die das bisher umfangreichste Werk der Sinfoniegeschichte darstellte, wurde in ihrer Zweitfassung am 18. Dezember 1892 in Wien – als einziges Werk des Abends – durch die Wiener Philharmoniker unter Hans Richter mit sensationellem Erfolg uraufgeführt. Im Publikum befanden sich Brahms, Hugo Wolf, Johann Strauß, Siegfried Wagner und Hanslick⁵³, der die Aufführung vor dem Finale „unter dem sarkastischen Applaus der Bruckner-Anhänger“⁵⁴ verließ. Der Komponist erhielt diesmal nicht nur Beifall von seinen Anhängern, sondern auch von seinen Gegnern, die Bruckners Bedeutung als Sinfoniker nun anerkennen mussten. Der Misserfolg, der Bruckners sinfonisches Schaffen über lange Zeit hin begleitet hatte, ist selbstverständlich nicht vorrangig auf die Polemiken Hanslicks bzw. auf den Musikstreit zurückzuführen. Das monumentale Ausmaß dieser Werke und die hohen Ansprüche, die sie an die Ausführenden stellten – die Philharmoniker hatten die Aufführung der 2. *Sinfonie* aus diesem Grund abgelehnt – setzten ihrer Wiedergabe große Hindernisse entgegen. Die Komposition

⁵¹ Uraufführung der Linzer Fassung am 9. Mai 1868 in Linz, Uraufführung der „Wiener Fassung“ am 13. Dezember 1891 unter Hans Richter.

⁵² Als Bruckner am Adagio arbeitete, traf ihn die Nachricht vom Tod Wagners (13. Februar 1882). Der 2. Satz der Sinfonie, v.a. die Coda, wurde somit auch zur Trauermusik für den verehrten Meister.

⁵³ Hanslick äußerte in seiner Rezension zur 8. Sinfonie sodann folgende Befürchtung: „Es ist nicht unmöglich, dass diesem traumverwirrten Katzenjammerstil die Zukunft gehört – eine Zukunft, die wir nicht darum beneiden“. In: Hanslick, Eduard: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten, a. a. O., S. 59 f.

⁵⁴ Sprick, Jan Philipp: Die 8. Sinfonie – Bruckners monumentaler Durchbruch (Programmhefttext). Online-Fassung unter: http://www.sinfonietta-archiv.ch/PPL/Saison05/Text_S2_2005.htm

des Finalsatzes seiner 9. *Sinfonie* d-Moll (1887-96) konnte der bereits seit Längerem von Krankheit Gezeichnete nicht mehr vollenden.

Bruckners *Te Deum* wurde übrigens auf Empfehlung von Brahms hin gemeinsam mit vier Brahms'schen Chorwerken am 12. Januar 1896 in einem Konzert der *Gesellschaft der Musikfreunde* unter der Leitung von deren Direktor Richard von Perger aufgeführt. Beide Komponisten waren im Saal anwesend, und die jeweiligen Anhänger lieferten sich Applaus-Duelle. Kaum jemand wusste, dass Brahms die Anregung zu diesem Konzert gegeben hatte⁵⁵. Von Perger leitete am 17. Januar 1897, als Bruckner bereits verstorben war, ein weiteres Konzert mit Bruckners *Messe* in d-Moll und Chorwerken von Brahms, der trotz schwerer Krankheit der Darbietung beiwohnte.

Die ästhetischen und pseudoästhetischen Kontroversen des 19. Jh.s setzten sich bis weit ins 20. Jh. hinein unter jeweils anderen Voraussetzungen und Wortführern fort. Ihre Auswirkungen hinterließen oft tief greifende Spuren im persönlichen und künstlerischen Leben der Betroffenen. Was die Polemiken der Musikkritik bzw. bestimmter Ästhetiker betrifft, so konnten diese den Erfolg eines großen Komponisten auf Dauer zwar nicht verhindern, allerdings bewirkten sie in vielen Fällen eine negative Beeinflussung des Publikums und gelegentlich auch eine Verzögerung des künstlerischen Durchbruchs. Dabei muss natürlich in Rechnung gestellt werden, dass es im Zuge solcher Auseinandersetzungen für gewöhnlich nicht primär um Aversionen gegen bestimmte Musikstile und -richtungen bzw. gegen deren Vertreter ging, sondern um die Wahrung oder Durchsetzung eines bestimmten ästhetischen Anspruchs.

Daneben kam es jedoch auch zu Anfeindungen nationalistischer und antisemitischer Prägung, was bereits Mendelssohn und Giacomo Meyerbeer⁵⁶ zu spüren bekamen. Mit dem Aufkommen und Erstarken des Nationalsozialismus nach dem Ersten Weltkrieg gewann diese Erscheinung an Brisanz und gipfelte schließlich unter dem Schlagwort der „entarteten Kunst“ in einer bis dahin beispiellosen Verfemung von Komponisten und ganzen Kompositionsrichtungen.

⁵⁵ Biba, Otto: Johannes Brahms und die Musikstadt Wien, in: Musik in Österreich, a. a. O., S. 225

⁵⁶ Wagners antisemitischer Aufsatz „*Das Judentum in der Musik*“ (unter einem Pseudonym 1850, unter eigenem Namen 1869 publiziert) zielt in erster Linie auf Mendelssohn sowie sein ehemaliges Vorbild Meyerbeer ab, enthält aber auch despektierliche Äußerungen gegen andere Künstler jüdischer Abstammung.

I.5. Eskalationen im Zuschauerraum

Die Exponenten der ästhetischen Auseinandersetzung dachten, urteilten und handelten für gewöhnlich weitaus weniger einseitig als ihre Parteigänger. Dessen ungeachtet sind freilich ab den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts gehäuft pointiert spöttische und verächtliche Äußerungen renommierter Komponisten zu Person und Werk ihrer Berufsgenossen überliefert. Orchester, Ensembles, Dirigenten und Interpreten verwahrten sich meistens vor einseitigen Bevorzugungen und Vereinnahmungen. Das Publikum allerdings wusste um seine Macht, über Erfolg oder Misserfolg von Musikwerken mitzubestimmen und wollte diese auch ausüben. Es reagierte daher v.a. bei Premieren und Uraufführungen wesentlich emphatischer und leidenschaftlicher, als dies heute, wo sich das Interesse im Allgemeinen mehr auf Interpreten und Interpretation verlagert hat, der Fall ist. Frenetischer Beifall und erbarmungsloses Auszischen waren an der Tagesordnung⁵⁷.

Im letzten Drittel des 19. Jh. ereigneten sich die ersten großen Theaterskandale, und im beginnenden 20. Jh. wurden diese zu einer regelrechten Mode. Allerdings kam es im seltensten Fall spontan zu solchen Eskalationen. Vielmehr waren diese im Vorhinein abgesprochen; sie wurden durch die Parteien der Gegner wie auch der Anhänger⁵⁸ eines Komponisten vorbereitet und sowohl vor als auch nach dem Bühnenereignis von der Presse angefacht. Einer der ersten prominenten Musikskandale ereignete sich bei der Pariser Premiere von Wagners „*Tannhäuser*“ am 13. März 1861: Der Komponist hatte sich geweigert, in den 2. Akt ein Ballett einzuschieben, was eine unabdingbare Voraussetzung für den Erfolg einer Oper in Paris darstellte⁵⁹. Die Mehrzahl der Logen der Grand Opéra war ganzjährig von Mitgliedern des elitären „Jockey Clubs“ angemietet, die laut Berichten der Wagnerianerin Malvida von Meysenbug mit Verspätung in die Oper kamen, und das nicht, um Musik zu hören, sondern um in Anschluss an die Balletteinlage in näheren Verkehr mit den Tänzerinnen zu treten. Den Eklat am Abend der ersten Aufführung, für den die Presse schon im Vorfeld den Nährboden bereitet hatte, schilderte von Meysenbug folgendermaßen:

⁵⁷ Schnaus, Europäische Musik in Schlaglichtern, a. a. O., S. 318

⁵⁸ Da die Anhänger ebenfalls schon im Vorhinein mit einer Störaktion rechnen konnten, erschienen sie umso zahlreicher bei der betreffenden Vorstellung, um gegen die Widersacher zu protestieren bzw. um ihrem Günstling laute Beifallsbekundungen zuteil werden zu lassen.

⁵⁹ Vgl. Lempfrid, Wolfgang: Warum diese Töne? Skandal und Provokation in der Musik. In: Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jh.s, hrsg. v. F.X. Ohnesorg. Köln 1994, S. 119-31. Zitiert nach der Online-Fassung unter: http://www.koelnklavier.de/texte/_index.html

Die Ouvertüre und der erste Aufzug verliefen ohne Störung. Aber bei der Wandlung der Szene, bei dem hinreißend poetischen Wechsel aus dem wüsten Bacchanal der Venusgrotte in die reine Morgenstille des Thüringer Waldtals, bei den Klängen der Schalmei und des Hirtenliedes, brach plötzlich der lang vorbereitete Angriff aus, und ein gewaltiges Pfeifen und Lärmen unterbrach die Musik. Die Herren des Jockey-Clubs betrieben ihre boshaften Störungen wegen des fehlenden Balletts nicht einmal im Verborgenen, sondern saßen, recht geflissentlich sichtbar, in ihren mit Glacéhandschuhen bedeckten Händen die kleine Trillerpfeife haltend. So ging es die ganze Aufführung weiter. Die Sänger benahmen sich dabei wirklich heldenmütig. Oft mußten sie 15 Minuten und noch länger anhalten, um den Sturm, der im Publikum tobte, vorüberzulassen.⁶⁰

Ähnliche Szenen begaben sich auch während der nachfolgenden beiden Aufführungen. Die Oper war in Paris Tagesgespräch, und wer auf sich hielt, versuchte zu einer Eintrittskarte zu gelangen⁶¹. Der Großteil der Pariser Presse reagierte auf die Niederlage des „*Tannhäuser*“ mit Polemik und Hohn. Paris wurde von da an zu einer regelrechten Hochburg des Bühnenskandals. Ein Komponist konnte allerdings von derartigen Exzessen durchaus profitieren, da ihm auf diese Weise ein Ausmaß an Publizität zuteil wurde, das er auf gewöhnlichem Wege innerhalb so kurzer Zeit vielleicht nicht erlangt hätte.

Die Motive des Publikums, sich an solchen Ausschreitungen aktiv zu beteiligen, sind verschiedenartig. Vor Beginn des 20. Jh.s war es seltener die Musik selbst respektive ihre etwaige revolutionäre Tonsprache, die Anstoß erregte, sondern viel eher ein Sujet, das vom Publikum als bewusste Briskierung oder als Verfehlung gegen Moral und Geschmack empfunden wurde, oder auch die Weigerung der Komponisten, bestimmten Konventionen und Erwartungen Genüge zu tun. Zahlreiche Bühnenskandale ereigneten sich – meist im Rahmen der Premiere – als Folge von minutiös geplanten Sabotageakten bestimmter Interessensgruppen. Diejenigen, die ihr Recht auf das ungestörte Mitverfolgen der Vorstellung geltend machten, empörten sich gegen die Provokateure, und dieser Protest vollzog sich dann gleichfalls unter Lärm und bisweilen auch gewalttätigen Übergriffen. Ähnliches gilt für jene Fälle, bei denen Angehörige unterschiedlicher musikalischer bzw. ästhetischer Parteien (vgl. I.3. und I.4.) im Zuschauerraum aufeinander trafen und ihre jeweilige Haltung zum Ärger des neutralen Publikums lautstark kundgaben. Und schließlich dienten Exzesse dieser Art auch der Lust am Randalieren und der Befriedigung eines gewissen Voyeurismus.

⁶⁰ Malvida von Meysenbug: *Memoiren einer Idealistin*, o. J., Bd. 1, S. 287 (zitiert nach Lempfrid, *Warum diese Töne?*, a. a. O., http://www.koelnklavier.de/texte/_index.html)

⁶¹ Vgl. Lempfrid, *Warum diese Töne?* (a. a. O.) http://www.koelnklavier.de/texte/_index.html

I.6. Auseinandertreten von Kunst- und Trivialmusik

In diesem Kapitel soll einer weiteren Erscheinung des 19. Jahrhunderts Rechnung getragen werden, deren mittelbare und unmittelbare Folgen sowohl die Musikproduktion als auch bestimmte ästhetische Anschauungen des 20. Jh.s entscheidend mitgeprägt haben. Es handelt sich um das intensiverte Aufkommen von Trivialmusik, deren Rezeption sowie deren Bewertung durch die zeitgenössische Ästhetik. Innerhalb der aufstrebenden bürgerlichen Musikkultur, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu etablieren begann, machte sich neben aller Wertschätzung für „gute“⁶² Kunst auch eine zunehmende Verflachung und Trivialisierung des Musikgeschmacks weiter Rezipientenkreise bemerkbar. Dieses Phänomen nahm bereits mit den 10er Jahren des 19. Jh.s seinen Ausgang und zeitigte ab der Jahrhundertmitte seine größten Auswirkungen.

Nach der Französischen Revolution (1789-99), die tief greifende gesellschaftliche Veränderungen in ganz Europa auslöste, und den Koalitionskriegen (zwischen 1792 und 1815) setzte die auf dem Wiener Kongress (1814-15) beschlossene Restauration ein, mittels derer die Heilige Allianz⁶³ die Zustände in Europa vor der Revolution und Napoleon, d.h. die absolutistisch regierende Monarchie im Sinne des „Ancien régime“ wiederherstellen wollte. Die Restauration, die während der Zeit des so genannten Vormärzes⁶⁴ vornehmlich vom österreichischen Staatskanzler Fürst von Metternich betrieben wurde, richtete sich dementsprechend gegen nationale, liberale und demokratische Bewegungen. Als Höhepunkt der Restauration können die *Karlsbader Beschlüsse* von 1819 betrachtet werden, die in den Staaten des Deutschen Bundes eine massive Einschränkung der Pressefreiheit, eine Erstarkung der Zensur und eine Überwachung der Universitäten einschließlich eines Berufsverbots für liberal und national gesinnte Professoren zur Folge hatten. In Österreich⁶⁵ galt außerdem ein Versammlungsverbot auf öf-

⁶² Ästhetische Werturteile wie „gut“ – „schlecht“, „hochwertig“ – „minderwertig“, „meisterlich“ – „stümperhaft“, „echt“ – „unecht“ etc. sind problematisch, weil sie stets nur individuelle Ansichten bzw. die bestimmter Gruppen widerspiegeln und keinesfalls universelle Gültigkeit beanspruchen können. Da aber die historiographische Musikgeschichte Europas letztlich auch eine auf „autorisierten“ Werturteilen basierende exemplarische Auslese bestimmter Komponisten und Werke unter Auslassung anderer ist, kann im Kontext dieser Studie nicht auf die Verwendung solcher Begriffe verzichtet werden, zumal sie nicht notwendigerweise die persönlichen Wertvorstellungen der Verfasserin reflektieren.

⁶³ Bündnis der Monarchen Preußens, Österreichs und Russlands

⁶⁴ Die Jahre zwischen Wiener Kongress 1815 und Märzrevolution 1848/1849

⁶⁵ Die Zeit des Vormärz wurde dort im historischen Nachhinein mit dem Epochenbegriff „Biedermeier“ bezeichnet.

fentlichen Plätzen. Dies führte in gewisser Hinsicht zu einer Begünstigung der neuen bürgerlichen Kultur – kleinere gesellige Runden fanden sich in der vor Verfolgung und Spionage relativ sicheren Sphäre ihrer Privatwohnungen zusammen, um sich dort kultivierten Unterhaltungen, vornehmlich Musik und Literatur, zu widmen. In den bürgerlichen Gesellschaftszimmern bzw. Salons fand sich daher immer häufiger ein Klavier.

Nach all den Kriegen und den damit einhergehenden wirtschaftlichen Erschütterungen während der Jahrzehnte vor dem Wiener Kongress erwuchs unter breiten Bevölkerungsschichten in ganz Europa ein Bedürfnis nach Ruhe, Stabilität und harmlosen, leichten Lebensgenuss. Die Musik schien in besonderem Maße dazu geeignet, diesem Wunsch entgegenzukommen, da ihr zunehmend kommunikative und gesellschaftliche Bedeutung zukam.

Zur besagten Zeit wurde noch ein erheblicher Teil der öffentlich zugänglichen Konzertaufführungen in deutschen Städten und insbesondere in Wien⁶⁶ von „Dilettanten“⁶⁷, d.h. von gelernen Musikern, die Musik nicht als Beruf ausübten, bestritten bzw. mitgetragen. Professionelle Orchester und Ensembles mit regelmäßigen Probenzyklen waren abseits der Hof- und Privatkanzeln, einiger Tanzkapellen und der etablierten Theaterbühnen noch vergleichsweise selten. Die Mehrzahl der Konzertaufführungen war von gemischten Programmen, also einer bunten Abfolge von Ouvertüren, einzelnen Sinfoniesätzen und solistischen Instrumental- und Gesangsstücken geprägt, die durch das Auftreten von lokalen Gesangsvereinen, namhaften Virtuosen und viel versprechenden jungen Musikertalenten zusätzliche Bereicherung erfahren konnten. Die gesellschaftliche Funktion dieser Konzerte war vornehmlich die von Geselligkeit und Unterhaltung, wenn auch die „Erziehung zum Kunstgeschmack“ und die Verbreitung „klassischer“ Werke gelegentlich eine Rolle dabei spielte.

⁶⁶ Wien konnte erst 1842 mit der Gründung des Philharmonischen Orchesters an die professionellen Standards anderer europäischer Metropolen anschließen. Vgl. Handlos, Martha: Zur Entwicklung des bürgerlichen Konzertlebens in Wien, a. a. O., S. 222

⁶⁷ Leopold von Sonnleithner: *„In Frankreich und Italien bezeichnet der Sprachgebrauch mit dem Wort »dilettanti« vorzüglich nur die anteilnehmenden Zuhörer musikalischer Aufführungen, das eifrige Konzert- und Theaterpublikum. Wenn wir Deutsche dagegen von »Musik-Dilettanten« sprechen, so denken wir dabei an Leute, die aus Kunstliebe selber aus Leibeskräften singen, geigen, blasen, dirigieren und komponieren.“* (= Sonnleithner, Leopold von: Musikalische Skizzen aus Alt-Wien, in: Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) 16. Jg., 1961, Heft 3, S. 101)

Die Aneignung von Gelehrsamkeit, Lebenskultur und Kunstverständnis diene dem in sozialem Aufstieg begriffenen Dritten Stand⁶⁸ u.a. dazu, sich gegenüber der Aristokratie zu profilieren. „Musik hören“ und „Musik machen“ avancierten zum integralen Bestandteil des Selbstverständnisses der besser situierten Bürgerlichen, die, dem Adel nacheifernd, Musikausübung und Konzertleben für sich vereinnahmten. Desgleichen trat auch bei sozial geringer gestellten Schichten ein wachsendes Bedürfnis nach musikalischer Betätigung und einer damit verbundenen Erhöhung des gesellschaftlichen Ansehens hervor. Aus der gesteigerten Nachfrage resultierte einerseits eine zunehmende Rezeption „guter“ Musik, andererseits aber auch eine rasante Entstehung und Verbreitung von anspruchslosen und mediokren Schöpfungen. Letzteres wurde von geschäftstüchtigen Musikverlegern dieser Zeit insofern begünstigt und befördert, als das Kaufinteresse an stets neuer, leicht spielbarer, eingängiger Musik eine intensivierte Drucklegung von seichter Massenware bewirkte, die kolossalen Absatz fand. Neben den Werken von gelernten Tonsetzern wurden nun auch die mithilfe des Klaviers zusammenfügen Produktionen von Dilettanten publiziert und verkauft.⁶⁹ Um der Lust der Laien am Komponieren entgegenzukommen, wurden bereits ab Mitte des 18. Jh.s von Musikern und Kapellmeistern Anweisungen und „Rezepte“ verfasst, mittels derer man einfache musikalische Sätze konstruieren konnte. Ein solches „*Recept, Tänze zu componiren*“ erschien etwa in Johann Adam Hillers *Wöchentlichen Nachrichten die Musik betreffend* (Leipzig 1768-69)⁷⁰. Um das mechanische Komponieren zusätzlich zu vereinfachen, verfassten Komponisten wie Johann Philipp Kirnberger oder Maximilian Stadler Tabellen mit Motiven und stereotypen Elementen, die durch Auswählen oder durch Auswürfeln zu Märschen, Menuetten, Polonaisen, Walzern und diversen anderen kleinen Formen zusammengefügt werden konnten. Ihr Erscheinen in mehreren Sprachen und zahlreichen Nachdrucken beweist, wie populär solche Rezeptbücher waren⁷¹. Musikerpersönlichkeiten wie Ignaz Moscheles klagten darüber, dass Ver-

⁶⁸ Im vorrevolutionären Frankreich umfasste der *Dritte Stand* (frz. *Tiers État*) die sozial heterogene Summe aller Volksangehörigen, die nicht den privilegierten Ständen Adel und Klerus zugehörten. Im Laufe des 19. Jh.s erfuhr dieser Begriff einen Bedeutungswandel und stand nur noch für das Bürgertum. Mit der zunehmenden Industrialisierung erweiterte sich diese Gesellschaftsordnung um einen *Vierten Stand*, das Proletariat.

⁶⁹ In krassem Gegensatz dazu fand sich kein Wiener Verleger, der den „*Erkönig*“ des noch unbekannten Schubert auch nur unentgeltlich angenommen hätte. Schuberts Gönner Leopold Sonnleithner bewirkte daher im Verein mit Freunden eine Herausgabe auf eigene Kosten. Die Musikalienhandlung Diabelli und Komp. übernahm sodann den Verkauf ohne Gewinnanteil. Vgl. Sonnleithner, Leopold: Musikalische Skizzen aus Alt-Wien, in: ÖMZ 16. Jg. 1961, Heft 4, S. 145)

⁷⁰ Vgl. Egli, Eva: Probleme der musikalischen Wertästhetik im neunzehnten Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik. Keller, Winterthur 1965, S. 30

⁷¹ Egli, a. a. O., S. 31

leger für Modestücke weitaus höhere Honorare bezahlten als für ernsthaft gearbeitete Musik:

Die seit vier Jahren aufgeschobene Abrechnung mit dem Hause Cramer & Co. [in London] zeigt auf verdrüssliche Weise, dass man zwar für die unbedeutenden Opern-Arrangements 30 Guineen, für Septett und Concerts hingegen allzuwenig zahlen wollte, ja, dass die mühevollen und gewissenhafte Edition Beethoven'scher Claviersachen nicht einmal den Ersatz für die darauf verwendete Zeit bot.⁷²

Viele Komponisten sahen sich, so sie ihre Musik gespielt, verlegt und verkauft sehen wollten, dazu gezwungen, sich der herrschenden Mode zu unterwerfen: „*Man flattert von Einem zum Anderen, Neues auf Neues muss folgen, wenn es nicht den Reiz verlieren soll (...)*“, so ein Rezensent der AMZ im Frühjahr 1928, „*Was Wunder, wenn am Ende auch mancher von Natur aus Bessere, der doch auch gelesen und gespielt sein möchte, der matten Eitelkeit sich hingiebt! — Es ist wohl wahr, die Künstler verderben das Publicum, aber das Publicum verdirbt auch die Künstler.*“⁷³ Modernmusik dieser Art fand vor allem im „Salon“ ihre Bestimmung, was um die Jahrhundertmitte schließlich dazu führte, dass Salonmusik mit dem gleichgesetzt wurde, was heute als Trivialmusik bezeichnet wird.

Literarische Salons existierten bereits im Frankreich des 17. Jh.s – viele dieser meistens von gebildeten Aristokratinnen begründeten Gesellschaften erlangten im Laufe der Zeit großes Renommee. Literaten und Dichter trugen dort ihre neuesten Werke vor. Neben geistvoller Unterhaltung, gemeinsamer Lektüre und Theateraufführungen konnte man in diesen Salons auch Musik genießen. Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff „salon“ mit der entsprechenden Form des Gesellschaftslebens ins Deutsche übernommen⁷⁴. Adelige veranstalteten, nicht zuletzt aus Prestigezwecken, in ihren Häusern und Palais literarische und musikalische Soireen, zu denen sie namhafte Künstler einluden. Mit dem beginnenden 19. Jh. gelangten auch immer mehr Bürgerliche zu Wohlstand und Ansehen, denen es in Folge möglich wurde, sich diesen Lebensstil anzueignen.

⁷² Aus Moschele's Leben, Nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau, Leipzig 1892, Bd. 2, S. 176 (zitiert nach Eggli, a. a. O., S. 36 f)

⁷³ AMZ Nr. 15, 9. April 1828 (zitiert nach Eggli, a. a. O., S. 33)

⁷⁴ Fellinger, Imogen: Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts. In: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Bosse, Regensburg 1967, (S. 131-41), S. 132

Unter „Salonmusik“⁷⁵ verstand man zunächst die Musikpflege im häuslichen Rahmen, bei der im Unterschied zur früheren Hausmusik das Klavier – solistisch besetzt oder den Gesang begleitend – eine dominierende Rolle spielte. Das Klavierspiel, das sich in einer Zeit begrenzter Unterhaltungsangebote vorzüglich zu Zeitvertreib und Zerstreuung eignete, wurde geradezu zum Signum von Bildung, feiner Erziehung und „gutem Ton“. Bisweilen war der Klavierunterricht, den das bürgerliche Mädchen genoss, Kalkül zur Anbahnung einer vorteilhaften Verheiratung. Unterricht und Musikausübung gehörten nach der Eheschließung dann oftmals der Vergangenheit an.

Die große Nachfrage nach Klavier- und anderem Musikunterricht bewirkte, dass nun auch Leute, die kaum über die notwendigen technischen, literarischen und pädagogischen Kenntnisse verfügten, als Lehrer wirkten. Häufig verlangten Eltern musizierender Kinder und Jugendlicher aus Eitelkeit schon nach kurzer Unterrichtszeit repräsentative „Ergebnisse“, die sich im häuslichen Zirkel hören lassen konnten. Dementsprechend waren auch die Anforderungen an die Literatur: „*Brillant, aber nicht zu schwierig*“⁷⁶. Klavierwerke etwa von Haydn, Mozart, Beethoven und zeitgenössischen Komponisten waren für diese Zwecke vielfach zu lang und technisch zu anspruchsvoll.

Während seriöser Instrumentalunterricht bis zum vermehrten Aufkommen spezifisch didaktischer Literatur in der Regel anhand von Meisterwerken erfolgte, so wurde nunmehr häufig mittels pädagogisch wie auch künstlerisch völlig wertloser Musik unterrichtet. Johann Nepomuk Hummel empfiehlt in seiner „*Ausführlichen theoretisch-praktischen Anweisung zum Pianofortespiel*“ von 1828 Stücke u.a. von Muzio Clementi, Carl Czerny, Anton Diabelli, Johann Ludwig Dussek, Friedrich Daniel Kuhlau und Ignaz Joseph Pleyel und warnt ausdrücklich vor „*Tänzeleyen aus Opern, Balletten, Ouvertüren, Tänzen und dergleichen, weil sie dem Pianoforte nicht eigenthümlich sind, weder Hände noch Finger bilden, die linke Hand zu wenig beschäftigen, den Geschmack für ächte Klaviermusik verderben und das Fortschreiten eines ernsten musikalischen Studiums stören*.“⁷⁷ Schumann übte allerdings Kritik an dieser Klavierschule, da er den überwiegenden Teil der darin enthaltenen Stücke nicht für didaktisch

⁷⁵ Dieser Begriff lässt sich erst ab den 1830er Jahren belegen. Vgl. Brockhaus-Riemann, a. a. O., Bd. 4, S. 86 (Stichwort „Salonmusik“)

⁷⁶ Moscheles, der in London ein gesuchter und gut bezahlter Lehrer war, hörte von den Müttern seiner Schülerinnen oft folgenden Wunsch: „*Will you give her something with a pretty tune in it, brilliant and not too difficult.*“ (Aus Moscheles’ Leben, a. a. O., S. 152; zitiert nach Eggli, a. a. O., S. 55)

⁷⁷ Hummel, Johann Nepomuk: Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel, Wien 1828, S. 111 (zitiert nach Eggli, a. a. O., S. 55). Diese Klavierschule stellt übrigens eine der ersten rationellen Methoden für den Fingersatz dar.

sinnvoll hielt: „*Es fand sich in ihr neben vielem Nützlichem auch bloß Angehäuftes, neben guten Winken so viel Bildungshemmendes, daß ich ordentlich erschrak über die Ausgabe (...)*“⁷⁸. Hummels Etüden für Klavier op. 25 hingegen hielt er größtenteils für „*meisterhaft angelegt und vollendet (...)*“⁷⁹. An anderer Stelle formuliert Schumann eine regelrechte „Kampfansage“ an schlecht komponierte (Unterrichts-)Literatur:

Vor allem tut es Noth, der jungen anwachsenden Zeit etwas an die Hand zu geben, was sie vor dem schlimmen Einfluss bewahre, den gewisse niedrigvirtuosische Werke auf Jene ausgeübt. Je allgemeiner der Kunstsinn, desto besser. Für jede Stufe der Bildung sollen Werke da sein. (...) Nur für das Heuchlerische, für das Hässliche, das sich in reizende Schleier hüllt, soll die Kunst kein Spiegelbild haben. Wäre der Kampf nur nicht zu unwürdig! — Doch, jenen Vielschreibern, deren Werkzahl sich nach der Bezahlung richtet (es giebt berühmte Namen darunter), jenen Anmaßenden, die sich wie außer dem Gesetz stehend betrachten, endlich jenen armen oder verarmten Heuchlern, die ihre Dürftigkeit noch mit bunten Lumpen herausputzen, muss mit aller Kraft entgegengetreten werden. Sind diese niedergedrückt, so greift die Masse von selbst nach dem Bessern.⁸⁰

Neben den vielen fragwürdigen Unterrichtswerken, die v.a. Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts im Umlauf waren, wurde aber auch eine Anzahl von geeigneten Lehrwerken, Etüdensammlungen und Technikstudien (etwa von Czerny) verfasst, von denen einige auch heute noch in Verwendung sind.

Die Anzahl der Dilettanten, die das Klavierspiel erlernen wollten, wurde so groß, dass Anrainern immer häufiger über Lärm und Ruhestörung klagten. Die Polizei wurde in manchen Städten dazu aufgerufen, das Musizieren bei offenen Fenstern und außerhalb bestimmter Tageszeiten zu untersagen – offenbar waren behördliche Maßnahmen dieser Art zuvor nicht notwendig gewesen. Hanslick bezeichnete dieses Phänomen als „*Klavierseuche*“ und rief die Konservatorien dazu auf, den Nachwuchs an Orchestermusikern zu sichern, anstatt „*die massenhafte Drillung von Pianisten und dadurch das Anwachsen eines bedauernswerten musikalischen Proletariats*“⁸¹ zu befördern.

⁷⁸ Schumann, Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. 1, S. 21

⁷⁹ Ebd., S. 23

⁸⁰ Schumann, Gesammelte Schriften (...), a. a. O., Bd. 1, S. 118. Schumann selbst erfüllte die von ihm gestellten Forderungen, indem er anspruchsvolle Literatur für jüngere (z.B. *Album für die Jugend* op. 68, 1848) und ältere (z.B. *Kinderszenen* op. 15, 1838) Klavierschüler bzw. Pianisten schuf.

⁸¹ Hanslick, Gemeine, schädliche und gemeinschädliche Klavierspielerei, in: Ders., Aus dem Tagebuch eines Rezensenten, a. a. O., S. 239 ff.

In einer weiteren Bedeutung steht „Salonmusik“ auch als Sammelbegriff für Stücke von meist elegant-intimem Charakter. Dazu zählen Genrestücke, Charakterstücke, Variationen, Salon-Etüden, Opern- und Ballettbearbeitungen, Potpourris, Tänze etc., die vornehmlich der geselligen Unterhaltung elitärer wie auch einfacherer Kreise dienten. Unter den zahllosen Komponisten wären Henri (Heinrich) Herz, Franz Hünten, Friedrich Kalkbrenner, Theodor Kullak, Sigismund Thalberg und Tekla Badarzewska-Baranowska, deren „*Gebet einer Jungfrau*“ geradezu zum Sinnbild schlechter Salonmusik geworden ist, als die seinerzeit bekanntesten zu nennen. Ein beträchtlicher Teil der Salon-Kompositionen war als Tanzmusik für kleinere gesellige Runden konzipiert. Darüber hinaus wurden aber auch Arien und andere Nummern aus aktuellen Opern als Tänze bzw. Tanzzyklen arrangiert. Musikalischen Kriterien wurde dabei zumeist wenig Rechnung getragen – Melodien wurden ohne Rücksichtnahme auf ihr originäres Metrum und ihre rhythmische Struktur in die gewünschte Taktart „genötigt“. In Paris erschienen 1844 sogar „*Stabat-Quadrillen*“ über das *Stabat Mater* von Gioachino Rossini⁸². Neben den Empfangszimmern und den Tanzgesellschaften fand Salonmusik auch in Kaffeehäusern, bei Freiluftkonzerten, in Kursalons und elitären Sommerfrische-Domizilen ihre Bestimmung.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Salonmusik von virtuoson Stücken oder solchen mit virtuoson Elementen geprägt. Diese Erscheinung war einerseits durch Innovationen im Instrumentenbau und andererseits durch den romantischen Geniekult hervorgerufen worden. Es war vermutlich Muzio Clementi (1752-1832), der als Erster die Möglichkeiten des Klaviers um Tonleiter-Passagenspiel, Terz-, Sext- und Oktavtechnik bereicherte und den vollen Umfang des Instruments ausnützte. Clementi übte großen Einfluss auf den virtuoson Klavierstil Beethovens aus, und seine Schüler Johann Baptist Cramer, John Field, Ignaz Moscheles, Friedrich Kalkbrenner und Giacomo Meyerbeer erkannten durch ihn die technischen Möglichkeiten dieses Instruments⁸³. Zu den renommiertesten komponierenden Klaviervirtuoson diese Zeit zählen Frédéric Chopin und Franz Liszt; der bedeutendste komponierende Violin-virtuose war Niccoló Paganini. Diese Künstler unternahmen ausgedehnte Konzertreisen durch ganz Europa, wodurch ihre Musik einen hohen Bekanntheitsgrad erfuhr. Ihre Auftritte fanden gleichermaßen in öffentlichen Konzertsälen und privaten Salons statt.

Während zahlreiche Virtuosen als Konzession an das Publikum Musik spielten, die zwar aufgrund ihres dominierenden technischen Elements effektiv und daher höchst bühnenwirksam

⁸² Egli, Probleme der musikalischen Wertästhetik (...), a. a. O., S. 75

⁸³ Ebd., S. 78

war, jedoch hinsichtlich ihres musikalischen und geistigen Gehalt oft zu wünschen übrig ließ, strebte insbesondere Liszt mittels seines reichhaltigen und differenzierten Repertoires stets die Verbreitung von Meisterwerken älterer und neuerer Provenienz an. In seinen Konzerten spielte und dirigierte er neben eigenen Werken Kompositionen von Orlando di Lasso, J.S. Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Carl Maria von Weber, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Berlioz und Wagner. Im Jahr 1949 brachte er dessen „*Tannhäuser*“, 1850 den „*Lohengrin*“ (Uraufführung), und 1853 den „*Fliegenden Holländer*“ zur Aufführung.⁸⁴ Besonders dankenswert ist auch Liszts Engagement für die Rezeption des Schubert'schen Œuvres, das bis dahin nur kleinen Kreisen bekannt gewesen war. Er komponierte über die Lieder Schuberts Transkriptionen für Klavier, was dazu beitrug, dass auch die „Originale“ bekannt und beliebt wurden. Im romantischen Weltbild gewann die Virtuosität einen neuen Aspekt⁸⁵, nämlich den des Wunderbaren und des Übermenschlichen. Der Kult, der um einzelne Virtuosenpersönlichkeiten entstand, grenzte bisweilen an Heldenverehrung. Paganini wurde sogar mit dem Nimbus des übernatürlich-dämonischen bedacht und als „Teufelsgeiger“ gehandelt. In seiner negativen Auswirkung führte das Virtuositentum zu einer Überbewertung des Technischen gegenüber dem Musikalischen. Das Repertoire zahlreicher Modevirtuosen bestand oft aus nur wenigen, mitunter trivialen Stücken, auf deren Einstudierung sie ganze Jahre verwendeten.⁸⁶ Dementsprechend machte sich in der Musik weniger begabter Komponisten eine Anhäufung von spektakulären, jedoch völlig inhaltlosen Effekten und nichts sagenden, durch häufigen Gebrauch bald abgedroschenen Figurationen und Phrasen breit, welche lediglich dazu dienten, die bravourösen mechanischen Fähigkeiten des Ausführenden zur Geltung zu bringen. Nichtsdestoweniger erfreuten sich solche Schöpfungen – jedenfalls solange sie gerade modern waren – ausgesprochener Beliebtheit bei einem sensationshungrigen, bewunderungssüchtigen Publikum. Unzählige Dilettanten wollten es den verehrten Virtuosen nachtun, ohne die dafür notwendige Zeit und Anstrengung aufbringen zu können oder zu wollen. Der Musikalienmarkt reagierte prompt auf diesen Bedarf, indem erleichterte Ausgaben für alle

⁸⁴ Vgl. Artikel auf http://www.rettmann.de/html/franz_liszt.htm

⁸⁵ Bis ins frühe 19. Jh. hinein hatten reisende Virtuosen bisweilen auch das anstößige Gepräge eines „Fahrenden“. So etwa schrieb Kaiserin Maria Theresia in einem Brief vom 12. Dezember 1771 an ihren Sohn Leopold, Großherzog der Toskana, was sie von dessen Idee, den jungen Mozart an seinem Hof anzustellen, hielt: „*Diese Leute reisen um die Welt wie Strolche. Ich wüsste auch nicht, warum Sie einen Komponisten oder sonst welch unnütze Leute gebrauchen sollten.*“ Zitiert nach Siegert, Stefan: Mozart. Die Bilderbiographie. Alexander Fest, Berlin 2001, S. 14

⁸⁶ Louis Spohr über die Situation in Paris. Spohr, Louis: Selbstbiographie, Bärenreiter 1954, Bd. 2, S. 121 (zitiert nach Eggli, a. a. O., S. 79)

Stufen herausgegeben wurden. Bei solchen Simplifizierungen blieben vom Originalwerk oft nur noch Melodie und harmonischer Verlauf übrig⁸⁷.

Heinrich Heine, der, obgleich nicht musikalisch geschult, zwischen 1836-47 als Musikkritiker in Paris tätig war und im Zuge dessen den brillanten, allgemein verständlichen musikalischen Feuilletonismus begründet hat, bezeichnete das Pianoforte als das „*neue Marterinstrument, womit die jetzige vornehme Gesellschaft gezüchtigt wird. Dieses Überhandnehmen des Klavierspiels und die Triumphzüge der Klaviervirtuosen mit ihrer technischen Fertigkeit und der Präzision eines Automaten sind charakteristisch für unsere Zeit und zeugen ganz eigentlich von dem Sieg des Maschinenwesens über den Geist*“⁸⁸. Im Laufe der Zeit weigerten sich immer mehr Virtuosen und ernsthafte Interpreten, brillante, jedoch ansonsten unkünstlerische Musik darzubieten. Daher versuchten sich in verstärktem Maße Dilettanten an solchen Schöpfungen. Naturgemäß verlangten diese nach technisch weniger aufwändigen Stücken und nach anderen Ausdrucksmitteln. Nicht zuletzt deshalb wurde neben dem virtuosen auch das lyrisch-elegische Element kennzeichnend für die Salonmusik.

Die von der frühromantischen Philosophie⁸⁹ inspirierte neue Subjektivität, deren Aufkommen innerhalb der Musik eng mit dem Personalstil Beethovens verbunden ist, brachte eine fortschreitende Intensivierung und Individualisierung der Tonsprache mit sich. Dies bekundete sich im gesteigerten musikalischen Ausdruck, in der verfeinerten Differenzierung der Dynamik und in der Bereicherung der Klangfarbe. Letzteres war, ebenso wie das virtuose Spiel, eine Konsequenz der instrumentenbaulichen Verbesserungen v.a. des Klaviers. Der tief greifende Wandel etablierter Formen (z.B. der Sonatenform) und das Entstehen neuer Formen und Gattungen sind gleichfalls als Auswirkungen der zunehmenden Subjektivität zu betrachten. Mit dem frühen 19. Jh. änderte sich auch die Erwartung des Hörers an das musikalische Kunstwerk: Es sollte nicht nur satztechnisch stimmig und im Sinne der herrschenden Ästhetik

⁸⁷ Egli, a. a. O., S. 84

⁸⁸ Zitiert Lempfrid, Wolfgang: Hommage au Salon. Salonmusik für Klavier und Flöte. Online-Fassung unter: http://www.koelnklavier.de/texte/_index.html

⁸⁹ In diesem Kontext ist insbesondere Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) zu nennen, der neben Schelling, Kant und Hegel als Begründer und wichtigster Vertreter des Deutschen Idealismus gilt. In seiner „*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*“ (1794-95) unterscheidet Fichte – im Sinne einer dialektischen Einheit von Gegensätzen – das „Ich“, das sich durch eine ursprüngliche Tat selbst setzt, und das „Nicht-Ich“, das alles umfasst, was außerhalb des Ichs liegt, also die gesamte Natur. Das Ich schafft sich mit Hilfe seiner schöpferischen Phantasie das außer ihm liegende Nicht-Ich, die es umgebende Welt der Wirklichkeit, welche ihm als Gegenstand zur sittlichen Bewährung dient (Vgl. Pochlatko, Herbert Koweindl, Karl und Thaler, Walter: Abriss der Literatur des deutschen Sprachraums von ihren Anfängen bis zur Gegenwart (2 Bde), Wilhelm Braumüller, Wien 1982, Bd., S. 188

„schön“ sein, sondern darüber hinaus den Zuhörer im Innersten ergreifen, Tiefe und Bedeutsamkeit ausstrahlen und zu einem intensiven Kunsterlebnis führen⁹⁰. Diese Phänomene zeitigten erheblichen Einfluss auf die Meisterkompositionen dieser Zeit. Sie wirkten sich aber auch auf mittelmäßige und schlechte Machwerke aus und führten dort im Sinne einer „Scheinromantik“ zu einer Herausbildung von Kitsch, Sentimentalität und Rührseligkeit. Komponisten mit einem „*Spürsinn für das Zeitgemäße*“ befriedigten das „*augenblickliche Bedürfnis breiter Publikumsschichten nach Gefühlsausdehnung im Kunstgenuss*“⁹¹, indem sie modische Unterhaltungsmusik produzierten, die zwar mit Stilmitteln der romantischen Meister operierte, ansonsten aber unoriginell und bar jeglichen künstlerischen Tiefgangs war. Ein beträchtlicher Teil der im 19. Jh. verfassten Modekompositionen bediente sich einer eingängigen Tonsprache, die bestrebt war, Irritationen des Hörers zu vermeiden, ohne darauf verzichten zu wollen, in diesem Gefühlsregungen hervorzurufen. Daher griffen ihre Schöpfer entweder auf ein Repertoire bewährter Formeln zurück oder nahmen Anleihen beim gerade Populären. Demgemäß bestanden viele dieser Musikstücke zu weiten Strecken aus musikalischem Material, das aus Werken berühmter zeitgenössischer Komponisten lediglich „zusammengestohlen“ war. Gerade der weniger begüterte und gebildete bürgerliche Rezipient, der im Gegensatz zum Adeligen erwerbstätig war, verfügte oft weder über fundierte musikalische Kenntnisse noch über die durch häufiges Musikhören gewonnenen Vergleichsmöglichkeiten und Urteilskriterien, um einen „guten Geschmack“ bzw. ein „geschultes Ohr“ entwickeln zu können.⁹² Folglich war er vielfach überhaupt nicht in der Lage, Fabrikate dieser Art von tatsächlichen Meisterwerken zu unterscheiden, oder er bevorzugte die „Scheinkunst“ ohnehin, weil er die geistige Energie, welche die Rezeption von anspruchsvoller Musik erfordert, nicht aufwenden wollte. Der Durchschnittsmensch begnügte sich oft „*mit einer Musik, die wohl eine äußerliche Ähnlichkeit mit der großen Kunst besitzt, sich aber in solideren, kleinlicheren Bahnen bewegt. Das Gefühl wird ihm zum Sentiment, die Liebe zur Liebelei, und wo der Romantiker sich sehnt, da schmachtet er*“⁹³. Gerade im Salon war es gesellschaftlich durchaus legitim, durch Musik hervorgerufene Rührung und Ergriffenheit offen zum Ausdruck zu bringen. Dass sich neben echter Emotionalität auch übertriebene „Gefühlsduselei“ breitmachte, ist nicht verwunderlich.

⁹⁰ Schnaus, Europäische Musik in Schlaglichtern, a. a. O., S. 314

⁹¹ Egli, Probleme der musikalischen Wertästhetik (...), a. a. O., S. 39

⁹² Das Phänomen der massiven Rezeption von Trivialmusik lässt sich allerdings nicht an einer bestimmten sozialen Schicht festmachen.

⁹³ Egli, a. a. O., S. 39

Zu den äußeren Merkmalen solcher Modekompositionen zählen auch deren oftmals überzogen phantasiereiche, plakative Titel, die vorzugsweise in Französisch, der Konversationssprache der eleganten Welt, gehalten waren: „*Das Banale maskiert sich, und sei es bloß durch den Titel, als Poesie, weil man erkannt hat, welche Wirkung das Poetische in einer Welt ausübt, die immer prosaischer wurde*“⁹⁴.

Die Flut von Trivialmusik, die im Laufe dieser Zeit geschrieben, vorgetragen, gedruckt und verkauft wurde, bewirkte, dass spätestens um die Jahrhundertmitte der Begriff „Salonmusik“ eine Pejoration erfuhr. Dies wird im unmittelbar zeitgenössischen und auch im etwas späteren Musikschrifttum evident, da der (angebliche oder tatsächliche) Tiefstand von kompositorischem Niveau und herrschendem Musikgeschmack umgehend scharfe Kritiker auf den Plan rief. Diese wirkten zumeist als Herausgeber oder Rezensenten bei Musikzeitschriften, und die bedeutendsten darunter waren oft selbst aktive Musiker und Tonsetzer. Der deutsche Komponist und Musiktheoretiker Johann Christian Lobe, der von 1846-48 die AMZ redigierte, gibt 1853 eine Definition von Salonmusik, anhand derer die beginnende Abwertung dieses Begriffs nachvollziehbar ist:

Salonmusik nennt man bekanntlich die Fantastien, Lieder ohne Worte, Potpourris, Impromptus, Bagatellen, Etuden, Nottornos, Scherzos, Transcriptionen, Charakterstücke, Variationen, Balladen, Polonaisen, Walzer, Mazurkas, Boleros, usw.; man versteht darunter ferner Kompositionen, mit denen ein Nebenzweck verbunden ist, zum Beispiel Mittel und Vorzüge eines Instruments hervorzuheben, um Fertigkeit zu zeigen und dergleichen, und es ist Mode geworden, mit dem Namen »Salonmusik« den Begriff „schales, frivoles, kunstunwürdiges Zeug“ zu verbinden.⁹⁵

Im Jahr 1834 gründete Schumann die in Leipzig erscheinende „*Neue Zeitschrift für Musik*“ (NZM), an der er bis 1844 mitwirkte (vgl. S. 16). Schumann äußerte sich bei verschiedenen Gelegenheiten zu „Salonmusik“ und „Salonkomponisten“, und zunächst keineswegs in abfälliger Weise. Vielmehr war seine Einstellung zur Salonmusik positiv, solange diese gut komponiert war. Auf die „Salonkompositionen“ von Chopin, etwa dessen *Walzer* op. 42, hielt er große Stücke. In seinen Rezensionen verurteilte Schumann lediglich solche Musik, der es an innerem Wert, künstlerischer Notwendigkeit und an Wahrheit mangelt. Insbesondere gegen-

⁹⁴ Dahlhaus, Carl (Hrsg): Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts, a. a. O., S. 9 (Vorwort)

⁹⁵ In: Lobe, Johann Christian: Fliegende Blätter über Musik: Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler, hrsg. v. J.C. Lobe, Leipzig: Baumgärtner 1853-57 (zitiert nach Eggli, a. a. O., S. 64)

über Opernfantasien und Potpourris hegte er eine ausgesprochene Abneigung und sprach ihnen jegliche Originalität ab. In einer Besprechung der „*Erinnerungen an Mad. Schröder-Devrient*“, *Phantasie f. Klav. über Motive aus Opern von Bellini* von C. Schnabel etwa rügt Schumann 1836 das – seiner Ansicht nach für einen Deutschen unverzeihliche – „*geflissentliche(s) Nachäffen der feuchten italienischen Sentimentalität (...)*“⁹⁶

Gegen die Sentimentalität und Uechtheit mancher Musikstücke verwehrte sich auch Peter Cornelius (1824-74); er sprach von „*süsse(r) Salontrauer mit recht allerliebsten Akkordwendungen, auch einigem eingestreuten stärkeren Gewürz zur Nervenerschütterung – aber kein Hauch von Wahrheit, kein Ton aus der Tiefe heraus*“⁹⁷.

Den lebhaftesten Eindruck von der Situation der Musik in Deutschland vor der Jahrhundertmitte vermittelt der Schriftsteller-Komponist E.T.A. Hoffmann, der ab 1809 Rezensionen musikalischer Werke sowie kleinere Erzählungen für die AMZ (unter F. Rochlitz) verfasste. Besagtes Jahr markiert auch den Beginn seiner schriftstellerischen Laufbahn. Hoffmann rechnete – meistens durch den Mund seiner autobiographisch gefärbten Gestalt Johannes Kreisler – satirisch-ironisch mit den ihm verhassten „Philistern“ ab. Unter „Philistern“ verstand er präventiöse Menschen, die Musik (bzw. Kunst schlechthin) ohne eigentliches Verständnis für ihr Wesen als Mittel zur Selbstdarstellung oder für Prestigezwecke missbrauchen und sich überdies Kennerschaft anmaßen. Es existiert kaum eine Facette des Philistertums, die Hoffmann im Laufe seiner literarischen Tätigkeit nicht desavouiert und angeprangert hätte.

Erstaunlich ist, dass zahlreiche Autoren, darunter Hoffmann, Thibaut⁹⁸ und Sonnleithner⁹⁹ unabhängig voneinander berichten, dass gerade in gehobenen Gesellschaftskreisen ein besonders übler oder respektloser Umgang mit Musik gepflegt wurde, etwa indem der musikalische Vortrag bei privaten oder öffentlichen Veranstaltungen durch lautes Reden und Lärmen gestört wurde und keiner der Anwesenden den Musizierenden wirklich Aufmerksamkeit schenkte. Der junge Mendelssohn schildert in einem Brief vom April 1825 das Verhalten des Publikums bei der Abendgesellschaft der Comtesse von Rumford in Paris:

Als wir am Abend dahin kamen, waren ziemlich viele Leute in dem Salon versammelt. Ich wurde dem berühmten Rossini vorgestellt, der sich dann alsbald ans Klavier setzte und zum

⁹⁶ Schumann, *Gesammelte Schriften* (...), a. a. O., Bd. 2, S. 26

⁹⁷ Cornelius, Peter: *Literarische Werke*; Leipzig 1904, Bd. 1, S. 557 (zitiert nach Eggli, a. a. O., S. 63)

⁹⁸ Vgl. Thibaut, Anton Friedrich Justus: *Über Reinheit der Tonkunst*. Adademische Verlagsbuchhandlung von J.C.B. Mohr, Freiburg im Breisgau und Leipzig, 71893; S. 49

⁹⁹ Vgl. Sonnleithners Bericht über die musikalischen Abendunterhaltungen bei Ferdinand Müller von und zu Müllegg, in: *ÖMZ* 16. Jg. 1961, Heft 4, S. 157

Gesänge der Comtessa das "Ave verum" von Mozart accompagnierte – zum Nutzen und Frommen aller Zuhörenden, oder vielmehr aller Nicht-Zuhörenden! Denn während Musik gemacht wird, erzählen die Damen einander den letzten Klatsch, oder sie laufen von einem Stuhl zum anderen, als ob sie „Bäumchen wechsele dich“ spielten. Mittendrin fällt's einem alten Herrn in der Ecke ein, „charmant“ zu sagen, seine zwei Töchter plappern es ihm nach, und die jungen Herren im Salon rufen „delicieux“. Wenn's vorbei ist, klatschen sie vor Freude, auf daß sie wieder für einige Minuten Ruhe haben. So wird hier das Glück eines Musikstücks gemacht.¹⁰⁰

Die AMZ berichtet 1829 über das Betragen der „Feinen“ und „Vornehmen“¹⁰¹, also denjenigen, *„die am allerwenigsten von der Sache verstehen, denen auch am allerwenigsten daran liegt, die mit ungeheurem Lärm ins Concert oder Theater kommen, wenn der erste Act halb vorüber ist, während der Musik laut sprechen oder lachen, auch vor Beginn des Finales mit ebensoviel Geräusch wieder abziehen“*¹⁰². Und Schumann spricht 1839 von der *„Sehnsucht nach der echten Heimat der Kunst, die nun einmal in den Salons der Großen und Reichen nicht zu finden ist (...)“*¹⁰³.

Zu den wichtigsten Sprachrohren all dieser und vieler weiterer kritischen Stimmen zählten, neben diversen Monographien einzelner Autoren, in Deutschland die bereits erwähnten Journale AMZ und NZM (beide Leipzig), die *„Berlinische Musikalische Zeitung“* (BMZ, 1805-06 unter Johann Friedrich Reichardt) sowie die eher konservative *„Cäcilia“* (CAC, Mainz 1824 ff). In Österreich, so will es scheinen, hat das „Salonleben“ nicht annähernd einen solchen Tiefstand erreicht wie in manchen deutschen Städten bzw. in London oder Paris. Einen ausführlichen Bericht über die privaten bürgerlichen Musizierzirkel im Wiener Vormärz gibt Leopold von Sonnleithner in seinen *„Musikalischen Skizzen aus Alt-Wien“*¹⁰⁴. Einige dieser Kreise verfügten über musikalisch bestens ausgebildete Mitglieder bzw. verstanden sie es, ausgezeichnete Interpreten zur Teilnahme an ihren Übungen zu gewinnen, sodass selbige ein beachtliches Niveau erreichten. Und das, so Sonnleithner, in einer *„für ernste Musik wenig günstigen Zeitperiode“*¹⁰⁵. Ein beträchtlicher Teil dieser kleinen Gesellschaften widmete sich u.a. der Pflege von älterer Musik (Oratorien, Kantaten und Opern von Händel, J. Haydn, Chr.

¹⁰⁰ Brief von Mendelssohn vom 6. April 1825. Zitiert nach Lempfrid, Hommage au Salon (a. a. O). Online-Fassung unter: http://www.koelnklavier.de/texte/_index.html

¹⁰¹ Wohlhabende Adelige und Bürgerliche verfügten meist über ganzjährig angemietete Logen in Opernhäusern und Theatern.

¹⁰² AMZ 18, 1829 (zitiert nach Eggli, a. a. O., S. 71)

¹⁰³ Schumann, Gesammelte Schriften (...), a. a. O., Bd. 2, S. 192

¹⁰⁴ Erschienen in drei Teilen in der ÖMZ 16. Jg. 1961 Hefte 2-4

W. Gluck etc.), „welche zu hören man damals in Wien nirgends Gelegenheit hatte (...)“¹⁰⁶. Besonderes Lob findet Sonnleithner für den Kreis um die Familie des k.k. Hofbeamten Josef Hochenadl, dem auch der Musikforscher Raphael Georg Kiesewetter angehörte¹⁰⁷, den Salon der Komponistin, Pianistin und Klavierpädagogin Theresia Paradis, bei dem Mozarts Schwägerin Aloisia Lange als Sängerin mitwirkte¹⁰⁸, den kleinen Orchesterkreis um Schuberts Vater, in dem Franz Schubert die *Altviole* und Josef Doppler die Klarinette spielten¹⁰⁹ sowie den Zirkel um Dr. Ignaz Edlen v. Sonnleithner (Vater des Verfassers)¹¹⁰, der sich u.a. dem Streichquartett widmete, aber auch größer besetzte Instrumental- und Vokalwerke zur Aufführung brachte. Der Ruf der „musikalischen Übungen“ bei Sonnleithners war so bedeutend, dass, obgleich der Raum 120 Personen Platz bot, schließlich Eintrittskarten ausgegeben werden mussten. Schubert, der von dieser Familie gefördert wurde (vgl. Anmerkung 69), begleitete dort den Vortrag seiner Lieder, Czerny wirkte als Pianist mit, und Johann N. Nestroy sang im Rahmen dieser Konzerte bisweilen die Bass-Solopartien¹¹¹. Bei den „*musikalisch-deklamatorischen Unterhaltungen*“ bei Heinrich Krippner lernte Sonnleithner Moscheles und Bernhard Romberg persönlich kennen¹¹². Sonnleithner erwähnt daneben auch einige musikalische Gesellschaften bzw. einzelne Mitglieder, deren Musizieren und Singen hinsichtlich des künstlerischen Niveaus eher zu Wünschen übrig ließ. Der Ton des Wiener Chronisten bleibt dabei allerdings stets nachsichtig und frei von zynischen Verunglimpfungen.

Von der Mitte des 19. Jahrhunderts an bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein wurde Salonmusik innerhalb des deutschsprachigen Musikschrifttums schließlich weitgehend negativ bewertet. In einer Vielzahl der Lexikoneinträge zum Stichwort „Salonmusik“, die in diesem Zeitraum verfasst wurden, macht sich eine Pejoration dieses Begriffs bemerkbar. Hugo

¹⁰⁵ Sonnleithner, in: ÖMZ 16. Jg. 1961, Heft 2, S. 54. Während der politisch repressiven Metternich-Ära büßte Wien als Kulturmetropole an Attraktivität ein. Viele den habsburgischen Kronländern entstammende Künstlerpersönlichkeiten, darunter namhafte Komponisten und Virtuosen, zogen daher andere Städte (v.a. Berlin und Paris) als Lebens- und Wirkungsmittelpunkt vor.

¹⁰⁶ Ebd., S. 54

¹⁰⁷ Ebd., S. 52 ff.

¹⁰⁸ Sonnleithner, a. a. O., ÖMZ 16. Jg. Heft 3, S. 97 ff.

¹⁰⁹ Ebd., S. 101 ff.

¹¹⁰ Der Bericht über die Musikpflege im Hause Sonnleithner wurde von Wilhelm Böckling, einem Freund des Hauses, verfasst, da Sonnleithner es aus Bescheidenheit ablehnt hätte, über die musikalischen Leistungen seiner väterlichen Familie zu berichten. In: ÖMZ Jg. 16, Heft 3, S. 106-10.

¹¹¹ Sonnleithner, a. a. O., ÖMZ Jg. 16, Heft 4, S. 150

¹¹² Ebd., S. 151

Riemann definierte sie in seinem Lexikon als „*nur für äußerliche Unterhaltung berechnete Musik, triviales Tongeklingel, ein Begriff, dessen Definition man nur mit Bedauern geben könne, weil die Salonmusik die Verflachung des Geschmacks der Dilettanten und die Versumpfung der Mehrzahl der Komponisten verrate. Die S. ist der traurige Ersatz für das, was man ehemals »Hausmusik« nannte*“¹¹³. Riemanns Beurteilung, die stellvertretend für die vieler anderer Kritiker gelten kann, ist deshalb abschätzig, weil „Salonmusik“ in zunehmendem Maße mit „Trivialmusik“ gleichgesetzt wurde.¹¹⁴ Angeprangert wurden stets das Fehlen von innerer Notwendigkeit zum Kunstschaffen, der Mangel an geistiger Substanz, das Banale, das Triviale, das Sentimentale, das Prätentiose, das Zweckhafte, die Überbeanspruchung musikalischer Effekte, die massenhafte Produktion mediokrer Kompositionen, die Kommerzialisierung der Tonkunst, die durch diese Faktoren begünstigte Ausbreitung schlechten Geschmacks, aber auch gewisse Erwartungshaltungen der Rezipienten. So etwa kritisierte Hanslick im „*Musikalisch-Schönen*“ den rein sinnlichen Musikgenuss, den er mit dem Akt des Verzehrens vergleicht:

Halbwach in ihren Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schaukeln, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. Wie das stark und stärker anschwillt, nachläßt, aufjauchzt oder auszittert, das versetzt sie in einen unbestimmten Empfindungszustand, den sie für rein geistig zu halten so unschuldig sind. Sie bilden das "dankbarste" Publikum und dasjenige, welches geeignet ist, die Würde der Musik am sichersten zu discreditiern. Das ästhetische Merkmal des **geistigen** Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbewußt, was eine Symphonie. Vom gedankenlos gemächlichen Dasitzen der Einen bis zur tollen Verzückung der Andern ist das Princip dasselbe: die Lust am **Elementarischen** der Musik.¹¹⁵

Dem „pathologischen Ergriffenwerden“ des ausschließlich nach kulinarischem Genuss strebenden Hörers setzt Hanslick das „*bewusste reine Anschauen eines Tonwerks entgegen. Diese contemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens; ihr gegenüber fällt der rohe Affect des Wilden und der schwärmende des Musikenthusiasten in Eine Classe. Dem*

¹¹³ Hugo Riemanns Musik-Lexikon, Max Hesses Verlag, Berlin und Leipzig ⁸1916, S. 967 f (Stichwort „Salonmusik“). Im Vergleich dazu ist die Bewertung der Salonmusik in moderneren Ausgaben des Riemann-Musiklexikons – zweifellos aufgrund der historischen Distanz – weitaus objektiver und folglich positiver.

¹¹⁴ Der Wertbegriff ist für die Musikforschung stets problematisch.

¹¹⁵ Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, a. a. O, Kap. 5, S. 2. Zitiert nach der Online-Fassung unter: <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap5-02.html>. Unter dem „Elementarischen“ der Musik verstand Hanslick *Klang und Bewegung*, welche direkt auf das Nervensystem einwirken (ebd., Kap. 5, S. 1).

*Schönen entspricht ein **Geniesen** [sic], **kein Erleiden**, wie ja das Wort »Kunstgenuß« sinnig ausdrückt.*¹¹⁶ Hatten Ästhetiker wie Schumann und E.T.A. Hoffmann bestimmte Modekomponisten getadelt, die in Kompensation für mangelnde schöpferische Kraft bewusst auf die Auslösung von Gefühlsaffekten beim Publikum zielten, so kritisiert Hanslick nun auch einen Hörertyp, der sich von solchen Affekten nur allzu willig erregen und hinreißen lässt und ausschließlich den *Gefühlsniederschlag der Musik*¹¹⁷ sucht. Das beim Hören empfundene *Gefühl* müsse sich, so es dem musikalischen Kunstwerk gerecht werden wolle, seiner *ästhetischen Herkunft* bewusst bleiben¹¹⁸, so Hanslick. *Ästhetischer Genuss* erfordere *geistige Thätigkeit*, ein aufmerksames, *unermüdliches Begleiten*, das sich bei *verwickelten Compositionen* bis zur *geistigen Arbeit* steigern könne.¹¹⁹ Der Vorwurf des betont emotional-sinnlichen Auffassens von Musik wäre den romantischen Ästhetikern, die vielmehr über die innerliche Teilnahmslosigkeit zahlreicher Zuhörer klagten, wohl fern gelegen. Hanslicks Haltung erklärt sich anhand seines Axioms, dass Gefühle weder Zweck noch Inhalt der Musik seien, dass Musik vielmehr „*keinen anderen Inhalt als sich selbst*“¹²⁰ habe. Darüber hinaus darf aber auch angenommen werden, dass die emphatische Musikrezeption des 19. Jh.s, die sich eben auch in Form übersteigter Publikumsreaktionen und im Hang zu Rührseligkeit und Sentimentalität niederschlug, einem Ästheten und Geistesmenschen wie Hanslick verdrießlich war, da ihm ein solches Hörerverhalten als Missbrauch der Tonkunst erscheinen musste.

Musik für Kenner und Liebhaber, zur Zeit Mozarts und darüber hinaus noch eine feste Einheit (vgl. S. 9), begann sich spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr in eine *Musik für Kenner* und eine *Musik für Liebhaber* zu aufzusplittern. Die „Kenner“ fühlten sich dazu aufgerufen, zwischen Kunst und Scheinkunst zu differenzieren und über letztere achtlos hinwegzusehen oder sie gar zu verdammen. Selbst Schumann, der auch aus heutiger Sicht als durchaus tolerant und aufgeschlossen gelten kann, rät in seinen „*Musikalischen Haus- und Lebensregeln*“: „*Schlechte Kompositionen mußt du nicht zu verbreiten, im Gegenteil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen*“¹²¹. In weitaus moderaterem Ton fordert er an anderer Stelle dazu auf, bei der Beurteilung von Kompositionen zu unterscheiden, ob sie „*dem Kunstfach*

¹¹⁶ Hanslick, Kap. 5, S. 2. Zitiert nach <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap5-06.html>

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd., Kap. 5, S. 1; <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap5-02.html>

¹¹⁹ Ebd., Kap. 5, S. 6; <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap5-06.html>

¹²⁰ Ebd., Kap. 7, S. 2; <http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/kap7-05.html>

¹²¹ Schumann, *Gesammelte Schriften* (...), a. a. O., Bd. 3, S. 168

*angehören, oder nur dilettantische Unterhaltung bezwecken. Für die der ersten Art stehe ein; wegen der andern erzürne dich nicht!*¹²²

Das bürgerliche Zeitalter hatte eine bis dahin beispiellose Popularisierung der Musik mit sich gebracht. Dieses Phänomen zeitigte wiederum eine Rückwirkung auf das Musikschaffen, das dem erhöhten Bedürfnis nach aktiver und passiver musikalischer Beschäftigung entgegenkam. Dieses Entgegenkommen äußerte sich u.a. in der gesteigerten Produktion von intendiert kurzlebiger Modemusik und in der Herstellung erleichterter Ausgaben auch von solcher Literatur, deren Kunstwert anerkannt war. Aufgrund dieser Entwicklungen befürchteten Ästhetiker, Musiker und Musikfreunde eine massive Ausbreitung von schlechtem Geschmack, dem zu steuern sie für notwendig hielten. In praktischer Umsetzung geschah dies einerseits mit den Mitteln der Polemik, andererseits mit denen der „Erziehung“. Zum Zweck der Schulung des allgemeinen Schönheitssinns berief man sich, da zeitgenössische Musik mitunter derart polarierte, dass die Wertschätzung für bestimmte musikalische Entwicklungen und deren Exponenten andere gleichsam ausschloss, gerne auf das Vorbild der bereits etablierten „Klassiker“. Autoren und Komponisten, aber auch Musiker, Ensembles und diverse Musikinstitutionen engagierten sich innerhalb ihres jeweiligen Wirkungsbereichs für die Verbreitung von Musikstücken, denen man zeitlosen künstlerischen Wert beimaß. Im Bewusstsein einer großen musikalischen Tradition, die keinen Einbruch erleiden sollte, wachte man in zunehmendem Maße über die Kunstmusik, um sie vor „schädlichen“ Einflüssen, vor unseriösem Umgang, zweckhafter und missbräuchlicher Vereinnahmung etc. zu bewahren. Ihre Apotheose führte dazu, dass einige ihrer gesellschaftlichen Funktionen alsbald ins Zwielicht gerieten.

Während Musik früher durchaus Teil des Alltags war – als Kirchenmusik, Hofmusik, Tafelmusik, Stadtmusik etc. – wurde sie im Laufe der Industrialisierung in zunehmendem Maße dem Bereich der „Freizeit“ zugewiesen. Eine von Deutschem Idealismus und Romantik beeinflusste Musikanschauung verlieh der von den Institutionen Oper und Konzert getragenen Kunstmusik das Gepräge des Bedeutsamen, Ernsthaften und mitunter „Weihevollen“, wodurch sie der Sphäre des Alltäglichen entrückt wurde. Ferner wurde der Laie, der zunächst als Dilettant an öffentlichen Aufführungen mitgewirkt hatte oder im bürgerlichen Salon musizierend hervorgetreten war, mit der fortschreitenden Professionalisierung des Musikbetriebs nach und nach in die Rolle des passiven Zuhörers respektive des Konsumenten gedrängt.

Das außerhalb dieser Einrichtungen stehende Musikleben konnte sich einer „unbeschwerteten“ Rezeption erfreuen, da die gesellige und unterhaltende Funktion der Musik dort nicht ta-

¹²² Schumann, Gesammelte Schriften (...), a. a. O., Bd. 3, S. 173

buisiert wurde. Als sinnfälliges Beispiel sei die Operette genannt, der über lange Zeiträume hinweg eigene Bühnen - fernab der Hof- und Staatsopernhäuser - zugewiesen waren.

Mit der flächendeckenden Verbreitung von Radio, Wiedergabegeräten und Film etwa ab den 30er Jahren des 20. Jh.s wurde die Diskrepanz der Lebensbereiche durch den Umstand, dass nahezu jede Art von Musik allzeit abrufbar wurde, teilweise wieder nivelliert. Dass insbesondere Meisterwerke des 18. und 19. Jh.s einen so erfolgreichen Rezeptionsverlauf genommen haben und sich in den Industriestaaten der ganzen Welt bis heute beachtlicher Beliebtheit erfreuen, ist zu weiten Teilen dem Wirken von Rundfunk und Fernsehen zu verdanken.

I.7. Konsequenzen

Unter dem Einfluss der ästhetischen Werturteile des späteren 19. Jh.s, und formal bedingt durch die Abrechnungssysteme der Urheberrechts- und Verwertungsgesellschaften¹²³, die von der Jahrhundertwende an Eigentumsrechte und Tantiemen ihrer Mitglieder verwalteten, kam es schließlich zu einer Kategorisierung von ästhetisch autonomer „E-Musik“ und intendiert funktionaler „U-Musik“. Diese in vielerlei Hinsicht irreführenden Begriffe werden mitunter bis heute als Wertkriterien angewendet, obgleich sie nichts über musikalischen Gehalt oder künstlerische Qualität eines Musikstücks auszusagen vermögen. Die artifizielle Musik¹²⁴ hat sich durch ihre Forderung nach ästhetischer Autonomie, welche ohnehin nur **scheinbar** besteht, da auch „autonome“ Musik keineswegs frei von Intentionen und Funktionen ist¹²⁵, in zunehmendem Maße in die Isolation manövriert. War sie im Zuge der bürgerlichen Emanzipation – zumindest der Idee nach – zum „Allgemeingut“ geworden, so setzte mit der Negierung ihrer Funktionalität nunmehr ein gegenläufiger Prozess ein. Sie sollte wiederum elitär sein, ideeller Besitz einer Oberschicht, deren Überlegenheit sich nicht, wie ehemals, auf Geburt, sondern auf Bildung und Kennerschaft gründet. „Große“ Musik sollte dem Bereich des Gewöhnlichen und dem Zugriff durch „Unberufene“ entzogen sein. Ihre Ausübung und Rezeption sollte zeremoniellen Charakter tragen. Dem entsprach die Sphäre eleganter (und kost-

¹²³ Die älteste musikalische Verwertungsgesellschaft der Welt nach heutigen Maßstäben ist die französische Société des Auteurs et Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM), die 1851 in Paris gegründet wurde. Die zweitälteste, die AKM, wurde 1897 in Wien gegründet.

¹²⁴ Der Begriff „artifizielle Musik“ löste in der neueren Fachliteratur den der „Kunstmusik“ ab, da letzterer stark von einem im Laufe des 19. Jh.s entwickelten Kunstbegriff geprägt ist.

¹²⁵ Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik und Gesellschaft, in: Schnaus, Europäische Musik (...), a. a. O., (S. 394-402), S. 399

spieliger) Konzertsäle, in der sie vornehmlich beheimatet sein sollte. Es liegt eine gewissen Ironie darin, dass man sie, nachdem sie ihren Unabhängigkeitsanspruch und ihr Postulat, nur sich selbst genügen zu müssen¹²⁶, im Kontext der Neuen Musik rigoros vollstreckt hatte, dort schon bald nicht mehr haben wollte. Diesem Umstand trug Adorno in seiner 1949 erschienenen „*Philosophie der neuen Musik*“ Rechnung:

Von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts an hat die große Musik vom Gebrauch ganz sich losgesagt. Die Konsequenz ihrer Fortbildung ist in Widerspruch zu den manipulierten und zugleich selbstzufriedenen Bedürfnissen des bürgerlichen Publikums geraten. Die numerisch schmale Kennerschaft ward substituiert durch alle die, welche einen Sitz bezahlen können und den anderen ihre Kultur beweisen wollen. Öffentlicher Geschmack und Qualität der Werke fielen auseinander. Diese drang durch nur durch Strategie des Autors, die den Werken selber schlecht anschlug, oder durch den Enthusiasmus sachverständiger Musiker und Kritiker. Die radikale moderne Musik konnte auf all das nicht mehr zählen.¹²⁷

Der *radikalen modernen Musik* trat im Laufe des 20. Jh.s die ihr historisch vorausgegangene musikalische Produktion konkurrierend entgegen. Offenbar wurde die traditionelle und die bewusst an die Tradition anknüpfende Musik des 20. Jh.s Anforderungen und Erwartungen gerecht, die zu erfüllen die progressive Moderne sich weigerte. Der Komponist Neuer Musik nahm vielmehr „*seinem gesellschaftlichen und politischen Umfeld gegenüber eine kritische Position ein. Er betrachtete sich als Seher und Verkünder musikalisch offenkundiger Wahrheiten mit der Absicht, durch sie eine gesellschaftliche Bewusstseinsveränderung im positiven Sinne zu bewirken.*“¹²⁸ Als indirekte Konsequenz der ästhetischen Autonomie wurde das Ideal der Kunstschönheit von dem der Kunstwahrheit abgelöst.¹²⁹ Die Absage an den traditionellen Schönheitsbegriff – als solche intendiert oder auch als Ergebnis eines neuen Kompositionsverfahrens – stellt indessen eine der Hauptursachen für die Ablehnung dar, die insbesondere der atonalen Musik (vgl. II.2.6) widerfahren ist. Die Mehrzahl der Konzertgänger konnte ihrer rigoros veränderten Tonsprache nichts abgewinnen und wandte sich alsbald von ihr ab.

¹²⁶ Dieses Axiom entspricht dem im Kontext mit der Neuen Musik häufig zitierten Motto „*L’art pour l’art*“ (= „*Die Kunst um der Kunst willen*“).

¹²⁷ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978, S. 17 (Einleitung)

¹²⁸ Federhofer, Hellmut: Ein Beitrag zur Ästhetik Neuer Musik des 20. Jahrhunderts. In: *Acta musicologica*, Vol. 70 Fasc. 2, 1998, (S. 116-32), S. 116

¹²⁹ Ebd., S. 116 f.

Dafür mussten sie sich von den Wortführern der Neuen Musik den Vorwurf des Haftens an restaurativen Hör- und Denkgewohnheiten gefallen lassen.

Ganz anders ist es der Unterhaltungsmusik in ihren zahlreichen und unterschiedlichen Genres (Schlager, Musical, volkstümliche Musik, Pop etc.) und Funktionen (Tanz-, Bühnen-, Film-, Hintergrundmusik; Ausdruck von Gruppenzugehörigkeit, Propaganda etc.) ergangen. Sie hegt keinen elitären Anspruch, sondern wendet sich tendenziell an jedermann. Ihre Erfolgsgeschichte im 20. Jh. ist untrennbar an das Aufkommen von Rundfunk und Tonträger gekoppelt, mittels derer sie die Massen erreicht. Sie ist dem „Menschlichen“ und „allzu Menschlichen“ stets verbunden geblieben, nicht zuletzt in ihren Sujets. Sie kommt dem Subjekt entgegen, indem sie seine Bedürfnisse wahrnimmt und seine Probleme und Nöte (Liebe, zwischenmenschliche Beziehungen, Sorgen etc.) thematisiert. Sie ist auf emotional-sinnliche, nicht auf verstandesmäßige Rezeption ausgelegt und verlangt von ihrem Publikum weder ungeteilte Aufmerksamkeit noch ehrfürchtig schweigendes Stillsitzen.¹³⁰ Sie erfordert in der Regel keinen „gehobenen“ Konzertrahmen noch benötigt sie bis dato Institutionen, die sich exklusiv mit ihrer Pflege befassen. Ihre Verankerung im Alltag stellt eine der Ursachen für ihre beispiellose Popularität dar, aufgrund derer sie hinsichtlich medialer Verbreitung und Marktpresenz seit vielen Jahrzehnten ihren Primat gegenüber der autonomen Musik behauptet. Inzwischen steht hinter der Unterhaltungsmusik eine gigantische Industrie, welche deren Produktion und Absatz gewinnbringend fördert. Der Markt steuert die Nachfrage nach einer dem jeweiligen Zeitgeist entsprechenden und daher meistens kurzlebigen Musik, indem er den Bedarf mithilfe erprobter Werbe- und Verkaufsstrategien wechselseitig hervorruft und befriedigt. Autonome Musik, die sich ideologisch gegen Warencharakter und Funktionalität abgrenzt, kann daher nicht in gleichem Maße von der von Verkaufszahlen bestimmten Musikindustrie profitieren. Zwar hat auch sie ihren Markt, doch ist dieser im Vergleich weitaus weniger potent.

Unterhaltungsmusik, oder vielmehr das Phänomen ihrer immensen Verbreitung und Popularität ist, ähnlich wie die Salonmusik des 19. Jh.s, aus der sie sich quasi entwickelt hat, bis in die Gegenwart hinein mannigfaltiger Kritik ausgesetzt gewesen. Inhaltlich unterscheiden sich diese Einwände nicht wesentlich von dem, was ab etwa 1830 gegen schlecht komponierte, unoriginelle Salonmusik und deren (angeblichen) schädlichen Einfluss auf das geistige, moralische und geschmackliche Niveau ihrer Konsumenten vorgebracht wurde. Und ähnlich wie die Sa-

¹³⁰ Aus den genannten Gründen wird „U-Musik“ in der Regel auch lauter gespielt bzw. wiedergegeben als „E-Musik“.

lonmusik wurde Unterhaltungsmusik von ihren Opponenten pauschal als kunstfremd und trivial abgetan. Da ihre einzelnen Niederschläge (Hits) modegebunden und daher meist kurzlebig waren¹³¹ bzw. sind, wurde ihr lange Zeit hindurch keinerlei Anspruch auf historische Relevanz zuerkannt.

Mit Beginn der 1920er Jahre bemühten sich einige Komponisten darum, die ideologische Diskrepanz zwischen autonomer „E-Musik“ und funktionaler „U-Musik“ aufzuheben bzw. in Frage zu stellen, indem sie eine „mittlere Musik“ (Rudolph Stefan)¹³² schufen. In dieser sind Einflüsse von Varieté, Zirkus, Tanzmusik und Jazz miteinbezogen. Auf diese Weise wollten die Schöpfer von „mittlerer Musik“ auch ihrer Kunst zu Lebensnähe und Popularität zu verhelfen, was vielfach auch gelang. Seit etwa dieser Zeit hat sich unter dem zunehmenden Einfluss der Sozialwissenschaften auf die Geisteswissenschaften im Allgemeinen sowie der Musiksoziologie und der Cultural Studies im Besonderen ein allmähliches Umdenken auf dem Gebiet der historischen Musikforschung vollzogen, im Zuge dessen die hierarchische Wertung von Hoch- und Populärkultur hinterfragt und dem Umstand Rechnung getragen wird, dass ästhetische Normen letztlich Produkte gesellschaftlicher Prozesse sind.

¹³¹ Nichtsdestoweniger haben sich auch zahlreiche „Klassiker“ der U-Musik etabliert, die aufgrund ihrer großen Beliebtheit ihre „eigene“ Hörergeneration überdauert und sich im Repertoire von Tanzkapellen und Bands wie auch auf den Wiedergabelisten entsprechender Radiosender fix etabliert haben. Ferner zeichnen sich etwa seit den späten 1980er Jahren auch innerhalb der Populärmusik historische und historistische Tendenzen ab. Evident werden diese anhand von Neuinterpretationen („Cover Versions“), wörtlichen Zitaten früherer Hits – letzteres v.a. im Kontext mit der digitalen Sample-Technologie – und von eklektischen Übernahmen älterer Stilelemente.

¹³² Hermann Danuser zufolge bezeichnet der Begriff „mittlere Musik“ im 19. Jahrhundert *„die aus der Trivialisierung der romantischen Musik hervorgegangene Unterhaltungs- und Salonmusik (...)“*; im 20. Jahrhundert *hingegen die experimentelle Funktionsorientierung der jungen Komponistengeneration nach dem Ersten Weltkrieg, die auf einen (im einzelnen variablen) mittleren Stilhöhenbereich zwischen der emphatischen romantischen Kunst und der blanken Trivialmusik zielte.“* In: Danuser, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 7, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Laaber-Verlag, ²1992, S. 422)

II. DIE ENTFREMDUNG ZWISCHEN KOMPONIST UND HÖRER

Hatte sich im Laufe des bürgerlichen Zeitalters in nie zuvor gesehener Weise das Augenmerk einer breiten Öffentlichkeit auf Komponisten in Person und Werk gerichtet, und hatten sich umgekehrt Künstler von Beethoven bis Mahler in ihrer Musik mitunter unmittelbar an das emotionale Empfinden ihrer Hörer gewandt, so zeichnete sich nach dem Ende der Spätromantik ein gegenläufiger Prozess ab. Gleichwohl ist das Bedürfnis ungezählter Menschen nach mehr oder weniger regelmäßigem Musikhören nicht geringer geworden, sondern es hat sich mit dem ständig wachsenden Angebot an unterschiedlichster Musik und mit der Entfaltung der Möglichkeiten ihrer technischen Wiedergabe vielmehr noch gesteigert. Auch hat sich an der grundlegenden Wertschätzung für Musikerpersönlichkeiten nur insofern etwas geändert, als Ausführende von Musikwerken in zunehmendem Maße in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit gerückt sind, während das Interesse an den eigentlichen Schöpfern allmählich nachgelassen hat. Dies trifft in erster Linie auf die institutionell getragene „ästhetisch autonome“ Musik zu, wohingegen Komponisten von Unterhaltungsmusik – so nicht mit diesen identisch – von jeher weniger Beachtung gefunden haben als deren Interpreten.¹³³

Einige Tonkünstler des 20. Jh.s haben diesen Wandel unmittelbar miterlebt und darüber reflektiert. Schönberg etwa schrieb die Ursache dafür dem Einfluss der Musikkritik auf das Konzertpublikum zu. In einem Brief an den Publizisten William Schlamm vom 1. Juli 1945 äußert er den Gedanken, „daß Kritiker die Hörer dahin irreleiteten, Ausführende auf Kosten Schaffender zu überschätzen“¹³⁴. Dieses Argument liefert, so man es überhaupt für stichhaltig befindet, allerdings noch keine Begründung dafür, weshalb die „postromantischen“ Werke katechischen nicht das Maß an Würdigung erfahren, das ihre Autoren sich seitens der Gemeinschaft von Musikinteressierten erhofften. Wurden die Beweggründe unmittelbar in der Musik gesucht, so konstatierte man häufig, dass deren avancierte Tonsprache „ihrer Zeit voraus sei“

¹³³ Die Konsequenzen dieser Rezeptionshaltung prägen sich in den Bereichen „U-Musik“ und „E-Musik“ allerdings sehr unterschiedlich aus: Ein Komponist von U-Musik kann reüssieren, ohne dass seiner Person selbst breitere Anerkennung zuteil wird. Erfolg von Schöpfung und Schöpfer sind hier also nicht notwendiger Weise aneinander gekoppelt. In der „E-Musik“ hingegen kann das eine vom anderen kaum getrennt werden – wird der Komponist nicht beachtet, so werden es auch seine Werke nicht, und vice versa.

¹³⁴ Zitiert nach Stuckenschmidt, Hans Heinz: Schönberg. Leben. Umwelt. Werk. Serie Musik Piper - Schott, München 1989, S. 428

und folglich erst von späteren Hörergenerationen verstanden und entsprechend honoriert werden würde, wie es sich etwa anhand des Rezeptionsverlaufs von Beethovens Spätwerk bis hin zu den Mahler'schen Symphonien bestätigt hatte. Inzwischen liegt das 20. Jh. hinter uns, und es darf rückblickend behauptet werden, dass sich dahingehende Perspektiven nur bedingt erfüllt haben. Das Gros der musikalischen Produktion dieser Zeit „verkauft“ sich ungeachtet der bestehenden Offerte an konzertanten Darbietungen und trotz ihrer Präsenz in Programmen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks nach wie vor schlecht. Die These der „zeitlichen Verzögerung“ ihrer Rezeption kann somit als erledigt betrachtet werden. Demnach sind wohl andere Ursachen für das vergleichsweise geringe Hörerinteresse verantwortlich. Im Rahmen dieses Abschnitts sollen diese Faktoren herausgearbeitet und diskutiert werden.

II.1. Voraussetzungen: Das Ende der verbindlichen Tonsprache

Um die Wende zum 20. Jh. zeigte sich in allen künstlerischen Richtungen ein Stilpluralismus, ein Nebeneinander von unterschiedlichen und gegensätzlichen Strömungen, das später von Ernst Bloch in „*Erbschaft dieser Zeit*“ (1935) als *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* charakterisiert wurde. In der artifiziellen Musik markiert dieses Phänomen das Ende einer Tonsprache, die trotz aller stilistischen, regionalen, nationalen und sonstigen Eigenheiten gewissermaßen verbindlich gewesen war. Die Vielfalt der künstlerischen Ausdrucksmittel bleibt so dann für das gesamte 20. Jh. und bis in die Gegenwart hinein kennzeichnend.

Musikgeschichte ist spätestens von dieser Zeit an nicht mehr länger als eine Folge von einander ablösenden und stilistisch differenzierbaren Entwicklungen und Epochen beschreibbar. Komponisten und Werke können nur noch bedingt bestimmten Richtungen zugeordnet werden. Nach dem Ende des Impressionismus kennt Musik, wie Hans Mersmann konstatiert, „*keine begrenzbaren Entwicklung mehr. Sie ist ein Chaos, von widerstreitenden Kräften erfüllt, in dem es vielleicht möglich ist, Kräftegruppen und Bezirke zu sondern, aber nicht, Entwicklungsräume gegeneinander abzugrenzen.*“¹³⁵ Um wenigstens eine ansatzweise Unterscheidung zu ermöglichen, bezeichnete Carl Dahlhaus die Jahre von etwa 1890 bis 1914 als „*musikalische Moderne*“. In Anbetracht der Veränderungen, die sich ab 1907 abzeichneten, kann man von da an von einer „*Spätzeit der musikalischen Moderne*“¹³⁶ sprechen, innerhalb

¹³⁵ Mersmann, Hans: Die moderne Musik seit der Romantik. (= Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 9, hrsg. v. Ernst Bücken, Laaber-Verlag 1979), S. 8

¹³⁶ Vgl. Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, a. a. O., S. 13

derer sich die Anfänge der Neuen Musik vollziehen. Auch dieser Begriff, der auf einen Vortrag gleichen Titels von Paul Bekker (1919) zurückgeht, ist aufgrund seiner terminologischen Unschärfe und seiner sehr unterschiedlichen Anwendung auf diese oder jene Komponisten bzw. Kompositionsrichtungen problematisch. „Neue Musik“ in ihren vielfältigen Erscheinungsformen versteht sich jedenfalls als „neu“ gegenüber den materialen, kompositorischen und ästhetischen Maximen des 19. Jh.s¹³⁷.

Während also ein Teil der Komponisten der klassizistisch-romantischen Musiksprache mehr oder weniger verpflichtet blieb, suchten andere auf höchst unterschiedlichen Wegen nach neuen und unverbrauchten Ausdrucksmöglichkeiten. Daher waren besonders die ersten beiden Dezennien des 20. Jh.s von Experimenten geprägt. Das junge Jahrhundert bot eine Fülle an musikalischen und außermusikalischen Anregungen, die in das kompositorische Schaffen Eingang fanden. Im Rahmen der Pariser Weltausstellung 1889 etwa präsentierte sich mit dem Auftritt eines Gamelan-Orchesters aus Java erstmals fernöstliche Musik einem größeren europäischen Publikum. Viele Komponisten waren davon beeindruckt und begannen, asiatische Skalen in das europäische Tonsystem zu integrieren, so beispielsweise Giacomo Puccini in „*Madame Butterfly*“ (1904) und Claude Debussy in einer Vielzahl von unterschiedlich besetzten Werken. Das musikalische Material erfuhr auf melodischer wie auch harmonischer Ebene Bereicherungen und Veränderungen durch die Hereinnahme von Pentatonik, Ganztonskalen und später auch durch die Konstruktion neuer Modi (Ferdinando Busoni, Olivier Messiaen). Béla Bartók griff Elemente der originären ungarischen und slawischen Volksmusik (modale Melodik, irreguläre Metrik) auf und modifizierte sie in Gestalt von Bitonalität, Bimodalität und avancierter Rhythmik zu modernen Klangmöglichkeiten. Ähnliches trifft auf die Ballettmusiken aus Strawinskys „russischer Periode“ zu, in denen Elemente der russischen Volksmusik kompositorisch verarbeitet sind. Alternativ zu der traditionell auf Terzschichtungen beruhenden Akkordik experimentierten Komponisten unabhängig voneinander mit Quartenakkorden – Erik Satie bereits 1891; Arnold Schönberg in Ansätzen erstmals in „*Pelleas und Melisande*“ op. 5 (1902-03) sowie in konsequenter Durchführung in der *1. Kammersymphonie* op. 9 (1906); und Alexander N. Skrjabin in „*Prométhée. Le Poème du feu*“ op. 60 (1908-10). Die Summe dieser Erscheinungen führte zu einer gewissen Ausreizung der funktionalen Harmonik: Eine Fülle von Tondichtungen, die um 1900 entstanden, ist von Phänomenen wie der Chromatisierung sämtlicher Stimmen, dem häufigen harmonischen Fortschreiten zu entfernt liegenden Tonarten, der oftmaligen Verwendung dissonanter Zwischenstufen, dem Verzicht

¹³⁷ Zitiert nach dem Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, a. a. O., Band 3, S. 202 (Stichwort „Neue Musik“)

auf Auflösung bzw. Weiterführung dissonanter Klänge in Konsonanzen und dem Hinauszögern der Tonika über möglichst weite Strecken des musikalischen Verlaufs hinweg gekennzeichnet.¹³⁸ Die harmonische Komplexität und Vieldeutigkeit innerhalb der Instrumentalmusik wurde, speziell in Verbindung mit einer hochgradig differenzierten Instrumentierung, nicht mehr als Struktur, sondern nur noch als „Farbe“ wahrgenommen¹³⁹. Zur klanglichen Realisation solcher Effekte waren mitunter exorbitante Besetzungen erforderlich. Mahlers monumentale 8. *Sinfonie* (1906) und Schönbergs „*Gurrelieder*“ (1900-11) markieren den Höhepunkt dieser Entwicklung:

Musikfeste, Konzertsäle, die Tausende von Hörern fassen, Massenchöre werden zu Symptomen dieser Lage. (...) Der Apparat der Wiedergabe scheint keiner Steigerung mehr fähig. Ihm entsprechen die formalen Dimensionen des Kunstwerks: die ungeheuren Spannungen, die es durchschreitet, ekstatische Höhen, zu deren Bezeichnung alle Bläsermassen aufgeboten werden. Das ist die symphonische Entwicklung bei Mahler und Strauß [sic].¹⁴⁰

Einige Musikschaffende betrachteten die kompositorischen Mittel der traditionellen Musik als erschöpft, quasi als „durch ständigen Gebrauch abgenutzt“. Das tonale Beziehungssystem, auf dessen Basis sich ihnen keine schöpferischen Zukunftsaussichten mehr boten, wurde für sie obsolet. Zu den Protagonisten, die unter Preisgabe der funktionalen Tonalität nach neuen Wegen suchten, zählen vor allem die zur „Zweiten Wiener Schule“ gehörigen Vertreter des Expressionismus und Ernst Křenek. Der amerikanische Autodidakt Charles Ives schrieb neben tonalen Werken auch Raumkompositionen wie „*Central Park in the Dark*“ (1898-1907), bei denen eine Gruppe von Musikern im Vordergrund der Bühne tonale Melodien, und eine andere im Hintergrund, für die Zuhörer unsichtbar, atonale Passagen zu spielen hat. Die gleiche Anordnung in umgekehrter Konstellation gilt für „*The Unanswered Question*“ (1908). Ives' experimentierfreudiges und progressives Musikdenken hat eine Reihe von späteren Entwicklungen vorweggenommen.

Eine anders motivierte „Revolution“ vollzog sich in den 1910er Jahren mit den „historischen Avantgardebewegungen“ (Peter Bürger) Futurismus, Dadaismus und Surrealismus. Die von ihren Vertretern initiierten Aktionen zielten zumeist unmittelbar darauf ab, das Publikum durch „Antikunst“ zu schockieren. Diese Performances waren oftmals Gesamtkunstwerke aus

¹³⁸ Vgl. Schnaus, Europäische Musik in Schlaglichtern, a. a. O., S. 375

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Mersmann, Hans: Die moderne Musik seit der Romantik (= Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 9), Laaber-Verlag 1979, S. 6. Mit „Strauß“ ist Richard Strauss gemeint.

Dichterlesung, Bilderausstellung, Drama und Konzert. Gerade die Musik war im Sinne einer „ereignisorientierten“ Konzeption¹⁴¹ häufig improvisiert, was die Musikforschung vor das Problem stellt, dass kaum Noten und Partituren überliefert sind. Wo dies, wie etwa bei der „*Musica Futurista*“ für Orchester (1913) und der Oper „*L'aviatore Dro*“ (1920) von F. Balilla Pratella, doch der Fall ist, bleibt die Musik vieles von dem schuldig, was der Komponist in seinen drei Manifesten¹⁴² von ihr gefordert hatte (darunter die Preisgabe der rhythmisch-metrischen Quadratur zugunsten eines freien musikalischen Verses, eine der Vereinigung von Harmonie und Kontrapunkt entspringende Polyphonie, Mikrotonalität etc).¹⁴³ Die avantgardistische Neuerung auf musikalischem Gebiet gelang schließlich einem anderen italienischen Futuristen, dem „Bruitisten“ Luigi Russolo¹⁴⁴, indem er die Hierarchie zwischen Klang und Geräusch im Sinne einer „Emanzipation des Geräusches“ in ihr Gegenteil verkehrte. Gemeinsam mit Ugo Piatti baute er bis 1916 zahlreiche Geräuschinstrumente unterschiedlichen Klangcharakters, die „intonarumori“, mit denen er bei bruitistischen Konzerten weithin Aufsehen erregte. Die erste öffentliche Veranstaltung im April 1914 in Mailand führte zu einem Publikumsaufruhr, der Russolo zufolge den Lärm übertönte, der mittels der Geräuschinstrumente erzeugt wurde. Russolo entwickelte in jahrelanger Arbeit schließlich ein synthetisches Instrument mit Klaviatur namens „Rumorarmonio“ oder „Russolofono“, das alle Geräuschqualitäten in sich vereinigte. Edgar Varèse, der später selbst bedeutete Geräuschkompositionen schrieb, zollte diesem Instrument 1917 in einem in der Zeitschrift „319“ erschienenen Aufsatz großen Beifall.

Für zahlreiche Musiker wurde Ferruccio Busonis Schrift „*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*“ (1907), in der Spekulationen über Tonsysteme mit Drittel- und Sechsteltönen und Überlegungen zu klanglichen Möglichkeiten elektronischer Instrumente formuliert sind, zu einer Quelle der Inspiration. Die Abhandlung blieb viele Jahre lang unbeachtet, erregte jedoch in der Neuausgabe (1916) großes Interesse. In unmittelbarer Reaktion darauf publizierte Hans Pfitzner 1917 den Aufsatz „*Futuristengefahr*“, eine Art Gegendarstellung zu den Ideen und Anschauungen Busonis, für welche Pfitzner keinerlei Sympathie erübrigen konnte. Der „*Entwurf*“ wurde im Zuge seiner weitläufigen Rezeption gleichsam zu einer Autoritätsinstanz, auf die Komponisten sich zur Rechtfertigung avancierter Experimente beriefen. Diese Schrift reg-

¹⁴¹ Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, a. a. O., S. 98

¹⁴² *Manifesto die musicisti futuristi* (1910), *Manifesto tecnico della musica futurista* (1911), *La distruzione della quadratura* (1912). Pratellas Vorschläge knüpfen an jene an, die Busoni 1907 in seinem „*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*“ geäußert hatte.

¹⁴³ Danuser, a. a. O., S. 98

¹⁴⁴ Russolo war eigentlich Maler und verfügte über keine professionelle Musikausbildung.

te Alois Hába zur Entwicklung eines mikrotonalen Systems an, das zur Grundlage vieler seiner Kompositionen wurde.

Busoni hat die von ihm initiierten Wege selbst nie beschritten.¹⁴⁵ Er verwirklichte in späteren Werken sein Konzept einer „jungen Klassizität“¹⁴⁶ und rief zur Rückkehr zur Melodie auf. Eine Reihe von Komponisten, die sich über viele Jahre hinweg durch eine progressive Tonsprache ausgezeichnet hatten, rekurierten in späteren Werken deutlich auf die Tradition, so etwa Strauss, der nach „*Salome*“ (1904) und „*Elektra*“ (1908) im „*Rosenkavalier*“ (1911) eine Annäherung an die klare Linienführung der Wiener Klassik suchte. Die Rückwendung zum Ideal der „*clarté*“ (Debussy) und zu kompositorisch modifizierten Stilmitteln der älteren Musik wird in besonderer Weise bei den Vertretern des so genannten „Neoklassizismus“ evident, der sich von Frankreich ausgehend zu einer tragenden Strömung der Musik zwischen etwa 1920 und 1950 entwickelte und bereits als Gegenbewegung zu früheren Ausprägungsformen der Neuen Musik zu verstehen ist.

Das heterogene Erscheinungsbild der Musik um 1900 ergibt sich vornehmlich als Resultat zweier im 19. Jh. beginnenden Entwicklungen, nämlich der voranschreitenden Forcierung und Profilierung des Personalstils und, in engem Zusammenhang damit, des Strebens der Komponisten nach Fortschritt in der Kunst. Beides, vor allem aber letzteres, wurde durch das Überschreiten von jeweils geltenden Konventionen erreicht.

Stile, Gattungen und Formen manifestieren sich im Rahmen von künstlerischen Konventionen, die den Mechanismen der gesellschaftlichen und historischen Umformung unterworfen sind. Konventionen ergeben sich meistens aus der Praxis, seltener aus der theoretischen Reflexion; sie werden von Generation zu Generation – insbesondere von Lehrer zu Schüler – weitervermittelt und im Zuge dessen verändert. Innerhalb ihres jeweiligen Geltungsbereichs dienen Konventionen einerseits der Wahrung bestimmter Stil- und Gattungsmerkmale und andererseits der Gewährleistung von Verbindlichkeit und Verständlichkeit des Kunstwerks. Somit kommt ihnen auch Bedeutung für die „Kommunikation“ zwischen Künstler und Rezipienten zu. Gerade der romantischen Musik war (und ist) es trotz ihrer individuellen Ausprägung

¹⁴⁵ Busoni fühlte sich missverstanden und verwehrte sich gegen die Auslegung seiner Sätze: „*Mit Freiheit der Form meine er nicht Formlosigkeit, mit Einheit der Tonart nicht unlogische und ziellose Kreuz- und Querharmonik, mit Recht der Individualität keine vorlaute Äußerung eines Stümpers. Wenn ein Arzt dem Patienten Wein verordne, wolle er nicht, daß dieser zum Säufer werde.*“ (Offener Musikbrief, 1922). Zitiert nach Herzfeld, Friedrich: *Musica Nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts*. Ullstein, Berlin 1954, S. 154

¹⁴⁶ Erstmals formuliert in einem Brief an Paul Bekker vom Winter 1920 (Vgl. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 149)

gen und ungeachtet aller mit ihr einhergehenden ästhetischen Zwistigkeiten beschieden, von ihren Hörern quasi unmittelbar „verstanden“ zu werden: Einerseits fußt sie auf einer langen Tradition, und andererseits zielt ihre Tonsprache häufig darauf ab, bestimmte Assoziationen oder emotionale Eindrücke und Stimmungen hervorzurufen.¹⁴⁷ Das Verstehen solcher „poetischen Gedanken“ beruht gleichfalls auf (stillschweigenden) Übereinkünften zwischen Musikschaaffenden und Hören. Dementsprechend setzt sich ein Kunstwerk, bei dessen Gestaltung auf Konventionelles weitgehend oder völlig verzichtet wird, dem Risiko aus, von seinen Rezipienten – wenigstens zunächst – nicht verstanden bzw. nicht im Sinne seines Schöpfers interpretiert zu werden. Der Empfänger ist mit den neuen „Zeichen“ noch nicht vertraut und kann sie folglich nicht deuten.

In der Kunst kommt es zur Herausbildung neuer Ausdrucksmittel, wenn der Zeitgeist nach ihm adäquate(re)n verlangt und die bislang verwendeten Erschöpfungserscheinungen zu zeigen beginnen. Im Laufe des 19. Jh.s hatten sich namentlich bestimmte harmonische Wendungen durch häufigen Gebrauch zu tonmalerischen Topoi verfestigt, die nun in zunehmendem Maße als vernutzt, maniert und banal empfunden und in weiterer Folge vermieden wurden. Diese Tendenz wurde durch das massive Aufkommen einer Trivialmusik forciert, in der die Stilmittel der romantischen Musik zum Klischee erstarrten (vgl. I.6). Als die Periode der Romantik, als deren letzte Phase Mersmann zufolge der Impressionismus zu betrachten ist¹⁴⁸, sich ihrem Ende zuneigte, verspürten zahlreiche Komponisten eine Aufbruchstimmung, eine Notwendigkeit der Suche nach unbeschrrittenen Wegen. Aber anders als im Zuge früher erfolgter Stilwenden sollte sich dahingehend keine einheitliche bzw. dominierende Entwicklungslinie herauskristallisieren – zu unterschiedlich waren die jeweiligen Ansätze der Protagonisten, zu verschiedenartig die Anknüpfungspunkte. Überkommene Konventionen wurden willkürlich oder unwillkürlich außer Kraft gesetzt, ohne dass die Etablierung von neuen auf breiterer Ebene erfolgte. Das schöpferische Individuum fühlte sich nur noch sich selbst verpflichtet. Gewiss machten einige Richtungen Schule, und es fehlte auch nicht an Versuchen, bestimmte Konzepte als vorbildlich bzw. zukunftsweisend zu deklarieren, doch scheiterten derartige Bestrebungen daran, dass ihnen keine mehrheitliche Akzeptanz beschieden war. Da so gut wie jeder Komponist, der im öffentlichen Musikleben mit Aufführungen seiner Werke

¹⁴⁷ Dass die Mehrzahl der Hörer, aber auch eine große Zahl von Komponisten insbesondere des 19. Jh.s es offenbar für selbstverständlich nahm, dass der Zweck der Musik Ausdruck und Schilderung von Gefühlen sei, wird deutlich angesichts der Eindringlichkeit, mit der Hanslick es im Sinne seiner Formalästhetik für notwendig befand, diese Auffassung anzufechten (vgl. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, v.a. Ende 1. und gesamtes 2. Kapitel).

¹⁴⁸ Mersmann, Hans: Die moderne Musik (...), a. a. O., S. 3 und S. 7

präsent war, sich einer individuellen Tonsprache bediente und diese sich überdies auch noch unvermittelt und radikal wandeln konnte, war die Entfaltung einer neuen intersubjektiven musikalischen Semantik nicht möglich.

Eine weitere Ursache für das Auseinanderbrechen der verbindlichen Tonsprache war durch die veränderte Haltung der Rezipienten gegenüber dem musikalischen Kunstwerk bedingt: Dem Wunsch des Komponisten nach individuellem Ausdruck und Originalität korrelierte die Erwartung, dass sich in seinen Schöpfungen ein gleichsam für ihn „charakteristischer“ Stil ausprägte. Diesen Wandel hat Egon Wellesz folgendermaßen beschrieben:

Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts wurde man Musiker, wie man Handwerker wurde. Der schaffende Musiker empfand sich als Mitglied einer Zunft, aus der er durch größere Geschicklichkeit hervorragen konnte. Gefielen seine Werke, so verlangte man, daß er in dieser Art viele komponieren sollte.

Der romantische Musiker empfand sich als „Individualität“. Er widmete sich der Musik mit der Absicht, das Beste und Größte zu leisten. Erst in dieser Zeit entstand der Begriff des modernen Musikers, wie wir ihn kennen. Schuf er ein bedeutendes Werk, so mußte das eine Steigerung des früheren bedeuten; Wiederholung eines ähnlichen Sujets galt als Nachlassen der Inspiration.¹⁴⁹

Als Konsequenz der solchermaßen veränderten Hörererwartungen konnte es mitunter geschehen, dass Komponisten, deren Werke bei Publikum und Presse bereits breitere Anerkennung gefunden hatten, in „Zugzwang“ gerieten: *„Konnte die Steigerung nicht eine innere sein, so mußte sie wenigstens eine äußere sein: Vergrößerung des Umfanges oder Verstärken der instrumentalen Mittel“*; oder sie wurde *„durch harmonische Komplizierung und Verstärkung des Klanges“*¹⁵⁰ erreicht. Letztere Praxis kennzeichnet v.a. das Schaffen der „progressiv“ gesinnten Musikschaaffenden um die Jahrhundertwende. Die Musikalische Moderne (vgl. S. 47) kann gewissermaßen als Kulmination dieser dynamischen Interaktion zwischen Komponist und Hörer betrachtet werden.

Ästhetische Auseinandersetzungen um die Musik und um ihre Exponenten wurden zu Beginn des 20. Jh.s mit nicht geringerer Vehemenz ausgefochten wie in den Jahrzehnten davor. Komponisten, Kritiker und Ästhetiker – mitunter fanden sich diese Berufe auch in ein und dersel-

¹⁴⁹ Wellesz, Egon: Probleme der modernen Musik. In: Musikblätter des Anbruch, 6. Jg. 1924, Heft 10 (S. 392-402), S. 394

¹⁵⁰ Ebd.

ben Person vereinigt – befehdeten einander auf dem Papier, und in den Zuschauerräumen der Opern- und Konzerthäuser ereigneten sich weiterhin lautstarke Demonstrationen für und wider das Dargebotene. Mahler, Strauss, Reger, Schönberg – sie alle wurden gleichermaßen ausgepiffen und gefeiert. Das Interesse breiter Publikumsschichten für Neukompositionen war nach wie vor intensiv. Dies änderte sich allmählich, nachdem einige Vertreter der Neuen Musik sich von dem, was bislang mit Melodie, Harmonie und musikalischer Struktur assoziiert worden war, weitgehend losgesagt hatten und die Rezipienten diesen Entwicklungen nicht mehr folgen konnten.

II.2. Die Preisgabe der Tonalität

Die Idee der Abkehr von der Tonalität ist, soweit es Europa betrifft, einerseits kompositionsgeschichtlich und andererseits durch den Stand der Musiktheorie im ausgehenden 19. Jh. motiviert. Der erste, primäre Beweggrund erhellt aus dem bereits erwähnten Empfinden der Begrenztheit bzw. Ausgereiztheit der harmonischen Gestaltungsmittel, die sich auf Basis der funktionalen Dur-/Moll-Tonalität boten. Zudem hatte die große Popularität des Klaviers im 19. Jh. (vgl. S. 29 f) die Etablierung der gleichstufigen Stimmung befördert, die im Gegensatz zu den davor gebräuchlichen ungleich schwebenden Temperierungen keinen tonalen Schwerpunkt aufweist. Obwohl von der gleichstufigen Stimmung nur Instrumente mit feststehenden Tonhöhen unmittelbar betroffen sind, hat deren flächendeckende Einführung das harmonische Denken insgesamt beeinflusst. Indem direkte Wechsel bzw. Modulationen zu entfernten Tonarten möglich und daher auch gebräuchlich wurden, verlor die Grundtonart als zentraler Bezugspunkt für das harmonische Gefüge an Bedeutung.

Das zweite, weniger relevante Movens für die Abwendung von der Tonalität resultierte aus dem musiktheoretischen Tonalitätsverständnis seit Jean-Philippe Rameau, das sich in Anwendung auf die harmonischen Erscheinungen in der Musik des späteren 19. Jh.s als unzureichend erweisen sollte. In Folge dessen erhoben sich seitens der Musiktheoretiker Zweifel – allerdings nicht an der Gültigkeit der bestehenden Tonalitätsauffassung respektive der Angemessenheit der praktizierten Analyseverfahren, sondern an der tonalen Implikation der Musik nach etwa 1865 schlechthin.

Der Terminus „*tonalité*“ wurde vermutlich als erstes von Alexandre-Etienne Choron in seinem „*Sommaire de l’historire de la musique*“ (1810) verwendet. Choron unterscheidet zwischen *tonalité ancienne* und *tonalité moderne*. Die „moderne Tonalität“, die v.a. durch die

Verwendung des Dominantseptakkords gekennzeichnet ist, beschreibt Choron als die seit Rameau bekannte Konstellation von Tonika, Dominante und Subdominante. Diese Konstellation bildet auch die Basis für das Tonalitätsverständnis der Harmonielehre. Da der Tonalität oder vielmehr der Absage an sie in Hinblick auf die Rezeptionsprobleme der Neuen Musik erhebliche Bedeutung zukommt, wird dieses Phänomen in Kapitel **II.2.1** noch eingehender beleuchtet.

Wenn im Folgenden anhand der Darstellung der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung der atonalen Musik vorrangig auf Schönberg und Webern Bezug genommen wird, obgleich auch Skrjabin, Bartók, Ives, Varèse, Hindemith, Strawinsky und andere zumindest zeitweise atonal komponierten, so deshalb, weil sich die Vertreter der Avantgarde ab etwa 1950 in besonderer Weise auf deren freies und reihengebundenes atonales Œuvre beriefen. Das Schaffen dieser beiden Komponisten ist daher als wesentlicher Anknüpfungspunkt für eine Richtung des Musikdenkens und Komponierens nach dem Zweiten Weltkrieg zu betrachten, die sich als besonders einflussreich erweisen sollte. Gelegentlich der *Darmstädter Ferienkurse*, dem wohl maßgeblichsten und renommiertesten Forum für zeitgenössische Musik in der 2. Hälfte des 20. Jh.s, führte René Leibowitz die Kursteilnehmer 1948 in Schönbergs (atonale) Zwölftonmethode ein, die – nicht zuletzt aufgrund ihres Systemcharakters – von vielen der anwesenden jungen Komponisten begeistert übernommen wurde. Ab 1949 kam es ferner zu einem Rekurs auf Weberns individuell geprägte dodekaphonische Kompositionstechniken, in denen man die Vorformung der Idee der „seriellen Musik“ zu erblicken glaubte (vgl. S. 136 f). Serielle Musik beruht auf dem Verfahren der totalen Determination der musikalischen Dimensionen Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe (vgl. S. 133 ff). Die kompositorischen Niederschläge dieser Methode sind ebenfalls als atonal zu bezeichnen. Ausgehend von dieser Saison der *Darmstädter Ferienkurse* beobachteten Zeitzeugen unabhängig voneinander die Tendenz zur doktrinären Zuspitzung auf das Reihenprinzip und – in engem Zusammenhang damit – zur Stigmatisierung von Vertretern einer „gemäßigten“ Moderne. Tonales bzw. erweitert tonales Komponieren wurde in den Kreisen der Avantgarde alsbald als „reaktionär“ gehandelt. Mit der Rezeption von Theodor Wiesengrund Adornos „*Philosophie der neuen Musik*“ (1949) gewann dieses Phänomen an Brisanz.

Die Geschichte der kulturideologisch geprägten Auseinandersetzung um die Tonalität bzw. deren „Überwindung“ beginnt allerdings weitaus früher: Webern wollte bereits im Zuge seiner Vortragsreihe von 1932 „den Beweis erbringen, daß sie [die Tonalität] wirklich gestorben ist. Wenn dieser Beweis erbracht ist, dann ist es zwecklos, sich mit einer toten Sache zu be-

schäftigen.“¹⁵¹ Diese Behauptung, deren angekündigte Verifikation der weitere Verlauf von Weberns Referat im Übrigen vermissen lässt, widerspricht der realen Situation dieser Zeit. Die Mehrzahl der damals prominenten Komponisten schuf weiterhin auf Basis der Tonalität. Tatsächlich vollzog sich der „Paradigmenwechsel“ zur Atonalität erst um 1950, und zwar unter dem unmittelbaren Einfluss der so genannten „Darmstädter Schule“¹⁵² auf das als fortschrittlich propagierte Musikdenken und Komponieren dieser und der darauf folgenden Jahre. Spätestens mit Beginn der 1970er Jahre wurde im Zuge der „postmodernistischen“ und „neo-modernen“ Strömungen aber wieder auf die Tonalität zurückgegriffen. Die Gegenwart kennt gleichermaßen atonale und tonale Neukompositionen wie auch Mischformen.

II.2.1. Die Rolle der Musiktheorie bei der „Auflösung der Tonalität“

Die Harmonielehre des 19. Jh.s ist im Wesentlichen eine Lehre von Aufbau, Fortschreitung und Zusammenhang der Akkorde im Satzgefüge. Diente die ihr vorausgegangene Generalbasslehre als Spielanweisung und Handwerkslehre in erster Linie der musikalischen Praxis, so hat die Harmonielehre auch als Methode zur musikalischen Analyse Verwendung gefunden. Nach der Jahrhundertmitte bildeten sich, ausgehend von den Lehren Rameaus (1722 ff) und unter dem Einfluss der Stufentheorie Gottfried Webers (1817) zwei Systeme heraus, die weit- hin Anerkennung fanden, nämlich die Fundamenttheorie Simon Sechters (1853/54) und die Funktionstheorie Hugo Riemanns (1880 ff)¹⁵³. Beide Theorien betrachten das musikalische Geschehen innerhalb eines Satzes als das Walten eines hierarchisch strukturierten Beziehungssystems von auf Terzschichtungen basierenden Akkorden, zu denen – so nicht ohnehin als solche gruppiert – die simultan erklingenden Stimmen jeweils subsumiert werden. Das Augenmerk liegt dabei hauptsächlich auf dem harmonischen, d.h. dem vertikalen Gefüge, während die lineare Ebene – der Verlauf der Melodie bzw. der einzelnen Stimmen im Kontext des Satzganzen – relativ geringe Beachtung findet.¹⁵⁴ Die melodischen Progressionen von Akkord zu Akkord werden mittels Ziffern und anderer Zusatzzeichen illustriert.

¹⁵¹ Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, a. a. O., S. 51 (Vortrag vom 4. Februar 1932)

¹⁵² Darunter versteht man einen Kreis von Komponistenpersönlichkeiten, die als Kursteilnehmer bzw. Dozenten mehr oder weniger regelmäßig den *Darmstädter Ferienkursen* beiwohnten und im Rahmen dieser Tagungen an der Entwicklung und Einführung neuer Kompositionsverfahren beteiligt waren. Zu diesen rechnen in erster Linie Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna und Henri Pousseur.

¹⁵³ Erstmals umfassend dargestellt in: Riemann, Hugo: *Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. London und New York, 1893

Sechter, der als Musiktheoretiker hohes Ansehen genoss, war in Wien ein gefragter Lehrer. Seine Fundamenttheorie, die er im ersten Band seines dreibändigen Lehrwerks *„Die Grundsätze der musikalischen Komposition“* ausführt, ist allerdings vorwiegend auf Diatonik hin orientiert. Darin heißt es: *„Jedem chromatischen Satz muss ein diatonischer zu Grunde liegen, darum wird in den folgenden Beispielen jederzeit der diatonische Satz vorausgehen, aus welchem der chromatische entsprungen ist.“*¹⁵⁵ Diese Betrachtungsweise erweist sich bereits in Bezug auf diverse harmonische Ereignisse bei Beethoven und Schubert nur noch als bedingt zutreffend. Auf die Harmonik in den avancierten Werken etwa von Liszt und Wagner ist sie überhaupt nicht mehr anwendbar. Dementsprechend war Sechters System, das auch Anton Bruckner und – in erweiterter und individualisierter Form – selbst noch Arnold Schönberg für den Tonsatzunterricht heranzogen, zur Deutung des harmonischen Geschehens in der zeitgenössischen Musik unzureichend.¹⁵⁶ Welche Haltung Sechter der „fortschrittlichen“ Musik gegenüber vertrat, erhellt andeutungsweise aus der Schlussbemerkung, die das Kapitel über Modulationslehre und zugleich auch den ersten Band seines Lehrwerks beschließt:

Der diatonische Satz, Dur oder Moll, ist die Mutter aller gesunden, einfachen Melodie und ist das Bild einer Familie, wo jedes Glied derselben an seinem Platze ist und zu rechter Zeit erscheint. Die diatonische Tonwechslung führt verschiedene verwandte Familien nach einander vor.

Der chromatische Satz, ob die Haupttonica Dur oder Moll ist, macht die Melodie reicher, besonders aber leidenschaftlicher, und ist das Bild mehrerer verwandter Familien unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupte vereinigt.

Die enharmonischen Verwechslungen in der weitesten Ausdehnung sind die natürlichen Feinde der gesunden Melodie, dafür ist ihre Wirkung geheimnisvoll und überraschend. Sie sind das Bild der grossen Welt, worin das Familienleben untergeht und wo die Täuschungen häufig vorkommen, und auch das Unwichtige in einem gewissen Glanze erscheint; dafür aber kann man dabei nicht erkennen, was Hauptsache oder Nebensache ist.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Der Wiener Musiktheoretiker Heinrich Schenker (1868-1935), der Riemanns Funktionstheorie ablehnte, entwickelte ab etwa 1906 einen Analyseansatz, der horizontale und vertikale Dimension gleichermaßen in Betracht zieht. Trotz zahlreicher Publikationen auf diesem Gebiet wurde Schenker nie eine Lehrstelle an einer staatlichen Musikausbildungsstätte angeboten, weshalb er seine Lehre nur privat unterrichtete.

¹⁵⁵ Sechter, Simon: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (3 Bde), Leipzig 1853; Bd. 1, S. 128

¹⁵⁶ Von Bruckners Harmonielehreunterricht sind Anekdoten überliefert, denen zufolge der Komponist die Nutzlosigkeit schulmäßiger Satzregeln für das schöpferische Komponieren bekundet haben soll.

¹⁵⁷ Sechter, a. a. O., S. 218

Die Riemann'sche Harmonielehre stellte sich hingegen die Aufgabe, auch komplexe harmonische Zusammenhänge zu erläutern. Auch sie geht davon aus, dass die drei quintverwandten Hauptdreiklänge Tonika (tonales Zentrum), Subdominante (spannungsarme Entfernung vom Zentrum) und Dominante (Spannung zum Zentrum hin) von signifikanter Bedeutung im tonalen Gefüge sind (Hauptfunktionen), jedoch innerhalb gewisser Einschränkungen¹⁵⁸ durch ihre terzverwandten Nebendreiklänge (Nebenfunktionen) „vertreten“ sein können, ohne dass sich die Hierarchie der harmonischen Beziehungen ändert. Sämtliche harmonischen Beziehungen werden auf Quint- bzw. Terzverwandtschaft unterschiedlicher Nähe¹⁵⁹ zurückgeführt. Die abstrakte Darstellung dieser „Verwandtschaftsverhältnisse“ mit Hilfe der Funktionsbezeichnungen ist insbesondere für die Veranschaulichung von Modulationsvorgängen von Vorteil. Das harmonische Gefüge in der homophonen Musik des 17., 18. und früheren 19. Jh.s, aus der dieses System in seinen essentiellen Zügen abgeleitet ist, lässt sich mit selbigem plausibel darstellen, ebenso das in den kontrapunktischen Sätzen J.S. Bachs und seiner Zeitgenossen. Die Auslegung der leitereigenen Dur- und Molldreiklänge bereitet keinerlei Schwierigkeiten. Dagegen hat die Definition von Klängen, die keine reine Akkordquint aufweisen und daher harmonisch „mehrdeutig“ sind, stets ein Problem der Funktionstheorie dargestellt. Man „löste“ selbiges, indem man entsprechende Akkorde unter der Annahme eines fehlenden (d.h. nicht erklingenden) Grundtons je nach Fall dieser oder jener Funktion zugeordnet hat¹⁶⁰. Nicht leitereigene Drei- und Vierklänge mit großer Akkordterz werden meistens als „Zwischendominanten“ (zu leitereigenen Klängen) deklariert.

Im Laufe des 19. Jh.s erschienen in der Musik immer häufiger Klänge und Klangverbindungen, deren Verhältnis zur tonalen Umgebung sich als komplex und ambivalent erweist. Man

¹⁵⁸ Zur Bildung eines authentischen Schlusses (Ganzschluss) ist allerdings stets die Progression *Dominante – Tonika* erforderlich.

¹⁵⁹ Unterschieden wird zwischen näherer (Subdominante – Tonika – Dominante) und weiterer Quintverwandtschaft (Tonika – Doppeldominante; Tonika – Doppelsubdominante). Bei Terzverwandtschaft wird differenziert zwischen leitereigenen Parallelen (in Dur im Kleinterzabstand über, in Moll unter der Hauptfunktion), leitereigenen Gegenklängen (in Dur im Großterzabstand über, in Moll unter der Hauptfunktion) und nicht leitereigenen Medianten (im Klein- oder Großterzabstand über oder unter der Hauptfunktion), welche durch „Verdurung“ oder „Vermollung“ [sic] der Haupt- oder Nebenfunktionen gebildet werden können.

¹⁶⁰ So etwa sprach man dem Großterzdreiklang (übermäßiger Dreiklang), der auf der dritten Stufe der harmonischen und melodischen Molltonleiter zu stehen kommt, dominantische Funktion zu. Den Kleinterzdreiklang (verminderter Dreiklang) auf der 7. Stufe in Dur deklarierte man als „*Dominantseptakkord mit fehlendem Grundton*“ bzw. „*verkürzten Dominantseptakkord*“, und analog dazu den Kleinterzvierklang (verminderter Septakkord), der auf der 7. Stufe in harmonisch/melodisch Moll basiert, zum „*verkürzten Dominantseptnonakkord*“ etc.

musste sich, um diese am Funktionsschema festzumachen, in zunehmendem Maße mit Begriffskonstruktionen wie etwa „Hoch- bzw. Tiefalteration“, „Ausweichung“, „Variantik“, „Ellipse“ etc. behelfen. Die kompositorische Produktion spätestens seit der Jahrhunderthälfte weist allerdings eine Fülle derartiger Klangverbindungen auf, und darüber hinaus auch noch solche, die sich einer funktionstheoretischen Deutung gänzlich entziehen. Ferner wurde die Bindung an die konstituierende Tonart im Sinne des romantischen Ausdrucksideals und infolge des Denkens in der gleichstufigen Stimmung nach und nach gelockert, wodurch die Tonika als zentraler Bezugsklang an Bedeutung verlor.

Im Zuge dessen geriet die Musiktheorie in einen Erklärungsnotstand, für den das Problem der Deutung der Tristan-Harmonik¹⁶¹ exemplarisch wurde. Da die Integration dieser Erscheinungen in theoretischem Sinne nicht gelang, und weil „Tonartlichkeit“ mit „Tonalität“ schlechthin gleichgesetzt wurde, konstatierte man schließlich die fortschreitende Zersetzung derselben. Diese Auffassung vertraten auch Schönberg¹⁶² und Webern¹⁶³, die beide über fundierte Harmonielehrekennntnisse verfügten.

Obleich im kompositorischen Schöpfungsprozess musiktheoretische Fragestellungen kaum jemals eine konstitutive Rolle gespielt haben, schon alleine deshalb, weil sich diese erst im zeitlichen Nachhinein aus der methodischen Rezeption des bereits vorhandenen Schaffens ergeben, sollte der damalige Stand der Musiktheorie als Movens für die Preisgabe der Tonalität nicht außer Acht gelassen werden: Schönberg und Webern bringen in ihren Vorträgen und Schriften zu diesem Thema ganz ähnliche bzw. mitunter die gleichen Argumente vor, die auch die Musiktheoretiker ins Treffen geführt hatten.

¹⁶¹ Im gesamten Vorspiel zu Wagners „*Tristan*“ wird das tatsächliche Erscheinen der Tonart a-Moll, die insbesondere im 3. Takt durch das Auftreten des kleinen E-Dur-Septakkords (Dominantseptakkord) nahe gelegt wird, ausgespart. Die Stimmführung – es erklingen die beiden tragenden Leitmotive der Oper – ergibt im 2. Takt, unmittelbar vor diesem Dominantseptakkord, einen Vierklang (eis – h – dis’ – gis’), der sich nicht im Sinne der Harmonielehre auf eine bestimmte Stufe bzw. Funktion festlegen lässt. Dieser Vierklang ist als „*Tristan*“-Akkord in die Musikgeschichte eingegangen. Zu den etwa 20 verschiedenen Vorschlägen zur Deutung des Tristan-Akkords siehe Vogel, Martin: *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre* (= Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 2), Düsseldorf 1962.

¹⁶² Vgl. Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Universal Edition, Wien 2001 (UE 26000), S. 234 sowie 461.

¹⁶³ Vgl. Webern, Anton: *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. v. Willi Reich. Universal Edition (UE 1294NJ), Wien 1960, S. 29 ff sowie 39 ff.

II.2.2. Tonalitätsbetrachtungen des späteren 20. und frühen 21. Jh.s

Schon der Terminus „Tonalität“ ist insofern problematisch, als das Phänomen, das damit bezeichnet wird, sich nicht konkret umreißen lässt. Es wird folglich entweder sehr allgemein oder sehr exklusiv gehandelt. Das „*Riemann Musiklexikon*“ etwa bezeichnet Tonalität „*im weiteren Sinne des Wortes (als) eine zum System verfestigte, über den Einzelfall hinausgreifende funktionale Differenzierung und hierarchische Abstufung von Tönen oder Akkorden (...)*“¹⁶⁴. Enger gefasst, „*bezeichnet der Ausdruck T. die Gruppierung von Tönen oder Akkorden um ein Bezugszentrum, eine Tonika, die als »point d’attraction« (...) wirkt; das Phänomen der Zentrierung wurde von manchen Theoretikern mit der Gravitation verglichen (Hindemith)*“¹⁶⁵. Der „*New Grove Dictionary of Music and Musicians*“, dem an der Erfassung und Darstellung sämtlicher Konnotationen von „tonality“ gelegen ist, unterscheidet, neben diversen anderen Kriterien, zwischen adjektivischem und substantivischem Wortgebrauch:

As an adjective, the term is often used to describe the systematic organization of pitch phenomena in both Western and non-Western music. Tonal music in this sense includes music based on, among other theoretical structures, the eight ecclesiastical modes of medieval and Renaissance liturgical music, the *sléndro* and *pélog* collections of Indonesian gamelan music, the modal nuclei of Arabic *maqām*, the scalar peregrinations of Indian *rāga*, the constellation of tonic, dominant and subdominant harmonies in the theories of Rameau, the paired major and minor scales in the theories of Gottfried Weber, or the 144 basic transformation of the 12-note row (...).

As a noun, then, the term is sometimes used as an equivalent of what Rousseau called a *système musicale*, a rational and self-contained arrangement of musical phenomena: accordingly, Sainsbury, who had Choron translated into English in 1825, rendered the first occurrence of *tonalité* as a ‘system of modes’ before matching it with the neologism ‘tonality’. While tonality *qua* system constitutes a theoretical (and thus imaginative) abstraction from actual music, it is often hypostatized in musicological discourse, converted from a theoretical structure into musical reality. In this sense, it is understood as a Platonic form or prediscursive musical essence that suffuses music with intelligible sense, which exists before its concrete embodiment in music, and can thus be theorized and discussed apart from actual musical contexts.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Zitiert nach dem *Riemann Musiklexikon*, hrsg. v. Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht, B. Schott’s Söhne, Mainz 1967, (Sachteil), S. 960 (Stichwort „Tonalität“)

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers 2001, Vol. 25, p. 583 (Stichwort “tonality”)

Satzlehren (Allgemeine Musiklehren, Harmonielehren, Kontrapunktlehren), die dem didaktischen bzw. handwerklichen Gebrauch dienen und in diesem Sinne historisch gewachsene Regelsysteme der abendländischen Musik exemplifizieren, erklären Tonalität im Allgemeinen als „die Bezogenheit von Tonstufen untereinander und auf einen gemeinsamen Zentralton, den Grundton.“¹⁶⁷

Alle Definitionen sind sich im Wesentlichen darüber einig, dass unter „Tonalität“ ein Beziehungssystem zwischen differenzierten Tonqualitäten (Tonhöhen) zu verstehen ist. Hingegen gehen die Ansichten darüber, ob bzw. inwiefern dieses System hierarchisch konzipiert ist, auseinander: Modernere Enzyklopädien tendieren dazu, sich diesbezüglich allgemeiner Aussagen zu enthalten und unter Berücksichtigung geschichtlicher und kultureller Unterschiede Stellungnahmen lediglich anhand der ausgeführten Einzelbedeutungen zu geben. Es soll auf diese Weise offensichtlich Orthodoxie vermieden werden, da spätestens seit 1910 der Tonalitätsbegriff mitunter ästhetisch und ideologisch befrachtet ist.

Wird hingegen auf die europäische Musizier- und Kompositionspraxis Bezug genommen (wie etwa in den oben erwähnten Satzlehren), so zeigt sich schon größere Konkordanz: In diesem Fall wird davon ausgegangen, dass sich in musikalischen Gebilden oder einzelnen Abschnitten eines solchen ein bestimmter Ton zum zentralen Bezugston für alle übrigen beteiligten Tonqualitäten manifestiert. Man spricht in diesem Kontext auch von „Tonikalität“¹⁶⁸. Zum Grund- oder Zentralton können noch weitere Töne von übergeordneter musikalischer Relevanz hinzutreten. So kommt beispielsweise in der modalen Musik dem Rezitationston (Reperkussa, Tenor) besondere Bedeutung neben dem zentralen Bezugston (Finalis) zu. Es kann daher, insoweit es erhaltene schriftliche Quellen betrifft, behauptet werden, dass die abendländische Musik vom frühen Mittelalter bis knapp nach 1900 durchgehend von hierarchisch organisierten Tonbeziehungen geprägt ist.

Noch schwieriger als die Erfassung des Wesens der Tonalität gestaltet sich die Frage, wo ihr Beziehungssystem endet. Zahlreiche mehrstimmige Musikstücke europäischer Provenienz zwischen 1600 und 1900 (und darüber hinaus) enden nicht mit der Ausgangstonart respektive der Tonart der Tonika, ohne dass deshalb der geringste Anlass dazu bestünde, ihre tonale Implikation in Zweifel zu ziehen. Wie aber sieht es etwa mit Kompositionen aus, deren einzelne Stimmen jeweils unterschiedlichen Tonarten bzw. Modi entsprechen, in denen also mehr als

¹⁶⁷ Hempel, Christoph: Neue Allgemeine Musiklehre. Schott Musik International, Mainz 2001, S. 113

¹⁶⁸ Vgl. Punkt 5 der Tonalitätsdefinition in der MGG (= Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Bärenreiter Kassel et al. ²1994 hrsg. v. Ludwig Finscher, Bd. 9, S. 624 (Sachteil)

nur eine „Tonalität“ wirksam ist? Ist eine solche Musik noch tonal? Wo verläuft eigentlich die Grenze zur Atonalität?

Die Mehrzahl der Erläuterungen zur Tonalität lassen eine wichtige Eigenschaft unerwähnt: Sie ist auch ein **psychophysiologisches Phänomen**¹⁶⁹. Sie ist bedingt durch die Fähigkeit des Gehörs, sich erklingende Tonhöhen (Schwingungsperioden), die es in Sinnesqualitäten umsetzt¹⁷⁰, zu „merken“, wiederzuerkennen und in Relation zu anderen Tonhöhen zu setzen. Die „Gedächtnisleistung“ des Gehörs ermöglicht es auch, Klangereignisse, die sich im zeitlichen Nacheinander vollziehen, als zusammenhängendes Ganzes (Gestalt) zu realisieren. Darin besteht die Voraussetzung für das musikalische Hören, das über die rein sinnliche Perzeption von Schallphänomenen hinausgeht. Ferner ermöglicht diese Gedächtnisleistung die Etablierung von **Hörgewohnheiten**, die im Gegensatz zum physiologischen Hören soziokulturell und historisch bedingt und daher variabel sind. Die psychophysiologischen Gegebenheiten des Gehörs gestatten es, dass Frequenzen von nacheinander sowie gleichzeitig erklingenden Tönen als sukzessive bzw. simultane Intervalle wahrgenommen werden. Da das Gehör nicht nur die Frequenzen und Perioden der Primärtöne, sondern auch die der mitschwingenden Obertöne (die in der Regel nicht ins Bewusstsein treten¹⁷¹) wahrnimmt, werden auch diese ins Intervallhören miteinbezogen. Und schließlich vermag das Ohr insbesondere bei simultan erklingenden Tönen dahingehend zu differenzieren, ob deren Obertöne mehr oder weniger gemeinsame Perioden haben, wie neuere physiologische Erkenntnisse bestätigen: Die Theorie der „neuronalen Koinzidenz“ (Langner, 2007¹⁷²) besagt, dass der Konsonanzgrad eines Intervalls von der Anzahl koinzidierender periodischer Nervenimpulsmuster, welche die Intervall-

¹⁶⁹ Der New Grove Dictionary gibt unter Punkt f) der Tonalitätsdefinition immerhin folgenden Hinweis: „*In a psychophysical sense, tonal phenomena are musical phenomena perceived or preinterpreted in terms of the categories of tonal theories (...)*“ (= New Grove Dictionary of Music and Musicians, a. a. O., Volume 25, p. 538)

¹⁷⁰ Neurophysiologisch wird Tonhöhe im Zeitbereich durch Impulsmuster codiert, die die Periode des Tons repräsentieren. Siehe Rhode, William S.: Interspike intervals as a correlate of periodicity pitch in cat cochlear nucleus, in: Journal of the Acoustical Society of America 97/4, 1995, pp. 2414-29 sowie Langner, Gerald: Temporal Processing of Periodic Signals in the Auditory System: Neuronal Representation of Pitch, Timbre, and Harmonicity, in: Z Audiol 2007, 46/1, pp. 8-21.

¹⁷¹ Das Ohr kann bis zum 6. Oberton durchaus einzelne Obertöne auflösen, d.h. einzeln heraushören. Dies lässt sich aber im Allgemeinen nur unter Laborbedingungen und bei gelenkter Aufmerksamkeit beobachten. Sind die Obertöne nicht mehr auflösbar, so verschmelzen sie zur Klangqualität der Klangfarbe. Zum Auflösungsvermögen des Ohrs siehe Moore, Brian C.J. and Glasberg, Brian R.: The role of frequency selectivity in the perception of loudness, pitch and time, in: Moore, Brian C.J. (Editor): Frequency Selectivity in hearing. Academic Press, London 1986

¹⁷² Langner, Gerald: Temporal Processing of Periodic Signals in the Auditory System, a. a. O., 2007

töne repräsentieren, bestimmt wird. Um den Grad der neuronalen Koinzidenz zu berechnen, wird die „Allgemeine Koinzidenzfunktion“ (Ebeling, 2007¹⁷³) definiert. Ihr Graph entspricht dem musikpsychologischen „System der Verschmelzungsstufen in einer Curve“ (Stumpf, 1890¹⁷⁴). Das Gehör nimmt folglich den unterschiedlichen Sonanzgrad von Intervallen wahr. Man spricht in diesem Kontext mitunter auch vom *disponierten Gehör* (Rudolf Haase).

Durch die Bevorzugung von bestimmten Intervallgrößen und -kombinationen entstehen im Zuge langer Entwicklungsphasen kulturell geprägte Tonsysteme, innerhalb derer sich diverse Tongeschlechter und Skalen (Modi, Tonleitern) für den musikalischen Gebrauch herauskristallisieren. Die stufenweise Anordnung von Tönen innerhalb des Tetrachord- oder Oktavrahmens macht eine Entscheidung für bestimmte Intervallgrößen und -qualitäten notwendig. In Abhängigkeit davon können sich insbesondere für Instrumente mit feststehenden Tonhöhen verschiedene Stimmungssysteme etablieren, die im Regelfall das Ergebnis komplexer mathematischer Intervallberechnungen sind. Anders als die intersubjektive Gehörsdisposition beruhen Ton- und Stimmungssysteme auf Konventionen.

Tonalität ist also mehr als bloß eine theoretische Abstraktion der musikpraktischen Tonhöhenorganisation. Das Tonalitätsempfinden wird von den psychophysiologischen Gegebenheiten des Gehörs und von erlernten Hörgewohnheiten¹⁷⁵ bestimmt. In je höherem Maße Tonfolgen¹⁷⁶ und Tonkombinationen (für letztere ist das Phänomen der Konsonanz von besonderer Relevanz) diesen beiden Faktoren Rechnung tragen, desto eher wird ein Hörer sie als tonal

¹⁷³ Ebeling, Martin: Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie. Peter Lang, Frankfurt am Main 2007

¹⁷⁴ Stumpf, Carl: Tonpsychologie. München 1890 (2 Bde)

¹⁷⁵ Hörgewohnheiten haben zweifellos einen maßgeblichen Einfluss auf die Tonalitätswahrnehmung. Dies bedeutet aber nicht, dass ein Hörer ihm ungewohnte Melodiefolgen und Klänge – etwa Musik anderer Kulturkreise – notwendigerweise als unharmonisch bzw. atonal empfindet.

¹⁷⁶ Wolfgang Auhagens empirische Studie zur auditiven Tonalitätsbestimmung anhand von Hörversuchen mit einstimmigen Tonfolgen unter Voraussetzung der gleichstufigen Stimmung hat ergeben, dass die „*durch einen Hörer vorgenommene Bewertung von Tönen als für die tonale Zentrierung wesentlich und unwesentlich (...) untrennbar mit der Position und metrisch-rhythmischen Gewichtung der Töne innerhalb des Melodieverlaufs verbunden (ist): eine tonale Hierarchie entwickelt sich erst im jeweils konkret vorliegenden zeitlichen Kontext. Dementsprechend ist es als strukturelle Voraussetzung für die Tonalitätsbestimmung wesentlich, daß die Melodie vom Hörer eine Segmentierung in kurze Abschnitte ermöglicht, aus denen ein Zentrum abgeleitet werden kann. Eine Beschränkung des Tonvorrates auf eine bestimmte Skala ist hingegen weder erforderlich, noch ist sie als solche ein Garant für wahrgenommene Tonalität.*“ In: Auhagen, Wolfgang: Experimentelle Untersuchungen zur auditiven Tonalitätsbestimmung in Melodien (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. v. Klaus Wolfgang Niemöller). Bosse, Regensburg 1994 (2 Teile), Teil 1, S. 229 f.

empfinden. Wo dies nicht bzw. nur in geringem Maße der Fall ist, wäre dementsprechend die Atonalität zu verorten.

II.2.3. Schönbergs Konsonanz-Dissonanz-Betrachtung

Als Schönberg im Zeichen des musikalischen Expressionismus den endgültigen Schritt zur Atonalität vollzog, waren Kenntnisse von den physiologischen und psychologischen Aspekten des Hörens außerhalb von Fachkreisen noch kaum verbreitet. Man kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass ihm Hermann von Helmholtz' *„Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“* (1863) und Carl Stumpfs Theorie der Tonverschmelzung als Erklärung des Konsonanzphänomens¹⁷⁷ nicht bekannt waren. In seiner *„Harmonielehre“* (1911) erwähnt Schönberg Stumpf namentlich, indem er beteuert: *„Mir fehlen alle diese Quellen“*¹⁷⁸. Ein Hinweis auf von Helmholtz ist nicht vorhanden. Auch in den späteren Schriften, Aufsätzen und niedergeschriebenen Vorträgen Schönbergs, die unter dem Titel *„Style and Idea“* (1950/1975) zusammengefasst und herausgegeben wurden, werden von Helmholtz und Stumpf nicht erwähnt. Ob Schönberg, so er mit diesen Theorien vertraut gewesen wäre, Konsequenzen daraus gezogen hätte, bleibt freilich Spekulation. Dass dies offensichtlich nicht der Fall war erklärt allerdings, weshalb er im Kontext mit seiner Konsonanz-Dissonanz-Betrachtung nicht zwischen Hörempfindungen und Hörgewohnheiten unterschied, sondern vielmehr das eine für das andere hielt.

Unter dem Motto *„Emanzipation der Dissonanz“*, womit eigentlich die Emanzipation von der traditionellen Praxis, dissonierende Intervalle (stufenweise) in konsonierende weiterzuführen gemeint ist, proklamierte Schönberg die ästhetische Gleichwertigkeit von Dissonanz und Konsonanz. Schönberg, der in seiner *„Harmonielehre“* Konsonanzen als *„die näher liegenden, einfacheren“* und Dissonanzen als *„die entfernter liegenden, komplizierteren Verhältnisse zum Grundton“*¹⁷⁹ definierte, betrachtete den Unterschied zwischen beiden als *„nur graduell und nicht wesentlich“*¹⁸⁰:

¹⁷⁷ Vgl. Anmerkung 174

¹⁷⁸ Schönberg, *Harmonielehre*, a. a. O., S. 473 (Anmerkung)

¹⁷⁹ Ebd., S. 17

¹⁸⁰ Ebd., S. 16

Sie sind, was sich ja auch in den Schwingungszahlen ausdrückt, ebensowenig Gegensätze, wie zwei und zehn Gegensätze sind; und die Ausdrücke Konsonanz und Dissonanz, die einen Gegensatz bezeichnen, sind falsch. Es hängt nur von der wachsenden Fähigkeit des analysierenden Ohrs ab, sich auch mit den fernliegenden Obertönen vertraut zu machen und damit den Begriff des kunstfähigen Wohlklanges so zu erweitern, daß die gesamte naturgegebene Erscheinung darin Platz hat.“¹⁸¹

Schönbergs Überlegung ist aus zweierlei Gründen irrig: Erstens geht er von einer einzigen, quasi von „der“ Obertonreihe aus, was anhand der Aussage: „(...) *die Entwicklung der Musik ist den Weg gegangen, daß sie immer mehr von den im Ton gelegenen Zusammenklangsmöglichkeiten in den Bereich der Kunstmittel einbezogen hat*“ evident wird. Bei Mehrklängen – und nur solche spielen im Rahmen der jüngeren abendländischen Konsonanz-Dissonanz-Debatte überhaupt eine Rolle – sind aber zum Mindesten zwei Töne mit jeweils **verschiedenen** Obertonreihen wirksam.

Zweitens handelt es sich bei dem, was Schönberg als die *entfernter liegenden, mathematisch komplizierteren Verhältnisse zum Grundton* bezeichnet, um die so genannten „ekmelischen“ Töne der Naturtonreihe, die aus dem abendländischen Tonsystem herausfallen. In der musikalischen Praxis finden diese nur sehr bedingt Verwendung, etwa beim – außer Gebrauch gekommenen – Clarinblasen¹⁸², in der Obertonmusik oder in Form der Naturseptim bei ventillosten Blechblasinstrumenten. Die ekmelischen Partialtöne sind zur Herleitung des Dissonanzphänomens ungeeignet. Schönbergs Konsonanz-Dissonanz-Betrachtung geht demzufolge von falschen Voraussetzungen aus.

Was nun den ästhetischen Aspekt der Dissonanz im Sinne von „*kunstfähige(m) Wohlklang*“ betrifft, so muss in Betracht gezogen werden, dass sie gerade in der **tonalen** Musik als solcher zur Geltung kommt, und zwar im **Spannungsverhältnis** zur Konsonanz. Als isolierte Phänomene entsprechen konsonante wie auch dissonante Klänge lediglich bestimmten Gehörsempfindungen. Zu ästhetischer Bedeutung gelangen sie erst in einem übergeordneten musikalischen Kontext.

¹⁸¹ Ebd., S. 16 f.

¹⁸² Beim Spiel ventilloser Trompeten wurde durch Überblasen das hohe Register (Clarino) erreicht, in dem die Naturtöne im Sekundabstand aufeinanderfolgen. Das Clarinregister reicht etwa bis zum 20. Oberton.

II.2.4. Musikalische Konsequenzen der Preisgabe der Tonalität

Die allmähliche Abkehr von der Tonalität ereignete sich bei Schönberg, Webern¹⁸³ und Alban Berg in den Jahren zwischen 1907 und 1910. Der Begriff „Atonalität“¹⁸⁴ ist in Anwendung auf die Zweite Wiener Schule dahingehend zu verstehen, dass in den melodischen und akkordischen Gestalten die Bezugnahme auf einen Grundton bzw. auf eine Tonart bewusst vermieden ist. Um einem „Rückfall“ in die Tonalität zu steuern, wurden sukzessive und simultan erklingende Oktavintervalle und Dreiklangsbildungen ausgespart, da das Gehör dazu tendiere, so Schönberg, derartige Tonkonstellationen in Beziehung zu einem Grundton zu setzen¹⁸⁵. Atonalität Schönberg'scher Prägung ist also als die Negation der Tonalität zu verstehen.

Die „atonalen“ Schöpfungen Josef Matthias Hauers entsprechen hingegen kaum den gängigen Vorstellungen von Atonalität, obgleich auch in diesen kein tonales Zentrum im Sinne einer „Tonika“ wirksam ist. Ähnlich wie das der Zweiten Wiener Schule kann Hauers atonales Schaffen in eine freie und eine reihengebundene Phase gegliedert werden: Ausgehend von seiner zwischen 1912 und 1919 entwickelten „Bausteintechnik“ (1. Schaffensphase) gelangte er mit „*Nomos*“ op. 19 (1919), das als die erste auf einer Zwölftonreihe basierende Komposition überhaupt gilt, zu einer eigenen Form der Zwölftonmusik. Im Dezember 1921 entdeckte er die 44 Tropen (Wendungen), die *„nun an Stelle der früheren Tonarten zur praktischen Verwendung kamen.“*¹⁸⁶ Die Tropen versteht Hauer als *„ein System aus 44 Sechsklangpaaren, mit dem es möglich ist, alle möglichen Zwölftonreihen (12! = 479,001.600) zu überschauen. Es*

¹⁸³ Bei Webern wurde der ansatzweise Übergang zur Atonalität bereits an einem einsätzigen Streichquartett von 1905 konstatiert. Heinz-Klaus Metzger schrieb in seiner Einführung zur Schallplattenaufnahme der Streichquartette Weberns durch das LaSalle-Quartett (Deutsch Grammophon 2530 284): *„Weberns erst vor wenigen Jahren entdecktes Streichquartett von 1905 enthält, tonalen Partien konfrontiert, bereits ausgedehnte atonale Teile. Da die Wiener atonale Revolution bisher Schönberg zugeschrieben wurde und auf 1908 – das Finale von dessen Zweiten Streichquartett op. 10 – datiert wurde, muß die Musikgeschichte in diesem Punkt umgeschrieben und Schönbergs Priorität fallengelassen werden (...)“*. Zitiert nach Moldenhauer, Hans und Rosaleen: Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes. Atlantis, Zürich/Freiburg im Breisgau 1980, S. 597 f (Anmerkung 4).

¹⁸⁴ Schönberg selbst verwehrte sich gegen die Anwendung des Begriffs „atonal“ auf die Musik seiner expressionistischen Periode und schlug als Alternativen „polytonal“ bzw. „pantonal“ vor (vgl. Schönberg, Harmonielehre, S. 486f). Nichtsdestoweniger haben sich diese Bezeichnungen sowohl in der Umgangs- als auch in der Fachsprache durchgesetzt. Die Verfasserin verbleibt bei der Verwendung der Begriffe „Atonalität“ und „atonal“, weil die von Schönberg vorgeschlagenen Alternativen irreführend bzw. unpräzise sind.

¹⁸⁵ Schönbergs Vermutung (vgl. Zitat 269) wird, jedenfalls soweit es westliche Hörer betrifft, durch die Ergebnisse von Hörversuchen erhärtet. Siehe Auhagen, Experimentelle Untersuchungen zur Tonalitätsbestimmung in Melodien, a. a. O., v.a. Teil 1, S. 54-62

¹⁸⁶ Hauer, Josef Matthias: Die Tropen. In: Musikblätter des Anbruch 6. Jg. Heft 1, 1924. Universal Edition, Wien, S. 257-58

(...) gibt wesentlich Aufschluß über bestimmte intervallische Zusammenhänge.“¹⁸⁷ Im Rahmen dieser 2. Schaffensphase gelangte Hauer zum Komponieren mit harmonisierten Zwölftonreihen – die daraus resultierende Musik schreitet in mehrheitlich mild dissonanten Klängen fort. Die relativ streng reglementierte melodische Progression vollzieht sich stufenweise und ist für den Hörer gut nachvollziehbar. Dies gilt auch und besonders für die 3. Schaffensperiode des Komponisten, die allein dem „Zwölftonspiel“ gewidmet ist (vgl. S. 118). Hauer's Kompositionen wären viel eher als „atonikal“ denn als „atonal“ zu bezeichnen. Hauer, der den Begriff „atonal“ explizit auf seine eigene Musik anwandte (er betrachtete sie als den „hörbaren“ Niederschlag kosmischer Gesetze), zeichnet übrigens für dessen weitläufige Verbreitung verantwortlich.

In der Komponierpraxis der Zweiten Wiener Schule führte die Emanzipation der Dissonanz schlussendlich zum weitestgehenden Verzicht auf die Verwendung konsonanter Klänge und somit zur Auslöschung Dissonanz-Konsonanz-Spannungsverhältnisses, das in der mehrstimmigen tonalen und erweitert tonalen Musik als künstlerisches Gestaltungsmittel höchst reizvoll eingesetzt ist. Die von Schönberg angestrebte Bereicherung der Ausdrucksmittel bewirkte gleichzeitig eine Verknappung selbiger.¹⁸⁸ Zwar wurde eine Vielzahl verschiedener mehr oder weniger dissonanzangereicherter Klänge kreiert, doch sind diese nur schwer aushörbar, zumal der Tonalitätsbezug fehlt: Eine Häufung von dissonanten Klängen über weite Strecken des musikalischen Verlaufs hin birgt das Risiko, dass das musikalische Gehör gegen die Eindrücke, die es wohl empfängt und analysiert, jedoch nicht zu einem strukturierten „Ganzen“ zu ordnen vermag, alsbald abstumpft.

Mit der Preisgabe der Tonalität fiel aber nicht nur das Spannungsverhältnis zwischen Dissonanz und Konsonanz, sondern auch das zwischen Dominante und Tonika, die Kadenz. Die Kadenz stellt das wichtigste Form stiftende, den musikalischen Verlauf gliedernde Prinzip der tonalen mehrstimmigen Musik dar. Die Exponenten der Zweiten Wiener Schule mussten schließlich feststellen, dass ihr Verlust ein Formproblem mit sich brachte (vgl. II.2.7). Schönberg, der in einigen seiner frühen atonalen Kompositionen überdies von thematisch-motivischer Arbeit (im dritten Klavierstück aus op. 11, im fünften der *Orchesterstücke* op. 16 und im Monodram „*Erwartung*“ op. 17), metrischer Gebundenheit (5 *Orchesterstücke* op. 16) und

¹⁸⁷ Šedivý, Dominik: Die Tropenlehre nach Josef Matthias Hauer. Diplomarbeit Wien 2004, S. 6

¹⁸⁸ Schönberg selbst gesteht Anfang der 40er Jahre: „*New colourfol harmony was offered, but much was lost.*“ Vgl. Schönberg, Arnold: *Composition with twelve tones* (1). In: Schönberg, Arnold: *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg* edited by Leonard Stein, with translations by Leo Black. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984, a. a. O., S. 217

Wiederholungen (opp. 16, 17) Abstand nahm, verließ sich betreffs der formalen Gestaltung zunächst ausschließlich auf seine schöpferische Intuition:

Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, durch das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinsetze, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion. Ich habe die feste Überzeugung, daß sie auch hier vorhanden ist; mindestens in dem Ausmaß, wie in den früher bebauten Gebieten der Harmonie.¹⁸⁹

Der spekulative Charakter, der dieser Ausführung anhaftet, legt nahe, dass Schönberg sich spätestens zur Zeit der Abfassung seiner „*Harmonielehre*“ dessen bewusst war, dass das tonale Beziehungssystem, das er konsequent negierte, ohne Alternative geblieben war. Es zeichneten sich keinerlei Gesetzmäßigkeiten ab, anhand derer die „*unbewußte Logik in der harmonischen Konstruktion*“ im Sinne einer atonalen Satzlehre explizierbar geworden wäre. Diesen Umstand kritisierte Hugo Leichtentritt im Zuge einer Rezension der „*Harmonielehre*“:

Schönberg versagt gerade da, wo er sich bewähren sollte. Er selbst scheint nicht recht klar darüber zu sein, wie er zu seinen seltsamen Akkorden kommt. Er salviert sich immer mit dem Recht des Genies, Neues zu erfinden, ohne sich verstandesgemäss darüber Aufschluss zu geben. Dagegen ist vom Standpunkt des Künstlers aus nichts zu sagen. Wenn aber dieser selbe Künstler als Lehrer und Schriftsteller sich Geltung verschaffen will, so ist ein solches Bekenntnis des Nichtwissens seinem Bestreben nicht gerade förderlich. Wer so wenig Neues mitzuteilen hat, möge eben keine Bücher von 475 Seiten schreiben.¹⁹⁰

Jahrzehnte später schließlich klagt Schönberg in seinem Essay „*My Evolution*“ (1949), dass bislang keinerlei methodischer Versuch unternommen worden sei, den Nachweis dafür zu erbringen, dass in den frei atonalen Werken nach wie vor eine „zentralisierende“ Kraft wirksam sei, die jener des Grundtons in der tonalen Musik vergleichbar wäre:

In my *Harmonielehre* (1911), I maintained that the future would certainly prove that a centralizing power comparable to the gravitation exerted by the root is still operative in these pieces. In view of that fact that, for example, the laws of Bach's or Beethoven's structural procedures

¹⁸⁹ Schönberg, *Harmonielehre*, a. a. O., S. 499

¹⁹⁰ Leichtentritt, Hugo: Arnold Schönberg's „*Harmonielehre*“. In: *Signale für die musikalische Welt* Nr. 22 (29. Mai) 1912, S. 732

or of Wagner's harmony have not yet been established in a truly scientific manner, it is not surprising that no such attempt has been made with respect to 'atonality'.¹⁹¹

Es ist sehr unwahrscheinlich, wenn nicht unmöglich, dass ein solcher Nachweis jemals erbracht werden kann.

II.2.5. Hypothesen zu einem „atonalen Tonsatz“

Namentlich im letzten Drittel des 20. Jh.s gab es freilich einige Bestrebungen, die in diese Richtung zielten, so etwa die „Pitch class set theory“ (Allan Forte) oder die „Transformational theory“ (David Lewin). Die Schwäche dieser Hypothesen besteht darin, dass die mit ihrer Hilfe aufgefundenen und dargestellten Tonbeziehungen und Organisationsprinzipien lediglich im Rahmens eines spezifischen atonalen Musikstücks oder bestenfalls für den Personalstil eines bestimmten Komponisten relevant sind und daher keinerlei über diese Grenzen hinaus reichende Gültigkeit beanspruchen können. 1984 postulierte Hermann Danuser eine im frei atonalen Schaffen der Zweiten Wiener Schule waltenden „Expressionslogik“¹⁹² (Ernst Bloch), die er anhand von fünf Sachverhalten darstellt. Diese seien hier kurz zusammengefasst:

1. Tendenzen zur Komplementärharmonik, die Vermeidung von Tonverdopplungen und Oktavbeziehungen als *unerwünschte Implikation tonaler Wirkung* und die Anwendung des Leittonprinzips, welches im atonalen Kontext weiterhin wirksam bleibt, seien die *wichtigste(n) Regulative des atonalen Tonsatzes*.
2. Die Expressionslogik habe Rückhalt in der virtuellen Identität horizontal-melodischer mit vertikal-akkordischen Strukturen: *Indem die Töne eines Akkords in die Zeitsukzession eines melodischen Motivs auseinandergefaltet beziehungsweise in die Gleichzeitigkeit eines Akkords übereinandergeschichtet werden können, bietet sich die Möglichkeit einer zusammenhangstiftenden Vereinheitlichung des atonalen Tonsatzes, die den Wegfall der tonalen Funktionen auszugleichen vermag.* [sic!]
3. Aufwertung der Dimension des Rhythmus und dessen Emanzipation von einem metrisch gebundenen Taktsystem: Die musikalische Prosa gewähre als Instanz des

¹⁹¹ Schönberg, Arnold: My Evolution (1949). In: Style and Idea, a. a. O., S. 86

¹⁹² Bloch, Ernst: Geist der Utopie (= Klassiker des modernen Denkens, hrsg. v. Joachim Fest und Wolf Jobst Siedler), bearbeitete Neuauflage der 2. Fassung von 1923, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964, S. 152

Sprachcharakters der atonalen Musik einen besonderen Halt – *und zwar auf Ebene der Syntax wie auf der Ebene der Form: Der Irregularität der Phrasenstruktur entspricht eine (...) Ungebundenheit der Formanlage, so daß Rhythmus im Kleinen und im Großen miteinander korrespondieren.*

4. Aufwertung der Dimension der Klangfarbe von einer sekundären zu einer den übrigen Dimensionen gleichwertigen, ihnen gegebenenfalls gar vorgeordneten Kategorie der Komposition: *Gerade der ambivalente theoretische Status einer Logik von Klangfarbenfolgen*¹⁹³, *die einerseits aus der vom Formgefühl unbewußt verantworteten Individualisierung auch dieser Dimension resultierten, andererseits aber einer späteren rationalen Begründung möglicherweise offenstünden, weist sie als Teil dessen aus, was musikalische Expressionslogik insgesamt umfaßt.* [sic!]
5. Da die unter den Voraussetzungen der freien Atonalität wirksamen Kompositionsmittel den Verzicht auf die Form bildenden Funktionen der Tonalität weder einzeln noch im Zusammenwirken wettmachen konnten, habe sich als Konsequenz der Verzicht auf die vom Sonatendenken getragenen Gattungen und Formen ergeben. Als Alternativen, die sich der expressionistischen Formbildung boten, nennt Danuser die *radikale Tendenz zur Kurzform innerhalb der Instrumentalkomposition* bzw. die *Anlehnung an den Organisationsrahmen dichterischer Texte in der Vokalkomposition*.¹⁹⁴

Man merkt diesen Ausführungen, die überdies von einem ästhetischen Sendungsbewusstsein geprägt sind, an, dass hier die Not zur Tugend gemacht werden soll. Die Bemühung des Logik-Begriffs ist in diesem Kontext abwegig, da sich „Logik“ – wenigstens im landläufigen Sinne – durch Schlüssigkeit und Beweisbarkeit auszeichnet. Die Proklamation eines „atonalen Tonsatzes“ anhand des expressionistischen Schaffens von Schönberg und Webern – eine Bezugnahme auf entsprechende Kompositionen von Berg, der auf den Einsatz tonaler Mittel kaum jemals völlig verzichtete, fehlt bezeichnender Weise – fungiert lediglich als „Feigenblatt“ für die satztechnischen und formalen Gestaltungsprobleme der frei atonalen Musik. Da Schönberg und Webern diese in historischer Rückschau ohnehin offen einbekannten (vgl. Zitat 260), kann eine solche Argumentation als entbehrlich betrachtet werden. Das dringende Bedürfnis nach theoretischer Fundierung seines kompositorischen Schaffens führte Schönberg schließlich zur *Methode des Komponierens mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen*.

¹⁹³ Danuser bezieht sich hier auf Schönbergs Idee der „Klangfarbenmelodie“ (vgl. Schönberg, Harmonielehre, a. a. O., S. 503 f).

¹⁹⁴ Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, a. a. O., S. 38 f.

Soweit die theoretischen bzw. pseudotheoretischen Aspekte der Atonalität. Wie aber reagierten nun die Zeitgenossen – Hörer, Kritiker, ausführende Musiker, Komponistenkollegen – auf die revolutionären musikalischen Ausdrucksmittel?

II.2.6. Reaktionen auf die frühe atonale Musik

In Schönbergs Œuvre markieren die Nr. 13 („*Du lehntest wider eine Silberweide*“) aus dem Liederzyklus *15 Gedichte aus „Das Buch der Hängenden Gärten“* op. 15 (1908/09) und die *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) den endgültigen Schritt zur Atonalität. Beide Werke gelangten, gemeinsam mit einer von Webern verfertigten achthändigen Klavierfassung des ersten Teils der „*Gurrelieder*“, am 14. Januar 1910 im Wiener Ehrbahr-Saal zur Uraufführung. Im Programmheft ließ Schönberg folgenden Text drucken:

Mit den Liedern nach George ist es mir zum erstenmal gelungen, einem Ausdrucks- und Form-Ideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt. Es zu verwirklichen, gebrach es mir bis dahin an Kraft und Sicherheit. Nun ich aber diese Bahn endgültig betreten habe, bin ich mir bewußt, alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen zu haben; und wenn ich auch einem mir als sicher erscheinenden Ziel zustrebe, so fühle ich dennoch schon jetzt den Widerstand, den ich zu überwinden haben werde; fühle den Hitzegrad der Auflehnung und ahne, daß selbst solche, die mir bisher geglaubt haben, die Notwendigkeit dieser Entwicklung nicht werden einsehen wollen.¹⁹⁵

Den *Widerstand*, den *Hitzegrad der Auflehnung* hatte Schönberg bereits im Zuge der Aufführungen seiner *Streichquartette* opp. 7 (1904-05) und 10 (1907-08) sowie der *Kammersymphonie* für fünfzehn Soloinstrumente op. 9 (1906), die als „Werke des Übergangs“ gelten, zu spüren bekommen¹⁹⁶. Dass es im Zuge von Kammermusikaufführungen – nicht etwa von groß besetzten symphonischen Schöpfungen oder Bühnenwerken – zu Lärmszenen kam (vgl. I.5.), stellte zur damaligen Zeit ein Kuriosum dar. Die Missfallensbekundungen, die mit den Auf-

¹⁹⁵ Zitiert nach einem Werkeinführungstext zu op. 15 von Mirjam Schlemmer. Im Internet unter:

http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op15_notes.htm

¹⁹⁶ Eine ausführliche Dokumentation der Pressestimmen zu den Aufführungen der Schönberg'schen Werke der Übergangsphase findet sich bei Martin Eybl, in: *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation*. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4, hrsg. v. Markus Grassl und Reinhard Kapp. Böhlau, Wien et al. 2004

führungen atonaler Werke der Zweiten Wiener Schule oftmals einhergingen und in einigen Fällen zu regelrechten Exzessen ausarteten, setzten sich über Jahre und Jahrzehnte hin fort.

Die *Klavierstücke* op. 11 wurden im Zuge ihrer frühen öffentlichen Darbietungen von Publikum und Kritik quasi durchwegs schlecht aufgenommen. Der renommierte Musikkritiker Julius Korngold rezensierte deren Wiener Uraufführung für in Leipzig erschienene Musikzeitschrift „*Signale für die musikalische Welt*“:

Der rührige „Verein für Kunst und Kultur“ veranstaltete auch in diesem Jahre wieder einen Schönbergabend, an dem ältere und neuere Werke des Komponisten zur Aufführung gelangten. Ich habe an Schönbergs technischem Können, seiner musikalischen Bildung, seiner künstlerischen Ehrlichkeit nie gezweifelt, aber ich vermag die Notwendigkeit seiner jüngsten Entwicklung nicht einzusehen. Die drei Klavierstücke stellen sich als methodische Negation bisher geltender Musikelemente dar, Negation jeder Syntax, des Begriffes der Tonalität, des geltenden Tonsystems. Man vernimmt ein tönendes Nebeneinander, Folgen und Klänge, die ohne Zusammengehörigkeit nicht zusammenfassbar sind. [sic] Schönberg tötet das tonale Empfinden, seine Klänge sind nicht mehr ableitbar. Debussy droht nur, Schönberg führt aus. Seine Folgen stellen sich als anarchistisches Herumschweifen im Chroma dar. Eines dieser Stücke endet zum Beispiel mit dem Klange Es, A, D, Gis! Schönbergs Tonreihen in seinen letzten Werken bleiben uns stumm, starr, leer, ausdruckslos. Sie sind das Resultat eines mit geistreicher Konsequenz verfolgten Irrtums.¹⁹⁷

Auch Max Reger, der zu dieser Zeit als einer der führenden Vertreter der Moderne galt, hatte seine Schwierigkeiten mit diesem Werk. In einem Brief an August Stradal vom 31. Dezember 1910 schreibt er: „*Die drei Klavierstücke von Schönberg kenne ich; da kann ich selbst nicht mehr mit; ob so was noch irgend mit dem Namen »Musik« versehen werden kann, weiß ich nicht: mein Hirn ist dazu wirklich zu veraltet! (...) O, es ist zum Konservativwerden (...)*.“¹⁹⁸ In den „*Signalen für die musikalische Welt*“ erschien Hugo Leichtentritts Rezension der Berliner Aufführung von op. 11 am 6. Januar 1911:

Vor kurzem konnte ich meiner Wertschätzung eines älteren Schönberg'schen Werkes an dieser Stelle Ausdruck geben. Das neue opus, das wohl Schönberg's inzwischen sehr fortgeschrit-

¹⁹⁷ In: *Signale für die musikalische Welt*, No. 6 (9. Februar) 1910, S. 221 f. Es ist das erste der drei Stücke, das mit besagtem Klang endet.

¹⁹⁸ In: Lindner, Adalbert: *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*. Regensburg, Bosse ³1938, S. 335

tene Schreibweise repräsentiert, kann ich nach keiner Richtung hin verteidigen. Ich sehe hier die völlige Auflösung von allem, was man bisher unter musikalischer Kunst verstand. Möglich, dass die Musik der Zukunft so aussehen wird – ich habe für ihre Schönheiten kein Verständnis. Von Klaviersatz keine Spur, von Melodie gar nicht zu reden, aber auch Form und Aufbau nach bisherigen Normen sind nicht zu sehen, an Stelle kontinuierlicher Rhythmik ein unregelmässiges Mosaik von kleinen Motivchen, das den Zusammenhang eher stört als fördert, dazu ein Kult der Dissonanz, der über alles hinausgeht, was man bei den waghalsigsten Neutönern sonst noch finden mag. Der Gesamteindruck war ein unglaublich grotesker, zu lautem Gelächter aufreizender. Ich selbst konnte mich bei der allgemeinen Heiterkeit der Zuhörer herzlichen Lachens nicht enthalten. Ich schäme mich nicht, dies einzugestehen. Darin liegt keine Missachtung des Komponisten, dessen Absichten mir durchaus unverständlich sind, und den ich darum auch nicht tadeln mag. Ob Herr Philipsen die Stücke gut oder schlecht spielte, kann ich nicht beurteilen, weil der Hörer bei dieser Musik zwischen richtig und falsch nicht unterscheiden kann.¹⁹⁹

Über dasselbe Konzert berichtete Emil Thilo für *„Die Musik“*: „Er [der Pianist Carl Bernhard Philipsen] spielte u.a. die drei Klavierstücke von Arnold Schönberg. Möchten wir nie in eine Zeit kommen, in der derartige fürchterliche Sachen als Musik angesehen werden“²⁰⁰. Einen Monat darauf schrieb Ferdinand Keyfel, Korrespondent der *„Signale für die Musikalische Welt“*, anlässlich einer Münchner Aufführung: „(...) indem Etta Wernsdorf als Opfer der Schönberg'schen Klavierstücke (op. 11) mit diesen Noten einige Male aus dem Flügel etwas wie Musik zauberte, vollbrachte sie eine Heldentat“²⁰¹. Im März 1911 erschien Keyfels Aufsatz *„Der Fall Schönberg“*, worin er dessen bisheriges Œuvre bespricht. Keyfels Stellungnahme zu op. 11 sowie sein Resümee zu Schönbergs Entwicklung sei hier wiedergegeben:

Jegliche Tonart und Motivierung aber mangelt den Klavierstücken op. 11, deren Noten wie vom blinden Zufall zusammengeschrieben, etwa auch von hinten nach vorne gespielt werden könnten. Das sind nicht einmal mehr Dissonanzen und, um die Sache öfters noch fürchterlicher zu machen, sind schon rein äußerlich die schwarzen Notenköpfe über drei Zeilen gemalt, oder die rechte Hand hat über eine weitgriffige *erhöhte* Notenfolge zu springen, während die

¹⁹⁹ In: *Signale für die musikalische Welt*, No. 2 (12. Januar) 1911, S. 53. Leichtentritt hat seine Beurteilung von op. 11 gegen Ende der 20er Jahre revidiert. Die späteren Auflagen seiner *„Musikalischen Formenlehre“* (Wiesbaden ³1927) enthalten eine ausführliche Analyse der Klavierstücke, mittels derer sich Leichtentritt um den Nachweis von tonalen Strukturen bemüht.

²⁰⁰ In: *Die Musik*. Illustrierte Halbmonatsschrift, hrsg. v. Kapellmeister Bernhard Schuster. Schuster und Loeffler Berlin, 10. Jg. Heft 9 (1. Februarheft) 1911, S. 182

²⁰¹ In: *Signale für die musikalische Welt*, No. 6 (8. Februar) 1911 (Musikbriefe), S. 221

linke Hand mit einer *verminderten* entgegenkommt, nur um dadurch im System Kreuz und B zusammen zu hetzen. – Warum aber schlägt Schönberg jeder vernünftigen Tonalität mit solcher Skrupellosigkeit ins Gesicht? Soll man den „fortgeschrittenen Schönberg“ wirklich für unsinnig, in zukünftiger Weiterentwicklung gar für pathologisch halten? Oder will sich Schönberg durch diese Extravaganzen einen Namen machen, nachdem er mit seinen früheren Werken nicht den gewünschten Erfolg erzielte? Nach diesen letzten Proben der Unmöglichkeit wäre nur zu wünschen, Schönberg würde gar bald wieder auf die Bahnen seiner verklärten Nacht [op. 4] zurückfinden; denn dass unsere heutige Musikwelt so rückständig und simpel dastehen soll, um in dieser Zukunftsmusik „entfernt klingende Konsonanzen“ [vgl. Schönberg, *Harmonielehre*] nicht zu hören, will ich nimmer hoffen noch glauben. Man müsste den Glauben an seine Klassiker gänzlich verloren haben, wollte man mit dem ultramodernen Schönberg tonleiterfremde und schreiende Tonverschmelzungen von Anfang bis zum Schluss Prinzip werden lassen. In diesem Missachten des organischen Aufbaus jeglicher Thematik, Harmonie und Melodie, hat Schönberg überhaupt das *Wesen der Musik* aufgehoben. Wohin müsste aber unsere Tonkunst kommen, wenn Kritik und Publikum sich solche Auswüchse eines krankhaften und krampfhaften Impressionismus nicht energisch verbitten würde?²⁰²

Der Musikkritiker Walter Dahms wiederum schildert anlässlich der Berliner Aufführung durch Richard Buhlig vom 16. Februar 1912 seinen Eindruck von den drei Stücken folgendermaßen: „*Erst patscht ein Kind planlos auf dem Klavier herum, dann schlägt ein Betrunkener wie irr auf die Tasten und zum Schluß setzt sich jemand mit dem . . . auf die Klaviatur.*“²⁰³ Ein anderer Kritiker, der dem Klavierabend Buhligs beiwohnte, schreibt, dass ihm das Anhören der „*apokalyptischen*“ Klavierstücke „*physisch wehe tat*“, und dass man diese „*ohne dass sich Wesentliches ändern würde, auch von umgekehrten Notenblättern spielen könnte.*“²⁰⁴ Anhand der zitierten Äußerungen, die immerhin von Fachleuten stammen, kann man sich in etwa vorstellen, wie das Werk zum damaligen Zeitpunkt auf einen „durchschnittlichen“ Zuhörer wirkte. Von einer Darbietung von op. 11 durch Buhlig in der Londoner Steinway Hall (23. Januar 1912) wird berichtet, dass der Saal zum Zeitpunkt des Erklingens des 3. Klavierstücks

²⁰² In: Signale für die musikalische Welt, Nr. 10 (8. März) 1911, S. 386. Kursiv hervorgehobene Stellen (hier und im Folgenden) sind im Original gesperrt gedruckt.

²⁰³ Walter Dahms, Offener Brief an Arnold Schönberg. Zitiert nach dem Abdruck in: Schönberg-Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch* 6, 1924, 323 f. Erstaunlicher Weise wird Dahms, der Schönberg vorwarf, einen „*Vernichtungsfeldzug gegen die Musik*“ zu führen (ebd.), in den Danksagungen zur Schrift „*Musik in Vierteltönen. Erfahrungen am bichromatischen Harmonium*“ von Willi Möllendorf (Leipzig 1917), als Helfer erwähnt.

²⁰⁴ In: Signale für die musikalische Welt, Nr. 8 (21. Februar) 1912, signiert „W. H.“

von Gelächter erfüllt war („*more or less ill-suppressed laughter was generally over the hall.*“²⁰⁵

Auch die *George-Lieder* op. 15, die kurze Zeit vor op. 11 entstanden, aber gemeinsam mit diesem zur Uraufführung gelangten (vgl. S. 71), fanden wenig Zustimmung. Eine Kritik von Hugo Leichtentritt anlässlich der Berliner Aufführung am 4. Februar 1912 lautet:

Von dem Begriff des Liedes muss man sich bei diesen zwölf Stücken freilich zunächst frei machen. Eine gesungene Deklamation, zu der im Klavier ab und zu ein Paar vereinzelte Töne hineingeworfen werden, oder plötzlich ohne ersichtlichen Grund eine zuckende Figur, ein to-bend leidenschaftlicher Ausbruch von wenigen Sekunden. Der Deklamation kann ich folgen, ich sehe in ihr manche erlesene Feinheiten, obschon ebensohäufig ein um den überzeugenden Ausdruck verlegenes Dahingleiten. Die Rolle des begleitenden Klaviers ist mir unbegreiflich. Es führt weder irgend welche rein musikalisch sinnvolle Motive durch, noch benutzt es die Gelegenheit zur Tonmalerei irgendwie erschöpfend, noch stützt es den Gesang, noch musiziert es symphonisch vor sich hin. Ohne Sinn und Verstand – immer auf meinen bescheidenen Verstand bezüglich – kommt es mit abgerissenen rhapsodischen Fragmenten plötzlich hinein, verschwindet ebenso plötzlich, gebärdet sich hier wie toll und stammelt zehn Sekunden später kindlich einfältig. Trotzdem gibt es in diesem Zyklus Stellen, wo ich vor innerer Spannung und Erregung den Atem anhalte. Vielleicht ein Versuch, Stimmung zu wecken bloß [sic] durch die Kraft des Tones an sich, ohne Rücksicht auf das Zusammensetzen der Töne, das „Komponieren“.²⁰⁶

Als nächstes versuchte Schönberg das neue Idiom an einem groß besetzten Werk, den *Fünf Orchesterstücken* op. 16 (Mai - August 1909). Diese bot er zunächst Richard Strauss, der seit 1898 Erster Hofkapellmeister und seit 1909 auch Generalmusikdirektor an der Hofoper in Berlin war, zur Uraufführung an:

Es sind kurze Orchesterstücke (zwischen 1 und 3 Minuten Dauer) ohne cyclischen Zusammenhang. Bis jetzt habe ich 3 fertig, ein 4-tes kann höchstens in einigen Tagen dazu kommen und vielleicht werden noch 2 bis 3 nachgeboren. (...) Da sie, wie erwähnt, nicht zusammenhängen, kann man leicht nur 3 – 4 aufführen. 3 denke ich wären wohl nöthig um als ganzes nicht zu sehr zu verpuffen. Die Besetzung geht nicht über die ‚landesübliche‘ hinaus – die Schwierig-

²⁰⁵ In: Westminster Gazette (25. 01. 1912). Zitiert nach Lambourn, David: Henry Wood and Schoenberg. In: The Musical Times, Vol. 128, No. 1734 (August, 1987), pp. 422-27

²⁰⁶ In: Signale für die musikalische Welt, Nr. 6 (7. Februar) 1912, S. 180 f.

keiten wohl. Ich glaube, diesmal ist wirklich unmöglich die Partitur zu lesen. Fast wäre es nötig ‚auf blinde Meinung‘ sie aufzuführen. Ich verspreche mir allerdings kolossal viel davon, insbesondere Klang und Stimmung. Nur darum handelt es sich – absolut nicht symphonisch, direkt das Gegenteil davon, keine Architektur, kein Aufbau. Bloß ein bunter ununterbrochener Wechsel von Farben, Rhythmen und Stimmungen. Aber, und das ist der Vorteil, durch den Sie es vielleicht doch riskieren könnten: *sehr kurz!* Das kürzeste vielleicht 3/4 Minuten, das längste, das bis jetzt fertig ist, keine 2 Minuten. (...) ²⁰⁷

Nach dem Studium der Partitur erging Strauss’ Antwort an Schönberg, die freundlich formuliert, in der Sache jedoch negativ ist:

Es ist mir sehr schmerzlich, Ihnen Ihre Partituren ohne eine Zusage der Aufführung zurückschicken zu müssen. Sie wissen, ich helfe gern u. habe auch Muth. Aber Ihre Stücke sind inhaltlich und klanglich so gewagte Experimente, dass ich vorläufig es nicht wagen kann, sie einem mehr als konservativen Berliner Publikum vorzuführen. Wollen Sie einen gutgemeinten Rat von mir nehmen, so lassen Sie sich die Stücke von einem befreundeten Dirigenten, vielleicht [Ferdinand] Löwe oder [Oscar] Nebdal, in ein paar Proben vorführen, oder mieten sich zu dem Zweck selbst mal ein gutes Orchester, um die Stücke auszuprobieren; denn ich fürchte, Sie werden keinen Dirigenten finden, der Ihnen dieselben so ohne weiteres zur Aufführung nimmt. ²⁰⁸

Im Zuge der Einstudierung der (von Erwin Stein gefertigten) Fassung für zwei Klaviere zu acht Händen hatte Schönberg Probleme, sich über die Stimmigkeit des Zusammenspiels Rechenschaft zu geben. Er hielt die Eindrücke der ersten Proben mit den Pianisten Louis Closson, Louis T. Grünberg, Eduard Steuermann und Webern in seinem Tagebuch fest: „*Schwer ist so etwas einzustudieren. Es macht mir wirklich oft Schwierigkeiten zu sagen, ob es beisammen war. Erst wenn’s anfängt klarer zu werden, unterscheide ich genau. Mir fehlen eben die Klänge! Die Farben!*“ ²⁰⁹. Schönberg führte die *Schwierigkeiten*, die ihm das analytische Hören bereitete, auf den Klavierklang zurück, der zum innerlich gehörten Orchesterklang gewiss unterschiedlicher nicht sein kann. Vermutlich wurden aufgrund der Komplikationen, die sich für das koordinierte Zusammenspiel ergaben, der 3. und 5. Satz vom Programm genommen. Um die Ausführung zu erleichtern ergänzte Schönberg das Notenbild von op. 16 durch

²⁰⁷ Brief Schönbergs an Strauss vom 14. 07. 1909. Zitiert nach Stuckenschmidt, Hans Heinz: Schönberg. Leben. Umwelt. Werk. Piper München – Schott Mainz 1989, S. 64f.

²⁰⁸ Brief von Strauss an Schönberg vom 2. 09. 1909. Zitiert nach Stuckenschmidt, a. a. O., S. 66

²⁰⁹ Zitiert nach Stuckenschmidt, a. a. O., S. 14

die Zeichen H für „Hauptstimme“, N für „Nebenstimme“ und $\neg$ für das „Ende“ der betreffenden Stimme.

Die Uraufführung der Klavierfassung der Sätze 1, 2 und 4 von op. 16 fand – nach vielen Schwierigkeiten, wie Stuckenschmidt betont – am 4. Februar 1912 im Rahmen einer Matinee im Berliner Harmonium-Saal statt. Leichtentritt, dessen Ausführungen zu op. 15 auf S. 75 wiedergegeben sind, resümiert:

Gänzlich ablehnen muss ich die drei Orchesterstücke vom Jahre 1909, die in einer achthändigen Bearbeitung für zwei Flügel dargeboten wurden. Wenigstens auf den Klavieren sind sie unmöglich ernst zu nehmen; ihre Wirkung ist verzweifelt ähnlich den kühnsten Improvisationen des kleinen Moritz. Ein tragikomisches Schauspiel, zu dieser tollen Katzenmusik das Gesicht des dirigierenden Schönberg zu sehen, der mit bald verzücktem, bald verzweifelter Ausdruck die Spieler anfeuerte. Schreckhafte Visionen erwecken diese Klänge, schauerliche Nachtgespenster drohen, und nichts, ach gar nichts von Freude und Licht, von dem, was das Leben lebenswert macht! Wie arm müssten unsere Nachkommen sein, wenn dieser freudlose, gramvolle Schönberg ihnen einst als der Inbegriff des Empfindens ihrer Zeit gelten sollte!²¹⁰

Die Premiere der Orchesterfassung von op. 16 fand schließlich am 3. September 1912 im Rahmen der Londoner *Promenade Concerts* unter Sir Henry Wood statt. Zeitzeugen und Pressekorrespondenten berichten, dass diese vom Publikum mit heftigen Protesten und mit Gelächter goutiert wurde. Auch Stuckenschmidt hält fest, dass die Darbietung von „*Publikum und Presse mit wenig Verständnis, doch nicht ohne Beifall aufgenommen* (wurde). *Unter den Kritikern ist die wichtigste und relativ verständnisvollste die von Ernest Newman in der »Nation«.* Da heißt es:²¹¹

It is not often that an English audience hisses the music it does not like; but a good third of the people the other day permitted themselves that luxury after the first performance of the five orchestra pieces of Schoenberg. Another third of the audience was only not hissing because it was laughing, and the remaining third seemed too puzzled either to laugh or to hiss; so that on the whole it does not look as if Schoenberg has so far made many friends in London. (...) ²¹²

²¹⁰ In: Signale für die musikalische Welt, Nr. 6, 1912 (7. Februar), S. 181

²¹¹ Stuckenschmidt, Schönberg, a. a. O., S. 163. Stuckenschmidt hat Newmans Rezension für op. 16 ins Deutsche übersetzt. Im Folgenden ist der Original-Wortlaut in Teilen wiedergegeben.

²¹² Zitiert nach Lambourn, David: Henry Wood and Schoenberg. In: The Musical Times Volume 128, No. 1734 (August 1987), pp. 422-27, S. 423

Newman, der sich im Folgenden zu Schönbergs Begabung und zu dessen Vorstoß in Richtung einer neuen musikalischen Sprache anerkennend äußert, beschließt seine Rezension mit den Worten: „*May it not be that the new composer sees a logic in certain tonal relations that to the rest of us seems chaotic at present, but the coherence of which may be clear enough to us all some day?*”²¹³

Bereits die Einstudierung des Werks war mit großen Schwierigkeiten einhergegangen. Das Queens Hall Orchestra, bekannt für sein bemerkenswertes Prima Vista-Spiel, erarbeitete sich ein neues Werk für gewöhnlich innerhalb von 40 bis 60 Minuten intensiven Probens. Die *Fünf Orchesterstücke*, für deren konzertreife Darbietung ein wesentlich höherer Zeitaufwand erforderlich war, riefen unter den Orchestermitgliedern Widerstand hervor.²¹⁴ Der spätere Dirigent Eugène Aynsley Goossens, der als Violinist an Proben und Aufführung mitwirkte, äußert sich dahingehend in der „*New York Times*“ (3. September 1912):

This baffling novelty (...) aroused the gravest misgivings among the members of the orchestra during the rehearsals, and consequently necessitated three consecutive rehearsals of an hour each (an unprecedented amount of time to be expended on a new work) before it was considered fit for presentation. Wood, cutting thrusting, parrying and dissecting with that long white baton, fighting down the thing that all conductors have to fight sooner or later in varying degrees – the hostility of an orchestra which has fatally prejudged a novelty – eventually secured order out of chaos.²¹⁵

Die Partitur von op. 16 war im selben Jahr bei C.F. Peters in Leipzig erschienen. Der Komponist und Dirigent Max von Schillings²¹⁶, der sich für das Werk interessierte, forderte das Stimmenmaterial leihweise an, um das Werk mit dem Stuttgarter Hoforchester zu probieren. Am 20. Dezember 1912 schrieb er an den Verlag:

²¹³ Lambourn, Henry Wood and Schoenberg, a. a. O., S. 423

²¹⁴ Möglicherweise war die ablehnende Haltung der Musiker durch eine Pressekampagne, die sich im Vorfeld der Uraufführung in den englischen Tageszeitungen ereignete, mitinitiiert.

²¹⁵ Zitiert nach Lambourn, a. a. O., S. 422

²¹⁶ Schönberg trat 1933, als die Nationalsozialisten in Deutschland an die Macht gelangten, von seiner Professur an der Preußischen Akademie der Künste zurück, der von Schillings damals als Präsident vorstand. Den unmittelbaren Anlass dazu gab von Schillings Ankündigung im Zuge einer Sitzung am 1. März dieses Jahres, dass „*Reichskanzler Hitlers neue Regierung den jüdischen Einfluß dieser Institution gebrochen sehen wolle.*“ (zitiert nach Moldenhauer, Anton von Webern, a. a. O., S. 353). Es ist aber eher unwahrscheinlich, dass von Schillings Beurteilung von op. 16 antisemitisch motiviert war.

Ich gewann (...) die sichere Überzeugung, daß ich durch eine Aufführung hier dem Komponisten das Gegenteil eines Gefallens erweisen würde. Unser Publikum würde ebenso verständnis- & ratlos vor den Stücken stehen, wie ich & das ganze Hoforchester uns außer Stande fühlen, dem Empfindungsleben Schönberg's zu folgen. – Die hier sicher zu erwartende Ablehnung der Stücke würde aber der ganzen Pflege der modernen Musik, der ich mich nach Kräften hier widme, einen schweren Stoß versetzen. – Seien Sie überzeugt, daß ich mich der Stücke allen Ernstes annahm: Ich fühle mich aber noch zu sehr als Gegenwartsmensch, um mich diesem musikalischen Futurismus mit Verständnis dienstbar machen zu können.²¹⁷

Schönberg ließ sich durch die Misserfolge seiner ersten atonalen Opera bei Publikum und Kritik auf dem eingeschlagenen Weg nicht beirren, waren doch schließlich auch viele seiner „erweitert tonalen“ Werke auf Ablehnung gestoßen. Ferner fielen auch regelmäßig Neuschöpfungen anderer Komponisten durch, deren Tonsprache weitaus „eingängiger“ war. Da Schönberg den Schritt zur Atonalität als „historische Notwendigkeit“ betrachtete, ging er davon aus, dass sich diese früher oder später auf breiter Basis durchsetzen würde, etwa so, wie das Dur-Moll-System das der Kirchentonarten (Modi) abgelöst hatte.

Die Werke mit den Opuszahlen 17 („*Erwartung*“, 1909), 18 („*Die Glückliche Hand*“, 1910-13) und 20 („*Herzgewächse*“, 1911) gelangten erst in den Jahren nach 1920 zur Uraufführung. Die *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 (1911) wurden am 4. Februar 1912 im Berliner Harmonium-Saal durch Louis Closson erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt. In der bereits erwähnten Rezension dieses Konzerts (vgl. S. 72 f und 75) schreibt Hugo Leichtentritt:

Die sechs Klavierstücke (anno 1911 geschrieben) gehen zusammen in weniger als fünf Minuten vorbei, man erholt sich rasch von seiner Betäubung. Von Stücken darf eigentlich keine Rede sein, bei diesen winzigen Gebilden, von denen einige kaum ein Duzend Takte umfassen: Sechs Grimassen, die der Komponist den Hörern schneidet, oder man könnte sie den Ueberschriften von Gedichten vergleichen, oder jenen eine Zeitlang [sic] modischen fünf Worten auf der Mitte einer sonst leeren Druckseite, von lauter Apostrophen und Ausrufungszeichen umgeben.²¹⁸

Im Januar 1912 beauftragte die Schauspielerin Albertine Zehme Schönberg mit der Vertonung eines Melodramzyklus nach Gedichten des „*Pierrot lunaire*“ von Albert Giraud (in einer deutschen Übersetzung von Otto Erich Hartleben). Schönberg war von März bis Juli 1912 mit dieser Komposition, der er die Opuszahl 21 zuwies, beschäftigt. Die Uraufführung fand am 9.

²¹⁷ Brief von Schillings an Henri Hinrichsen vom 20. 12. 1912. Zitiert nach Stuckenschmidt, a. a. O., S. 164.

²¹⁸ In: Signale für die musikalische Welt, Nr. 6, 1912 (7. Februar), S. 180

Oktober im Berliner Choralion-Saal vor geladenen Gästen, die öffentliche Premiere eine Woche später, am 16. Oktober 1912 statt. An diesem Tag²¹⁹ erschien unter dem Titel „*Ein »metamuskalischer« Abend*“ eine anerkennende Konzertkritik von Sigmund Pisling:

In seinen „Vorträgen und Reden“ spricht der Physiker *Hermann Helmholtz* irgendwo über sogenannte „metamathematische Räume“, d. h. Räume, worin die bekannten Axiome der euklidischen Geometrie keine Gültigkeit besitzen. An diese merkwürdigen metamathematischen Räume muss ich denken, sobald ich an der Hand des letzten *Arnold Schönberg* den Tonraum betrete: ich fühle mich in „metamuskalische“ Räume versetzt. Um in dieser neuen Luft atmen zu können, muss man alles hinter sich lassen, was man bisher in musikalischen Dingen als axiomatisch betrachtete. Man muss sich wieder auf die Schulbank setzen, aber beileibe nicht um sich gleich in die neue musikalische Grammatik einzuarbeiten, nein, lange nicht. Man muss erst wieder neu musikalisch buchstabieren lernen, um sich dem letzten, furchtbarsten *Schönberg* nähern zu können, um sich in dieser „Prosa der Musik“, wie sie Herr von *Webern* nennt, zu orientieren. (...)

Man hört simultane und melodisch zerlegte Quartenakkorde, möglicherweise auch Ganztonharmonien, sicher die verwickeltste Chromatik; hört eine fessellose, augenscheinlich taktstrichlose Rhythmik und vernimmt instrumentale Klänge, die sich nicht vermischen, sondern einzeln nebeneinander liegen, wie auf einer Palette. Vielfarbige Instrumentenklänge gatten sich ihrerseits wieder mit einer halb rezitativisch behandelten Sprechstimme, die bei Fräulein *Zehme* in hundert Nüancen [sic] schimmert. Das ist alles so neu, so verwirrend fremd und doch oft so vertraut, als hätten wir immer nur gerade auf *diese* Klänge gewartet unser ganzes Leben lang . . .

Wenn die Partitur erschienen ist, wird man urteilen können, ob *Schönberg* in „*Pierrot lunaire*“ wieder thematisch arbeitet, oder ob er dieses Prinzip abermals aufgibt. Und man wird in seiner Harmonielehre, oder bei *Ziehn*, oder beim eigenen alten Kompositionslehrer nachschlagen können, wie es denn mit all diesen „Kakophonien“ – o Relativität alles „Kakophonischen!“ – „bestellt“ sei.

Der Abend im Choralionsaal war *sehr*, er war *äusserst* interessant. Und die Leute zischten fast garnicht. Vielleicht weil sie eingeladen waren.²²⁰

Die Hauptaufführung verlief laut *Webern*, der persönlich anwesend war, ohne größere Probleme. Drei Tage darauf berichtet er an *Berg*:

²¹⁹ Die Mehrzahl der Pressekorrespondenten besuchte die Generalprobe am Morgen des 9. Oktober (vgl. Stuckenschmidt, a. a. O., S. 187). Pisling dürfte aber der Vorstellung selbst beigewohnt haben.

²²⁰ In: Signale für die musikalische Welt, Nr. 42 (16. Oktober) 1912, S. 1368 ff.

Die Aufnahme der Melodramen war begeistert. Natürlich haben sich nach dem ersten Theil ein paar Zischer und einer, der am Schlüssel pffiff, gefunden. Aber das hatte nichts zu bedeuten. Nach dem zweiten Theile war Begeisterung, und im dritten ist es an einer Stelle, durch einen Lausbuben, der lachte, zu Unruhen gekommen, so daß Schönberg unterbrach und wartete, bis wieder Ruhe eingekehrt war. Aber am Schluss war nicht die Spur von Widerspruch. Schönberg und die Ausführenden mußten oft und oft kommen, vor allem Schönberg; man schrie im Saale nach ihm immer wieder. Es war ein unbedingter Erfolg.²²¹

Diese Schilderung steht allerdings im Widerspruch zu einer späteren Äußerung Weberns, die zweifellos auf die öffentliche Berliner Erstaufführung Bezug nimmt. In einem Brief an Schönberg vom 18. April 1929 schreibt er: „*Wie lange ist es denn her, daß die gute, alte Albertine Zehme vor einem bestialisch sich benehmenden Publikum zitternd u. bangend den Pierrot hat sprechen müssen?*“²²² Hierzu stimmt auch ein Bericht, der eine Woche nach der öffentlichen Erstaufführung in den *Signalen für die Musikalische Welt* erschien:

(...) Dem Melodram verdanken wir eine künstlerische Nuance: Die spanische Wand. Hinter ihr verbirgt Herr Schönberg sich und seine Musiker, und eine einzelne Dame steht davor und spricht die schön klingenden, nur manchmal verschrobenen Verse aus A. Giraud's „Pierrot lunaire“. Man begreift, wenn die Dame in dieser Situation, da sie für alles allein einstehen soll, ängstlich wird, und die Angst ihre Rezitation, die manchmal wie ein verstecktes Weinen klingt, beeinflusst.²²³

Der Korrespondent fährt sodann fort:

Ganz seltsame und schöne Klänge, überraschende instrumentale Klänge, verraten nur, was Schönberg einstens war: Musiker. Bis er, mit seinen Erfolgen unzufrieden, den Tempel seiner Kunst und seiner großen Begabung anzündete, um seinen Namen der Nachwelt zu erhalten. Und wenn er selbst wieder in seine Vergangenheit zurückwollte, seine Freunde drängen auf ihn ein und halten ihn mit der zwingenden Gewalt entzückter, überspannter Lobeshymnen zurück. Denn wenn Schönberg wieder Musik betriebe, worüber sollten sie dann ihre Essays schreiben?²²⁴

²²¹ Brief Weberns an Alban Berg vom 19. 10. 1912. Zitiert nach Stuckenschmidt, a. a. O., S. 187

²²² Zitiert nach Moldenhauer, Anton Webern, a. a. O., S. 300. Moldenhauer spricht in diesem Zusammenhang von einem „*Uraufführungsskandal*“ (ebd.).

²²³ In: *Signale für die musikalische Welt*, Nr. 43 (23. Oktober) 1912 (Kleinere Mitteilungen von hier und dort), S. 1412

²²⁴ In: *Signale für die musikalische Welt*, Nr. 43/1912, S. 1412

Die Zehme ging in den folgenden Monaten mit dem „*Pierrot*“-Ensemble²²⁵ auf Tournee. Der Erfolg der Produktion variierte von Stadt zu Stadt: Zwar wurde sie hier und dort von Presse und Publikum mitunter positiv aufgenommen, doch waren zahlreiche Vorstellungen nur schlecht besucht und brachten finanzielle Verluste mit sich.²²⁶ Über die Hamburger Aufführung am 19. Oktober etwa berichtet Heinrich Chevalley in der „*Musik*“:

Wie wenig Interesse für musikalische Zeit- und Streitfragen bei uns herrscht, bewies u.a. auch der mehr als klägliche Besuch des *Schönberg*-Konzerts. Trotzdem man an diesem Abend zum ersten Mal Gelegenheit hatte, hier Schönbergsche Musik zu hören und trotzdem die gesamte Tagespresse kurz vorher die Vorgänge bei der Berliner Uraufführung von Schönbergs „*Pierrot Lunaire*“ ausführlich erwähnt hatte, waren wohl kaum hundert Menschen zu bewegen gewesen, dem ersten Hamburger Schönberg-Abend beizuwohnen. Dieser passive Widerstand ist natürlich viel schlimmer als die allerdeutlichste, allerenergischste Ablehnung, zu der im Fall Schönberg doch übrigens genügender Grund wohl nicht vorliegt.²²⁷

Im Anschluss an diese Aufführung gestand der mitwirkende Klarinettist Karl Eßberger Schönberg, dass er „*Mondfleck*“ (op. 25,18) in einer Probe einmal auf der A-Klarinette statt auf der B-Klarinette gespielt, und dass Schönberg es nicht bemerkt hätte. Schönberg (der übrigens das absolute Gehör hatte) kommentiert diese „Beichte“ in seinem Tagebuch:

Möglich, aber es ist nicht erwiesen, daß ich es nicht doch bemerkt habe (stellenweise) und nur nicht die Courage hatte, so was auszusetzen, da man ja nicht an die Möglichkeit denkt, daß jemand ein ganzes Stück um einen halben Ton tiefer spielt, sondern annimmt, man verhält sich.²²⁸

²²⁵ Mitglieder: Eduard Steuermann – Klavier, Jakob Masiniak – Violine und Bratsche, Hans Kindler – Violoncello, H.W. de Vries – Flöte und Piccolo, Karl Eßberger – Klarinette und Bassklarinette.

²²⁶ Zur Dokumentation des Erfolgs bzw. Misserfolgs der „*Pierrot*“-Tournee 1912/13 in den einzelnen Städten (Hamburg, Dresden, Breslau, Wien, München, Stuttgart, Mannheim, Frankfurt, Berlin und Prag) siehe Stuckenschmidt, Schönberg, a. a. O., S. 187 ff.

²²⁷ In: Die Musik, 12. Jg. Heft 4 (2. Novemberheft 1912), S. 250

²²⁸ Schönberg, Arnold: Berliner Tagebuch. Mit einer Hommage á Schönberg vom Herausgeber Josef Rufer. Propyläen, Berlin 1974, S. 34 f. Der gleiche Irrtum soll Alois Melichar zufolge Leonhard Kohl, dem langjährigen Klarinettisten der Berliner Staatsoperkapelle unterlaufen sein: „In den dreißiger Jahren wurde in Berlin Schönbergs »*Pierrot Lunaire*« nach mehr als 20 vorangegangenen Proben öffentlich (in der Singakademie) aufgeführt. Erst nach dem Konzert bemerkte mein Gewährsmann, daß er seinen Part irrtümlicherweise ausschließlich auf der B-Klarinette geblasen hatte, obwohl innerhalb des Werkes dauernd der Wechsel zwischen A-Klarinette und

Die Prager Premiere im Rudolphinum-Saal am 24. Februar 1913, der u.a. Alexander von Zemlinsky beiwohnte, gipfelte, da sowohl Anhänger als auch Gegner der neuen Kunst ihre Gesinnungen lautstark demonstrierten, in einem heftigen Aufruhr. Insbesondere der zweite Teil der Vorstellung wurde auf skandalöse Weise gestört. Nichtsdestoweniger hatten Komponist und Ensemble mit dem Ende des Konzerts – die letzten Klänge gingen im Lärm unter – auch die Sympathien der „neutralen“ Publikumskreise errungen.²²⁹

Im zeitlichen Umfeld und im Zuge der Erstaufführungen von op. 21 vollzieht sich bei professionellen Musikkritikern ein tendenzieller Umschwung in der Beurteilung von Schönbergs atonaler Musik, da man nach und nach erkannte, dass dieser nicht mit herkömmlichen ästhetischen Kriterien beizukommen ist. So etwa heißt es in der bereits erwähnten Rezension von Chevalley:

Was Hans Sachs vom Stolzing sagt, paßt auf Schönberg: Das Junkers Weise ist neu, doch nicht verwirrt. Sehr neu sogar, vielfach kraus anmutend, reich an Exzessen, die das Groteske streifen, aber bei alledem doch unbeirrt und sehr oft überzeugend. Und ich möchte annehmen: man wird sich bei einigem guten Willen doch in diese Musik hineinhören, die heute noch unser Ohr oft barbarisch kränkt, gegen die heute das Verstandesmäßige sich auflehnt, und die doch etwas von Stimmung verbreitet, der man sich nicht entziehen kann, wenn man nicht mit Voreingenommenheit und dem Willen zu spotten und zu höhnen an sie herangeht. Jedenfalls scheint mir nicht Originalitätssucht und Effekthascherei, sondern echter künstlerischer Zwang Schönberg zu treiben, daß er schreibt so wie er schreibt.²³⁰

Als weiteres Beispiel sei eine Kritik von Arno Nadel wiedergegeben, die in der unmittelbar vorangehenden Nummer der „Musik“ abgedruckt ist:

Arnold Schönberg erregte mit seinem Melodram (op. 21) „Lieder des Pierrot lunaire“, wie zu erwarten war, bei einem aus guten Elementen zusammengesetzten Publikum Befremden und Spottlust, bei einem anderen Teil dieser Hörschar, zu dem die Kritik nicht gehörte, wie kaum zu erwarten war, Beifall und herzliche Zustimmung. Nun handelt es sich weniger um ein ein-

B-Klarinette vorgeschrieben ist! Weder Schönberg noch dem Dirigenten noch der mitwirkenden Sängerin Marya Freund war dies (...) aufgefallen.“ In: Melichar, Alois: Musik in der Zwangsjacke. Die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg. Eduard Wancura, Wien ²1959, S. 125 f.

²²⁹ Vgl. Stuckenschmidt, a. a. O., S. 191 f.

²³⁰ In: Die Musik, 12. Jg. Heft 4 (2. Novemberheft 1912), S. 250 f.

ziges Schönbergsches Werk – mag es auch das neueste sein – als um den Komponisten Schönberg überhaupt. Und da muß man mit Freude feststellen: hier ist endlich ein Musiker, der trotz seiner absolut neuen, teilweise unerhörten Mittel unsere Seele herrlich aufwühlt. Und was sind den das für neue Mittel! Dem näher Zuschauenden stellt sich eine Musik dar, in der alle bisherige Tonkunst einfach verkehrt und dennoch Kunst geblieben ist. Lösen wir die Geheimmittel auf, so ergeben sich wohl folgende drei Bestandteile der Schönbergschen Natur: ein Temperament, das unbehindert den immer kürzesten Wege – der dann natürlich durch dick und dünn führt und so nicht zum wenigsten den eigentümlichen Schönbergschen Stil schafft, – geht; einen strengen Sinn für das Kunsterzeugnis als für die reinste, völlig beherrschte Form; und endlich die Gabe, des Künstlers schönste, den geschauten Objekten, wie es sich in der Musik gehört, Gefühlsubjektivität zu verleihen. Daß die geschauten Dinge selbst, wie im vorgeführten Melodram, nicht immer die wertvollsten sind, ist eine Gefahr, die sich zwar rächt, die aber mehr der Kindlichkeit und anderen Eigenschaften des Autors zuzuschreiben ist, nur nicht seinen musiksöpferischen. Die sind gerade durch die letzte Aufführung vollauf bewiesen. Zum mindesten fordert diese seine Arbeit alle, die es angeht, auf, die bisherigen Kompositionen der Reihe nach uns vorzuführen. Für die durchweg ausgezeichneten Kräfte – (...), die das ungemein schwierige Werk zu Gehör brachten, ist jedes Lob zu wenig.²³¹

Bereits im Juni 1912 war in der „Musik“ Nadels bemerkenswerter Artikel „*Arnold Schönberg. Wesenhafte Richtlinien in der neueren Musik*“²³² erschienen. Nadel betont darin die zwiespältige Situation der Musiksaffenden im frühen 20. Jh., die, indem sie sich mit der gefeierten Tradition der abendländischen Musik und entsprechenden Publikumserwartungen konfrontiert sehen, vor die Entscheidung gestellt sind, mit dieser (zumindest teilweise) zu brechen und neue Wege zu suchen, oder aber in der Manier älterer Meister zu komponieren:

Was fangen wir mit unserer heiligen Musik an? ruft es allerorten, wo ernste Komponisten am Werke sind. Jeder Sang ist gesungen, jede Harmonie dem Ohre geläufig, jede Phrase ist bekannt, auch das Formale haben wir genügend begriffen und abgegriffen; es ist alles tief und gut und schön, was die Meister geschaffen haben; was aber bleibt für uns? Wenn wir einen musikalischen Gedanken zum Ausdruck bringen, so wissen die Hörer bereits, was aus ihm in der nächsten Folge werden kann, werden muß; gebärden wir uns hingegen wild und frei, enttäuschen wir das Publikum, dann hören wir: Ah, der will durchaus anders als wir, mit der Kunst. So fragten und fragen viele Musiker; und wenn sie nicht ohnmächtig vor der Macht dieser Tatsachen zusammenbrechen, oder zu den Lüsternen und Dummen herabsteigen, um für

²³¹ In: Die Musik, 12. Jg. Heft 3 (1. Novemberheft) 1912, S. 183 f.

²³² In: Die Musik, 11. Jg. Heft 18, (2. Juniheft) 1912, S. 353-60

Gold und Tagesruhm leicht und seicht zu unterhalten, dann machen sie sich mutig auf und beschreiten eigene Wege. (...)

Schönberg versucht nun, mit allem zu enden. Mit der Tonalität, mit dem Takt, mit der Melodie, mit der Harmonie, mit der überlieferten Form, mit der Phrase, mit dem Motiv und mit dem bisherigen Handwerkszeug. Er erhebt den innersten Zwang zur höchsten künstlerischen Tugend und schaltet selbstherrlich auf dem von ihm betretenen Gebiete. Selbstherrlich und eigensinnig, aber immer als Künstler. Wer, was ich hervorgehoben habe, nicht weiß, wer naiv an die Kompositionen Schönbergs, an seine entschiedensten, herantritt, der wird, seinem moralischen Temperamente folgend, entweder vor einem unauflösbaren Rätsel stehen, oder er wird ihren Schöpfer für einen Kranken oder für einen Lügner halten. Man muß schon fast unbescheiden werden, wenn man erklärt, man habe den Sinn eines Schönbergschen Stücks erfaßt. Wie weit übrigens bei einem solchen intuitiven Erkennen der Geist das Gefühl unterstützt, das läßt sich vorläufig gar nicht feststellen. Ich meine: es ist fraglich, ob wir in einem solchen Falle mehr unserm Geiste oder unserer Empfindung folgen. Mir ging es mit zwei kleineren Stücken, die aber Schönbergs Kunst vortrefflich charakterisieren, so, daß ich tatsächlich aus ihnen das Organische heraushörte. Mir schien beim Erleben des Liedes „Nie werd' ich, Herrin, müd“ und des zweiten Klavierstückes aus op. 11 eine ferne, sehr ferne Sonne aufzugehen, mit fremden Licht, mit fremder, stiller Wärme. Die völlig entlegene Diktion erscheint mir durchaus notwendig, zum mindesten durchaus echt. Und da ich diese Stücke lobe, will ich damit sagen, daß ich auch das Objektive in ihnen wahrnahm, also das, was auch außerhalb unseres älteren Musikgeschmackes sich bewährt. Denn in Schönbergs Kunst ist Strenge und Form. Aber es ist schwer, sehr schwer, ihm zu folgen, weil wir plötzlich unser ganzes Sinnensystem ändern müssen. Seine Musik verhält sich von der entgegengesetzten Seite zu unserer heutigen wie die mittelalterliche Quintenmusik zu unseren Chören. Und es ist ein großer Irrtum seiner Freunde, wenn sie von denen, die sich ihm willig öffnen, die sich ihm hingeben, allzu viel erwarten.²³³

Schönberg selbst war sich durchaus dessen bewusst, dass seine kompositorischen Innovationen viele Hörer überforderten. Als Alexander Siloti im Juni 1914 wegen eines Dirigiergastspiels mit der „*Kammersymphonie*“ und „*Pierrot lunaire*“ in St. Petersburg anfragte, zeigte sich Schönberg über die Aussicht auf die Aufführung von op. 9 sehr erfreut. Hingegen erbat sich bezüglich op. 21 eine Aufschiebung bis ins Jahr 1915 oder 1916:

„(...) es ist mindestens ebenso in Ihrem Interesse wie in meinem, daß Sie das heuer nicht machen. Frau Zehme können Sie ja schreiben, es sei doch heuer leider nicht möglich. „*Pierrot*“

²³³ In: Die Musik, 12. Jg. Heft 3 (1. Novemberheft) 1912, S. 354

wäre heuer ein Mißerfolg, der der Kammersymphonie schaden könnte. Und ich hätte gerne mit der Kammersymphonie Erfolg.²³⁴

Der erste unbestreitbare Erfolg, den Schönberg mit seiner Musik verbuchen konnte, war die Uraufführung der „*Gurrelieder*“ (Orchesterfassung) durch Franz Schreker am 23. Februar 1913 im Großen Saal des Wiener Musikvereins. Das Werk fand bei den Hörern enthusiastische Aufnahme – noch eine gute halbe Stunde nach Ende der Darbietung wurde applaudiert. Schönberg konnte sich jedoch, wie er mehr als zwei Jahrzehnte später betonte, dieses Triumphes nicht recht erfreuen. Sein Komponierstil hatte sich seit dem Beginn der Arbeit an den „*Gurreliedern*“ (März 1900), die noch der Tonalität verhaftet sind, rigoros verändert. Dieses ältere Idiom war für ihn inzwischen obsolet. In seinem Aufsatz „*How one becomes lonely*“ von 1937 berichtet Schönberg, was er anlässlich des Premierenerfolgs empfand:

As usual, after this tremendous success, I was asked whether I was happy. But I was not. I was rather indifferent, if not even a little angry. I foresaw that this success would have no influence on the fate of my later works. I had, during these thirteen years, developed my style in such a manner that, to the ordinary concert-goer, it seemed to bear no relation to all preceding music. I had had to fight for every new work; I had been offended in the most outrageous manner by criticism; I had lost friends and I had completely lost any belief in the judgement of friends. And I stood alone against a world of enemies.²³⁵

Dass Schönberg dieser Komposition aber zumindest noch circa ein halbes Jahr vor ihrer Uraufführung eine besondere Stellung in seinem Œuvre zuerkannte, geht aus einem Brief an seinen Verleger Emil Hertzka (Universal Edition) vom Sommer 1912 hervor:

Dieses Werk ist der Schlüssel zu meiner ganzen Entwicklung. Es zeigt mich von Seiten, von denen ich mich später nicht mehr zeige, oder doch auf einer anderen Basis. Es erklärt, wie alles später so kommen mußte, und das ist für mein Werk enorm wichtig: daß man den Menschen und seine Entwicklung von hier ab verfolgen kann.²³⁶

²³⁴ Brief Schönbergs an Siloti vom 15. Juni 1914. Zitiert nach Stein, Erwin (Hrsg.): Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe. Schott, Mainz 1958, S. 49 (Nr. 26)

²³⁵ In: Schönberg, Style and Idea, a. a. O., (S. 30-53), S. 41

²³⁶ Zitiert nach Stuckenschmidt, Schönberg, a. a. O., S. 163

Am 31. März 1913 fand, ebenfalls im Großen Musikvereins-Saal, ein Konzert statt, bei dem auch Webern und Berg mit groß besetzten Werken vertreten waren.²³⁷ Bei diesem ereignete sich ein Skandal, der alle bisherigen Exzesse anlässlich von Aufführungen Neuer Musik in den Schatten stellte. Auf dem Programm standen Weberns *Sechs Stücke* für großes Orchester op. 6 (Erstfassung 1909), von Zemlinskys *Sechs Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck* op. 13 (1913/1924), Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 (in einer Fassung mit chorisches besetzten Streichern), zwei von Bergs *Orchesterliedern nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* op. 4 (1912) und Mahlers „*Kindertotenlieder*“ (1900-04). Schönberg dirigierte. Das Konzert, das als „Watschenkonzert“ in die Wiener Musikgeschichte eingegangen ist²³⁸, wurde gleich nach Beginn durch Gelächter und Zischen gestört. In den Pausen zwischen den einzelnen Stücken lieferten die Befürworter und Gegner des Dargebotenen einander lärmende Duellle. Nach der *Kammersymphonie* kam es auf den Galerien zu den ersten Schlägereien. Als schließlich die *Altenberg-Lieder* von Berg an der Reihe waren, brach ein unerhörter Tumult los, der durch Schönbergs Drohung, er werde die Ruhestörer durch die Polizei entfernen lassen, noch ungestümmer wurde. Im Parterre gipfelten gegenseitige Beschimpfungen bald in einem Hagel von Ohrfeigen. Einige Besonnene verlangten, dass das Konzert abgebrochen werde, was schließlich auch geschah. Für einige Beteiligte hatten die Ereignisse ein gerichtliches Nachspiel.

Die Ursachen dafür, dass die Ausschreitungen ausgerechnet beim Vortrag von Bergs Komposition eskalierten, sieht Rudolf Stephan einerseits in der Textzeile „*Fraue, auch du brauchst Gewitterregen*“ und andererseits in der „*Diskrepanz zwischen dem riesenhaften Orchesteraufgebot und dem Miniaturcharakter der beiden aufgeführten Lieder*“, während er meint, dass die „*notorische Atonalität (...) noch als das geringste Übel empfunden worden sein (wird)*“²³⁹. Letzterem Einwand widerspricht die Darstellung Richard Spechts, die erst zwei Monate nach dem Konzert erschien:

²³⁷ Die bisherigen öffentlichen Darbietungen von Kompositionen der Schönberg-Schüler waren meistens in ähnlich negativer Weise aufgenommen worden wie die ihres Lehrers. Einige Musikkritiker hatten Schönberg ferner bezichtigt, „schlechten Einfluss“ auf seine Schüler auszuüben. Nach allem, was an Zeitzeugnissen und Berichten zu Schönbergs Unterrichtsmethoden und -inhalten vorliegt, kann jedoch ausgeschlossen werden, dass Schönberg einen seiner Schüler dazu gedrängt habe, seine eigenen kompositorischen Entwicklungen mitzumachen.

²³⁸ Einen Überblick über die Presseberichte zu diesem Konzert gibt Walter Szmolyan (= Szmolyan, Walter: Schönbergs Wiener Skandalkonzert. In: ÖMZ 31. Jg. Heft 6, 1976, S. 293-304)

²³⁹ Stephan, Rudolf: Alban Berg, in: Die Wiener Schule heute. Neun Beiträge, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Bd. 24, Schott Mainz, 1984), S. 45

Bei der allerschärfsten Verurteilung jener pöbelhaft störenden Lacher, Schreier, Zischer – eine Verurteilung, in der keiner weiter gehen kann als ich – muß aber gesagt werden, daß selbst im Falle späterer Gutwertung der an jenem Abend vorgeführten neuen Musik (zu der, es versteht sich, weder *Zemlinskys* stimmungsschwere, in banger, blasser Schönheit bewegte Maeterlinck-Gesänge zu zählen sind, noch *Schönbergs* durchwegs organische, harmonisch kühne und logische, in der Thematik edle, wenn auch vorläufig in der Gleichmäßigkeit und öfters auch in der Undurchsichtigkeit des Klangs noch etwas monoton wirkende Kammersymphonie).[sic] Daß also selbst im Fall einstiger Erkenntnis des Werts dieser Musik die Auflehnung gegen sie begreiflich war und nur eine natürliche Reaktion auf diese atonalen, arhythmischen, bloß auf die Aneinanderreihung bizarrer, wenn auch oft subtiler Klänge gestellten Gebilde *Weberns* und auf die gleich willkürlichen Intervallsprünge wirkenden Gesänge *Bergs* bedeuten konnte. Daß die Form dieser Auflehnung alle Grenzen des Anstands schon dadurch überschritt, daß sie sich vor allem gegen den Schöpfer der „Gurrelieder“ wendete, (...) kann doch über die Tatsache nicht hinwegtragen, daß – in vollem Gegensatz zu Schönbergs Musik oder zu der anderer Männer wie Strauß [sic] oder Reger, Debussy oder Delius, Bartok oder Scott, deren Tondichtungen durchaus Resultate einer lückenlosen Entwicklung sind – hier das Überzeugende fehlt, wenn auch vielleicht nur deshalb, weil die Voraussetzung jener Entwicklung nicht sichtbar wird, weil die beiden Tondichter schon dort einsetzen, wo das Verstehen der Gegenwart noch nicht hinreicht.²⁴⁰

Andere Zeitzeugen vermuten wiederum, dass Teile des Publikums aus Sensationsgier und Lust am Randalieren gekommen seien. Ein Skandal vergleichbaren Ausmaßes ereignete sich im Zuge der Uraufführung von Strawinskys Ballett „*Le sacre du printemps*“ (1911-13) im Pariser Théâtre des Champs-Élysées am 29. Mai desselben Jahres. Allerdings ist dieser wohl weniger auf die Musik zurückzuführen, die auf den überwiegenden Teil des Auditoriums befremdlich genug gewirkt haben wird, als auf die dargestellten Szenen.

Alban Berg feierte ab den 20er Jahren trotz vieler Intrigen, die gegen ihn initiiert wurden, große Erfolge mit seiner Musik. Die Uraufführung seiner zwischen 1917 und 1922 komponierten Oper „*Wozzeck*“ (Bühnenfassung) durch Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper am 14. Dezember 1924 wurde ein Sensationserfolg. Seither ist sie weltweit an namhaften Opernhäusern regelmäßig gespielt worden.²⁴¹

²⁴⁰ In: Die Musik, 12. Jg. Heft 18, (2. Juniheft) 1913, S. 328 f.

²⁴¹ In den von den Nationalsozialisten beherrschten Staaten gab es zwischen 1934 und 1945 freilich keine Aufführungen, da auch Bergs Werke der „entarteten Kunst“ zugerechnet wurden.

Die Werke Weberns hingegen wurden vom Publikum wiederholter Maßen abgelehnt. Es ist zu vermuten, dass neben der atonalen Tonsprache auch die außerordentliche Kürze vieler seiner Instrumentalkompositionen bei den Hörern auf Unverständnis stieß. Die Aufführung seiner *Fünf Sätze* für Streichquartett op. 5 (1909) im Rahmen des IGNM-Fests am 8. August 1922 (Salzburg) durch das Amar-Quartett²⁴² gipfelte in einem wüsten Handgemenge, das durch das Einschreiten der Polizei beendet wurde. Das Konzert musste abgebrochen werden; die *Fünf Sätze* wurden am folgenden Tag in einem Sonderkonzert wiederholt. Die Meinungen der anwesenden Musikkritiker waren laut Moldenhauer „*gleichermaßen negativ, ob sie nun die Aspekte von Weberns Musik oder die Sensation der Affaire in den Vordergrund stellten*.“²⁴³ Moldenhauer selbst betrachtet die Kürze und die Komplexität des Satzgefüges als die hauptsächlichen Ursachen für die negative Aufnahme von Weberns op. 5:

Wenn sich das Quartett als schwer zugänglich erwies, sogar für ein Publikum gewiegener Musiker 13 Jahre nach seiner Entstehung, dann war das hauptsächlich auf die überraschende Kürze einiger Sätze (der dritte dauert nur 35 Sekunden) und ihre motivische Konzentration zurückzuführen. Das tonale Gewebe ist so engmaschig, daß sich hieraus eine hochgradig verdichtete Struktur ergibt; die Kompliziertheit der Textur, gehörmäßig kaum erfassbar, kann nur durch Analyse voll verstanden werden.²⁴⁴

Anlässlich einer Wiener Aufführung von Weberns op. 5 und der *Vier Stücke* für Geige und Klavier op. 7 (1910-14) durch das Kolisch-Quartett am 3. März 1924 klagte der Komponist: „*Ich konnte gestern abend bei meinen Stücken gar nicht zuhören: vor mir die ganze Reihe bog sich vor Lachen*.“²⁴⁵ Eine 1926 erfolgte Berliner Aufführung von Weberns *Drei kleinen Stücken* für Violoncello und Klavier op. 11 (1914), die „*das Konzept des aphoristischen Stils in seiner extremsten Form darstellen*“²⁴⁶, rief ebenfalls Gelächter hervor. Noch Ende der 30er Jahre befürchtete Webern den Misserfolg seines op. 11, weshalb er Willi Reich, der ein Konzert in Basel plante, riet, von dessen Aufführung abzusehen:

²⁴² Mitglieder des Amar-Quartetts: Licco Amar, Walter Caspar, Paul Hindemith und Maurits Frank.

²⁴³ Moldenhauer, Anton von Webern (...), a. a. O., S. 225

²⁴⁴ Ebd., S. 109

²⁴⁵ Brief Weberns an Rudolf Kolisch vom 4. März 1924. Zitiert nach Moldenhauer, a. a. O., S. 233

²⁴⁶ Moldenhauer, Anton von Webern, a. a. O., S. 185

Ansonsten wären die *Violinstücke* günstiger als die *Cellostücke*. Die lieber *gar nicht!* Nicht, weil ich sie nicht gut finde. Aber sie würden ja nur ganz mißverstanden. Die Spieler und Hörer können nur schwer damit was anfangen. *Nichts Experimentelles!!!*²⁴⁷

Im November 1918 gründete Schönberg gemeinsam mit Schülern und Freunden den „Verein für musikalische Privataufführungen“²⁴⁸ in Wien, zu dessen Veranstaltungen nur Mitglieder Zutritt hatten. Das Ziel der Gründung war die „*Erziehung zum Hören und Verstehen moderner Musik*“²⁴⁹. Zur Aufführung gelangte moderne Musik seit Mahler; bei der Auswahl der Werke gab es hinsichtlich des Stils keine Beschränkungen. Für die Einstudierung waren „*Sorgfalt und Gründlichkeit, Klarheit und Präzision der Wiedergabe oberstes Gesetz*.“²⁵⁰ Um gleichmäßigen Besuch zu gewährleisten, wurden die Konzertprogramme geheim gehalten. Beifalls- bzw. Missfallensbezeugungen seitens der Zuhörer waren untersagt. Die Statuten des Vereins verpflichten die Mitglieder dazu, „*die Tendenz des Vereines nicht zu verletzen, welcher sich vom öffentlichen Musikbetriebe grundsätzlich fernhält, d.h. jede öffentliche Berichterstattung über seine Aufführungen und Tätigkeit, insbesondere Rezensionen, Notizen und Besprechungen in periodischen Druckschriften weder selbst zu verfassen noch zu inspirieren*“²⁵¹.

Die zum Teil restriktiven Grundsätze des Vereins können in Anbetracht der negativen Pressereaktionen, Anfeindungen und Skandale, welche die öffentlichen Darbietungen von Werken der Zweiten Wiener Schule oftmals begleitet hatten, kaum überraschen. Sie sicherten den störungsfreien Ablauf der Konzerte, aber auch die hohe Qualität der Interpretation, die für die Rezeption von jeweils neuer Musik von weitaus essentiellerer Bedeutung ist als für die von bereits bekannter.²⁵² Nachdem sich der institutionalisierte Konzertbetrieb als Plattform für die Musik von Schönberg und seinen Schülern als vorerst inadäquat erwiesen hatte, zog man sich

²⁴⁷ Brief Weberns an Willi Reich vom 20. Oktober 1929. Zitiert nach Moldenhauer, a. a. O., S. 186

²⁴⁸ Der Verein musste 1921 aus wirtschaftlichen Gründen (Inflation) aufgelöst werden.

²⁴⁹ Stuckenschmidt, a. a. O., S. 231

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ § 6c der Statuten des „Vereins für musikalische Privataufführungen“. Die Statuten können auf der Homepage des Arnold Schoenberg Centers unter: http://www.schoenberg.at/6_archiv/verein/verein_statuten_e.htm eingesehen werden.

²⁵² Um die Aufnahme und das Verständnis der vorgetragenen Musik zu befördern, wurden Werke bisweilen wiederholt.

auf einen engen Kreis von „Eingeweihten“ zurück. Diese Entwicklung sollte sich fortan für die Pflege von Neuer Musik ganz allgemein als bestimmend erweisen.

II.2.7. Formprobleme der frei atonalen Musik

Mit dem Verzicht auf die Tonalität entfiel sowohl das Spannungsverhältnis zwischen Dominante und Tonika (Kadenz) als auch das zwischen dissonanten und konsonanten Klängen. Somit entledigte sich die frei atonale Musik, insoweit solche Konstellationen darin konsequent vermieden sind, des wohl wichtigsten musikalischen Strukturprinzips. Im expressionistischen Schaffen der Zweiten Wiener Schule ist der formale Zusammenhalt v.a. durch zweierlei Faktoren bewerkstelligt: in Instrumentalkompositionen durch Beschränkung auf „*musikalische Gebilde von extremer Kürze*“²⁵³, und in vokalen Gattungen durch „*Anlehnung an den Organisationsrahmen dichterischer Texte*“²⁵⁴. Die Strukturierung innerhalb des Satzes wurde in erster Linie durch musikalische Kontraste und die Setzung von Pausen erzielt. Die betreffenden Kompositionen zeichnen sich zwar, wo nicht bewusst von thematisch-motivischer Arbeit Abstand genommen wurde (vgl. S. 67 f), durch „innere Ordnung“ im Sinne eines bestimmten – oftmals traditionellen – Formschemas aus, doch kann diese Ordnung, die erst durch das Studium der Partitur deutlicher in Erscheinung tritt, von einem „durchschnittlichen“ Hörer nicht ohne weiters nachvollzogen werden.²⁵⁵

Schönberg, der auf Basis der Tonalität große Formen geschaffen hatte und im Rahmen seines Unterrichts stets besonderen Wert auf Formanalysen legte, war sich dieser Probleme bewusst und sann viele Jahre hindurch über einen Ersatz für das tonale Beziehungssystem nach. Nach den überaus fruchtbaren Jahren 1909 und 1910 erlebte er als Komponist eine Schaffenskrise. An abgeschlossenen Kompositionen entstanden in den Jahren 1911 und 1912 lediglich die *Klavierstücke* op. 19 und die „*Herzgewächse*“ op. 20. Bis zum Beginn der Arbeit an op. 21

²⁵³ Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, a. a. O., S. 43

²⁵⁴ Ebd., S. 39

²⁵⁵ Wie aus dem vorangegangenen Kapitel (II.2.6.) hervorgeht, hatten selbst geübte Hörer, die mitunter auch die Partitur mitlasen, Probleme, diese innere Ordnung zu erfassen. Dementsprechend lautet der Tenor der dort zitierten Musikkritiker und Kommentatoren (bei denen es sich zweifellos um geübte und musikalisch gebildete Hörer handelte) dahingehend, dass das Hören atonalen Musik den Eindruck von Formlosigkeit, Chaos, Willkür etc. erwecke. Selbst die wohlgesinntesten unter ihnen geben, indem sie auf das zunehmende Verständnis zukünftiger Hörergenerationen verweisen, direkt oder indirekt zu, der inneren Logik dieser Musik nicht bzw. nur bedingt folgen zu können.

(vgl. S. 79) befasste sich Schönberg vor allem mit Bearbeitungen (Generalbassaussetzungen) von Werken älterer Komponisten für die von Guido Adler begründete Publikationsreihe „*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*“. Am 11. März 1912 notiert er in sein Tagebuch: „*Hatte vormittag plötzlich große Lust zu komponieren. Seit sehr langer Zeit! Ich hatte schon an die Möglichkeit gedacht, daß ich überhaupt nie wieder komponiere.*“²⁵⁶

Im November 1913 schloss Schönberg die 1910 begonnene Arbeit an der „*Glücklichen Hand*“ op. 18 ab. In den Jahren 1913-16 entstanden die *Vier Lieder* für Gesang und Orchester op. 22, und zwischen 1917 und 1922 schuf Schönberg sein Oratorium „*Die Jakobsleiter*“ (Fragment, 700 Takte). Aus den Jahren 1915-16 resultieren ferner (tonale) Gelegenheitskompositionen wie das Chorstück „*Der deutsche Michel*“ und der Marsch „*Die eiserne Brigade*“ für Streichquartett und Klavier. Bei den übrigen Eigenkompositionen, die bis zum Juli 1920 entstanden, handelt es sich um Entwürfe bzw. um Fragmente von maximal 25 Takten.²⁵⁷

Webern komponierte in den Jahren 1911-14 die *Sechs Bagatellen* für Streichquartett op. 9, die *Fünf Stücke* für Orchester op. 10 sowie fünf weitere Orchesterstücke (ohne Opuszahl), drei Orchesterlieder (ohne Opuszahl), die *Drei kleinen Stücke* op. 11 sowie einen Satz einer Cello-Sonate, die unvollendet blieb. Bei den zwischen 1915 und 1921 abgeschlossenen opp. 12-15 handelt es sich um Liederzyklen. Die erwähnten Instrumentalkompositionen sind relativ oder sogar außergewöhnlich kurz – das vierte Stück aus op. 10 umfasst sechs Takte und dauert gemäß der Metronomangabe gerade einmal 19 Sekunden. Am 6. November 1913 schrieb Webern an Schönberg: „*Jetzt bin ich wieder an der Arbeit mit meinem Cyklus von Orchesterstücken. Es bilden sich mir jetzt wieder verhältnismäßig längere Sätze.*“²⁵⁸ Aufgrund dieser Mitteilung vermutet Moldenhauer, dass „*offensichtlich (...) auch der Komponist selbst (spürte), daß er einen kritischen Punkt erreicht hatte*“²⁵⁹. In seiner Vortragsreihe „*Der Weg zur Komposition in 12 Tönen*“ äußerte sich Webern 1932 retrospektiv zum Formproblem der frei atonalen Musik:

²⁵⁶ Schönberg, Berliner Tagebuch, a. a. O., S. 33f.

²⁵⁷ Schönbergs Zeit war in den Jahren 1918-20 v.a. von den organisatorischen Erfordernissen des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ und vom Unterrichten okkupiert. 1919 wandte er sich außerdem wieder der Malerei zu.

²⁵⁸ Zitiert nach Moldenhauer, Anton von Webern, a. a. O., S. 176. Das 5. Stück aus op. 10 besteht aus 32 Takten, und das Orchesterlied „*O sanftes Glühn der Berge*“ erstreckt sich über 35 Takte.

²⁵⁹ Moldenhauer, Anton von Webern, a. a. O., S. 178

Alle Werke, die seit dem Verschwinden der Tonalität bis zur Aufstellung des neuen Zwölftongesetzes geschaffen wurden, waren auffallend kurz. – Was damals Längeres geschrieben wurde, hängt mit einem tragenden Text zusammen (...), also eigentlich mit etwas Außermusikalischem. – Mit der Aufgabe der Tonalität war das wichtigste Mittel zum Aufbau längerer Stücke verlorengegangen. Denn zur Herbeiführung formaler Geschlossenheit war die Tonalität höchst wichtig. (...) Damals war alles in unsicherem, dunklem Flusse – sehr an- und aufregend, so daß uns die Zeit fehlte, den Verlust zu merken. – Erst, als Schönberg das Gesetz aussprach, wurden größere Formen wieder möglich.²⁶⁰

Bergs expressionistisches Instrumentalschaffen scheint indessen vom Problem der formalen Ausdehnung nicht betroffen gewesen zu sein: Sein zweisätziges *Streichquartett* op. 3 (1910) und die *Drei Orchesterstücke* op. 6 (1914/1929) haben eine Aufführungsdauer von 19 bzw. 20 Minuten. Das *Kammerkonzert* für Klavier und Geige mit 13 Bläsern (ohne Opuszahl, 1924-25), Bergs letztes Werk im frei atonalen Stil, dauert etwa 39 Minuten. Die *Vier Stücke* für Klarinette und Klavier op. 5 sind Bergs „*einzigster Beitrag zum jenem »aphoristischen Stil«, der 1910 bis 1915 für Schönberg und Webern so bezeichnend war und der für Webern ein äußeres Merkmal blieb.*“²⁶¹

II.2.8. Restitution der Fasslichkeit durch Schönbergs Zwölftonmethode?

Im Februar 1923 rief Schönberg seine Schüler und Freunde in seiner Mödlinger Wohnung zusammen und stellte seine *Methode der Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen* vor.²⁶² Schönberg hatte sich bereits vor dieser offiziellen Bekanntgabe, nämlich im Sommer 1921 in Traunkirchen, Josef Rufer mit den Worten offenbart: „*Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre*

²⁶⁰ Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, a. a. O., S. 57 f.

²⁶¹ Scherliess, Volker: *Alban Berg In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (= Rowohlts Monographien, hrsg. v. Kurt Kusenberg), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg ⁸2000, S. 48

²⁶² Über das Datum der Mödlinger Bekanntgabe der Zwölftonmethode herrscht innerhalb der Literatur zur Zweiten Wiener Schule Uneinigkeit. Moldenhauer gibt den 17. Februar 1923 (an dem auch eine Aufführung von Weberns *Passacaglia* op. 1 im Wiener Musikverein stattfand, an – dieser Zeitpunkt sei von Josef Polnauer, der bei dem Treffen zugegen war, bestätigt worden (= Moldenhauer, Anton von Webern, a. a. O., S. 228 und 605, Anmerkung 16). Ein anderer Zeuge dieses Ereignisses, Max Deutsch, nennt das Frühjahr 1923 (Vgl.: Szmolyan, Walter: *Die Geburtsstätte der Zwölftontechnik*. In: *ÖMZ* 26. Jg., Heft 3, 1971, S. 113-26, S. 118). Dieser behauptet auch: „*Erwin Stein hat alles protokolliert*“ (ebd.). Es ist verwunderlich, dass bei dieser Zusammenkunft, bei der rund 20 Schüler und Freunde Schönbergs anwesend waren, niemand das genaue Datum festgehalten hat.

gesichert ist.“²⁶³ In einem Schriftstück aus dem Nachlass behauptet Schönberg, sich im Sommer 1921 auch Erwin Stein entdeckt und ihn um unbedingte Diskretion in dieser Sache gebeten zu haben.²⁶⁴ Diese Vorsicht hielt Schönberg offenbar für notwendig, weil er sich einerseits gegen die bereits früher entwickelte zwölftönige Kompositionsmethode J.M. Hauers abzugrenzen wünschte, und weil er andererseits gegenüber Webern, den er zeitweise als Konkurrenten erlebte, Argwohn hegte:

He [Webern] kept secret everything “new” he had tried in his compositions. I, on the other hand, immediately and exhaustively explained to him each of my new ideas (with exception of the method of composition with twelve tones – that I long kept secret because, as I said to Erwin Stein, Webern immediately uses everything I do, plan or say, so that – I remember my words – “By now I haven’t the slightest idea who I am.”). On each of these occasions I then had the pleasure of finding him highly enthusiastic, but failed to realize that he would write music of this kind sooner than I would.²⁶⁵

Davon abgesehen wollte Schönberg seine *Methode* vor der Bekanntgabe erst anhand von eigenen Werken erproben und erweitern.²⁶⁶ Im Jahr 1920 entstand das Fragment einer zwölftönigen Passacaglia (10 Takte). Die ersten abgeschlossenen Komposition im neuen Stil, den *Walzer* (Nr. 5) aus den *Fünf Klavierstücken* op. 23 und das *Präludium* (Nr. 1) aus der *Suite* für Klavier op. 25, schrieb Schönberg 1921 während des Sommeraufenthalts in Traunkirchen. Es folgten das *Intermezzo* (Nr. 4) aus op. 25 (1921-23) und das *Sonett Nr. 217 von Petrarca* (Nr. 4) aus der *Serenade* für Klarinette, Bassklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncell und eine tiefe Männerstimme op. 24 (1922-23). Die übrigen Sätze aus den opp. 23-25 basieren auf Grundgestalten (Tonkombinationen, Motiven) aus mehr bzw. weniger als zwölf Tönen.

Die *Methode der Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen* erwuchs aus dem Wunsch nach bewusster Beherrschung der neuen Mittel und Formen:

(...) the desire for a conscious control of the new means and forms will arise in every artist’s mind; and he will wish to know consciously the laws and rules which govern the forms which

²⁶³ Zitiert nach Stuckenschmidt, Schönberg, a. a. O., S. 252

²⁶⁴ Zur Frage, in welchem Jahr Schönberg sich Erwin Stein gegenüber erstmals zur „Methode der Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ äußerte, siehe Maegaard, Jan: Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg. Wilhelm Hansen, Kopenhagen 1972, S. 96 f.

²⁶⁵ Schönberg, Arnold: Anton Webern: Klangfarbenmelodie (1951). In: Ders., Style and Idea, a. a. O., S. 484f.

²⁶⁶ Vgl. Brief Schönbergs an Hauer vom 7. Juli 1923. In: Stein, Schönberg-Briefe, a. a. O., S. 109 (Nr. 79)

he has conceived “as a dream”. Strongly convincing as this dream may have been, the conviction that these new sounds obey the laws of nature and of our manner of thinking – the conviction that order, logic, comprehensibility and form cannot be presented without obedience to such laws – forces the composer along the road of exploration. He must find, if not laws or rules, at least ways to justify the dissonant character of these harmonies and their succession.²⁶⁷

Die kompositorische Anwendung der *Methode* sollte Folgendes gewährleisten:²⁶⁸

- 1. Die Wiederholung jedes Tons so lange wie möglich hinauszuzögern**
- 2. die Regulierung des Auftretens von Dissonanzen**
- 3. die Vereinheitlichung der Tonbeziehungen**
- 4. Fasslichkeit, und**
- 5. die Möglichkeit zu größeren Formanlagen**

Im Folgenden wird anhand der genannten Punkte erläutert, dass die an die Zwölftontechnik gestellten Forderungen in der kompositorischen Praxis nicht umsetzbar sind.

ad 1. Die Vermeidung von Tonwiederholungen sollte eine musikalische Abgrenzung gegenüber der Tonalität (vielmehr: Tonikalität) bewirken. Diese Absicht verfolgen Schönberg und Webern bereits in ihren frei atonalen Kompositionen. In seiner „*Harmonielehre*“ begründet Schönberg diese Praxis folgendermaßen:

Dann habe ich bemerkt, daß Tonverdopplungen, Oktaven, selten vorkommen. Das erklärt sich vielleicht daraus, daß der verdoppelte Ton ein Übergewicht über die anderen bekäme und dadurch zu einer Art Grundton würde, was er wohl kaum sein soll. Vielleicht aber auch aus einer instinktiven (möglicherweise übertreibenden) Abneigung auch nur im entferntesten an die früheren Akkorde zu erinnern.²⁶⁹

Die Anwendung der Zwölftonreihe (engl. „set“) ermögliche nunmehr, so Schönberg, die angestrebte Gleichberechtigung der Töne:

²⁶⁷ Schönberg, Composition with twelve tones (1), 1941, in: Style and Idea, a. a. O., S. 218

²⁶⁸ Vgl. Schönberg, Composition with twelve tones (2), undatiertes Manuskript, vermutlich zwischen 1946 und 1948 entstanden. In: Style and Idea, a. a. O., S. 246 f.

²⁶⁹ Schönberg, Harmonielehre, a. a. O., S. 502

But the regular application of a set of twelve tones emphasises all the other tones in the same manner, thus depriving one single tone of the privilege of supremacy. It seemed in the first stages immensely important to avoid a similarity with tonality.²⁷⁰

Um die vorzeitige Wiederkehr eines Tons zu unterbinden, wurde die Verwendung von mehr als einer Reihe pro Werk ausgeschlossen: „*Again there would arise the danger of interpreting the repeated tone as a tonic.*“²⁷¹ Erlaubt ist hingegen die Benutzung der Spiegelformen Krebs (K), Umkehrung (U) und Krebsumkehrung (KU) der Reihe sowie die intervallgetreue Transpositionen dieser Formen auf eine andere Tonstufe. Naturgemäß kommt es auch dann zu „verfrühten“ Tonwiederholungen, wenn im mehrstimmigen Satz aus der Grundgestalt (engl. „basic set“) abgeleitete Reihen zugleich mit dieser in Erscheinung treten. Hieraus ergibt sich also eine Inkonsequenz gegenüber der oben genannten Funktion der Reihe. Überdies kommt den Reihentönen im komponierten Werk auch aufgrund der ungleichen Tondauern (Rhythmus) unterschiedliche Gewichtung zu.

ad 2. Die Zwölftonreihe sollte das Auftreten von Dissonanzen regulieren, und zwar durch die Rückbeziehbarkeit aller harmonischen und melodischen Erscheinungen auf die Grundgestalt:

Dissonances are not used here as in many other contemporary compositions as an addition to make consonances more “spicy”. For the appearance of such dissonant tones there is no conceivable rule, no logic, and no other justification than the dictatorship of taste. If dissonances other than the catalogued ones are admitted in music, it seems that the way of referring them all to the order of the basic set is the most logical and controllable procedure towards this end.²⁷²

Ähnlich äußert sich Schönberg etwa ein Jahr später: „*Reference to this [basic] set offers also the justification of dissonant sounds*“²⁷³. Dissonanzen seien nicht ein bloß Beiwerk sondern vielmehr „*natural and logical outgrowths of an organism.*“²⁷⁴. Dass Schönberg eine Rechtfertigung („*justification*“) der Dissonanz für notwendig hielt²⁷⁵ erstaunt angesichts der Tatsache, dass seine Musik seit etwa 1908 durch vorwiegend dissonante Zusammenklänge geprägt ist.

²⁷⁰ Schönberg, c. 1948 (2), in: Ders., *Style and Idea*, a. a. O., S. 246

²⁷¹ Schönberg, 1941 (1), in: Ders., *Style and Idea*, a. a. O., S. 219f.

²⁷² Schönberg, c. 1948 (2), in: Ders., *Style and Idea*, a. a. O., S. 247

²⁷³ Schönberg, *My Evolution* (1949), in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 91

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Vgl. auch Zitat 267

Möglicherweise dachte er als Didaktiker der traditionellen Tonsatzlehre an die Praxis der Dissonanzbehandlung (Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz durch entsprechende Stimmführung). Indem er aber unter Berufung auf die Emanzipation der Dissonanz Konsonanzen und Dissonanzen einander gleichgestellt hatte, erscheint die „theoretische“ Rechtfertigung des Einsatzes von Dissonanzen tautologisch. Ob das Wissen darum, dass die dissonierenden Zusammenklänge aus der Grundgestalt ableitbar sind, die Perzeption erleichtert, bleibt zudem fraglich.

ad 3. Die verbindliche Abfolge der Reihentöne sollte die Tonbeziehungen vereinheitlichen: „*The main advantage of this method of composing with twelve tones is unifying effect.*“²⁷⁶ Da es, so Schönberg, notwendig sei, neben der Grundgestalt auch deren Spiegelformen zu benutzen, komme es öfter zu Tonwiederholungen als erwartet (vgl. Punkt 1). Allerdings trete jeder Ton stets in einer unveränderlichen Kombination mit dem unmittelbar vorhergehenden und dem unmittelbar folgenden Ton auf, wodurch ein enges Verhältnis geschaffen sei:

But every tone appears always in the neighbourhood of two other tones in an unchanging combination which produces an intimate relationship most similar to the relationship of a third and a fifth to its root. It is, of course, a mere relation, but its recurrence can produce psychological effects of a great resemblance to those closer relations.²⁷⁷

Schönberg spielt offenbar auf die psychologische Gestaltwahrnehmung an. Ob der Hörer diese Intervallkombination („*neighbourhood*“) im mehrstimmigen Satz auch tatsächlich als Gestalt aufzufassen imstande ist, und ob er diese Kombination dann eher als „konstituierend“ empfindet als eine Tonwiederholung, muss dahingestellt bleiben. Hierzu kommt, dass innerhalb der Reihe zwar die Abfolge der Töne, nicht aber deren melodische Richtung verbindlich ist.²⁷⁸ Daher kann etwa die Tonfolge g - as als das aufwärts gerichtete Intervall der kleinen Sekund bzw. der kleinen None oder als das abwärts gerichtete Intervall der großen Septime in Erscheinung treten. Der jeweilige Höreindruck dieser Sukzessivintervalle ist allerdings überaus unterschiedlich, folglich werden sie kaum als „ähnlich“ bzw. „verwandt“ empfunden.

²⁷⁶ Schönberg, c. 1948 (2). In: *Style and Idea*, a. a. O., S. 244

²⁷⁷ Ebd., S. 246

²⁷⁸ Vgl. Stein, Erwin: Neue Formprinzipien In: *Musikblätter des Anbruch* 6. Jg., Sonderheft Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag, 1924 (S. 286-303), S. 293

ad 4. Durch den Einsatz der Zwölftonmethode sollte Fasslichkeit (engl. „comprehensibility“) erzielt werden: „*Composition with twelve tones has no other aim than comprehensibility.*“²⁷⁹ Die mittels der Reihentechnik gestiftete Ordnung sollte die Nachvollziehbarkeit des musikalischen Zusammenhangs gewährleisten:

The method of composing with twelve tones substitutes for the order produced by permanent reference to tonal centres an order according to which, every unit of a piece being derivative of the tonal relations in a basic set of twelve tones, the “Grundgestalt” is coherent because of this permanent reference to the basic set.²⁸⁰

Die Grundgestalt der Reihe sollte, quasi im Sinne einer „Tonika“, sämtliche Tonbeziehungen innerhalb eines Musikstücks stiften. Dazu wäre es im Zuge der kompositorischen Umsetzung aber notwendig, dass die sukzessive Abfolge der Grundgestalt zumindest einmal (effektiver wäre: mehrmals) ohne die Beimengung ihrer Ableitungen zu hören ist. Sobald aber das Tonmaterial der Reihe sowohl horizontal-melodisch als auch vertikal-akkordisch in Erscheinung tritt, ist das Erkennen der Reihenstruktur nicht möglich. Zudem gestattet sich Schönberg in Bezug auf die strenge Abfolge der Reihentöne bisweilen Lizenzen, sodass die Grundgestalt selbst mithilfe der Partitur nicht ohne weiters zu ermitteln ist. Vor allem aber treten die Grundgestalt und ihre Ableitungen im Satz häufig gleichzeitig auf – der Hörer kann also weder eruieren, welche der Stimmen die Grundgestalt trägt, noch kann er diese zu den übrigen Formen in Beziehung setzen. Der „Fasslichkeit“ ist demnach trotz aller strukturellen Zusammenhänge wenig gedient. Der Hörer erkennt allenfalls einzelne charakteristische Tonfolgen und Motive wieder. Und schließlich muss auch der reale Wert des Strukturzusammenhangs zwischen der Grundgestalt und ihren Spiegelformen für die Gestaltwahrnehmung in Zweifel gezogen werden: Die Umkehrung (Spiegelung) eines Themas oder melodischen Motivs mag unter der Voraussetzung, dass dieses prägnant ist (d.h. „ins Ohr geht“), noch als solche erkannt werden. Dass der Krebs oder gar die Krebsumkehrung als solche ins Bewusstsein treten, ist jedoch äußerst unwahrscheinlich, da erklingende Musik ein zeitlich gerichteter Prozess ist, der nicht umkehrbar ist.²⁸¹

Auch Webern berief sich im Zuge seiner Vorträge von 1932 auf das Moment der durch die Zwölftontechnik gestifteten „Fasslichkeit“:

²⁷⁹ Schönberg, 1941 (1), in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 215

²⁸⁰ Ders., *My Evolution* (1949), in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 91

²⁸¹ Man kann diesen Sachverhalt überprüfen, indem man eine bekannte Melodie (z.B. ein Kinderlied) im Krebs bzw. in der Krebsumkehrung notiert und diese Ableitungen dann mit der „Grundgestalt“ vergleicht.

Die Faßlichkeit ist überhaupt das oberste Gesetz. Es muss ein Zusammenhang da sein. (...) Man hat nach Mitteln gesucht, um einen musikalischen Gedanken in eine möglichst faßliche Gestalt zu bringen.²⁸²

Allerdings meint er damit weniger „hörenden Nachvollzug“ als „strukturellen Zusammenhang“, wie folgende Äußerung anhand eines Musikbeispiels nahelegt:

Beethovens „Sechs leichte Variationen über ein Schweizer Lied“. – Thema C-F-G-A-F-C-G-F, dann Krebs! – Sie werden das nicht wahrnehmen, wenn einer das spielt [!]; und es ist vielleicht gar nicht wichtig, aber es ist *Zusammenhang*.²⁸³

Webern ging eher davon aus, dass der Prozess der Wahrnehmung des musikalischen Kontexts durch den Hörer ein unbewusster sei:

Wenn das ungeschulte Ohr den Ablauf der Reihe nicht immer verfolgen kann, so schadet das nichts – in der Tonalität wurde der Zusammenhang auch meistens nur unbewußt gefühlt. – Der Ablauf der Reihe kann sich mehrmals wiederholen, ganz gleichartig sogar, wie im Sonett der „Serenade“ von Schönberg. Irgendetwas wird auch in der naivsten Seele hängenbleiben.²⁸⁴

In ähnlicher Weise äußert sich auch Erwin Stein, der 1924 Schönbergs (dodekaphonische) *Formprinzipien* erstmals erläutert:

Die Grundgestalten erscheinen fortwährend und überall. Durchaus überflüssig – und auch ganz unmöglich – ist es dabei, daß sie als solche vom Ohr in allen Kombinationen verfolgt werden können. Wo sie thematische Bedeutung haben, treten sie entsprechend hervor. (...) Der Zusammenhang wird gespürt, auch wenn er nicht verstanden wird, dafür bürgt die Einheitlichkeit des verwendeten Mittels. Es hat die Aufgabe, Geschlossenheit der Form zu erzielen, nicht mehr und nicht weniger.²⁸⁵

Wenn derselbe Autor an anderer Stelle schreibt, dass *der innere Zusammenhang beim Hören* [von Weberns Instrumentalwerken] *evident* werde – „*Dem zwar nicht, dessen Ohr sich nur*

²⁸² Webern, Der Weg zur Neuen Musik, a. a. O., S. 46 (15. Januar 1932)

²⁸³ Ebd., S. 56 (19. Februar 1932)

²⁸⁴ Webern, Der Weg zur Neuen Musik, a. a. O., S. 57 (26. Februar 1932).

²⁸⁵ Stein, Neue Formprinzipien, in: Musikblätter des Anbruch 6. Jg. (Sonderheft) 1924, a. a. O., S. 293 f.

*innerhalb einer Oktave orientieren kann oder der die Krücken der Diatonik braucht, um zu hören. (...)*²⁸⁶, so schränkt er diese Behauptung doch zumindest auf den Hörer ein, der *Weberns Musik kennt*.

Stein lässt an dieser Stelle das Problem der Erfassbarkeit von nicht-linearen atonalen Melodiebildungen anklingen. Seine den Hörer brüskierende Formulierung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass das *gezackte Melos* (Martin Vogel), das v.a. für Webern, aber vielfach auch für Schönberg seit der expressionistischen Ära charakteristisch ist, sich der psychologischen Gestaltwahrnehmung widersetzt. Diatonische Fortschreitungen (auch als „Tonschritte“ bezeichnet), werden aufgrund ihres Näheverhältnisses als kohärent empfunden, und zwar unabhängig davon, ob sie Ähnlichkeit mit bekannten Skalen aufweisen oder nicht. Die Apperzeption von Intervallsprüngen, die sich innerhalb des Oktavrahmens bewegen oder diesen nur geringfügig überschreiten, ist für einen leidlich geübten bzw. begabten Hörer ebenfalls unproblematisch, vorausgesetzt, dass nicht zu viele solcher Sprünge aufeinanderfolgen. Hingegen nimmt die Fasslichkeit von Intervallen in weiter und weitester Lage mit dem Sonanzgrad des jeweiligen Intervalls ab. Nur Oktaven und allenfalls noch reine Quinten werden bei großer Distanz ihrer konstituierenden Töne ohne größere Schwierigkeiten auch als solche erkannt. Das Phänomen, dass Tonfolgen in weiter Lage als nicht zusammengehörig empfunden werden, nutzten Komponisten der Barockzeit dazu, um in Solowerken (Suiten, Partiten) für Streich- und Blasinstrumente „inhärente Mehrstimmigkeit“, d.h. den Eindruck des Erklings von mehr als nur einer Stimme zu erzeugen. Ähnliche Praktiken sind auch in der Musik für Tasteninstrumente angewendet worden – die einzelnen Stimmen profilieren sich durch die Nähe bzw. Distanz der erklingenden Töne. Dementsprechend ist gerade in einem mehrstimmigen Satz kaum damit zu rechnen, dass eine Tonfolge, in der große Intervallsprünge dominieren, als zusammenhängende Melodie empfunden wird. Überdies bevorzugten Schönberg und Webern (wie auch von einer Vielzahl von Komponisten, die nach 1945 an die Zweite Wiener Schule anknüpften) melodische Sprünge im Abstand des Tritonus, der große Septime sowie der großen und kleinen None. Gerade diese Progressionen galten, unabhängig von ihrer Richtung, in der tonalen Musik als „unsanglich“ und wurden daher vermieden bzw. nur an exponierten Stellen eingesetzt.²⁸⁷ Unsanglich sind sie deshalb, weil es dem „inneren Ohr“ weitaus schwerer fällt, sie sich vorzustellen, als dies bei den vollkommen und unvollkommen konso-

²⁸⁶ Ders., Anton Webern. in: Anbruch 13. Jg. (Juni/Juli-Heft) 1931 (S. 107-09), S. 109

²⁸⁷ Der Tritonus findet sich als Bestandteil etwa des Dominantseptakkords in der Instrumentalmusik zwar häufig, in Gesangsstimmen jedoch selten. Die „unsanglichen“ Intervalle wurden in größerer Häufigkeit erst von Wagner, und zwar v.a. in den Quasi-Rezitativen seiner Musikdramen verwendet.

nanten Intervallen oder auch bei der aufwärts gerichteten kleinen Septime der Fall ist.²⁸⁸ Eine präzise Tonvorstellung ist für gute Intonation allerdings unerlässlich, und zwar nicht nur für Sänger, sondern auch für Streicher und Bläser. Es überrascht folglich nicht, dass sich Schönberg für Aufführungen seines zwölftönigen Operneinakters „*Von heute auf morgen*“ op. 32 (1928-29) Sänger und Sängerinnen mit absolutem Gehör ausbedang²⁸⁹, und dass er anlässlich der in Israel geplanten Uraufführung seiner Vertonung des *130. Psalms* für sechsstimmigen gemischten Chor a capella op. 50B (1950) dazu riet, jede Stimme durch ein Holzblasinstrument zu stützen, um die Intonation zu halten²⁹⁰. Wäre die Zwölftonordnung tatsächlich durch das Gehör nachvollziehbar, so wäre dies wohl kaum erforderlich gewesen.

Schönbergs Postulat der „Fasslichkeit“ wurde in jüngerer Zeit auch im Rahmen einer an anderer Stelle erwähnten Arbeit von Martin Eybl in Frage gestellt:

Das ganze System der Reihenordnung, das Total der Tonhöhenorganisation in einer Zwölftonkomposition, das schon der Analyse des Notentextes erhebliche Schwierigkeiten bereiten kann, wird jedoch nie und nimmer vom Hörer zur Gänze erfasst werden. Auch wenn Teilmomente eines Zwölftonwerks den Prinzipien der Fasslichkeit entsprechen können, die Reihenordnung selbst tut es nicht.²⁹¹

Der Begriff der Fasslichkeit, so Eybl, demotiviere den Hörer, die Hörerin, „*indem er ihn oder sie zur permanenten Unzulänglichkeit verdammt. Wer lediglich Teilmomente der Ordnung erfasst, jedoch erfährt, dass Fasslichkeit deren höchstes Prinzip sei, muss an seinem Auffassungsvermögen zweifeln. Die Perzeption der komponierten Ordnung ist Sisyphusarbeit; man kommt an kein Ende. Doch stachelt das Logo der Fasslichkeit zu immer neuen Anstrengungen auf.*“²⁹²

In der Musik konstituiert sich Fasslichkeit neben dem Strukturzusammenhang auch und vor allem durch die übergeordnete Formgestaltung. Auch Schönberg vertrat diese Auffassung:

²⁸⁸ Auch Schönberg bestreitet diese Tatsache nicht: „*What distinguishes dissonances from consonances is not a greater or lesser degree of beauty, but a greater or lesser degree of comprehensibility.*“ Vgl. Schönberg, 1941 (1), in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 216

²⁸⁹ Vgl. Stuckenschmidt, a. a. O., S. 300

²⁹⁰ Ebd., S. 465

²⁹¹ Eybl, Martin: *Die Befreiung des Augenblicks*, a. a. O., S. 63

²⁹² Ebd., S. 64

Form in the arts, and especially in music, aims primarily at comprehensibility. The relaxation which a satisfied listener experiences when he can follow an idea, its development, and the reasons for such development is closely related, psychologically speaking, to a feeling of beauty. Thus, artistic value demands comprehensibility not only for intellectual, but also for emotional satisfaction.²⁹³

Der musikalische Formbegriff bezeichnet einerseits die Gestalt des Ganzen und andererseits dessen Gliederung. Bestimmungsmomente der musikalischen Form „als »Einheit in der Mannigfaltigkeit« sind Wiederholung, Abwandlung (Variation), Verschiedenheit und Kontrast“ (Carl Dahlhaus)²⁹⁴. Die Begriffe „Form“, „Logik“ und „Einheit“ sind für Schönberg untrennbar miteinander verbunden: „In music there is no form without logic, there is no logic without unity.“²⁹⁵ Von der logischen Ordnung, welche die reihenmäßige Organisation des musikalischen Materials verbürgen sollte, versprach sich Schönberg auch Fasslichkeit: „It is primarily a method demanding logical order and organization, of which comprehensibility should be the result.“²⁹⁶ Bei der Formkonzeption komme der Grundgestalt der Reihe, aus deren Anordnung die Vereinigung von Tönen zu Harmonien und deren Aufeinanderfolge hervorgeht, zentrale Bedeutung zu: „The basic set functions in the manner of a motive. This explains why such a basic set has to be invented anew for every piece. It has to be the first creative thought.“²⁹⁷

ad 5. Die „Methode“ sollte nämlich, indem sie den *Entfall der tonalen Gliederungsbehelfe*²⁹⁸ substituieren, wieder größere Formen ermöglichen. Immerhin stehen für jede Komposition prinzipiell 48 Zwölftonreihen zur Verfügung, nämlich die Grundgestalt und ihre drei Spiegelformen sowie deren jeweilige Transpositionen. Tatsächlich hat Schönberg im Zuge seiner dodekaphonischen Schaffensperiode wieder größere Formen geschaffen, allerdings verdanken sich diese, wo es sich um Instrumentalmusik handelt, in vielen Fällen weniger der Reihentechnik als dem Rückgriff auf traditionelle Formmodelle, etwa Sonate, Rondo und Variation. Dementsprechend bemängelt Adorno an der Zwölftonmusik, dass sie „es zu kleinerlei großen

²⁹³ Schönberg, 1941 (1), in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 215. Ähnlich äußert sich Schönberg auch in seinem Aufsatz „Brahms the Progressive“, ebd., S. 399

²⁹⁴ Zitiert nach dem Brockhaus-Riemann Musiklexikon, a. a. O., Bd. 2, S. 68

²⁹⁵ Schönberg, 1941 (1), in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 244

²⁹⁶ Schönberg, *My Evolution* (1949), in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 92

²⁹⁷ Schönberg, 1941 (1), in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 219

²⁹⁸ Vgl. Schönberg, *Gesinnung oder Erkenntnis?* (1926). In: *Arnold Schönberg: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. v. Ivan Vojtěch (= *Arnold Schönberg, Gesammelte Schriften 1*, Fischer, o. O., 1976), S. 213

*Formen eigenen Wesens*²⁹⁹ bringe, und Danuser assoziiert Schönberg in Anlehnung an eine Äußerung Strawinskys mit dem Begriff des „*dodekaphonen Neoklassizismus*“.³⁰⁰

Schönberg nennt hinsichtlich der Formgestaltung als seine „Lehrmeister“ v.a. Mozart, Beethoven und Brahms.³⁰¹ Zahlreichen tonalen wie auch frei atonalen Kompositionen Schönbergs liegt seine Idee der „entwickelnden Variation“ zugrunde, wie sie etwa für die Sonatenformen von Beethoven und Brahms charakteristisch sei. Dass Schönberg die entwickelnde Variation auch in seinen zwölftönigen Werken praktizierte, entspricht seiner Maxime: „*Man folgt der Reihe[,] komponiert aber im Uebrigen wie vorher.*“³⁰² Schönbergs Rekurs auf klassische Formen wurde von verschiedenen Seiten kritisiert, so etwa von Adorno in der „*Philosophie der neuen Musik*“:

Der Sinn der klassischen Sonatenreprise ist untrennbar vom Modulationsschema der Exposition und von den harmonischen Ausweichungen der Durchführung: sie dient dazu, die in der Exposition bloß »gesetzte« Haupttonart als Resultat eben des Prozesses, den die Exposition inauguriert, zu bestätigen. Man kann sich allenfalls vorstellen, daß das Sonatenschema in freier Atonalität, nach Beseitigung des modulatorischen Grundes der Korrespondenz, etwas von diesem Sinn behält, wenn nämlich das Triebleben der Klänge so kräftige Tendenzen und Gegen Tendenzen entwickelt, daß die Idee des »Ziels« sich behauptet, und daß der symmetrische Repriseneinsatz seiner Idee Genüge tut. Davon kann in der Zwölftontechnik nicht die Rede sein. Andererseits vermag sie aber, mit ihren rastlosen Permutationen, auch keine architekturähnlich-statische Symmetrie vorklassischen Gepräges zu rechtfertigen.³⁰³

An anderer Stelle bezeichnet Adorno Schönbergs letzte Werke – wörtlich genannt werden das *Streichquartett* op. 37 (1936) und das *Violinkonzert* op. 36 (1934-36) – als „*Werke des großartigen Mißlingens*“³⁰⁴, da thematische Arbeit und Zwölftontechnik seiner Auffassung zufolge unvereinbar sind:

²⁹⁹ Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 94

³⁰⁰ Vgl. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 152

³⁰¹ Vgl. Schönberg, *National Music* (2), 24. Februar 1931, in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 173 f.

³⁰² Schönberg, Arnold: *Wiesengrund* (Dezember 1950). Zitiert nach Muxeneder, Therese: *Arnold Schönbergs Verkündigung der Zwölftonmethode. Daten, Berichte, Anekdoten*. In: *Arnold Schönbergs Schachzüge. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen. Bericht zum Symposium 3. - 5. Juni 2004*, hrsg. v. Christian Meyer. Arnold Schönberg Center, Wien, 2006 (S. 301-13), S. 306

³⁰³ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 94 f.

³⁰⁴ Ebd., S. 96

Schönbergs letzte Kompositionen sind dynamisch. Die Zwölftontechnik widerspricht der Dynamik. Wie sie den Zug von Klang zu Klang unterbindet, so duldet sie keinen des Ganzen. Wie sie die Begriffe von Melos und Thema entwertet, so schließt sie die eigentlich dynamischen Formkategorien, Entwicklung, Überleitung, Durchführung aus. (...) Jeder Ton ist so gut Reihenton wie jeder andere; wie läßt sich dann »überleiten«, will man nicht die dynamischen Formkategorien von der kompositorischen Substanz losreißen? Jeder Reiheneinsatz ist »die« Reihe so gut wie der vorhergehende, keiner mehr und keiner weniger; selbst welche Gestalt als »Grundgestalt« gilt, ist zufällig. Was soll da »Entwicklung«? Jeder Ton ist durch die Reihenbeziehung thematisch erarbeitet und keiner ist »frei«; die verschiedenen Teile mögen mehr oder weniger Kombinationen bringen, aber keiner vermag dichter ans Material sie zu binden als der erste Einsatz. Die Totalität der thematischen Arbeit in der Vorformung des Materials macht jede sichtbare thematische Arbeit in der Komposition zur Tautologie.³⁰⁵

Ob der Hörer in Anbetracht der Komplexität von Schönbergs zwölftönigen Instrumentalwerken dem musikalischen Gedanken und seiner Entwicklung tatsächlich folgen kann, wie der Komponist es in seinem Diktum zur Form des gelungenen musikalischen Kunstwerks forderte (vgl. Zitat 293), ist fraglich. Anscheinend begann Schönberg Anfang der 40er Jahre selbst daran zu zweifeln, da seine dodekaphonischen Werke beim Publikum nicht die erhoffte Wirkung erzielt hatten:

Composition with twelve tones has no other aim than comprehensibility. In view of certain events in recent musical history, this might seem astonishing, for works written in this style have failed to gain understanding in spite of the new medium of organization. Thus, should one forget that contemporaries are not final judges, but are generally overruled by history, one might consider this method doomed. But, though it seems to increase the listener's difficulties, it compensates for this deficiency by penalizing the composer. For composing thus does not become easier, but rather ten times more difficult. Only the better prepared composer can compose for the better prepared music lover.³⁰⁶

³⁰⁵ Adorno, Philosophie der neuen Musik, a. a. O., S. 96

³⁰⁶ Schönberg, 1941 (1), in: Style and Idea, a. a. O., S. 215. Mit dem letzten Satz bringt Schönberg en passant das Problem vieler Werke der Neuen Musik zur Sprache. Sie zu verstehen, ihnen gerecht zu werden, erfordert Vertiefung und intensive geistige Auseinandersetzung mit der Materie. Und nur ein Teil der Musikliebhaber ist dazu bereit, diese „Mehrarbeit“ zu leisten.

Auch Webern, der Schönbergs *Methode* 1924 übernahm³⁰⁷, war davon überzeugt, dass die Zwölftontechnik der Schlüssel zur Wiedergewinnung der großen Form sei:

Die Reihe in der ursprünglichen Form und Tonhöhe gewinnt eine Stellung analog der „Haupttonart“ der früheren Musik; die „Reprise“ wird naturgemäß zu ihr zurückkehren. Wir schließen „im gleichen Ton“! – Ganz bewußt wird diese Analogie zu früheren Gestaltungen gepflegt, und so wird es wieder möglich, zu größeren Formen überzugehen.³⁰⁸

Anders jedoch als Schönberg strebte er danach, die Formanlage auf Basis der Reihenkonzeption katexochen zu gewinnen. Offenbar interpretierte er den Begriff „*Methode der Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen*“ dahingehend, dass die Reihentöne auch tatsächlich zueinander in Beziehung stehen sollten. Um möglichst engen Zusammenhang zu erzielen, verlegte er die Spiegelformen schon in die Reihe selbst. So etwa weist die Reihe, die er dem 2. Satz seiner *Symphonie* op. 21³⁰⁹ (1927-28) zugrunde legte, die Besonderheit auf, dass ihre zweite Hälfte den Krebs der ersten bildet. Daraus folgt, dass für die Komposition nur noch 24 Formen anstelle von 48 zur Verfügung stehen, da jeweils zwei identisch sind. Webern formte allerdings auch Zwölftonreihen, in denen vier Gruppen von jeweils drei aufeinanderfolgenden Tönen symmetrische Relationen aufweisen. Das folgende Notenbeispiel zeigt die Reihe zu Weberns *Konzert* für neun Instrumente op. 24 (das Segment A ist die Umkehrung des Krebses von B, der Krebs von C und die Umkehrung von D):



³⁰⁷ Tatsächlich aber existierten zu „*Mein Weg geht jetzt vorüber*“, der Nr. 4 aus Weberns *Fünf geistlichen Liedern* op. 15 – entstanden im Sommer 1922, also gut ein halbes Jahr vor der offiziellen Bekanntgabe der Zwölftonmethode – bereits Tabellen von mehreren Reihenformen mit Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung. Vgl. Moldenhauer, Anton von Webern, a. a. O., S. 279 f.

³⁰⁸ Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, a. a. O., S. 58

³⁰⁹ Dass auch Webern bisweilen der Meinung war, dass die musikalische Logik in seinen Kompositionen vom Hörer sinnlich nachvollzogen werden könne, legt eine Anekdote nahe, die von Hans Humpelstetter, einem Mitglied des *Singvereins*, anlässlich der Wiener Erstaufführung der *Symphonie* op. 21 erzählt wurde: „*Nach der Aufführung wurde Webern von einem seiner jüngeren Sänger aus dem Baß gefragt: »Sagen Sie bitte, Herr Doktor, können Sie uns das Werk nicht ein wenig erläutern, sodass wir es besser verstehen?« Webern klopfte dem jungen Mann jovial auf die Schulter und sagte: »Hören S' nur guat zua, Kinder!« Damit war die Sache für ihn erledigt.*“ Zitiert nach Moldenhauer, Anton von Webern, a. a. O., S. 326

Bei einer solchen Konzeption reduziert sich die Zahl der möglichen Reihen bereits auf zwölf, nämlich die Grundgestalt und ihre elf Transpositionen. Die Anwendung dieser Technik stellt, so die verbleibenden Reihenformen nicht mehrmals benutzt werden, die Möglichkeit größerer Formanlagen in Frage. Tatsächlich überschreiten auch Weberns Zwölftonkompositionen nicht wesentlich jene Dimensionen, die seine frei atonalen Instrumentalwerke aufweisen. Laut der Angaben im Katalog der Universal Edition, dem Verlag, bei der Weberns Werke seit 1922 erschienen, haben die *Variationen* für Klavier op. 27 (1936) eine Aufführungsdauer von 6 Minuten; das *Quartett* für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier op. 22 (1930) und das *Konzert* op. 24 (1934) benötigen jeweils 7 Minuten, und die *Variationen* für Orchester op. 30 (1940-41) dauern 8 Minuten. Das *Streichtrio* op. 20 (1927) und das *Streichquartett* op. 28 (1938) haben eine Gesamtspielzeit von jeweils 9 Minuten, und die bereits erwähnte *Symphonie* op. 21 stellt mit einer Aufführungsdauer von 10 Minuten die umfangreichste dodekaphonische Instrumentalkomposition Weberns dar.³¹⁰ Adorno, der das expressionistische Œuvre der Zweiten Wiener Schule schätzte, während er der Zwölftonmethode skeptisch gegenüberstand, kritisierte 1949 Weberns Verfahren der streng symmetrischen Reihenorganisation:

Durch die Unterteilung der Reihe werden alle Relationen in so engen Rahmen verlegt, daß die Entwicklungsmöglichkeiten sich sogleich erschöpfen. Die meisten von Weberns Zwölftonkompositionen beschränken sich auf den Umfang der expressionistischen Miniaturen, und man fragt, warum es der exzessiven Organisation bedürfe, wo es kaum etwas zu organisieren gibt. (...) Die thematische Arbeit erstreckt sich auf so minimale Einheiten, daß sie sich virtuell aufhebt. Das bloße Intervall, das als motivische Einheit fungiert, ist so uncharakteristisch, daß es die Synthese nicht mehr leistet, die ihm zugemutet wird, und es droht der Zerfall in disparate Töne (...).³¹¹

Ungeachtet der sorgfältigen Vorformung des Reihenmaterials, die zahlreiche seiner Werke kennzeichnet, zielt auch Webern auf thematisch-motivische Arbeit ab. In einer Einführung zum *Streichtrio* op. 20, die in der im Mai 1928 publizierten Philharmonia Taschenpartitur (UEPH 175) erschien, beschreibt Erwin Stein Weberns individuelle Gestaltungspraktiken, die indessen nicht nur in dieser, sondern auch in anderen Kompositionen Anwendung fanden:

³¹⁰ Laut Weberns eigener Einschätzung beträgt die Spieldauer von op. 21 „zirka 20 Minuten“. Vgl. Moldenhauer, a. a. O., S. 294. Auch die 2. *Kantate* op. 31 wird im Allgemeinen doppelt so schnell gespielt wie vom Komponisten intendiert (ebd., S. 532).

³¹¹ Adorno, Philosophie der neuen Musik, a. a. O., S. 106 f.

Das Prinzip, einen Satz durch Variation von Motiv und Themen zu entwickeln, ist das gleiche wie bei den klassischen Meistern. Die Art der Motiventwicklung und die Themendurchführung werden hier noch mannigfaltiger variiert und treten auch bei Wiederholungen stets in sehr veränderter Gestalt auf. Eine Tonreihe gibt das Grundmaterial zum ganzen Stück, wie in Schönbergs „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“. Mosaikartig setzen sich bei Webern die Stimmen aus den Bestandteilen einer Reihe zusammen. So entstehen durch verschiedene Kombinationen immer neue Klänge. Der Vergleich mit dem Kaleidoskop, das durch mannigfache Gruppierungen seiner Farben- und Formenelemente stets andere Bilder gibt, liegt nahe.³¹²

Die Ausführungen Steins beruhen auf der gewissenhaften Analyse des Notentextes. Dass sich die *Art der Motiventwicklung und die Themenführung* aber auch einem Hörer ohne Kenntnisse der Partitur erschließt, ist hingegen zu bezweifeln. Nach der Wiener Uraufführung von op. 20 am 16. Januar 1928 klagte Webern in seinem Dankschreiben an Rudolf Kolisch, der den Violinpart gespielt hatte: „*Alles ist so gut gekommen, so überzeugend, haben auch nur Wenige [sic] der Zuhörer etwas verstanden. Das weiß ich.*“³¹³

Weberns dodekaphonische Werke wurden gelegentlich der Aufführungen, die zu Lebzeiten des Komponisten stattfanden, von Musikkritikern wiederholt mit dem Vorwurf des „Konstruktivismus“ belegt. So etwa berichtet Olin Downes, Korrespondent der „*New York Times*“, anlässlich der New Yorker Uraufführung von Weberns op. 21 am 18. Dezember 1929:

Die Symphonie ist eines dieser wispernden, glucksenden, blutleeren Stücke, die Webern komponiert, wenn er an winzigen und unergiebigem Einfällen herumschnippelt, bis ihm die Perfektion des Überflüssigen gelungen ist und er genaugenommen nichts geschrieben hat. (...) ³¹⁴

Am 13. April 1931 fand im Kleinen Musikvereins-Saal ein Konzert³¹⁵ statt, dessen Programm ausschließlich aus Kompositionen Weberns bestand, nämlich den *Fünf Sätzen* op. 5, Liedern aus opp. 3, 4 und 12, dem *Streichtrio* op. 20, den *Vier Stücken* op. 7, den *Sechs Bagatellen* für Streichquartett op. 9, den *Drei kleinen Stücken* op. 11 sowie der Uraufführung des *Quartetts* op. 22. Alfred Rosenzweig schrieb über diese Werke im „*Wiener Tag*“ (15. April):

³¹² Einführungstext zu Weberns Streichtrio op. 20 von Erwin Stein. Zitiert nach Moldenhauer, Anton von Webern, a. a. O., S. 290

³¹³ Zitiert nach Moldenhauer, a. a. O., S. 291

³¹⁴ Zitiert nach Moldenhauer, a. a. O., S. 609 f (Anmerkung 16).

³¹⁵ Die Ausführenden waren die Mitglieder des Kolisch-Quartetts, Eduard Steuermann (Klavier), Aenne Michalski (Gesang), Johann Löw (Klarinette) und Leopold Wlach (Saxophon).

Es sind seltsame kristalline Bildungen aus dem geheimsten Laboratorium der Zwölftonmusik, theoretische Formulierungen einer fanatisch ernsthaften Musikernatur, die keine anderen praktischen Zwecke befolgen als die Erkenntnisse eines neuen Weges experimentell zu erweitern. Wir haben wohl willige Ohren, können sie aber kaum hören.³¹⁶

Selbst Paul Stefan, ein engagierter Vorkämpfer der Neuen Musik, schrieb zwei Tage nach dem Konzert in „*Die Stunde*“ über opp. 20 und 22:

Diese neuesten Formungen sind, ich gestehe es offen, so weit vorgedrungen, daß ich ihnen vorerst nicht folgen kann – sie scheinen nur noch schulmäßige Konstruktionen, und nur das Genie Weberns bürgt dafür, daß darin doch wohl mehr zu suchen sein wird. (...) ³¹⁷

Dass Webern trotz aller minutiösen Reihenmanipulationen, die dem Schöpfungsakt vorausgingen, inspiriert komponierte, legen die in seinen Skizzenbüchern festgehaltenen „Programme“ nahe, die integraler Bestandteil der Formpläne zu einigen seiner Werke sind. Webern war ein großer Naturfreund, der die alpinen Regionen besonders liebte. Oft flossen Stimmungen und Bilder, die er während seiner Landaufenthalte und Bergtouren empfangen hatte, in die Konzeption seiner Musik ein. Adornos Behauptung, dass „*die Zwölftonmusik, kraft ihrer bloßen Stimmigkeit, dem subjektiven Ausdruck sich verschließt*“³¹⁸, ist folglich unzutreffend.

Welche Vorteile bietet nun also Schönbergs Zwölftonmethode gegenüber dem Komponieren in freier Atonalität? Sie stiftet insofern Ordnung, als sie den Komponisten beim Konzipieren der formalen und strukturellen Anlage seines Werks unterstützt. Sie kann allerdings dem Hörer nicht dazu verhelfen, diese Ordnung bewusst nachzuvollziehen. Diesen Sachverhalt konstatierte bereits Adorno: „*Die Stimmigkeit der Zwölftonmusik ist nicht unmittelbar hörbar – das ist er einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr.*“³¹⁹

Was 1949 eine unerwiesene Behauptung war, wurde in den Jahren 1969-71 durch Ergebnisse empirischer Studien (Hörversuche im unwissentlichen Verfahren) erhärtet. Da diese von Hell-

³¹⁶ Zitiert nach Moldenhauer, a. a. O., S. 324

³¹⁷ Zitiert nach Moldenhauer, a. a. O., S. 326

³¹⁸ Adorno, Philosophie der neuen Musik, a. a. O., S. 108

³¹⁹ Ebd., S. 113

mut Federhofer und Hans Gál vorgenommenen Versuche bereits mehrfach veröffentlicht sind³²⁰, soll nur einer davon hier Erwähnung finden. Die Untersuchung wurde im März 1970 an 65 Personen beiderlei Geschlechts, nämlich Studenten der Akademie für Musik und darstellende Kunst Graz sowie zwei jüngeren promovierten Musikwissenschaftlern und einer Konzercembalistin vorgenommen. Vierzehn der Versuchspersonen gaben an, „*daß ihnen Dodekaphonie, serielle und zeitgenössische avantgardistische Musik gut geläufig oder daß sie von ihnen selbst sogar ausgeübt worden sei.*“³²¹ Ausgangspunkt des Experiments war der 2. Satz von Weberns *Streichquartett* op. 28. Die Grundgestalt, auf der das Werk basiert, ist so gewählt, dass ein Höchstmaß an intervallischen und motivischen Bezügen gewährleistet ist³²². Forschungshypothese und Versuchsanordnung sind im Folgenden wiedergegeben:

Der Hörversuch sollte erkunden, ob und wie weit ein willkürlicher Eingriff in die fundamentalen Intervallverhältnisse die sinnliche Erscheinungsform und Plausibilität der Struktur zu beeinträchtigen vermag, bekanntlich eine Streitfrage, die sich nach Meinung Hans Gals und des Verfassers [Hellmut Federhofer] nur von der musikalischen Erfahrung her sinnvoll beantworten läßt. Aus diesem Grund versetzte H. Gal jeweils eine Stimme des Quartettsatzes Weberns um einen Halbton nach oben oder nach unten, wodurch die Reihenkonstruktion zerstört wurde, während die übrigen Stimmen unverändert blieben.

Um den Versuch zeitlich begrenzt zu halten, wurden die Veränderungen, die also lediglich das Merkmal der Tonhöhe betrafen, auf fünf beschränkt und mit der Originalversion in einer Bandwiedergabe vorgeführt. Die Reihenfolge der sechs Versionen, von denen daher fünf durchwegs falsch waren, lautete: Version I: Violine I um einen Halbton höher, Version II: die richtige Fassung, Version III: Violine I um einen Halbton tiefer, Version IV: Viola um einen Halbton tiefer, Version V: Violine II um einen Halbton höher, Version VI: Viola um einen Halbton höher. Die genannten Veränderungen erstreckten sich jeweils auf das ganze Stück. Zwecks besserer Einprägung fand eine zweimalige Bandwiedergabe statt, so daß also die sechs Versionen in der genannten Reihenfolge insgesamt zweimal zu Gehör gebracht wurden. Daran schlossen sich auf einem Fragebogen eine Erläuterung und fünf Fragen (...).³²³

³²⁰ Die Beschreibungen sämtlicher Versuchsanordnungen und die Testergebnisse sind u.a. publiziert in: Federhofer, Hellmut: *Neue Musik. Ein Literaturbericht* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 9, hrsg. v. Hellmut Federhofer, Schneider, Tutzing 1977), S. 147-210

³²¹ Ebd., S. 195

³²² Die zweite Viertongruppe ist eine Umkehrung, die dritte eine Transposition der ersten. Die zweite Reihenhälfte stellt die Krebsumkehrung der ersten dar. Überdies ist die Umkehrung der kompletten Reihe identisch mit ihrem transponierten Krebs.

³²³ Federhofer, Hellmut: *Neue Musik*, a. a. O., S. 190

Die Studie ergab, dass nicht eine der 66 Versuchspersonen erkannte (keine davon hatte angegeben, das Stück zu kennen, aber immerhin hatten 11 Webern als Autor vermutet), „*daß allein Version 2 richtig, die übrigen Versionen dagegen falsch*“³²⁴ waren. Bei den 25 Probanden, die angaben, eine oder mehrere der sechs Versionen zu bevorzugen, erschien Version 2 „*nur insgesamt fünfmal zusammen mit anderen Versionen*.“³²⁵

Gewiss können die Ergebnisse dieses Hörversuchs, der inzwischen fast 40 Jahre zurückliegt, nicht pars pro toto für die Gesamtheit der Musikhörer geltend gemacht werden, und noch weniger können (oder sollten sie der Idee nach) den künstlerischen Wert von Weberns Komposition in Frage stellen. Sie dürfen jedoch als Beleg dafür genommen werden, dass sich die Ordnung der Tonbeziehungen, für die die kompositorische Anwendung von Schönbergs Zwölftonmethode einsteht, der bewussten Wahrnehmung durch das Gehör entzieht. Dies trifft jedenfalls für solche Kompositionen zu, die so gut wie ausschließlich von dissonanten Klängen geprägt sind, wie dies bei Schönberg und Webern der Fall ist. Dementsprechend wäre es auch an der Zeit, Schönbergs Proklamation von Fasslichkeit ins Reich der Legenden zu verweisen. Eine sinnvollere Alternative bietet das im Jahr 2004 von Martin Eybl vorgeschlagene Konzept der „*Befreiung des Augenblicks*“, die das „*Detail aus seinen Bindungen löst*“³²⁶:

Obwohl von ihr [der Befreiung des Augenblicks] in der Wiener Schule nie ausdrücklich die Rede war, scheint sie deren ästhetischen Grundgedanken und deren innovativen Impetus besser zu entsprechen als der unglückliche Begriff der Faßlichkeit. Dem Hörer bleibt die Zumutung erspart, in die innere Ordnung einzudringen. Er darf sich dem einzelnen Moment ausliefern und darauf vertrauen, daß jedes Detail in einem Netz von Beziehungen steckt, von dem er nichts zu wissen braucht, um die Musik zu genießen [sic].³²⁷

Auch Schönberg selbst dürfte sich im Laufe der Zeit der Schwächen seiner Zwölftonmethode bewusst geworden sein. Diese Vermutung liegt deshalb nahe, weil er sich gegen Analysen seiner Kompositionen, die auf der Reihenordnung fokussieren, alsbald mit Nachdruck verwehrt und sich auch weigerte, selbst solche zu geben. Am 27. Juni 1932 schrieb er an Rudolf Kollisch, der eine Analyse des dritten *Streichquartetts* op. 30 (1927) gefertigt hatte:

³²⁴ Federhofer, Neue Musik, a. a. O., S. 195

³²⁵ Ebd., S. 196

³²⁶ Vgl. Eybl, Martin: Die Befreiung des Augenblicks, a. a. O., S. 64

³²⁷ Ders., Schönbergs schreckliche Neuerungen. Thesen zu einem ästhetischen Paradigmenwechsel. In: Petr Macek, Mikuláš Bek (Hrsg.): Horror novitatis (Colloquium Musicologicum Brunense 37, 2002), Praha 2004 (S. 111-16), S. 116

Die Reihe meines Streichquartetts hast Du richtig (bis auf eine Kleinigkeit: der 2. Nachsatz lautet: 6. Ton cis, 7. gis) herausgefunden. Das muß eine sehr große Mühe gewesen sein, und ich glaube nicht, daß ich die Geduld dazu aufbrächte. Glaubst Du denn, daß man einen Nutzen davon hat, wenn man das weiß? Ich kann es mir nicht recht vorstellen. (...) Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist; während ich immer erkennen geholfen habe: was es ist! Ich habe das dem Wiesengrund [Adorno] schon wiederholt begreiflich zu machen versucht, und auch dem Berg und dem Webern. Aber sie glauben mir das nicht. Ich kann es nicht oft genug sagen: Meine Werke sind *Zwölfton-Kompositionen*, nicht *Zwölfton-Kompositionen* (...) ³²⁸

Schönberg begründet seine Abneigung gegen Reihenanalysen mit dem Argument, dass er nicht als Konstrukteur gelten wolle ³²⁹. Wenn Schönberg jedoch bezweifelt, dass die Kenntnis der Reihe von Nutzen sei, so stimmt dies schlecht zu der Behauptung, dass die Zwölftonordnung in erster Linie auf „Fasslichkeit“ abziele (vgl. S. 98).

Bekanntlich sind die Werke Alban Bergs, die expressionistischen gleichermaßen wie die dodekaphonischen, vom Rezeptionsproblem der Neuen Musik nur relativ geringfügig betroffen. Seine *Lyrische Suite* für Streichquartett (1926), teils frei atonal, teils zwölftönig konzipiert, ist zu einem Standardwerk der Kammermusik avanciert. Seine beiden Opern „*Wozzeck*“ – bereits zu Lebzeiten des Komponisten ein Sensationserfolg – und „*Lulu*“ (1927-35) ³³⁰ sind weltweit regelmäßig aufgeführt worden, und vom *Violinkonzert* (1935) darf sogar behauptet werden, dass es beim Konzertpublikum „populär“ geworden ist. ³³¹

Worin also unterscheidet sich die Musik Bergs von jener Schönbergs ³³² und Weberns, welche von gebildeten Publikumskreisen zwar anerkannt und geschätzt, nicht aber „geliebt“ wird?

³²⁸ Stein (Hrsg.), Arnold Schönberg. Briefe, a. a. O., S. 178f. (Nr. 143)

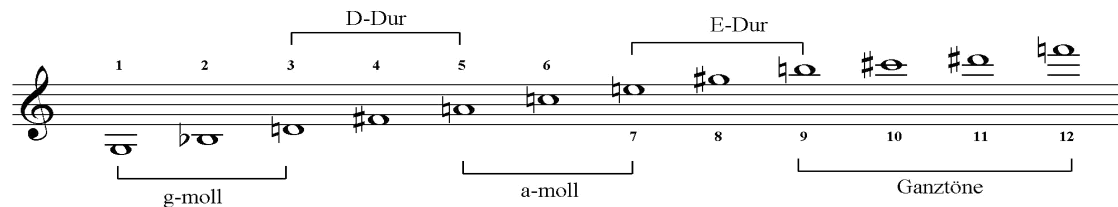
³²⁹ Ebd., S. 179

³³⁰ An der Instrumentation des dritten Akts wurde Berg durch seinen Tod am 24. Dezember 1935 gehindert. Nachdem seine Witwe Helene Schönberg, Webern und Zemlinsky die Fertigstellung der Instrumentation angeboten und alle drei abgelehnt hatten, untersagte sie die Vollendung von fremder Hand. Die Oper musste daher als Fragment aufgeführt werden. Nach dem Tod von Helene Berg wurde der dritte Akt von Friedrich Cerha anhand des Particells und zahlreicher Skizzen komplettiert (1978).

³³¹ Schönbergs *Violinkonzert* op. 36 hingegen wurde unlängst von dem Musikkritiker Wilhelm Sinkovicz im Kontext einer CD-Rezension als „Ladenhüter“ bezeichnet. In: Die Presse - Schaufenster (31. März 2008). Online unter: <http://diepresse.com/home/kultur/klassik/klassikneuheit/373416/index.do?from=suche.intern.portal>

³³² Die Kompositionen Schönbergs, die den meisten Zuspruch finden, v. a. „*Verklärte Nacht*“, die *Erste Kammer-symphonie* und die „*Gurrelieder*“ – rechnen sämtlich zur tonalen Schaffensperiode.

In erster Linie darin, dass sie das von Schönberg erhobene „Konsonanzverbot“ missachtet, bisweilen tonale Bezüge kennt und über weite Strecken hin einen linear-kohärenten Melodiebau aufweist. Berg ordnete seine Zwölftonreihen oft dergestalt an, dass sich Dreiklänge und Skalenausschnitte ergaben. Die folgende Grafik zeigt die Grundgestalt der Reihe, die dem *Violinkonzert* zugrunde liegt:



Adorno nennt in seiner Einführung zu Alban Bergs *Kammerkonzert* Gründe dafür, weshalb die Musik seines Lehrers³³³ „*relativ leicht verständlich*“ ist:

Das kommt teils daher, daß er als Opernkomponist über eine gewisse Faßlichkeit des Ausdruck verfügt, die Brücken zum Hörer schlägt, teils daher, daß in seiner Musiksprache Einschlüsse der herkömmlichen Tonalität sich finden, die vertraut anmuten; schließlich aber daher, daß seiner Musik ein Zug ganz abgeht, den viele andere moderne hat, der von Zerrissenheit des Klangbildes. Bergs Musik ist das Gegenteil von punktuell. Alles ist ineinander gearbeitet, dicht gewoben – ganz äußerlich ist Bergs Musik aus der Schönbergschule diejenige, in der am wenigsten Pausen stehen, in der ein kontinuierlicher Strom von Musik fließt.³³⁴

Ferner blieb Berg gerade in seinen reifen Werken dem romantisch-expressionistischen Gestus treu. Obwohl auch in seiner Musik die Tonalität weitestgehend aufgegeben ist, ist darin kein schroffer Bruch mit der Tradition spürbar.

³³³ Adorno war 1925-26 Kompositionsschüler von Alban Berg in Wien.

³³⁴ Adorno, Theodor W.: Alban Bergs *Kammerkonzert* (Konzert-Einleitungen und Rundfunkvorträge mit Musikbeispielen), in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedermann und Klaus Schultz. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, Bd. 18 (S. 630-33), S. 630

II.2.9. Andere Zwölftonschulen – Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Neben jener von Schönberg existieren noch zwei weitere Wiener Schulen der Zwölftonmusik, nämlich die von J.M. Hauer und die von Othmar Steinbauer. Auch in den Kompositionslehren Hauers und Steinbauers ist die Tonalität im landläufigen Sinne – also die Tonikalität – aufgegeben und durch andere Formen der musikalischen Kontextstiftung substituiert.

Schönberg hat seine Zwölftonmethode selbst nie methodisch dargestellt, was in Anbetracht seiner zu Lebzeiten erschienenen didaktischen Werke *„Harmonielehre“* und *„Structural Functions of Harmony“* (1946) eigentlich zu erwarten gewesen wäre. Dass er eine entsprechende Publikation noch 1922 geplante, geht aus einem Briefentwurf an Hauer vom 25. 08. desselben Jahres hervor:

Leider bin ich nicht soweit, dass ich meine Ergebnisse bereits veröffentlichen könnte; es wird im Gegenteil noch einige Zeit bis dahin vergehen, weil ich vor Allem meine „Lehre vom musikalischen Zusammenhang“ schreiben will in der Grundsätze ausgesprochen werden auf denen auch die „Komposition mit 12 Tönen“ beruht.³³⁵

Hauer nämlich hatte sein „Zwölftongesetz“ bereits in der 1920 erschienenen Schrift *„Vom Wesen des Musikalischen“* publiziert. Darin heißt es:

In der *atonalen* Musik³³⁶ aber, die von der „Totalität“ herkommt, spielen ausschließlich die *Intervalle* eine Rolle. Es wird bei ihr der musikalische Charakter nicht mehr durch Dur- und Molltonarten und durch charakteristische Instrumente (...), sondern eben durch die *Totalität der Intervalle*, die auf einem gleichschwebend temperierten Instrument am besten und reinsten zur Geltung kommt, ausgedrückt. In der atonalen Musik gibt es keine Toniken, Dominanten, Subdominanten, Stufen, Auflösungen, Konsonanzen, Dissonanzen mehr, sondern nur *die zwölf Intervalle der gleichschwebenden Temperatur*; ihre „Tonleiter“ besteht also aus den zwölf temperierten Halbtönen. In der atonalen Melodie ist sowohl das rein Physische, Sinnliche, als auch das Triviale und Sentimentale soweit wie nur möglich ausgeschaltet, und ihr „Gesetz“, ihr „Nomos“ besteht darin, dass innerhalb einer gewissen Tonreihe sich kein Ton wiederholen und keiner ausgelassen werden darf (Urgesetz der „Melodie“ überhaupt: Damit kein Ton das physische Übergewicht {dominierende Grundbedeutung} bekommt, auch keine

³³⁵ Zitiert nach Šedivý, Dominik: Tropentechnik. Ihre Anwendungen und ihre Möglichkeiten. Dissertation, Wien 2006, S. 10 f (Anmerkung 21). Schönberg erwähnt den Plan zur Abfassung einer „Lehre vom musikalischen Zusammenhang“ ferner auch in einem Brief an Wassily Kandinsky vom 20. 07. 1922. Vgl. Stein, Erwin: Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe, a. a. O., S. 70 f (Nr. 42).

³³⁶ Vgl. S. 67

Stufenbedeutungen, Leittongeleise entstehen können und es also der Schaffende und der Hörende nur mit *der rein musikalischen Sache des Intervalls* in seiner Vergeistigung zu tun hat).³³⁷

Diese Regeln – vereinfacht lauten sie: Eine Reihe muss alle zwölf Töne enthalten (1). Innerhalb einer Reihe darf sich kein Ton wiederholen (2) – eignen auch Schönbergs *Methode der Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen*. Für die Zweite Wiener Schule wurden sie wohl erstmals von Webern im Rahmen seiner Vortragsreihe von 1932 prägnant formuliert: „Mit einem Wort: es bildete sich eine Gesetzmäßigkeit heraus. Bevor nicht alle zwölf Töne drangekommen sind, darf keiner von ihnen wiederkommen“³³⁸. Auch hinsichtlich der Motivierung dieser Regeln besteht keinerlei Unterschied zu Hauer: „Es gibt keinen Grundton mehr. Alle zwölf Töne haben das gleiche Recht. Wenn einer von ihnen vor Ablauf der elf anderen wiederholt würde, so würde er ein gewisses Vorrecht bekommen.“³³⁹ Hingegen divergieren die klanglichen Resultate der beiden Zwölftonmethoden deutlich. Dies liegt vor allem am unterschiedlichen Umgang mit der Dissonanz und an der jeweils spezifischen Art der Melodie- bzw. Stimmführung.

Schönbergs Zwölftonmethode stellt den Versuch dar, Ordnung in das „atonale Tonreich“ zu bringen, das er im Zuge seiner expressionistischen Phase betreten hatte. In seiner „*Harmonielehre*“ deklariert er unter Berufung auf die Obertonreihe dissonante Zusammenklänge als die vom Grundton *fernerliegenden Konsonanzen*. Er ging davon aus, dass diese durch Anpassung bzw. Training des Gehörs eines Tages auch als solche würden empfunden werden³⁴⁰. Konsonante Intervallkomplexe im traditionellen Sinne, vornehmlich aber Terzen, Oktaven und Dreiklänge, aber auch Septakkorde sind aus Schönbergs Musik nach 1908 weitgehend ausgeschlossen, und zwar sowohl als simultane wie auch als sukzessive Erscheinungen. Drei Jahre nach der Bekanntgabe seiner Zwölftonmethode formulierte er hierfür erstmals eine ausdrückliche Begründung:

Die Ausschließung der konsonanten Akkorde kann ich nicht mit einem physikalischen Grund rechtfertigen, aber mit einem weit entscheidenderen künstlerischen. Es ist nämlich eine *Frage der Ökonomie*. Nach meinem Formgefühl (ich bin unbescheiden genug, diesem bei meinem

³³⁷ Hauer, Josef Matthias: Vom Wesen des Musikalischen. In: Josef Matthias Hauer. Schriften. Manifeste. Dokumente, hrsg. v. Joachim Diederichs, Nikolaus Fheodoroff und Johannes Schwieger. Lafite, Wien 2007 (DVD), siehe unter: „Schriften“ → „Vom Wesen des Musikalischen“ (S. 86-130), S. 120 f.

³³⁸ Webern, Der Weg zur Neuen Musik, a. a. O., S. 55

³³⁹ Ebd., S. 56

³⁴⁰ Vgl. Schönberg, Harmonielehre, a. a. O., S. 16 f.

Komponieren das alleinige Verfügungsrecht einzuräumen) würde die Anführung auch nur eines tonalen Dreiklanges Konsequenzen nach sich ziehen und einen Raum in Anspruch nehmen, der innerhalb meiner Form nicht zur Verfügung steht. Ein tonaler Dreiklang erhebt Ansprüche auf das Folgende und, rückwirkend, auf alles Vorhergehende, und man wird nicht verlangen können, daß ich alles Vorhergehende umstoße, weil ein unversehens passierter Dreiklang in seine Rechte eingesetzt werden soll. Da irre ich mich gleich gar nicht; soweit ich das vermeiden kann. Jeder Ton hat die Tendenz, Grundton, jeder Dreiklang, Grunddreiklang zu werden. Wollte ich aus dem Auftreten eines Dreiklangs auch nur diese eine Konsequenz ziehen, so könnte der Gedanke unversehentlich auf ein falsches Geleise geschoben werden; wovor Formgefühl und Logik mich bis jetzt bewahrt haben. Gleich bei meinen ersten Versuchen habe ich das gespürt und in meiner Harmonielehre unter anderem damit begründet, daß die konsonanten Akkorde neben den vieltönigen leer und trocken wirkten. Ich halte es aber trotz meinem heutigen Standpunkt nicht für ausgeschlossen, auch die konsonanten Akkorde mitzuverwenden: sobald man eine technische Möglichkeit gefunden hat, ihre formalen Ansprüche entweder zu erfüllen oder zu paralysieren.³⁴¹

Schönbergs zuletzt genannte Forderung kann durch die Zwölftontheorie Hauers und die darauf basierenden Klangreihentechniken Steinbauers, aber auch durch die Integration tonaler Elemente in Bergs dodekaphonischen Werken als erfüllt betrachtet werden. Schönberg und Webern hingegen legten seit der Preisgabe der Tonalität großen Wert darauf, Ähnlichkeiten mit dieser zu vermeiden³⁴². Aus diesem Grund verzichteten sie auch im Zuge des zwölftönigen Komponierens weitestgehend auf Dreiklangsbildungen, Oktavdopplungen, Skalenausschnitte und einen kohärenten melodischen Duktus (vgl. S. 100). Die klanglichen Niederschläge unterscheiden sich daher nicht wesentlich von denen der freien Atonalität.³⁴³

Auch in Hauers Zwölftonwerken, die, je nach ihrer Entstehungszeit, auf unterschiedlichen Kompositionsverfahren beruhen, finden sich weder eine zentrale Bezugstonart noch Kadenz. Konsonanz und Dissonanz sind einander tatsächlich gleichgestellt. Allerdings beginnen und schließen seine Kompositionen in der Regel mit einem Klang, der sich durch einen hohen Sonanzgrad auszeichnet und daher über „Schlusskraft“ verfügt.³⁴⁴ Die Verwendung sämtlicher sukzessiven und simultanen Intervallkombinationen ist gestattet. Als unbedingte Vorausset-

³⁴¹ Schönberg, *Gesinnung oder Erkenntnis?* (1926), in: Ders., *Stil und Gedanke*, a. a. O., S. 213

³⁴² Vgl. Schönberg, c. 1948 (2), in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 246

³⁴³ Das Resultat eines Hörversuchs von Ernst Křenek belegt diese Behauptung. Er komponierte ein zweisätziges Werk für Violine, Klarinette und Klavier mit einem streng dodekaphonisch und einem frei atonal gearbeiteten Satz. Anschließend befragte er die Hörer, welcher Satz ihrer Meinung nach mittels der einen bzw. anderen Komponierweise verfertigt sei. Das Ergebnis ging über die Zufallsstreuung nicht hinaus. Vgl. Křenek, Ernst: Ein Brief zur Zwölftonmusik, in: *Schweizerische Musikzeitung* 94. Jg., 1954, S. 173-74.

zung für die „atonale“ Musik (vgl. S. 67) nennt er die *gleichschwebende* (gleichstufige) Temperatur, weshalb er Instrumente mit feststehenden Tonhöhen, aber ebenso auch die menschliche Stimme für deren Ausführung bevorzugte. Das 1921 von Hauer entdeckte Ordnungssystem der 44 Tropen (vgl. S. 66 f) gibt Aufschluss über unterschiedliche Arten von Symmetrien und andere signifikante Intervallverhältnisse innerhalb jeder Zwölftonreihe. Das Wissen über die Tropeneigenschaften lässt sich satztechnisch bzw. kompositorisch nutzen³⁴⁵, was in erhöhtem Maße für die kontrapunktische bzw. imitatorische Setzweise zutrifft. Die Vertreter der Zweiten Wiener Schule (insbesondere Webern) haben ihre Reihen oftmals auf spezifische Symmetrieeigenschaften und Intervallkonstellationen hin konzipiert, ohne sich der Systematik der Tropen bewusst gewesen zu sein.

Während Schönberg stets den subjektiven Ausdruckswillen ins Zentrum seines Schaffens stellte, gelangte Hauer zu der Auffassung, dass die den Tropen innewohnenden Melosmöglichkeiten bereits gegeben seien und nicht im eigentlichen Sinne komponiert, sondern nur noch „gedeutet“ werden müssten. Da jede Zwölftonreihe bestimmte Melosmöglichkeiten in sich trägt, kann die Anordnung der Töne nach dem Zufallsprinzip erfolgen:

Aber eines möchte ich hervorheben, sozusagen beides; das *primäre Erlebnis* der Zwölftonmusik beruht darin, dass ein wirklicher musikalischer Mensch imstande ist, *jede* ihm hingewürfelte Zwölftonreihe musikalisch zu *deuten*, das heisst, mit ihr (und mit ihren nächsten Verwandten) ein beliebig großes, meinerwegen unerhört kompliziertes Musikwerk aufzubauen, das jeder Laie hören und verstehen kann, ohne weitere Bildung, ohne dass er eingeweiht werden muss – mit einem Wort, ein Musikwerk, das Lust und Freude erweckt, selbst wenn es sich in ersten Bahnen bewegt.³⁴⁶

Im Rahmen von Hauers Tropentechnik, die mit zwölftönigen „Bausteinen“ operiert, wird *„weniger die einstimmige Reihe, sondern vielmehr die mehrstimmige Ausfaltung derselben“*³⁴⁷ betrachtet, wobei die gesamte Trope als Grundgestalt fungiert. In weiterer Folge entwickelte Hauer auch ein Verfahren zur mehrstimmigen Harmonisierung von Zwölftonreihen durch das

³⁴⁴ In dreistimmigen Sätzen schließt Hauer häufig mit einem grundständigen Dreiklang, und in vierstimmigen mit einem „großen Dur-Septakkord“ oder gelegentlich einem „großen Moll-Septakkord“.

³⁴⁵ Eine ausführliche Darstellung des Tropensystems nebst einem Überblick über die bisherigen Publikationen zu diesem Thema findet sich bei Šedivý, Dominik: Tropentechnik. Ihre Anwendungen und ihre Möglichkeiten. Dissertation, Wien 2006

³⁴⁶ Hauer, Josef Matthias: Intuition und Idee, abgedruckt in: Fheodoroff (Hrsg.), Josef Matthias Hauer. Schriften. Manifeste. Dokumente (a. O.), siehe unter: „Artikel“ → „Intuition und Idee“, S. 309 f.

³⁴⁷ Šedivý, Tropentechnik, a. a. O., S. 106

„Liegenlassen“ von Reihentönen, aus dem schließlich die Technik des „harmonischen Bandes“ hervorging: Im Vorfeld des Komponierens werden die Töne einer Zwölftonreihe, die den Ambitus einer großen Septime nicht überschreiten darf, zu mehreren – meist drei bis vier – Stimmschichten von chromatisch benachbarten Tönen zusammengefasst. Jeder Ton, der innerhalb der Reihe auftritt, bleibt nun so lange als „Akkordton“ liegen, bis ein weiterer Reihenton aus seiner Stimmschicht erscheint und ihn gleichsam „ablöst“. Auf diese Weise gelangte Hauer zu einer „arteigenen“ Harmonisierung von Zwölftonreihen. Indem Hauer das harmonische Band zyklisch anlegte (d.h. der imaginäre 13. Reihenton ist dem 1. identisch), konnte er die Akkordtöne vom Ende der Reihe auf deren Beginn übertragen. Bei diesem Verfahren ändert sich von Reihenakkord zu Reihenakkord jeweils nur ein Ton, nämlich der neu eintretende Reihenton. Dieses mehrstimmige harmonische Band bildet das Material für die Komposition. Als Satzregel gilt, dass die melodische Progression zum jeweils neu eintretenden Reihenton kompositorisch nachvollzogen werden muss, während die Akkordtöne frei gehandhabt werden können. Da diese Fortschreitungen aufgrund der Stimmschichteneinteilung stets schrittweise, d.h. im Intervall einer Sekund (kl. 2, gr. 2, überm. 2) erfolgen, ist der Hörer in der Lage, die Stimmführung mitzuverfolgen. Bei einer Einteilung in vier Stimmschichten zu je drei Tönen, wie Hauer sie häufig wählte, ergeben sich Klänge, die meistens den diversen Septakkorden der traditionellen Musik bzw. deren Umkehrungen entsprechen. Diese Klänge zeichnen sich durch einen relativ hohen Sonanzgrad aus. Hauer entwickelte diverse Permutationsmöglichkeiten von ganzen Zwölftonreihen oder ihren Reihenhälften. Auch seine Kompositionspraxis bedient sich der Spiegelformen (K, U, KU), die allerdings auf das gesamte harmonische Band, nicht nur auf die Reihe selbst übertragen sind. Einige umfangreiche Werke Hauers, etwa die *Sechste Suite* für Orchester op. 47 (1925), die Hölderlin-Kantaten „*Wandlungen*“ op. 53 (1924) und „*Der Menschen Weg*“ op. 67 (1. Fassung 1934, 2. Fassung 1952) sowie die Opern „*Salambo*“ op. 60 (1929, nach Gustave Flaubert) und „*Die schwarze Spinne*“ op. 62 (1932, nach Jeremias Gotthelf) beruhen auf einer einzigen vierstimmig harmonisierten Zwölftonreihe und ihren Abwandlungen. Hauers letzte Schaffensphase (ab 1940) ist ausschließlich dem nach strengen Regeln geformten „Zwölftonspiel“ gewidmet, das er als Höhepunkt der Entwicklung seines geistig-musikalischen Œuvres betrachtete. Im Zwölftonspiel ist das Komponieren im eigentlichen Sinne aufgegeben. Hauers Musik ist jedoch in ihrer Gesamtheit kaum expressionistisch geprägt, weshalb sie von manchen Hörern als „schematisch“ empfunden wird.

Ebenso wenig wie Schönberg hat Hauer seine Kompositionsmethode jemals umfassend dargestellt und veröffentlicht. Er fürchtete sich seit der Konfrontation mit Schönberg und dessen

Zwölftonmethode vor Plagiatoren, wie Schönberg seinerseits fürchtete, als Plagiator zu gelten. Er machte seine Erkenntnisse daher lediglich Schülern und engen Bekannten zugänglich.

Zu diesen Begünstigten zählte auch der Komponist und Musiktheoretiker Othmar Steinbauer, der als Schönbergs Schüler zwar mit dessen Zwölftonmethode bekannt wurde³⁴⁸, sich aber bald wieder davon abkehrte. In seiner Schrift *„Das Wesen der Tonalität“* (1928)³⁴⁹ erklärt Steinbauer, dass *„in der Theorie bisher eine ganz unvollkommene Anschauung der Tonalität, des gesetzmäßigen Wirkungskreises eines Grundtones herrschte. Man steckte ihr Grenzen, die sich mit ihren wirklichen Grenzen bei weitem nicht deckten. Der tatsächliche Wirkungskreis eines Grundtones ist eben viel größer, als er bisher anerkannt wurde.“*³⁵⁰ Zu dieser Zeit bekannte sich Steinbauer zur Tonalität, deren Möglichkeiten er als keineswegs erschöpft betrachtete³⁵¹, wohingegen er in der Atonalität keinerlei Zukunft sah. Als er 1930 Hauer begegnete und einige Monate lang dessen Schüler wurde, führte ihn dieser in das Komponieren auf Basis des zwölftönigen harmonischen Bandes ein. Steinbauers *Konzert* für Orchester Werk 1 (1931, Hauer gewidmet), ist nach diesem Verfahren gearbeitet. Steinbauer empfand dessen relativ strengen Regeln jedoch als Beschränkung der kompositorischen Freiheit, weshalb er es in den folgenden Jahren selbstständig weiterentwickelte. Er führte zunächst die Möglichkeit der Verwendung von „Reminiszenztönen“ ein. Darunter versteht er bereits erklungene bzw. „abgelaufene“ Reihentönen, die analog zur traditionellen Satzlehre als Nebennoten (Vorhalt, Antizipation, Wechselnote) fungieren können. Somit stehen bei einer vierstimmigen Harmonisierung einer „Klangreihe“ – so bezeichnete Steinbauer seinerseits das harmonische Band – für jeden Akkord vier Akkordtöne sowie deren jeweilige Reminiszenztöne zur Verfügung, allerdings mit der Einschränkung, dass ein Akkordton nicht gemeinsam mit seinem Reminiszenzton erklingen soll. Mit den Reminiszenztönen vervielfachen sich melodischen und harmonischen Möglichkeiten beträchtlich. Steinbauer entwickelte im Laufe seines Lebens eigen-

³⁴⁸ Felix Greissle nennt Steinbauer unter den Anwesenden bei der „Mödlinger Bekanntgabe“. Vgl. Muxeneder, Arnold Schönbergs Verkündigung der Zwölftonmethode, in: Arnold Schönbergs Schachzüge, a. a. O., S. 307

³⁴⁹ Steinbauer, Othmar: *Das Wesen der Tonalität*. Erläutert und kommentiert von Dominik Šedivý. Hrsg. v. Günther Friesinger, Helmut Neumann, Ursula Petrik und Dominik Šedivý. Edition Mono/monochrom, Wien 2006 (die erste Auflage, die Jahrzehnte hindurch vergriffen war, erschien bei C.H. Beck, München 1928).

³⁵⁰ Ebd. (2006), S. 26

³⁵¹ In der Zusammenfassung seines Buchs schreibt Steinbauer: *„Wie früher einmal die Kirchentonarten und späterhin das Dur und Moll jeweils einen bestimmten Stil bedingten, so wird auch aus der völligen Vereinigung von Dur und Moll in dem Kreise einer »Tonalität« ein neuer Stil erwachsen, und es ist sehr wohl möglich, daß in ihm jene neuen Möglichkeiten gegeben sind, die man ersehnte und deretwegen man unter Preisgabe jeder sicheren Grundlage den Boden der Tonalität verließ und die Atonalität »erfand«“* (ebd., S. 106).

ständige Methoden der Harmonisierung von Zwölftonreihen – etwa die *freie Harmonisierung* oder die *Vierklanggruppentechnik* – sowie diverse Permutationsverfahren³⁵². Obgleich auch Steinbauers Œuvre mitunter streng zwölftönige Formen kennt, entfernt sich seine Klangreihentechnik von allen seriellen Kompositionsmethoden am weitesten vom eigentlichen Reihendenken. Kurz vor seinem Tod verfasste Steinbauer folgende Notiz zu diesem Sachverhalt:

Obwohl die Klangreihen-Komposition auf der Gegebenheit der zwölf Töne beruht, so hat sie doch mit dem, was man gemeinhin als „Zwölftonmusik“ bezeichnet, und mit der jener Musik eigentümlichen „Reihentechnik“ nichts zu tun. (...) Es handelt sich bei dieser Klangreihen-Lehre weder um einen „neuen Stil“ noch um eine bestimmte „neue Richtung“ in der Musik, sondern um eine Handwerkslehre: um eine systematische Erfassung und Darstellung der klanglichen und melischen Beziehungen der zwölf Töne, und um die Darstellung einer dieser Beziehungen entsprechenden theoretischen Grundlage für die musikalische Komposition. Wie der Kontrapunkt oder die Harmonielehre ist auch die Klangreihenlehre eine musikalische Satzlehre, die ebenso wie jene früheren Satzlehren sehr verschiedene „Stile“ und „Richtungen“ zulässt.³⁵³

In seiner eigenen Tonsprache, die teils spätromantisch, teils neobarock anmutet, blieb Steinbauer stets der Tradition verbunden. Ähnlich wie Schönberg bediente auch er sich oftmals historischer Formen wie etwa Sonate, Suite und Fuge. Hingegen resultiert die Gliederung seiner Formen meistens aus den als Einheiten konzipierten Gestalten der Klangreihen, die wiederum durch Kadenzen hörbar gegeneinander abgegrenzt sind.

Bedingt durch die Folgen des Zweiten Weltkriegs und die Diffamierung der Zwölftonmusik durch die nationalsozialistische Kulturpolitik bot sich Steinbauer erst spät die Gelegenheit, seine Klangreihen-Kompositionslehre an einer öffentlichen Institution zu unterrichten, nämlich 1959-61 an der Wiener Musikakademie (heute: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien). Zu seinen dortigen Schülern zählten u.a. Dal Sung Kim, Heinz Kratochwil (1933-95), Helmut Neumann, Norbert Nowotny, Johann Sengtschmid, Otto Sulzer und Günther Theil. In seinen letzten Lebensjahren arbeitete Steinbauer intensiv an einem Lehrbuch der Klangreihenmusik, an dessen Fertigstellung er durch seinen Tod am 5. September 1962 gehindert wurde. Von Helmut Neumann komplettiert und durch einen umfangreichen Apparat

³⁵² Vgl. Neumann, Helmut (Hrsg.): Die Klangreihen-Kompositionslehre nach Othmar Steinbauer (1895-1962).

Peter Lang, Frankfurt am Main 2001(2 Bde)

³⁵³ Zitiert nach Lifka, Gudrun: Aus dem Schrifttum meines Vaters, in: Neumann (Hrsg.): Die Klangreihen-Kompositionslehre nach Othmar Steinbauer, a. a. O., Bd. 1, S. 48. Gudrun Lifka (†) war Steinbauers Tochter aus erster Ehe mit Viola Thern.

ergänzt erschien es schließlich im Jahr 2001.³⁵⁴ Die Klangreihen-Kompositionslehre wurde nach dem Tod Steinbauers von Schülergeneration zu Schülergeneration weitervermittelt. Sie ist bis heute lebendig.

II.2.10. Zur Rezeption der Zwölftonmusik

Die Rezeption von Schaffen und Lehre aller dreier Wiener Zwölfton-Schulen wurde durch die mittelbaren und unmittelbaren Folgen der nationalsozialistischen Herrschaft und des Krieges verzögert und beeinträchtigt.

Schönberg hatte mit seiner dodekaphonischen Musik in den USA nicht den Erfolg, den er sich erhofft hatte, obgleich er als Person geehrt war und seine Musik aufgeführt wurde. Am 19. Juli 1938 schrieb er dem Philosophen Jakob Klatzkin: „(...) *für wen soll man schreiben? Die Nicht-Juden sind »konservativ«, und die Juden haben nie Interesse für meine Musik gezeigt.*“³⁵⁵ Und in einem Brief an Kolisch vom 10. Februar 1949 schreibt er: „*meine Musik ist in Amerika und auch im gegenwärtigen Europa nahezu gänzlich unbekannt.*“³⁵⁶ In diesem Jahr erschien auch Adornos „*Philosophie der neuen Musik*“, von der Schönberg befürchtete, dass sie der Rezeption seiner Musik sehr schaden würde (das genaue Gegenteil war der Fall). Immer wieder klagte Schönberg bitter darüber, dass renommierte Dirigenten wie etwa Sergej Kussewitzky³⁵⁷, Otto Klemperer³⁵⁸ oder Ernest Ansermet³⁵⁹, mit denen er persönlich bekannt war, nichts mehr für seine Musik unternahmen oder sie inzwischen sogar ablehnten. In einem Dankschreiben an die Gratulanten zu seinem 75. Geburtstag verleiht Schönberg seiner Resignation Ausdruck:

Ich habe in diesen Tagen viel persönliche Anerkennung gefunden, worüber ich mich sehr gefreut habe, weil sie mir die Achtung meiner Freunde und anderer Wohlgesinnter bezeugt. Andererseits habe ich mich seit vielen Jahren damit abgefunden, daß ich auf volles und liebevol-

³⁵⁴ Vgl. Anmerkung 352

³⁵⁵ Zitiert nach Stuckenschmidt, Schönberg, a. a. O., S. 388

³⁵⁶ Zitiert nach Stein (Hrsg.), Arnold Schönberg. Briefe, a. a. O., S. 281 (Nr. 225)

³⁵⁷ Vgl. Stuckenschmidt, a. a. O., S. 358

³⁵⁸ Vgl. Brief an Klemperer vom 8. November 1934, in: Stein, Arnold Schönberg. Briefe, a. a. O., S. 207 (Nr. 163)

³⁵⁹ Vgl. Stuckenschmidt, a. a. O., S. 452

les Verständnis für mein Werk, für das also, was ich musikalisch zu sagen habe, bei meinen Lebzeiten nicht rechnen darf.³⁶⁰

Im befreiten Europa bemühten sich engagierte Schüler und Anhänger des Komponisten, darunter Leibowitz, Adorno und Karl Amadeus Hartmann darum, die Öffentlichkeit auf dessen geistig-musikalisches Œuvre aufmerksam zu machen. Schönbergs Nachlass befand sich bis 1997 am »Schoenberg Institute« der University of Southern California in Los Angeles. Anschließend wurde die Sammlung an das 1998 eröffnete Arnold Schönberg Center in Wien transferiert, dessen Mitarbeiter sich seither mit der Forschung und Verbreitung von Schönbergs Schaffen befassen.

Weberns Musik, von den Nationalsozialisten als „entartet“ verfemt und verboten³⁶¹, wurde zwar während der Kriegsjahre in England und in der Schweiz gelegentlich gespielt, doch erfolgte eine intensivere Auseinandersetzung mit seinem Œuvre erst wieder ausgehend von den *Darmstädter Ferienkursen* 1949. Im Herbst 1965 fanden Hans und Rosaleen Moldenhauer einen verschollen geglaubten Teil des Webern-Nachlasses in Perchtoldsdorf bei Wien wieder. Die in gemeinsamer Arbeit entstandene umfangreiche Biographie des Komponisten³⁶² erschien 1978 in englischer und 1980 in deutscher Sprache. Weberns Leben und Schaffen sind inzwischen gut erforscht.

Berg konnte mit einigen seiner Werke bereits zu Lebzeiten große Erfolge verbuchen, daher ergab sich nur in den von den Nationalsozialisten beherrschten Ländern eine zeitliche Zäsur in der Rezeption seiner Musik. Der Nachlass des Komponisten verwaltete bis zu ihrem Tod im Jahr 1974 Helene Berg, die ihn testamentarisch der Österreichischen Nationalbibliothek vermachte.

Auch Hauer war seit Anfang/Mitte der 20er Jahre ein bekannter Komponist, der mit einigen Werken große Erfolge bei Publikum und Presse erzielt hatte. Seine Musik wurde im In- und Ausland gespielt, so etwa 1922 bei den Internationalen Kammermusikaufführungen Salzburg, 1924 bei den *Donaueschinger Musiktagen*, ebenso bei den Musikfesten der IGNM 1927 in Frankfurt und 1928 in Baden-Baden. Im Herbst 1929 publizierte Adorno im „*Anbruch*“, dem Publikationsorgan der Universal Edition, bei der Hauer unter Verlag stand, einen Artikel, in

³⁶⁰ Zitiert nach Stein, Arnold Schönberg. Briefe, a. a. O., s. 301 (Nr. 247)

³⁶¹ Nicht betroffen von dem Aufführungsverbot waren Weberns *Passacaglia* op. 1 sowie seine Schubert- und Bachbearbeitungen.

³⁶² Moldenhauer, Hans und Rosaleen: Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work. Knopf, New York 1978.

dem er Hauers Zwölftonmethode abschätzig als „*jene(n) anderen Versuch, der neben Schönbergs Verfahren den Namen Zwölftonkomposition trägt und mit jenem verwechselt wird, wohl gar ihm die Priorität streitig macht*“, und Hauer selbst (ohne ihn namentlich zu erwähnen) als „*Perpetuum mobile-Erfinder*“ bezeichnet³⁶³. Hauers zunehmende Erbitterung darüber, dass ihm die Priorität bei der Erfindung der Zwölftonmusik streitig gemacht oder gar in Abrede gestellt wurde, aber auch das Aufführungsverbot, mit dem seine Musik während der nationalsozialistischen Ära belegt war, trieben in nach und nach in die Isolation. Seine Werke wurden zwar nach 1945 wieder gespielt, so etwa „*Wandlungen*“ op. 53, die 1951 unter Hermann Scherchen ihre Wiener Erstaufführung erlebten, oder die Zweitfassung von „*Der Menschen Weg*“ op. 67, die unter Hans Rosbaud in Wien uraufgeführt wurde, doch kann von einer *Hauer-Renaissance*³⁶⁴ im eigentlichen Sinne nicht gesprochen werden. Als er 1959 in Wien starb, war sein Schaffen der Musikwelt kaum noch bekannt. Die posthume Uraufführung seiner Oper „*Die schwarze Spinne*“ op. 62 erfolgte im Jahr 1966 am Theater an der Wien. Hauers op. 67 wurde im Rahmen des *Carintischen Sommers* 1974 gegeben, und 1983 wurde „*Salambo*“ op. 60 vom Österreichischen Rundfunk (ORF) als szenischer Aufführung ausgestrahlt. Die großen zeitlichen Abstände zwischen den Darbietungen von Hauers Musik waren der Rezeption seines Schaffens sicherlich abträglich. Seit etwa Mitte der 1990er Jahre tritt der Name Hauer, nicht zuletzt infolge einiger wichtiger Publikationen, wieder stärker ins Bewusstsein der Musiköffentlichkeit.

Wesentlich schlechter noch steht es um die Steinbauer-Rezeption. Steinbauers Œuvre, das nur 34 Werke umfasst³⁶⁵, besteht, von zwei einsätzigen Orchesterkompositionen abgesehen, vor allem aus Kammermusik und Kompositionen für Chor und Sologesang. Die Vermutung liegt nahe, dass Steinbauer bewusst nur für Besetzungen schrieb, deren Zustandekommen er für realistisch hielt. Ein Komponist reüssiert jedoch in der Regel v.a. mit groß besetzten Opera. Ferner kann Steinbauer, ähnlich wie Hauer und Webern, als Opfer der politischen Umstände seiner Zeit betrachtet werden: Kurz nachdem er begonnen hatte, seine Klangreihen-Kompositionslehre zu entwickeln und nach dieser zu komponieren – er lebte in den Jahren 1935-38 in Berlin – erfolgte die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten. Am 8. Mai 1935 musste

³⁶³ Adorno, Theodor W.: Zur Zwölftontechnik. In: Anbruch 11. Jg. 1929, Heft 7/8, (S. 290-92), S. 290

³⁶⁴ Vgl. Fheodoroff /Diederichs in: Josef Matthias Hauer. Schriften. Manifeste. Dokumente, a. a. O. (siehe „Biographie“), S. 18

³⁶⁵ Von den Werken, die Steinbauer vor der Übernahme von Hauers Kompositionslehre (1930) schuf, ist nur eines erhalten geblieben. Die übrigen müssen beim derzeitigen Forschungsstand als verschollen betrachtet werden.

er seine Lehre, die als „*bolschewistisch, jüdisch und Schönberg zugehörig*“³⁶⁶ galt und mit Lehrverbot bedroht war, vor dem Senat der Preußischen Akademie der Künste verteidigen.³⁶⁷ Im Jahr 1938 wurde Steinbauer mit Gründung und Aufbau der Musikschule der Stadt Wien (heute: Konservatorium Wien Privatuniversität) betraut, der er bis 1945 als Direktor vorstand. Während dieser Jahre erfolgten im Rahmen von schulinternen Konzerten einige Aufführungen von Kompositionen Steinbauers und – trotz des Verbotes – auch Hauers. 1945 wurde Steinbauer als Direktor entlassen³⁶⁸. Während der Nachkriegszeit komponierte er viel, und er konstruierte neuartige Streichinstrumente für den Hausgebrauch, die er „Viellen“ nannte. Seine wirtschaftliche Lage war prekär; sie besserte sich erst, als er 1952 an der Wiener Musikakademie eine Stelle als Violinlehrer erhalten konnte. Von 1959 bis zu seiner Pensionierung im Jahr 1961 leitete er dort auch den „Sonderlehrgang für Klangreihenkomposition“ (vgl. S. 119). Da man an der Musikakademie an einer Weiterführung dieses Lehrgangs durch einen seiner Schüler offenbar nicht interessiert war, gründete Steinbauer das „Seminar für Klangreihenkomposition in Wien“. Nach dem Tod Steinbauers wurde das „*Seminar*“ von seinen Schülern weitergeführt, bis es Ende der 1970er Jahre aus finanziellen Gründen seine Tätigkeit einstellen musste.

Weder die Biographie Steinbauers noch die Datierungen der Entstehung und der Aufführungen seiner Werke sind bislang methodisch erforscht. Einige der Briefwechsel Steinbauers, darunter solche mit renommierten Musikerpersönlichkeiten, sind nach dem Tod des Komponisten verloren gegangen. Die nachgelassenen Manuskripte seiner Kompositionen befinden sich der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Von Steinbauers Werken ist derzeit nur die *Sonate* für Clavicembalo oder Orgelpositiv Werk 16 (1943?), die im Musikverlag Doblinger (Nr. 02111) erschienen ist, lieferbar. Die *Bicinien* für zwei Blockflöten Werk 18 (1949), erschienen bei Schott Mainz, scheinen im Katalog des Verlags inzwischen nicht mehr auf. Ähnlich verhält es sich mit Steinbauers *Tricinium* „*Die Ros' ist ohn' Warum*“ Werk 19, das in der Hausmusikreihe des Österreichischen Bundesverlags erschien. Alle weiteren Publikationen

³⁶⁶ Vgl. Lifka, Aus dem Schrifttum meines Vaters. In: Neumann (Hrsg.), Die Klangreihen-Kompositionslehre nach Othmar Steinbauer, a. a. O., 1. Bd., S. 37

³⁶⁷ Steinbauer hat seine Verteidigungsrede unter dem Titel „Denkschrift“ zusammengefasst. Abgedruckt in: Neumann, a. a. O., Bd. 1, S. 37-47

³⁶⁸ Steinbauer war Mitglied der NSDAP. Ob und inwiefern er der nationalsozialistischen Ideologie zustimmte, ist bislang ungeklärt. Laut Berichten von Zeitzeugen soll Steinbauer als Direktor der Musikschule allerdings seinem Personal weder den Beitritt zur NSDAP nahegelegt noch Einfluss auf die Lehrinhalte genommen haben. Auch fragte er Bewerber um Lehrstellen nicht nach deren „Rassenzugehörigkeit“ oder politischer Vergangenheit. Vgl. Neumann, Die Klangreihen-Kompositionslehre nach Othmar Steinbauer, a. a. O., S. 35 f.

von Kompositionen Steinbauers erfolgten im Eigenverlag oder durch das „Seminar für Klangreihenkomposition“.

Zu öffentlichen Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten sind nur wenige Dokumente erhalten geblieben. Das *Tricinium* Werk 19 wurde in der Fassung für gemischten Chor a capella am 25. Mai 1954 im Rahmen eines Konzerts der Österreichischen Gesellschaft für zeitgenössische Musik (ÖGZM) im Brahms-Saal des Wiener Musikvereins dargeboten. Die *Suite* für Klavier Werk 3 wurde von Andreas Hellberger für eine ORF-Sendung (Landesstudio Tirol) eingespielt. „*Halt an, wo läufst Du hin*“ für gemischten Chor Werk 8 (nach Angelus Silesius), gesungen vom ORF-Chor unter der Leitung von Gottfried Preinfalk und das *Tricinium* Nr. 1 für drei Bläser Werk 20 wurden ebenfalls vom ORF gesendet.³⁶⁹ Einige posthume Aufführungen kamen durch das Engagement der Schüler und ehemaligen Musikerkollegen Steinbauers zustande. Inzwischen finden regelmäßig Darbietungen von Werken Steinbauers unter dem Patronat der 2003 von Helmut Neumann und seinen Schülern gegründeten „*Gesellschaft für Klangreihenmusik*“ statt, die sich u.a. die Erforschung seines kompositorischen und musiktheoretischen Schaffens zur Aufgabe gemacht hat.

Trotz vielfacher und kontinuierlicher Bemühungen, ihre Rezeption auf eine breitere Basis zu stellen, hat sich die Zwölftonmusik aller dreier Richtungen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, bisher kaum in den Programmen und Spielplänen der großen öffentlichen Musikinstitutionen etablieren können. Die abendfüllenden dodekaphonischen Bühnenwerke etwa werden zwar gelegentlich im Rahmen spezieller Veranstaltungsreihen gegeben, finden aber selten Eingang in das feste Repertoire der großen Opernhäuser. Auch beschränkt sich die Zahl der Aufführungen zumeist auf nur wenige Termine. So wurde beispielsweise Schönbergs „*Moses und Aron*“ (1926-32) an der Wiener Staatsoper im Juni 2006 (Premiere am 3. Juni) fünfmal, und im März 2007 dreimal gegeben. Davor war die Oper an diesem Haus zuletzt anlässlich der Wiener Festwochen 1973 zu hören. Křenek's „*Karl V.*“ op. 73 (1933/1954) steht seit den beiden Aufführungen im Oktober 2000 (Köln und Bonn) unter Marc Soustrot erstmals wieder auf dem Programm der Bregenzer Festspiele 2008 (Premiere am 24. Juli).³⁷⁰ Von Hauer's Singspiel „*Die schwarze Spinne*“ ist seit der Uraufführung durch Michael Gielen bei den Wie-

³⁶⁹ Ob die betreffenden Tonbänder in den Archiven des ORF noch auffindbar sind, ist allerdings fraglich.

³⁷⁰ Um einen Vergleichswert zu geben: Křenek's Zeitoper „*Jonny spielt auf*“ op. 45 (1925-26) ist im nämlichen Zeitraum rund 50-mal, und zwar in Wien, Innsbruck (A), Wuppertal, Neustrelitz, Köln, Kaiserslautern (D), Buenos Aires (RA) und Los Angeles (USA) gespielt worden. Diese Angaben sind der Online-Aufführungsdatenbank der Universal Edition entnommen, abrufbar unter:

http://www.universaledition.com/truman/en_templates/paste.php3?template=werkinf&werk=3000

ner Festwochen 1966 keine weitere öffentliche Aufführung bekannt. Kaum besser steht es um seine Oper „*Salambo*“, deren letzte belegbare Darbietung (konzertant) im März 1983 in Wien unter Lothar Zagrosek erfolgte. Den einzigen unbestreitbaren Rezeptionserfolg unter den Zwölftonopern stellt Bergs „*Lulu*“ dar, die allein seit dem Jahr 2000 weltweit rund 240 Aufführungen erlebt hat. Kürzere bzw. nicht abendfüllende Zwölftonwerke werden an traditionellen Konzerthäusern zumeist in Form von so genannten „Sandwichkonzerten“ – d.h. zwischen bewährt publikumswirksamen Werken eingebettet – dargeboten. Diese Praxis der Programmgestaltung hat sich an entsprechenden Institutionen ganz allgemein für Neue und zeitgenössische Musik etabliert.

II.2.11. Schlussbetrachtung

Seit der Preisgabe der Tonalität ist inzwischen ein Jahrhundert vergangen. Trotz dieses beträchtlichen Zeitraums hat sich das Phänomen der Atonalität in der Musik bislang nicht auf breiter Ebene durchgesetzt, sondern ist auf Teilbereiche der „E-Musik“ und des Free Jazz beschränkt geblieben. Darüber hinaus hat es auch Eingang in die Film- und Schauspielmusik gefunden, jedoch hauptsächlich als dramaturgisches Stilmittel (zur Untermalung von spannenden, bedrohlichen und unheimlichen Szenen), wohingegen sich Soundtracks, die gänzlich im atonalen Idiom gehalten sind, vergleichsweise selten finden.³⁷¹

In den ersten Jahren und Jahrzehnten ihres Daseins stieß atonale Musik bei der Mehrzahl der Rezipienten auf heftige Ablehnung (vgl. II.2.6.). Die betroffenen Komponisten beugten sich diesem Widerstand nicht – sie betrachteten den Übergang zur Atonalität als Etappe des notwendigen Fortschritts in einem historischen Prozess, der bereits im Vollzug war und unweigerlich in jene Richtung streben musste, für die sie so hartnäckig und mutig eintraten. Ferner erwarteten sie, dass die „*wachsende Fähigkeit des analysierenden Ohrs*“³⁷² im Laufe der Zeit die Apperzeption von atonalen Strukturen ermöglichen, und dass die neue Tonsprache in weiterer Folge „Allgemeingut“ werden würde. Dieser Optimismus konnte selbst von manchem Verehrer bzw. „Insider“ nicht geteilt werden: „*Auch darin war er naiv*“, so Schönbergs Biograph Stuckenschmidt, „*er glaubte, nach fünfzig Jahren werde die »Pierrot«-Musik Volkslied werden*“³⁷³. Es stellte sich alsbald heraus, dass das Komponieren auf Basis der freien Atonali-

³⁷¹ Zum Thema „atonale Filmmusik“ siehe Wallner, Oliver: Akzeptanz und Beurteilung dissonanter Filmmusik. Diplomarbeit, eingereicht an der Universität Wien, 2004

³⁷² Schönberg, Harmonielehre, a. a. O., S. 16 (vgl. Zitat 181)

³⁷³ Stuckenschmidt, Schönberg, a. a. O., S. 260. Vgl. auch Schönbergs Brief an Marya Freund vom 30. Dezember 1922, in: Stein (Hrsg.), Arnold Schönberg. Briefe, a. a. O., S. 82 f (Nr. 56).

tät keinen explizit musikalischen Sinnbezug gewährleisten konnte. Die Einführung von Schönbergs Zwölftonmethode sollte durch die Organisation der Beziehungen zwischen der melodischen und der harmonischen Ebene des musikalischen Satzes Abhilfe schaffen. „Fasslichkeit“ galt deklarer Maßen als ihr primäres Ziel (vgl. II.2.8.). Schönberg hat diesen Aspekt in seinen Vorträgen und Schriften bis zuletzt apostrophiert. Dennoch scheint er die Erwartungen, die er einst in die Reihenordnung gesetzt hatte, gegen Anfang der 40er Jahre relativiert haben (vgl. Zitat 306), da auch seiner Zwölftonmusik nicht die breite Resonanz beschieden war, die er sich erhofft hatte. Er fand sich schließlich damit ab, dass seine Mitwelt ihm die Anerkennung seiner künstlerischen und musiktheoretischen Leistungen schuldig bleiben würde und setzte auf das gereifte Verständnis kommender Generationen. Stuckenschmidts Schönberg-Biographie schließt mit den Worten:

Der Klang seiner Musik hat auch für heutige Ohren [1974] noch nichts von der Neuartigkeit verloren, die einst die Hörer der Uraufführungen empörte. (...) Ohne noch Repertoire-Stücke in konventionellem Sinn zu sein, haben seine Orchesterwerke und Kammermusiken ihren Platz in den Programmen der großen Orchester und Quartettvereinigungen. Bei meinem letzten Gespräch mit ihm 1949 sagte er: „Ich erwarte, 125 Jahre alt zu werden und dann noch den Anfang meines Erfolgs zu erleben!“ Das Schicksal wollte es anders. Aber vielleicht wird im Jahr 2000 Schönbergs utopischer Wunsch erfüllt sein.³⁷⁴

Webern, der die Ära des Nationalsozialismus und den Krieg in der Heimat (Maria Enzersdorf, NÖ) miterlebte, von wo aus er kaum etwas für die Verbreitung seiner Musik unternehmen konnte, vertraute ebenfalls darauf, dass der Zwölftonmusik die Zukunft gehören würde: 1942 meinte er zu seinem damaligen Schüler Karl Amadeus Hartmann: „*Meine Melodien wird noch einmal der Briefträger pfeifen!*“³⁷⁵ (was Hartmann bezweifelte). Und zu Cesar Bresgen, der sich im Jahr 1945 in Mittersill aufhielt³⁷⁶, sagte er wörtlich: „*In spätestens 50 Jahren werden alle Menschen diese Musik als ihre natürliche Musik erleben, ja selbst den Kindern wird sie zugänglich sein – man wird sie singen.*“³⁷⁷ Diese Prognose hat sich bis heute nicht erfüllt.

³⁷⁴ Stuckenschmidt, a. a. O., S. 476

³⁷⁵ Hartmann, Karl Amadeus: Lektionen bei Anton Webern. Zitiert nach Moldenhauer, a. a. O., S. 493

³⁷⁶ Als im März 1945 die Invasion Ostösterreichs durch die Rote Armee unmittelbar bevorstand und die Zivilbevölkerung evakuiert wurde, flüchtete das Ehepaar Webern zu seiner Tochter nach Mittersill (Salzburg), wo Webern am 15. Dezember 1945 von einem amerikanischen Besatzungssoldaten versehentlich erschossen wurde.

³⁷⁷ Bresgen, Cesar: Weberns letzte Monate in Mittersill, in: Anton von Webern, Perspectives, S. 111-15. Zitiert nach Moldenhauer, a. a. O., S. 571

II.3. Die Apotheose des Fortschritts

Während der Lebensanschauung im christlichen Europa früherer Zeitalter die periodische Wiederkehr des Gleichen im Sinne der göttlichen Ordnung entsprach³⁷⁸, etablierte sich mit dem voranschreitenden Prozess der Zivilisation und der Industrialisierung, aber auch durch den Einfluss des Deutschen Idealismus der Glaube an einen kontinuierlichen Fortschritt der Menschheit. Dieser Gedanke fand auch auf die Musikgeschichte Anwendung, die im frühen 19. Jh. erstmals umfassend methodisch erforscht wurde. Infolge des „Musikstreits“ zwischen der Neudeutschen Schule und dem Kreis um Brahms wurden Traditionsverbundenheit und Fortschrittlichkeit erstmals als kontroverse Kunstideale einander gegenübergestellt (vgl. I.3.). Seit dieser Zeit haben viele Komponisten in dem Bestreben bzw. Bewusstsein geschaffen, die Entwicklung der Musik durch eigene Neuerungen voranzutreiben.

Im Laufe des 19. Jh. erfuhr die Dimension der Harmonik Aufwertung gegenüber jener der Melodie. Man erwartete man von den Komponisten die Erfindung von neuartigen Akkorden und ungewöhnlichen Klangverbindungen. Wagners „Tristan-Akkord“ und Skrjabins „mystischer Akkord“ können, wenn auch in weiterem Sinne, als Produkte dieser Erwartungshaltung betrachtet werden. Gegen Ende des Jahrhunderts gewann zudem das Moment der Klangfarbe an Bedeutung. Die subtilen Schattierungen der impressionistischen Musik, eine Fülle von neuen Artikulationsarten (v.a. für Streicher) und die monumentalen Orchesterapparate, die zur Realisation der gewünschten Klangeffekte aufgeboten wurden, sind Folgen dieser Entwicklung. Knapp nach der Wende zum 20. Jh. war schließlich ein Stand erreicht, von dem aus die Möglichkeit einer weiteren Steigerung erstmals fragwürdig erschien. Die Komponisten begegneten diesem Problem auf unterschiedliche Weise: Bartók und Strawinsky etwa setzten Innovationen im Bereich des Rhythmus, der in der bisherigen abendländischen Kunstmusik eine vergleichsweise untergeordnete Rolle gespielt hatte. Schönberg und sein Kreis betrieben die Emanzipation der Dissonanz, und wieder andere die des Geräusches. Obwohl die damalige Situation der Musik als reale Krise erlebt wurde, blieb der Fortschrittsoptimismus ungebrochen, entwickelten sich doch auch Technik und Wissenschaft fortwährend weiter. Gerade die Jahre vor und um den Ersten Weltkrieg waren von einer Technik-Begeisterung geprägt, die sich anhand der Manifeste der italienischen Futuristen (vgl. Anmerkung 142) sowie Kompositionen wie Arthur Honeggers „Pacific 231“ (1923) – Typenname einer amerikanischen

³⁷⁸ Goethe illustriert diese Lebensauffassung in folgendem Gedicht: „*Wenn im Unendlichen dasselbe/Sich wiederholend ewig fließt, /Das tausendfältige Gewölbe/Sich kräftig ineinander schließt; /Strömt Lebenslust aus allen Dingen, / Dem kleinsten wie dem größten Stern, /Und alles Drängen, alles Ringen/Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.*“

Schnellzuglokomotive – dokumentieren lässt. Die breite Rezeption, die der Zweitfassung (1916) von Busonis „*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*“ bei Musikern und Musikinteressierten widerfuhr, lässt erkennen, dass man weitere Errungenschaften auf dem Gebiet der Tonkunst in näherer und fernerer Zukunft für möglich und wahrscheinlich hielt. Programatische Schlagwörter und Titel wie etwa „*Musikblätter des Anbruch*“³⁷⁹ (später: „*Anbruch*“, erschienen 1919-37) zeugen von dieser Zuversicht. Dementsprechend wurde die „Kehrtwende“, die Strauss mit dem „*Rosenkavalier*“ kurz vor Ende des ersten Dezenniums nahm, mehr aber noch das Aufkommen des Neoklassizismus zu Anfang/Mitte des zweiten von den Vertretern und Anhängern der progressiven Moderne belächelt oder beargwöhnt.³⁸⁰

In der Zwischenkriegszeit nahmen zwei weitere Entwicklungen ihren Lauf, die großes Potential versprachen: Zum einen die „mittlere Musik“ (auch: Neue Sachlichkeit³⁸¹), die Elemente der zeitgenössischen Unterhaltungsmusik vereinnahmte und die gesellschaftliche Funktion der Musik restituieren wollte (vgl. S. 45), und zum anderen die Zwölftonmusik, die wieder ein Komponieren auf Basis von Satzregeln gestattete. Schönberg und seine Anhänger propagierten die neue Zwölftonmethode als die einzig zukunftsweisende Kompositionsgrundlage, ähnlich wie sie davor die Atonalität zum allein gültigen, weil in „historischer Konsequenz“ erreichten Stand der abendländischen Musik erklärt hatten. Die willkürliche Absolutsetzung eines Stils bzw. einer Technik machte im weiteren Verlauf des 20. Jh.s Schule. Ironischer Weise blieb diese Vorgehensweise länger in „Mode“ als die jeweils zum Paradigma erhobenen Musikkonzepte.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten waren zahlreiche Vertreter der Neuen Musik zur Emigration gezwungen. Einigen davon, so beispielsweise Schönberg und Hindemith, gelang es, ihre Laufbahn im Exil mehr oder weniger erfolgreich fortsetzen. Andere, wie etwa Bartók, konnten in der Fremde mit ihrem Schaffen wenig öffentliche Resonanz erringen und lebten folglich unter misslichen ökonomischen Verhältnissen. Jene, die das Deutsche Reich nicht verließen, galten entweder als „entartet“ und waren daher mit Aufführungs- und Publikationsverboten belegt, oder sie mussten, so sie reüssieren wollten, die – keineswegs einheitlichen – Richtlinien der NS-Kulturpolitik befolgen. Moderne Musik war zwar nicht per se unerwünscht, doch hing es vom Gutdünken des jeweils zuständigen Kulturbeauftragten ab, ob ein

³⁷⁹ „*Musikblätter des Anbruch*“ war die erste Zeitschrift, die sich ausschließlich mit Neuer Musik befasste. Sie war gleichzeitig das Publikationsorgan der 1901 gegründeten Universal Edition, einem Wiener Musikverlag, der sich auf Neue Musik spezialisiert hat.

³⁸⁰ Vgl. Schönbergs Texte zu den *Drei Satiren* für gemischten Chor op. 28 (1925)

³⁸¹ Křenek übertrug diesen von Gustav Hartlaub geprägten Terminus der bildenden Kunst im Sinne eines Sammelbegriffs auf die Musikströmungen der 20er Jahre, die sich nicht mehr dem Expressionismus zuordnen lassen.

neues Werk an die Öffentlichkeit gelangen durfte oder nicht.³⁸² In erster Linie propagierte das Regime die „glorreiche deutsche Tradition“, deren Niederschläge im Musikleben dementsprechend dominierten. Die zeitgenössische Kunst sollte an diese anknüpfen und überdies „allgemein verständlich“ sein. Eine solche Kunstideologie und die damit einhergehende Kulturpolitik sind für totalitäre politische Systeme kennzeichnend – die Situation unter dem sozialistischen Realismus in der Sowjetunion war eine durchaus ähnliche. Der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg haben nicht nur eine mehrjährige Zäsur in der Entwicklung und Rezeption der Neuen Musik in ganz Europa bewirkt, sondern auch längerfristige Konsequenzen gezeitigt: Zahlreiche Werke, die seinerzeit in Deutschland und Österreich entstanden und gespielt wurden, sind ungeachtet ihrer künstlerischen Qualität auch heute noch so gut wie unbekannt. Ihnen haftet das Stigma der „dunklen Vergangenheit“ an, und zwar vielfach unabhängig davon, ob ihre Schöpfer politisch belastet waren oder nicht. Und so mancher viel beachtete Komponist, der Deutschland 1933 hatte verlassen müssen und nach dem Krieg zurückkehrte, geriet in Vergessenheit, weil er bei der „Wiedergutmachung“ übergangen wurde.

Die Jahre des deutschen Wiederaufbaus erwiesen sich für die Pflege der modernen Musik als überaus günstig, da die Alliierten die Restitution des Kulturlebens unterstützten, sofern die jeweiligen Initiatoren als politisch „unbedenklich“ erachtet wurden. Die neu gegründeten Rundfunksender stellten zu diesem Zweck in aller Eile Orchester zusammen, deren Leiter³⁸³ vortreffliche Arbeit leisteten. 1947 rief Karl Amadeus Hartmann in München „*musica viva*“ ins Leben, die auch heute noch existiert. Im Jahr 1946 begründete Wolfgang Steinecke gemeinsam mit Wolfgang Fortner und anderen die *Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik* (ab 1949: *Darmstädter Ferienkurse*). Die Zielsetzung des Projekts bestand darin, im Zuge von Vorträgen, Kursen und Konzerten den Anschluss an die Neue Musik zu suchen, namentlich an jene, die unter dem Dritten Reich zwölf Jahre lang verfemt gewesen war. Die ersten beiden Jahre standen daher im Zeichen von Hindemith, Bartók und Strawinsky, den damaligen Exponenten der Moderne. Ebenso aber waren jüngere Komponisten wie Hans Ulrich Engelmann und Hans Werner Henze mit Aufführungen ihrer Werke vertreten. Die Kompositionskurse wurden von Fortner und dem Hauer-Schüler Hermann Heiss geleitet. Für die Saison 1948 wurde zusätzlich Leibowitz als Kompositionsdozent berufen, der seine Hörer in die Musik der Zweiten Wiener Schule und in Schönbergs Zwölftonmethode einführte. Das Echo war gewal-

³⁸² So etwa veranstaltete Baldur von Schirach, Gauleiter und Reichsstatthalter von Wien, im Mai 1942 eine „Woche der zeitgenössischen Musik“ mit Werken von Werner Egk, dem Schönberg-Schüler Winfried Zillig, dem Berg-Schüler Hans Erich Apostel und anderen.

³⁸³ Hans Rosbaud in Baden-Baden, Hans Schmidt-Isserstedt in Hamburg und Ferenc Fricsay in Berlin

tig. Gerade die Generation, die vor bzw. während der NS-Zeit noch nicht am Musikleben teilgenommen hatte, erwies sich für die Zwölftontechnik als besonders empfänglich. Immerhin bot diese ein Regelwerk, das Orientierung in jenem Vakuum versprach, welches der Entfall der Tonalität in der Kompositionslehre hinterlassen hatte. Die von Leibowitz vermittelte Zwölftonmethode kam einem breiten Wunsch nach einer handwerklich anwendbaren Kompositionstheorie und verbindlicher Systematik entgegen, jedenfalls so lange, bis ein neues Kompositionsverfahren – nämlich das serielle – sie ablöste. 1949 wurden die Kompositionskurse von Fortner, Leibowitz und Josef Rufer abgehalten, womit schon zwei Schönberg-Schüler unterrichteten. Das von Heinrich Strobel geleitete „*Melos*“ vermerkte dementsprechend ein „*Übergewicht der Zwölftöner unter den Darmstädter Dozenten*“³⁸⁴. Bernd Alois Zimmermann, der in diesem Jahr erstmals an den *Ferienkursen* teilnahm, monierte die *Zuspitzung auf rein technische Verfahrensweisen*:

(...) Es scheint mir als weiteres ungesundes Zeichen, daß eine gewisse, von jeglicher kompositionstechnischen Vorbildung unbelastete Inferiorität das rein Rationalistische an der Dodekaphonie als »pars pro toto« nimmt und kreuzfidel nach rezeptmäßiger Anleitung Zwölftonmusik macht, ein Vorgang, gegen den Schönberg mit aller Entschiedenheit protestiert hat.³⁸⁵

Verschiedene Zeitzeugen berichten, dass sich von diesem Jahr der *Ferienkurse* an eine Tendenz zur Diffamierung von Vertretern der nicht-atonalen Moderne abzeichnete. So etwa schreibt Steinecke in seinem Rückblick auf „*Drei Jahre Kranichstein*“, dass sich das Gesamtbild der Neuen Musik durch die Begegnung mit der Musik Schönbergs für viele Kursteilnehmer gewandelt habe und dieses Erlebnis so stark gewesen sei, dass sie „*in einer zunächst einseitigen und heftigen Reaktion Schönberg auf ihr Panier schrieben und Hindemith für reaktionär erklärten*.“³⁸⁶ Hans Ulrich Engelmann, der an Leibowitz' Zwölftonkurs teilnahm, schildert, dass unter dessen Schülern das Motto: »*Strawinsky c'est la misère*« galt, und dass die Aufführung von Strawinskys Kammerkonzert „*Dumberton Oaks*“ (1937-38) von den „*elitär gewordenen Sektierern der nunmehr so genannten »Darmstädter Schule« belächelt*“³⁸⁷ wurde.

³⁸⁴ Vgl. Walther, Paul: Internationale Ferienkurse in der Krise. In: *Melos* 16, 1949, S. 242-45

³⁸⁵ Darmstädter Echo, 9. 7. 1949. Zitiert nach Cahn, Peter: Wolfgang Fortners Kompositionskurse in Darmstadt (1946-51), in: Von Kranichstein zur Gegenwart, 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hrsg. v. Rudolf Stephan u.a. im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt, DACO-Verlag, Stuttgart 1996, S. 41

³⁸⁶ Steinecke, Wolfgang: Drei Jahre Kranichstein, in: Hessische Nachrichten, 24. 12. 1948. Zitiert nach Cahn, a. a. O., S. 41

³⁸⁷ Engelmann, Hans Ulrich: Zur Genesis der Darmstädter Schule (1946...), in: Von Kranichstein zur Gegenwart a. a. O., S. 52

Als eine Ursache für die aufkeimende Ablehnung der „Gemäßigten“ durch die junge Generation betrachtet Engelmann die Rezeption von Adornos „*Philosophie der neuen Musik*“, die in besagtem Jahr erstmals in deutscher Sprache erschienen war:

Strawinskys Musik (und Person) wurde suspekt, sonderlich in den fünfziger Jahren durch Adornos ästhetische Auslegung des „Musikmachens-über-Musik“ (wie an Hindemith durch die „Kritik des Musikanten“). Auch Alban Bergs flexible Behandlung der Zwölftonreihe interessierte damals weniger als die ‚konsequente‘ Befolgung von Reihenschemata. Eine ästhetische, eine kompositorische Wende!³⁸⁸

Die „*Philosophie der neuen Musik*“ gliedert sich in zwei Hauptstücke, deren Überschriften „*Schönberg und der Fortschritt*“ und „*Strawinsky und die Restauration*“ lauten. Aber nicht nur Strawinsky und Hindemith, sondern auch zahlreiche andere renommierte Komponisten des 20. Jh.s, insbesondere Vertreter der Neuen Sachlichkeit und des Neoklassizismus, und ferner diese Strömungen als solche werden von Adorno als restaurativ abgeurteilt. Seine Polemik ist allerdings weniger ästhetischer als gesellschaftstheoretischer Natur: Es sollte dargestellt werden, welche Position die Neue Musik zur „manipulierten“ Gesellschaft einnimmt, indem sie sich dem kapitalistischen Markt und den von ihm gesteuerten Bedürfnissen verweigert (Schönberg, Webern) oder aber dem entgegenkommt (Strawinsky, Hindemith). Auch die Begriffe „Fortschritt“ und „Restauration“ sind unter diesem Aspekt zu betrachten. Neben der Polarisierung von Schönberg und Strawinsky zeitigte auch Adornos These von der „*geschichtlichen Tendenz des musikalischen Materials*“³⁸⁹ erheblichen Einfluss auf das Musikdenken der Nachkriegs-Avantgarde:

Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, daß das »Material« selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehden. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist und nicht als bloß Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht. In immanenter Wechselwirkung konstituieren

³⁸⁸ Engelmann, a. a. O., S. 52

³⁸⁹ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 38

sich die Anweisungen, die das Material an den Komponisten ergehen läßt, und die dieser verändert, indem er sie befolgt. Daß in den Frühzeiten einer Technik deren späte Stufen sich nicht, oder bloß rhapsodisch, vorwegnehmen lassen, versteht sich. Es gilt aber auch das Umgekehrte. Keineswegs stehen dem Komponisten unterschiedslos alle je gebrauchten Tonkombinationen zur Verfügung.³⁹⁰

Hierauf folgt Adornos Diktum von einem „*Kanon des Verbotenen*“³⁹¹, der, „*wenn nicht alles trägt, (...) heute bereits die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditionellen Musik aus(schließt). Nicht bloß, daß jene Klänge veraltet und unzeitgemäß wären. Sie sind falsch. Sie erfüllen ihre Funktion nicht mehr. Der fortgeschrittene Stand der technischen Verfahrensweise zeichnet Aufgaben vor, denen gegenüber die traditionellen Klänge als ohnmächtige Clichés sich erweisen.*“ Die Wahrheit und Falschheit der kompositorischen Mittel, so Adorno, sei „*meßbar allein am gesamten Stand der Technik.*“³⁹² Der Komponist sei nicht äußerlich durch Epoche und Gesellschaft in seiner Freiheit eingeschränkt, „*sondern im strengen Anspruch der Richtigkeit, den sein Gebilde an ihn stellt. Der Stand der Technik präsentiert sich in jedem Takt, den er zu denken wagt, als Problem: mit jedem Takt verlangt die Technik als ganze von ihm, daß er ihr gerecht werde und die allein richtige Antwort gebe, die sie in jedem Augenblick zulässt.*“³⁹³ Die Begriffe „wahr“ bzw. „falsch“ haben bei Adorno nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine moralische Dimension, die vermutlich durch Schönbergs Maxime, dass Musik *nicht schmücken, sondern bloß wahr sein solle*³⁹⁴ inspiriert ist.

Adornos Theorien wurden in Darmstadt offenbar allzu wörtlich genommen und zudem radikal ausgelegt. Die aufstrebende Komponistengeneration wollte sich gegenüber den Pionieren der Neuen Musik ästhetisch positionieren. Als der *fortgeschrittene Stand der technischen Verfahrensweise* galt vorerst Schönbergs atonale Zwölftontechnik. Allerdings wandten sich die jungen Komponisten nicht lange, nachdem sie Schönberg zum Leitbild erhoben hatten, wieder von diesem ab und stilisierten nunmehr Webern zur Ikone ihrer Aufbruchsbewegung. Weberns künstlerisches Wollen wurde indessen zutiefst erkannt: Adorno attestiert dem Spätwerk Weberns – fälschlicher Weise – Verzicht auf Rückverbundenheit mit der Tradition, sub-

³⁹⁰ Adorno, Philosophie der neuen Musik, a. a. O., S. 39 f.

³⁹¹ Ebd., S. 40

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd., S. 42

³⁹⁴ Vgl. Berg, Alban: Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg et al. Nachdruck der Ausgabe München 1912, Welsermühl, Wels 1980, S. 77

jektiven Ausdruck, ja auf das Komponieren selbst.³⁹⁵ Aber gerade diese „Charakteristika“ – Adorno spricht davon im Ton innigen Bedauerns – faszinierten: man hielt sie für bahnbrechend und richtungsweisend. Seine Gegner hatten Webern für einen Konstruktivisten gehalten (vgl. S. 107 f), seine neuen Bewunderer taten es nicht minder. Auf dem Weg, den Webern (angeblich) beschritten hatte, wollte man weitergehen, quasi „*vorwärts in die Ordnung*“³⁹⁶. In diesem Sinne sollte sich die Uraufführung von Messiaens Klavieretüde „*Mode de valeurs et d'intensités*“ bei den *Ferienkursen* 1949 als bedeutsames Ereignis erweisen. Das Stück sorgte aufgrund seines revolutionären Konzepts weithin für Aufsehen: Nicht nur die Tonhöhen, sondern auch die Tondauern, -stärken und Anschlagsarten sind darin nach a priori festgelegten „Modi“ geordnet. An Messiaens Verfahren entzündete sich die Idee der seriellen Musik, die in den Folgejahren entwickelt und ausformuliert wurde. Das dodekaphonische Prinzip der reihenmäßigen Organisation von Tonhöhen wurde auch auf Tondauern, Lautstärken und Klangfarben (Artikulations- und Anschlagsarten) übertragen. Die Abstufungen der Tondauern wurden beispielsweise durch Multiplikation des kleinsten Notenwerts oder durch Division des größten gewonnen. Ebenso wurden Fibonacci-Reihen zur Gewinnung der Dauern-Reihen herangezogen. Für die Dynamik wählte man eine Gradskala von Vortragsbezeichnungen von *ffff* über *mf* und *mp* bis *pppp*. Ähnlich verfuhr man mit den verschiedenen Artikulationsarten, die zumeist mit den üblichen Bezeichnungen angegeben wurden. Aus diesen Einheiten wurden im Vorfeld des Komponierens Reihen gebildet, die zueinander in Beziehung gesetzt wurden. So etwa übertrug man die Intervallwerte einer Tonhöhenreihe – d.h. die Anzahl der in den Intervallen enthaltenen Halbtöne – auf die Tondauern, indem man dem kleinsten Intervall (HT) als Einheit den kürzesten vorkommenden Notenwert zuordnete. Dergestalt sollte struktureller Zusammenhang zwischen sämtlichen musikalischen Dimensionen erzielt werden, für die sich alsbald der aus der Physik entlehnte Begriff „Parameter“ einbürgerte. Im Zuge dessen wurden die in der bisherigen Musik zweitrangigen „Parameter“ Lautstärke und Farbe den primären (Tonhöhe und -dauer) gleichgestellt. Das ästhetische und empirische Interesse galt dabei dem Zusammentreten der Einzelkomponenten im Klang. Die serielle Technik zielte auf die Rationalisierung des Kunstwerks ab, was wiederum dem Wunsch der Neuen Musik des 20. Jh.s entsprach, mit dem Fortschritt in Naturwissenschaften und Technik Schritt zu halten. Dieser Wunsch wird anhand von Geräuschkompositionen wie Antheils „*Ballett mécanique*“, das mittels Sirenen, elektrischen Klingeln und Flugzeugpropellern den Lärm des Industriezeitalters paraphrasiert, gleichermaßen evident wie anhand von Schönbergs Postulat, dass die theoreti-

³⁹⁵ Vgl. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 105 ff.

³⁹⁶ Ebd., S. 108

sche Fundierung der *Methode der Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen* selbige in Rang und Bedeutung einer wissenschaftlichen Theorie erhebe.³⁹⁷

Die musikalische Ausführung von serieller Musik war von Anfang an mit großen Schwierigkeiten verbunden. Die komplexen Rhythmen, die sich aus der Ableitung von der Tonhöhenreihe ergeben, haben kaum noch Ähnlichkeit mit herkömmlichen Metren und weisen keinen regelmäßigen Puls auf. Dementsprechend erscheinen zahlreiche Taktartenwechsel, Synkopen und Gruppen von Triolen-, Quintolen etc. Den Interpreten bleibt vielfach nichts anderes übrig, als sich nach dem kleinsten Notenwert zu richten, wie dies etwa die Spielanweisung zu Karlheinz Stockhausens *Klavierstücken I-IV* (1952) vorschreibt. Die häufig auftretenden großen melodischen Distanzen bei fortwährend wechselnden Artikulationsanweisungen erschweren die präzise Einhaltung der Tondauern zusätzlich. Auch die Ausführung der minutiösen dynamischen Abstufungen ist problematisch, da es sich bei Lautstärkenunterschieden um Relationen handelt, die sich einer exakten Fixierung entziehen. Das stimmige Zusammenspiel ist – insbesondere bei einer dichten Partitur – umso schwieriger, je größer die Besetzung ist. Die Einstudierung von serieller Musik erfordert, wo auf Präzision und auf Authentizität der Wiedergabe Wert gelegt wird, einen hohen Aufwand an Probenzeit und -arbeit. Erst die Möglichkeiten der modernen elektronischen Klangerzeugung, die zeitgleich ihren Aufschwung nahm, schufen die idealen Bedingungen für ihre Realisation.

In den Anfangsstadien sprach man noch von „punkteller Musik“, eine Wortprägung, die offenbar auf Herbert Eimert zurückgeht. Der Ausdruck beschreibt „*primär den Höreindruck der Isolierung der Töne zu Punkten*“³⁹⁸. Als die ersten Niederschläge der seriellen Musik gelten Pierre Boulez’ „*Structures I*“ für zwei Klaviere (1951-52), in denen die erste der drei Tonreihen aus Messiaens „*Modes de valeurs*“ verwendet wird, Karel Goeyvaerts’ „*Nummer 2*“ für 13 Instrumente (1951) sowie Stockhausens Kompositionen „*Kreuzspiel*“ (1951), „*Punkte*“ (1952) und „*Kontrapunkte*“ (1952-53). Allerdings schuf der Amerikaner Milton Babbitt bereits 1948 in völliger Unabhängig von den Darmstädter Entwicklungen die Ensembleswerke „*Composition for Four Instruments*“ und „*Composition for Twelve Instruments*“, die die frühesten Dokumente der seriellen Musik in den USA darstellen.

Bei der europäischen Nachkriegs-Avantgarde avancierte die serielle Musik³⁹⁹ in den Jahren nach 1950 alsbald zur dominierenden Richtung. Sie wurde von Darmstadt aus zur ästheti-

³⁹⁷ Vgl. Schönberg, *Composition with twelve tones*, 1941 (1), in: Ders., *Style and Idea*, a. a. O., S. 220

³⁹⁸ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Punktuelle Musik*, in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* (= Sonderband 1 des Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. v. H.H. Eggebrecht). Franz Steiner, Stuttgart 1995, S. 353

schen Norm erhoben, was nicht zuletzt deshalb gelingen konnte, weil ihre maßgeblichen Vertreter in Eimert – seit 1948 Leiter des *Musikalischen Nachtprogramms* am Nordwestdeutschen Rundfunk Köln (NWDR) – einen bereitwilligen und einflussreichen Förderer fanden.

Die Initiativen, die im Zeichen des Fortschritts im Allgemeinen und zur Durchsetzung der seriellen Idee im Besonderen gesetzt wurden, nahmen bisweilen bedenkliche Formen an. Im Rahmen der *Darmstädter Ferienkurse* 1951 hielt der damals 26jährige Boulez den Vortrag „*Schönberg est mort*“⁴⁰⁰, in dem er Schönberg das Verständnis der Reihentechnik schlechthin abspricht und ihn als reaktionär brandmarkt:

Aber konnte diese neue Technik beweiskräftige Ergebnisse liefern, wenn man sich nicht der Mühe unterzog, das spezifisch Reihenmäßige im strukturellen Bereich zu erforschen? Und wir verstehen hier das Wort Struktur in seiner ganzen Breite, von der Bereitstellung der Kompositionselemente bis zur Gesamtarchitektur eines Werkes. Mit einem Wort: der logische Zusammenhang zwischen der Gestaltung von Reihenformen und davon abgeleiteten Strukturen lag generell außerhalb der Gedankenwelt Schönbergs.

Hieraus, so scheint mir, erklärt sich die Brüchigkeit, die dem Großteil seiner Zwölftonwerke eigen ist. Die vorklassischen oder klassischen Formen, welche der Mehrzahl seiner Architekturen zugrunde liegen, sind ja historisch in keiner Weise mit der Entdeckung der Dodekaphonie verbunden, und so entsteht eine unüberbrückbare Kluft zwischen den Infrastrukturen, die der Tonalität verpflichtet sind, und einer Sprache, deren Organisationsgesetze man nur im groben Aufriß wahrnimmt. (...)

Es bedeutet wahrhaftig keinen Vertrauensbeweis für die Reihen-Organisation, wenn man ihr die eigenen Entwicklungsformen nicht zugestand und ihr andere unterschob, die einem sicherer schienen. Eine reaktionäre Haltung, die all den Überlebtheiten Tür und Tor offenließ, die man als mehr oder minder beschämend empfinden muß. (...)

Um es offen zu sagen: wir sehen uns hier einer wenig glücklichen Hinterlassenschaft gegenüber, die zurückgeht auf nur schwer entschuldbare Verkalktheiten einer von der Romantik übernommenen Zwittersprache. Aber nicht nur in diesen verstaubten Vorstellungen, sondern im Tonsatz selber stoßen wir auf die Erinnerung an eine überlebte Welt. Aus Schönbergs Feder fließen nerventötende stereotype Tonsatz-Klischees in Fülle, auch sie bezeichnend für romantische Großsprecherei und Zopfigkeit. Wir meinen diese ständigen Antizipationen mit ex-

³⁹⁹ Der Begriff „serielle Musik“ ist terminologisch unscharf, da sein englisches und französisches Pendant jeweils auch für „dodekaphonische Musik“ steht.

⁴⁰⁰ Ironischer Weise starb der Komponist nur kurze Zeit später tatsächlich. Der Vortrag erschien auf Deutsch erstmals 1974, dem Jahr des hundertjährigen Jubiläums von Schönbergs Geburtstag (siehe folgende Anmerkung). Boulez hat seine damaligen Ansichten inzwischen öffentlich revidiert.

pressivem Akzent auf der Hauptnote; wir meinen die falschen Vorhalte; die Arpeggioformeln, die Tremoli und Tonrepetitionen, die so schrecklich hohl klingen und die Bezeichnung „zweit-rangig“ weiß Gott verdienen. Wir meinen schließlich die lächerlich armselige, ja häßliche, dazu noch lustlos und langweilig gehandhabte Rhythmik, bei der man die Biederkeit und Unzulänglichkeit gewisser Variationskniffe gegenüber der klassischen Rhythmik als geradezu störend empfindet. (...) ⁴⁰¹

Gegen Ende seines Vortrags erklärt Boulez, dass „nach den Entdeckungen der Wiener Schule jeder Komponist unnütz ist, der sich außerhalb der seriellen Bestrebungen stellt (...)“ ⁴⁰². Tatsächlich wurden Komponisten, die andere Wege gingen, so beispielsweise Bernd Alois Zimmermann, der einen pluralistischen bzw. eklektizistischen Stil vertrat, bei den *Ferienkursen* alsbald ausgegrenzt oder abqualifiziert. Das Anliegen des Referats bestand darin, den „innovativen“ Webern (vgl. S. 132 f) als Wegbereiter der seriellen Musik zu installieren und sich gegenüber dem „rückständigen“ Schönberg und seiner als obsolet empfundenen Kompositionsweise abzugrenzen. In weiterer Folge bemühte sich Stockhausen mittels einer Analyse des ersten Satzes von Weberns *Konzert* op. 24 um den Nachweis, dass dieser bereits seriell komponiert habe ⁴⁰³. Dies wurde von Rudolf Stephan und Carl Dahlhaus heftig bestritten:

Das ist unzutreffend. Die Lautstärken sind – wie Stockhausen selbst an einer anderen Stelle des Aufsatzes zugibt – nicht in die serielle Anlage einbezogen. Auch mit der Tonhöhenordnung hat es eine andere Bewandnis. Die Zwölftontechnik reguliert nicht die Tonhöhe, sondern die Tonbeziehungen. Stellt man es speziell auf die Tonhöhen ab, so bedarf die Zwölftontechnik zusätzlicher Bestimmungen, die bei Webern nachzuweisen Stockhausen nicht gelungen ist. ⁴⁰⁴

Auch Eimert beabsichtigte, der seriellen Musik durch die Vereinnahmung Weberns Autorität zu verleihen. Am 23. Juli 1953 wurde anlässlich von Weberns 70. Geburtstag ein Konzert gegeben, das mit einer Diskussion zwischen Eimert, Stockhausen und Luigi Nono eröffnet wurde. Etwa vier Monate später wurden diese Wortbeiträge unter dem Titel „*Junge Komponisten*

⁴⁰¹ Boulez, Schönberg ist tot (Übersetzung aus dem Französischen). In: *Melos* 41. Jg. Heft 2, 1974, S. 62 f.

⁴⁰² Ebd., S. 64. In ähnlichem Wortlaut auch in seinem Aufsatz „*Éventuellement*“ (1952), in: *Werkstatt-Texte*. Berlin 1972, S. 24

⁴⁰³ Vgl. Stockhausen, Weberns Konzert für neun Instrumente opus 24. Analyse des ersten Satzes, in: *Melos* 20. Jg. Heft 12, 1953, S. 343-48

⁴⁰⁴ Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, in: *Deutsche Universitätszeitung* 10, 1955/17, S. 14-17 (zitiert nach Vogel, Martin: Schönberg und Die Folgen, Teil 2: Die Folgen, S. 127 f.)

bekennen sich zu Webern“ im NWDR-Nachtprogramm zusammengefasst gesendet. Die offensichtliche Intension, „Geschichte zu machen“, stieß auf Kritik. So etwa schreibt die Musikpublizistin Inge Kovács:

Herbert Eimert agierte in dieser Sache nicht als neutraler Moderator. Beim NWDR mit dem Aufbau eines elektronischen Studios betraut und Mentor der gerade entstehenden seriellen Musik, verlieh er der Veranstaltung den Charakter einer öffentlichkeitswirksamen Manifestation für diese Richtungen.⁴⁰⁵

Als Scherchen im Rahmen der *Ferienkurse* 1954 Schönbergs Orchestertranskription von Bachs *Präludium und Fuge* BWV 552 dirigierte, ertönte aus dem Publikum ein schriller Pfiff, der zur Unterbrechung der Aufführung führte. Die Störung wurde Křenek zufolge von Luigi Nono verursacht, der damit „als Repräsentant des radikalen Flügels der damaligen Avantgarde »seine Verachtung für solches altmodische Zeug zum Ausdruck brachte«.“⁴⁰⁶

In dieser Saison hielt Adorno – er war bereits 1950 und 1951 Referent bei den *Ferienkursen* gewesen – unter Mitwirkung von Rudolf Kolisch und Eduard Steuermann sechs Seminare zum Thema „*Musik und Interpretation*“ ab. In einem Brief an Kolisch zu den Vorbereitungen dieses Kurses schreibt Adorno: „Du wirst bemerken, daß die Opposition in Kranichstein weniger von den Reaktionären als von den Zwölf-Töne-Wüterichen im Stile von Boulez ausgeht, die nun wirklich die Musik zugunsten der stursten Rationalisierung abschaffen möchten.“⁴⁰⁷

Das Bonmot bezieht sich auf die massive Einschränkung der gestalterischen Freiheit durch das serielle Verfahren: Die totale Determination des Materials, mittels derer man die Komposition einer umfassenden rationalen Kontrolle zu unterwerfen hoffte, lässt für den eigentlichen schöpferischen Akt nur wenig Spielraum. Sind die Reihen erst einmal aufgestellt, so ist der Einfluss, den der Komponist auf das klangliche Ergebnis nehmen kann, nur noch gering. Vielmehr bringt der waltende Automatismus oft unvorhersehbare und unerwünschte Klangkombinationen mit sich, die durch nachträgliche Konjekturen beseitigt werden müssen.

Adorno stand diesen Entwicklungen skeptisch gegenüber. Er hatte bereits an Schönbergs Zwölftontechnik kritisiert, dass die „Gesetzlichkeit, in der sie sich erfüllt, (...) eine bloß über

⁴⁰⁵ Kovács, Inge: Webern zwischen gestern und morgen. Die Rezeption seiner Musik bei den Ferienkursen der fünfziger Jahre, in: Von Kranichstein zur Gegenwart, a. a. O., S. 182

⁴⁰⁶ Aus einem Brief Křeneks an Moldenhauer. Zitiert nach Moldenhauer, Anton von Webern, a. a. O., S. 620 (Anmerkung 22, Kap. 25)

⁴⁰⁷ Zitiert nach Tiedemann, Rolf: Nur ein Gast in der Tafelrunde. Zu Theodor W. Adorno, in: Von Kranichstein zur Gegenwart, a. a. O., S. 151

das Material verhängte (sei), die es bestimmt, ohne daß dieses Bestimmtheit selber einem Sinn diene“⁴⁰⁸, und dass „das totale, völlig durchkonstruierte, also völlig »zusammenhängende« Kunstwerk in Konflikt mit seiner eigenen Idee“⁴⁰⁹ gerate. Für seine Begriffe musste dies in gesteigertem Maße auf das serielle Verfahren respektive dessen musikalische Produkte zutreffen. Noch im selben Jahr (1954) bekundete Adorno seine Haltung gegenüber der seriellen Musik und ihren Verfechtern auch öffentlich: In seinem in Stuttgart gehaltenen Vortrag „Das Altern der Neuen Musik“⁴¹⁰, spricht er – zunächst ganz allgemein – von einem *Nachlassen der inneren Spannung* und der *gestaltenden Kraft* in der musikalischen Produktion um die Mitte des 20. Jh.s und kommt zu folgendem Schluss: „Man muß schon einem unbelehrbaren Glauben an den geradlinigen Fortschritt huldigen, um zu überhören, wie wenig seit den frühen zwanziger Jahren fortgeschritten ward, wieviel verlorenging, wie zahm, in vielem auch wie arm die meiste Musik unterdessen geworden ist.“⁴¹¹ So etwa seien Weberns *Fünf Sätze* op. 5 „heute so gegenwärtig wie am ersten Tag und technisch nicht übertroffen“⁴¹² worden.

Adornos Beurteilung impliziert, wie der Hinweis auf die frühen 20er Jahre erkennen lässt, auch die Zwölftonmusik Schönberg'scher Prägung, obgleich er dies nicht verbaliter ausspricht: „In der Nivellierung und Neutralisierung des Materials wird das Altern der Neuen Musik greifbar, die Unverbindlichkeit eines Radikalismus, der nichts mehr kostet.“ Die Zwölftontechnik werde inzwischen „toleriert als Privatbeschäftigung von Spezialisten, die da auf eine nicht ganz durchsichtige Weise für die Kultur notwendig sein soll, und den Experten überlassen; niemand aber wird selber angefochten, niemand erkennt sich darin wieder, spürt einen verbindlichen Anspruch auf Wahrheit.“⁴¹³ Im Folgenden bezieht Adorno Stellung zu den Inhalten von Boulez' Referat „*Schönberg est mort*“, wobei auch hier eine direkte Bezugnahme fehlt:

Bei den Intransigenten jedoch, die womöglich an Konsequenz über Schönberg hinausgehen möchten, stößt man auf eine höchst sonderbare Verbindung von Sektierertum und Akademismus. Es fällt ja nicht schwer, an den großen Exponenten der Neuen Musik, auch an Schönberg selber, traditionelle Momente zu entdecken. Vor allem solche musiksprachlicher Art, also der

⁴⁰⁸ Adorno, Philosophie der neuen Musik, a. a. O., S. 67

⁴⁰⁹ Ebd., S. 121

⁴¹⁰ In: Adorno, Theodor W.: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1982, S. 136-59

⁴¹¹ Ebd., S. 137

⁴¹² Ebd., S. 141

⁴¹³ Adorno, Das Altern der Neuen Musik, a. a. O., S. 141

Ausdruckscharaktere und der inneren Zusammensetzung der Musik, im Gegensatz zu dem völlig umgepflügten Material.⁴¹⁴

Da es sich bei Boulez' Argumenten gegen Schönbergs Praxis, Zwölftontechnik mit traditionellen Formen und Form bildenden Mitteln (Thema, Exposition, Übergang, Fortsetzung etc.) zu verbinden, offenbar um partielle Übernahmen aus der „*Philosophie der neuen Musik*“ handelt (vgl. Zitat 303), setzt Adorno dem nichts entgegen. Er argumentiert stattdessen, dass „*einzig kraft jener und verwandter Kategorien bei Schönberg inmitten der Zwölftontechnik der musikalische Sinn, das eigentliche Komponieren, soweit es mehr ist als bloße Anordnung, sich gerettet*“ habe. Die jüngsten Nachfolger Schönbergs hingegen glaubten, so Adorno, dass „*die Herrichtung der Töne (...) bereits die Komposition selbst (sei), sobald man aus dieser alles fortgelassen habe, wodurch sie zur Komposition wurde. Sie bleiben stehen bei der abstrakten Negation und ziehen auf eine leere fröhliche Fahrt, in der, bei denkbar komplizierten Notenbildern, eigentlich gar nichts mehr geschieht; das mag ihnen denn auch erlauben, unbefangen eine Partitur an die andere zu reihen.*“⁴¹⁵ Und schließlich wird Adorno sehr deutlich: Boulez und seine Anhänger seien „*darauf aus, zugleich mit den Resten des traditionellen musikalischen Idioms auch jegliche kompositorische Freiheit als Willkür zu beseitigen.*“ Man habe versucht, „*das Komponieren überhaupt durch eine objektiv-kalkulatorische Anordnung von Intervallen, Tonhöhen, Längen und Kürzen und Stärkegraden zu ersetzen.*“⁴¹⁶ Was sich heute im Namen punktueller Musik und integraler Rationalisierung zutrage, resultiere aus der „*Fiktion, das Material rede selber (...). Wohl redet das Material, doch erst in den Konstellationen, in welche das Kunstwerk es setzt: das Vermögen dazu, nicht die bloße Erfindung einzelner Klänge, hat die Größe Schönbergs vom ersten Tage an ausgemacht. Die überwertige Idee des Materials jedoch, die sich zäh am Leben erhält, verleitet dazu, jenes Vermögen, wofern man es hat, zu opfern und zu glauben, die Aufbereitung musikalischer Urstoffe wäre eins mit der Musik*“⁴¹⁷. Adorno verwahrt sich hier gegen Vereinnahmung bzw. falsche Auslegung seiner Sentenz, dass der „*objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze*“⁴¹⁸ habe. Dementsprechend präzisiert er:

⁴¹⁴ Adorno, Das Altern der Neuen Musik, a. a. O., S. 142

⁴¹⁵ Ebd., S. 143

⁴¹⁶ Ebd., S. 144

⁴¹⁷ Ebd., S. 146

⁴¹⁸ vgl. Zitat 390

Das musikalische Material bewegt sich überhaupt nicht unabhängig vom Gehalt des Kunstwerks: sonst ist die Barbarei erreicht. Man sollte nachgerade die Begriffe Fortschritt und Reaktion in der Musik nicht länger automatisch nur aufs Material anwenden, das ja freilich lange genug Träger des Fortschritts und des musikalischen Sinns selber war. Der Begriff des Fortschritts verliert sein Recht, wo Komponieren zur Bastelei, wo das Subjekt, dessen Freiheit die Bedingung avancierter Kunst ist, ausgetrieben wird; wo eine gewalttätige und äußerliche Totalität, gar nicht so unähnlich den politischen totalitären Systemen, die Macht ergreift.⁴¹⁹

Gelegentlich der *Ferienkurse* 1955 hielt Adorno drei Vorlesungen mit dem Titel „*Der junge Schönberg*“, mit denen er an die Polemik seines Stuttgarter Vortrags anknüpfte. Die Avantgarde der 50er Jahre hat in ihrem einstigen Ideologen und „Mentor“ Adorno schließlich ihren schärfsten Kritiker gefunden. Aber auch von anderer Seite wurden Einwände gegen die Absolutsetzung des seriellen Verfahrens erhoben: Robert Beyer, ehemals Tonmeister am NWDR Köln, dem gemeinsam mit dem Akustiker und Phonetiker Werner Meyer-Eppeler der Rang eines Pioniers der elektronischen Musik in Deutschland zukommt, warnte in seinem Aufsatz „*Zur Situation der elektronischen Musik*“ (1955), dass die *Koppelung elektronischer Musik an einen Sinuston* und die *serielle Technik* zwangsläufig zu einer *Verarmung der Klangfarbenmusik* führen würden. Sein Resümee lautet: „*Bei dieser Methode bleiben heißt die elektronische Musik in eine Sackgasse hineinzumanövrieren.*“⁴²⁰ Beyers Kritik bezieht sich auf den Versuch, das serielle Verfahren auch in der elektronischen Musik zur Satzung zu erheben und im gleichen Zuge jeglichen anderen künstlerischen Zugang als ungültig respektive als unzeitgemäß zu deklarieren.

Die technischen Voraussetzungen für die moderne elektronische Musik⁴²¹ wurden durch die Erfindung der Magnettonbandaufzeichnung und -wiedergabe geschaffen. In ihren Anfangsstadien wurden noch elektronische Spielinstrumente wie das Trautonium (Friedrich Trautwein) und das Bode-Melochord (Harald Bode) zur Klangerzeugung herangezogen. Als Meyer-Eppeler für den deutschen Sprachgebrauch den Begriff „elektronische Musik“ vorschlug, zielte er dabei auf die Abgrenzung gegenüber parallel verlaufenden Entwicklungen der elektronischen Klangerzeugung, zu denen die „*musique concrète*“ (Pierre Schaeffer, FR) und die „Tape Mu-

⁴¹⁹ Adorno, *Das Altern der Neuen Musik*, a. a. O., S. 154

⁴²⁰ Zitiert nach Nauck, Gisela: *Elektronische Musik: die ersten Jahre. Antizipation und Realisierung*, in: Von Kranichstein zur Gegenwart a. a. O., S. 268

⁴²¹ Die ersten Experimente mit elektronischer Klangerzeugung gehen bis in das Jahr 1906 zurück, in dem Thaddeus Cahill in New York sein riesiges, tonnenschweres „Telharmonium“ vorstellte.

sic“ (USA) rechnen. Dementsprechend lautet sein Maxime: *„Musik ist nicht schon dann »elektronisch« zu nennen, wenn sie sich elektronischer Hilfsmittel bedient, da es hierzu keineswegs genügt, die bereits vorhandene Tonwelt oder gar eine bestehende Musik ins Elektroakustische zu übertragen.“*⁴²² Eimert bewirkte schließlich, dass der technische Begriff „elektronische Musik“ im Deutschen zunächst exklusiv an die serielle Praxis gekoppelt bleiben sollte. Ab Mitte der 50er Jahre sollte es letztendlich zu einer Öffnung gegenüber anderen Konzepten kommen.

Im Frühjahr 1952 gründete Eimert das Elektronische Studio am NWDR Köln, dessen erste Besetzung Beyer, Meyer-Eppler und der Tonmeister Fritz Enkel stellten. Am 26. Mai 1953 wurden anlässlich des Kölner Neuen Musikfests die ersten vier Musikstücke, die Beyer und Eimert in diesem Studio gemeinsam produziert hatten, der Öffentlichkeit vorgestellt. Dieser Tag gilt als die offizielle Geburtsstunde der elektronischen Musik in Deutschland. Nach diesem Konzert drifteten jedoch Beyers und Eimerts Auffassungen zur ästhetischen Ausrichtung des Studios immer weiter auseinander, was schließlich zum Weggang Beyers führte⁴²³.

In dem Maße, wie Eimert sein serielles Konzept der elektronischen Musik zu einer Art Ideologie ausbaute, kollidierte er zunehmend mit den Ansichten Beyers, der derartige Festlegungen für unnötig hielt, was am Ende zu Beyers Ausscheiden aus dem Kölner Studio führte (1953).⁴²⁴

Gegen den heftigen Widerstand der Hörspielabteilung, die an der neuen Einrichtung zwecks Herstellung von Hörspieleeffekten partizipieren wollte, setzte Eimert bei der Intendanz des NWDR durch, dass das Elektronische Studio ausschließlich für Experimente und kompositorische Klangforschung genutzt werden sollte. Es sollte Komponisten die Möglichkeit bieten, unter der Anleitung bzw. Assistenz eines Studiotechnikers mit dem neuen Instrumentarium zu arbeiten. Als Leiter des Studios hing es von seiner Entscheidung ab, wer dort arbeiten durfte und wer nicht. Da das Kölner Studio in Deutschland vorerst das einzige seiner Art war, gab es entsprechend viele Interessenten. Zu den ersten Künstlern, an die Eimerts Einladung erging, zählen Stockhausen, Křenek und György Ligeti. Stockhausen, der als Protegé Eimerts schon während der Aufbauphase des Kölner Studios Zugang zu diesem hatte, konnte 1952-53 an Pi-

⁴²² Meyer-Eppler, Werner: Elektronische Musik, in: Fritz Winkler (Hrsg.): Klangstruktur der Musik, Berlin 1955 (zitiert nach Lack, Wolfgang: Elektronische Musik in Köln. Im Internet unter:

http://www.musik.uni-osnabrueck.de/lehrende/enders/lehre/koelner_schule/em_koeln.htm

⁴²³ Vgl. Custodis, Michael: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 54), Franz Steiner, Stuttgart 2004, S. 62

⁴²⁴ Lack, Wolfgang: Elektronische Musik aus Köln. Im Internet unter:

http://www.musik.uni-osnabrueck.de/lehrende/enders/lehre/koelner_schule/em_koeln.htm

erre Schaeffers Pariser Studio praktische Erfahrungen mit elektronischer Klangerzeugung sammeln und dessen *musique concrète* aus nächster Nähe kennenlernen. Allerdings lehnte er Schaeffers ästhetisches Konzept und das damit verbundene Arbeitsverfahren entschieden ab. Es beruht darauf, reale („konkrete“) Klänge mittels Mikrophon aufzunehmen, im Studio elektronisch zu bearbeiten und das so gewonnene akustische Material nach Maßgabe des Hörurteils zu kombinieren. Stockhausen hingegen legte Wert darauf, ausschließlich mit elektronisch generiertem Material zu arbeiten. Er verwendete aus einzelnen Sinustönen zusammengesetzte Klänge, um das Parameter „Klangfarbe“ zu fixieren und in die serielle Reihenbildung zu integrieren. Schon beim damaligen technischen Stand ermöglichte die elektronische Klangerzeugung eine überwältigende Vielfalt an unterschiedlichen Klängen und Geräuschkomplexen. Die Erweiterung des Klangfarbenspektrums spielte für Stockhausen jedoch eine untergeordnete Rolle. Ziel war vielmehr das *„Gefügigmachen der Klangfarbe zu einem seriell gestaltbaren Kontinuum aller bekannten und unbekannten, aller denkbaren und möglichen Klänge (...)“*.⁴²⁵ Das Restriktive dieses Ansatzes verdross Beyer, wie anhand seiner zuvor zitierten Kritik deutlich wird. In einem Rückblick von 1986 äußert sich Stockhausen zu seiner Rolle bei dem Zerwürfnis zwischen Eimert und Beyer, das letzteren dazu veranlasste, dem Kölner Studio den Rücken zu kehren:

Beyer war ein phantasievoller Mensch. Er wollte im Grunde eine – wie soll man sagen – brui-
tistische und klangmalerische fiktionäre Musik, so wie die Hörspielmusik nach dem Krieg war
und wie die Musik in den futuristischen Science-fiction-Filmen ist. Nicht umsonst hatten die
ersten Klangmontagen von Beyer/Eimert Namen wie *Das Haar der Berenice*, *Klang im un-
endlichen Raum* (später hat Eimert dieselben Stücke umgetauft). Als deutlich wurde, dass der
Stockhausen mit seinen Sinustönen anfang und serielle Stücke produzierte, ohne zu wissen,
wie das eigentlich klingen würde, ging es Beyer völlig gegen den Strich. Vor allen Dingen
deshalb, weil Eimert sich von diesem Stockhausen so sehr beeinflussen ließ und in eine mehr
intellektuelle Richtung ging, hat Beyer sich in mehreren Diskussionen von Eimert distan-
ziert.⁴²⁶

Im August 1953 stellte Stockhausen seine den strengen Regeln der seriellen Musik entsprechende *„Elektronische Studie I“* fertig. In dieser ausschließlich aus Sinustönen zusammengesetzten Komposition sind die Parameter dergestalt aufeinander bezogen, dass *„Tondauer und*

⁴²⁵ Zitiert nach Lack, Elektronische Musik aus Köln. Im Internet unter:

http://www.musik.uni-osnabrueck.de/lehrende/enders/lehre/koelner_schule/em_koeln.htm

⁴²⁶ Stockhausen, Karlheinz: Elektronische Musik seit 1952, in: Texte zur Musik 1984 - 1991 Bd. 8, S. 469 (zitiert nach Custodis, Die soziale Isolation der neuen Musik, a. a. O., S. 62 f)

-stärke sich in dem Maß verringern, in dem sich die Tonhöhen von einem mittleren Frequenzbereich nach oben und unten entfernen.“⁴²⁷ Am 19. Oktober 1954 wurde sie im Rahmen eines Kölner Konzerts mit seriell-elektronischer Musik gemeinsam mit seiner „Elektronischen Studie II“ (1954), Eimerts „Glockenspiel“ (1953) und „Étude über Tongemische“ (1954-54), Goeyvaerts „Komposition Nr. 5“ (1953), Henri Pousseurs „Seismogrammen“ (1954) und Paul Gredingers „Formanten I und II“ (1954) öffentlich vorgestellt.

Die ersten Dokumente der *musique concrète*, die noch mithilfe von mehreren Plattentellern und Schaltrelais zur Regulierung der Geschwindigkeit hergestellt werden mussten, entstanden bereits 1948. Die Titel dieser Stücke Schaeffers lauten „*Étude violette*“, „*Étude au piano*“, „*Étude aux tourniquets*“, „*Étude pathétique*“ und „*Étude aux chemins de fer*“. In Zusammenarbeit mit Pierre Henry entstand die „*Symphonie pour un homme seul*“ (1950), die im Rahmen von Schaeffers Vortrag „*La musique concrète*“ bei den Darmstädter Ferienkursen 1951 vorgestellt wurde. Eine weitere Koproduktion, die Bühnenmusik „*Orphée 53*“, in der das „konkrete“ Material mit Gesang und Tanz kombiniert ist, wurde 1951 in Darmstadt und 1953 bei den *Donaueschinger Musiktagen* aufgeführt. In Donaueschingen verursachte die Darbietung einen spektakulären Skandal. In der Saison 1952 der *Ferienkurse* fand ein Seminar mit dem Titel „*Elektronische Musik und Musique concrète*“⁴²⁸ statt, bei dem Eimert über „*Probleme der elektronischen Musik*“ referierte und Antoine Goléa eine „*Einführung in die Musique concrète*“ hielt. Die Konkrete Musik war mit drei Vorführungen, nämlich Henrys „*Antiphonie*“ (1951), Boulez’ „*Deux études concrètes*“ (1951), Messiaens „*Timbres durées*“ (1952) sowie Schaeffers Kurzfilm „*Maskerage*“ vertreten, die sämtlich in Schaeffers Studio entstanden waren. Von Seiten der „rein“ elektronischen Musik erfolgte lediglich eine *Vorführung von Klangmodellen* durch Meyer-Eppler, da deren ersten Niederschläge aufgrund der mangelnden technischen Voraussetzungen erst in den bereits erwähnten Kölner Konzerten von 1953 und 1954 der Öffentlichkeit präsentiert werden konnten. Schaeffer brachte diesen Versuchen allerdings ebenso wenig Sympathie entgegen wie die Kölner Seite ihrerseits den Pariser Produktionen.

Zwischen Schaeffer und Stockhausen, der 1952-53 Gast in dessen Studio war, war es im Zuge dieses Praktikums zu Differenzen gekommen. Noch 1986 äußert sich Stockhausen abwertend

⁴²⁷ Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, a. a. O., S. 319

⁴²⁸ Vgl. Borio, Gianmario und Danuser, Hermann (Hrsg.): Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Freiburg 1997, Bd. 3, S. 315 ff (Online-Fassung unter: <http://www.imd.darmstadt.de/1946-1966/TAB1952.pdf>)

zu den Arbeitsmethoden in Schaeffers Studio und den daraus hervorgegangenen musikalischen Produkten:

Die Leute im Pariser Studio hatten keine Ahnung von Akustik, sondern haben eigentlich nur Hörspieleeffekte gemacht. (...) Die Studiozeiten waren so kurz, daß man keine Zeit hatte, eine Arbeit sorgfältig auszuführen. Ich habe ja auch die *Etude* von Boulez gehört und bemerkt, wie primitiv sie gemacht war. Auch die Studie von Messiaen. Da ist ja überhaupt nicht richtig komponiert worden.⁴²⁹

Boulez, der noch 1955 in Schaeffers Studio seine „*Symphonie mécanique*“ realisiert hatte, distanzierte sich erst in der Folgezeit öffentlich von Theorie und Praxis der *musique concrète*, als Stockhausen seinerseits wiederum dazu übergang, beide Ansätze miteinander zu verbinden. In Boulez' Artikel zum Stichwort „*musique concrète*“ in der 1958 erschienenen „*Encyclopédie de la musique*“⁴³⁰ heißt es:

Das rein technische Interesse, das sie damals erweckte, schwächte sich nach und nach ab, und man kann mit einiger Sicherheit behaupten, daß ihre Rolle so ziemlich ausgespielt hat und daß es sich nicht lohnt, die von ihr hervorgebrachten Werke festzuhalten. (...) Sie führt zu einer Anarchie, die zwar ganz hübsch sein mag, aber trotzdem schädlich ist. Soll ein musikalisches Material zur Komposition taugen, muß es hinlänglich geschmeidig, transformierbar und fähig sein, eine Dialektik sowohl hervorzubringen als wie zu ertragen. Da unsere „*musiciens concrets*“ sich weigern, diese unerläßliche Haltung einzunehmen, oder genauer, da sie sie gar nicht kennen, sind sie zur Nichtexistenz verurteilt. Bedenken wir zudem noch den Schaden, der der Sache aus einer Klangproduktion erwächst, die allein schon von der technischen Qualität her erbärmlich ist! Dieser Mangel an gedanklicher Führung hat das völlige Ausbleiben einer Forschungstätigkeit nach sich gezogen, die man auf dem neuen Gebiet der Elektroakustik mit großer Strenge hätte durchführen müssen. Maschinen, die nie in Ordnung sind, und ein angenehmer Schlendrian haben aus dem Studio der „*musique concrète*“ einen Flohmarkt der Klänge gemacht, auf dem sich, Gott sei's geklagt, nicht *ein* verborgener Schatz aufstöbern läßt. Anstatt auf eine wirkliche Klassifikation der Klänge hinzuarbeiten, gibt man sich zufried-

⁴²⁹ Stockhausen, *Elektronische Musik seit 1952*, a. a. O., S. 466 (zitiert nach Custodis, *Die soziale Isolation der neuen Musik*, a. a. O., S. 66 f). Im Anschluss an seine Pariser Studienzeit ging Stockhausen nach Köln zurück, um an der Seite von Eimert und Meyer-Eppler seine musikalischen Vorstellungen erproben und verwirklichen zu können. Sein Wirken am NWDR-Studio und sein Einfluss auf Eimert führten seiner eigenen Darstellung zufolge zum Bruch zwischen diesem und Beyer (vgl. Zitat 426).

⁴³⁰ In: Michel, François (Hrsg.): *Encyclopédie de la musique* (3 Bde), Paris 1958/1959/1961 (zitiert nach Vogel, *Schönberg und die Folgen*, a. a. O., Bd. 2, S. 179 f).

den, genormte Vorratskästen zu zimmern, die so verschrobene Benennungen tragen wie etwa „dicker Klang“, „Äolsklang“, oder was sonst sich eine zu kurz gekommene Vorstellungsgabe an Narreteien einfallen läßt (...)⁴³¹

Ab Mitte der 50er Jahre wurden die verhärteten ästhetischen Fronten von beiden Seiten her durchbrochen. Im „*Gesang der Jünglinge*“ (1955-56) hat Stockhausen „konkretes“ Rohmaterial (ein gesprochener Text aus den Apokryphen zum Buch Daniel) elektronisch bearbeitet und in das serielle Konzept integriert. Bei seinen „*Hymnen*“ (1966-67) ist die Vereinigung von elektronisch-serieller und „konkreter“ Musik bereits im Untertitel angekündigt. Und Henry hat seit „*Coxexistence*“ und „*Investigations*“ (beide 1959) synthetisch produzierte Klänge in seine *musique concrète* miteinbezogen. Nichtsdestoweniger sah sich Eimert dazu veranlasst, die *musique concrète* in seinem gemeinsam mit Hans Ulrich Humpert herausgegebenen „*Lexikon der elektronischen Musik*“⁴³² als *kunstgewerbliche Spielerei* abzuqualifizieren, und das zu einem Zeitpunkt (1973), als auch die serielle Musik längst schon „historisch“ geworden war. Selbst noch ein Jahrzehnt später, als die „*Wogen der Auseinandersetzung, die zu Anfang um die Elektronische Musik tobten, (...) sich längst geglättet*“⁴³³ hatten, bemühte sich Hermann Danuser darum, die seriell ausgerichtete elektronische Musik als die künstlerisch maßgeblichere und progressivere Richtung darzustellen:

Für die Entwicklungsgeschichte der Elektronischen Musik wurde die Tonbandtechnologie genau zu jenem chronologischen Kairos verfügbar, als um 1950 die musikhistorischen Bedingungen für eine analytische Erforschung des Klangmaterials nach Maßgabe des seriellen Denkens gegeben waren; für den Ansatz der *Musique concrète* hingegen kam sie um Dezennien »zu spät«, insofern das Prinzip der Collage und die ästhetische Kategorie des »objet trouvé«, die hier tragende Bedeutung erhielten, schon rund drei Jahrzehnte zuvor als künstlerische Denkformen der Avantgarde vom Dadaismus und Surrealismus entfaltet worden waren, ehe sich ihnen eine musikhistorisch fruchtbare Perspektive eröffnete.⁴³⁴

Tatsächlich sollte sich erweisen, dass das Dasein der *musique concrète* als eigenständige Kunstrichtung nicht lange währen sollte. Aber auch die serielle Ära neigte sich allmählich ihrem Ende zu. Ihr Niedergang ging mit dem Eindringen des Zufallsprinzips in die musikalische

⁴³¹ Zitiert nach Vogel, a. a. O., Teil 2, S. 179 f.

⁴³² Eimert, Herbert und Humpert, Hans Ulrich: *Das Lexikon der elektronischen Musik*, Bosse, Regensburg 1973

⁴³³ Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 315

⁴³⁴ Ebd., S. 316. Anhand dieser Bewertung wird deutlich, wie parteilich die Musikgeschichtsschreibung des 20. Jh. mitunter ist.

Komposition einher. Die unterschiedlichen Konzepte, die daraus resultierten, lassen sich unter dem Begriff „Aleatorik“ subsumieren. In seinem 1957 verfassten Aufsatz „*Alea*“ proklamiert Boulez im Sinne seiner neuen Ästhetik des „gelenkten Zufalls“ die Hinwendung vom fixierten zum offenen Kunstwerk. Im gleichen Jahr wurde „*Alea*“ in deutscher Übersetzung von Heinz-Klaus Metzger bei den Darmstädter Ferienkursen vorgetragen und in der ersten Folge der von Steinecke herausgegebenen „*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*“ (1958-94) publiziert. Auch Stockhausen wandte sich in dieser Zeit der aleatorischen Idee zu. Spätestens mit dem Auftreten von John Cage bei den *Ferienkursen* 1958⁴³⁵ bahnte sich endgültig ein Paradigmenwechsel vom determiniert-seriellen Denken zugunsten des komponierten Zufalls an. Die drei Seminare, die Cage in Darmstadt abhielt, zogen viel Interesse insbesondere seitens der musikalischen Jugend auf sich. Mit seiner vom Zen-Buddhismus beeinflussten Lebensphilosophie hat Cage sehr inspirativ und wohl auch ein wenig „guruhaft“ auf seine Hörer gewirkt.⁴³⁶ Cage betrachtete grundsätzlich alle nur erdenklichen Arten von Schallereignissen als Musik. Folglich existierte für ihn auch keinerlei Hierarchie zwischen Tönen und Geräuschen. Ihm war daran gelegen, ein neues Hören zu vermitteln und das Kunstwerk von eingeschliffenen Denkmustern und Erwartungshaltungen zu befreien. Viele Komponisten folgten seinen Ideen. Das Hereinbrechen des radikalen Zufallsprinzips über Darmstadt führte in logischer Konsequenz zur Diskussion dessen, worin die Arbeit – oder vielmehr – das Wesen des Komponierens grundsätzlich bestehe. Durch den Einfluss Cages’ wurde auch die Frage nach der formalen Konzeption eines Musikstücks in zunehmendem Maße brisant. In vielen Kreisen wurde der Ruf nach einer offenen und zumindest streckenweise unfixierten Form laut. Metzger spricht 1996 retrospektiv von einer *Epochenzäsur*⁴³⁷. Bei einigen Exponenten der seriellen Musik, aber auch bei diversen anderen Kursteilnehmern, stieß das Schaffen und Wirken von Cage auf Widerspruch. Insbesondere Luigi Nono distanzierte sich von der Zufallsästhetik. Er präsentierte eigene Kompositionen, die entgegen der aktuellen Entwicklungstendenz, der auch Boulez und Stockhausen folgten, streng durchkomponiert sind. Eine von Metzger verfasste

⁴³⁵ John Cage und sein Pianist David Tudor waren mit der Uraufführung von „*12'55.677 for 2 Pianists*“ (für präparierte Klaviere und Tonbänder) bei den *Donaueschinger Musiktagen* 1954 durchgefallen. Heinrich Strobel, künstlerischer Leiter der *Musiktage*, ließ daraufhin keine weiteren Auftritte von Cage mehr zu, worin ihm Steinecke folgte. Als Boulez, 1957 zum Dozenten der *Ferienkurse* befördert, im Folgejahr verhindert war, sah Steinecke sich genötigt, Cage in *Stellvertretung für Pierre Boulez* nach Darmstadt zu berufen (vgl. Vogel, Martin, Schönberg und die Folgen, a. a. O., Bd. 2, S. 206).

⁴³⁶ Vgl. Latocha, Rita: John Cage 1990: „jeder Tag ist ein schöner Tag“, in: Von Kranichstein zur Gegenwart, a. a. O., S.243 ff (Die Autorin begegnete Cage 1990, im Zuge seiner zweiten Dozententätigkeit in Darmstadt).

⁴³⁷ Metzger, Heinz-Klaus: Fragment zum Thema „Komet“ (offener Brief an Lothar Knessl). In: Von Kranichstein (...), a. a. O., S. 251

Rezension dieser Werke im Düsseldorfer „Mittag“ beurteilt diese Strenge als *historisch überholt* und – seit Stockhausens Aufsatz „*Wie die Zeit vergeht*“ (1956) – als *nachgewiesen falsch*⁴³⁸. Die Kontroversen um Cage und die Zufallsmusik sollten ein Jahr nach dessen Auftreten bei den *Ferienkursen* die Darmstädter Schule entzweien. Zwischen Stockhausen und Boulez entstanden zunehmende Spannungen und Rivalitäten, und Nono kehrte nach einer Kontroverse mit Stockhausen Darmstadt den Rücken.

Ein weiterer Beweggrund für den Umschwung von der totalen Determination zur Aleatorik lag darin, dass „*beim Operieren mit den Einzelreihen sich die klanglichen Summationsergebnisse oft als querständig, unhandlich, widersprüchlich herausgestellt hatten und eben dies dem aufklärerischen Impuls des Verfahrens widersprach*“⁴³⁹ (vgl. S. 137). Man musste sich ferner auch eingestehen, dass sich die satztechnische Stimmigkeit einer seriellen Komposition der Überprüfbarkeit durch das Gehör entzieht, und dass die klingenden Resultate den enormen Aufwand an Zeit und Mühe, den man an ihre Konstruktion wandte, nicht rechtfertigten: Als 1956 Cages’ „*Music of Changes*“ (1951) in Köln zu hören war – sie entstand mittels Praktiken wie Münzwurf und Teilung von Schafgarbenstengeln, mussten die im Publikum anwesenden Vertreter der seriellen Musik feststellen, dass der Höreindruck des „Darmstädter Stils“ sich mühelos durch Zufallsoperationen bewerkstelligen ließ.⁴⁴⁰ Selbst „Nicht-Komponisten“ waren in der Lage, den Klangcharakter der seriellen Musik überzeugend zu imitieren, wie der Zeitzeuge Hans Vogt versichert:

Ensembles, die in der Interpretation von serieller Musik geübt waren, machten sich gelegentlich ein Vergnügen: zur Entspannung *improvisierten* sie in dem ihnen vertrauten Stil. Der Erfolg überraschte. Was da spontan entstand, trug den Stempel des Lockeren, Musikantischen, Unverkrampften, ja es zeigte manchmal durchaus vergnügliche Züge – im Gegensatz zur Verbissenheit des orthodoxen Serialismus. Klanglich schienen sich solche Improvisationen von seriell determinierten Werken wenig zu unterscheiden. (...) Die notwendige Folge dieser ersten, halb spielerisch gewonnenen Erfahrung war, sie bewußt in die Musikproduktion zu integrieren.⁴⁴¹

⁴³⁸ Metzger, Heinz-Klaus: Kranichsteiner Musiktreffen beendet, in: Der Mittag (Düsseldorf), 11. 9. 1959 (zitiert nach Decroupet, Pascal: Boulez: schlüssige Kompositionssysteme. Dem flexiblen Musikdenken Vorrang eingeräumt, in: Von Kranichstein zur Gegenwart, a. a. O., S. 229)

⁴³⁹ Dibelius, Ulrich: Moderne Musik II 1965-1985. Serie Musik Piper – Schott, München ²1989, S. 34

⁴⁴⁰ Vgl. Vogel, Martin: Schönberg und die Folgen, a. a. O., Bd. 2, S. 207

⁴⁴¹ Vogt, Hans: Neue Musik seit 1945. Reclam, Stuttgart, ³1982, S. 29 f.

So jagte, von Darmstadt ausgehend, ein „progressives“ Konzept das andere. Fortner, der dort viele Jahre hindurch Kompositionskurse abhielt, hatte bereits 1955 geklagt, dass es *„fast wichtiger zu sein (schien), eine neue pädagogische oder methodische Arbeitsweise entdeckt als ein gutes Stück geschrieben zu haben.“*⁴⁴² Wer bzw. was der jeweils neuen Entwicklung nicht Folge leisten wollte, wurde innerhalb der Avantgarde-Kreise – und zwar auch auf publizistischem Wege – als „unzeitgemäß“, „konservativ“ oder gar „reaktionär“ abgetan. Křenek war schon anlässlich der *Ferienkurse* 1956 zu der Auffassung gelangt, das *„eine gewisse rein äußerliche Radikalisierung der »neuen« Musik begünstigt (werde), indem besonders die Konzerte der jungen Generation zu rein internen Angelegenheiten werden, bei welchen die jungen Herrschaften instinktiv das irgendwie Sensationelle bejubeln, während sie das »Neue« des vorigen Jahres schon als »traditionell« ablehnen, ohne sich über eine solidere Wertsetzung recht klar zu werden.“*⁴⁴³ Diese Einschätzung sollte durch die Realität erhärtet werden: Im Jahr 1961 – Křenek war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr als Dozent in Darmstadt tätig – wurde die eigens für die Teilnehmer der *Ferienkurse* arrangierte Sonderaufführung seiner Oper *„Leben des Orest“* op. 61 (1928-29) von selbigen durch Zwischenrufe, Gelächter und Lärm gestört. Der Skandal hatte ein unerfreuliches Nachspiel. Infolge einer unautorisierten Pressemeldung entstand das Gerücht, dass Gerhard F. Hering, Intendant des Darmstädter Landestheaters, aufgrund dieser Ereignisse die Zusammenarbeit mit den *Ferienkursen* aufgekündigt habe. Als Reaktion darauf erging ein von Boulez verfasster und von allen Dozenten von *Adorno bis Wolpe*⁴⁴⁴ unterzeichneter offener Brief an Hering, in dem dieser attackiert und abgekanzelt wird. Steinecke geriet folglich in ein Dilemma, da einerseits der drohende Bruch mit dem Landestheater verhindert werden sollte und es andererseits galt, Solidarität mit seinen Dozenten zu beweisen. In einer dahingehenden Pressemitteilung sprach Steinecke nunmehr vom *„Orest“* als einem *„heute nur noch als Zeitdokument der zwanziger Jahre zu wertenden, »überständigen« und in vielem brüchigen Werk“*⁴⁴⁵. Steinecke musste sich eingestehen, dass ihm mit der Organisation der Aufführung dieser Oper eine *eklatante Fehleinschätzung* unterlaufen war. Eine *„historische“* Einstellung konnte man offensichtlich von den jüngeren Teilnehmern der *Ferienkurse* nicht mehr erwarten – auch einige frühe Werke von Strawinsky und

⁴⁴² Fortner, Wolfgang: Kompositionslehrer in der Zwickmühle, in: Melos 22. Jg. 1955, S. 167.

⁴⁴³ Křenek an Steinecke, 20. August. 1956, zitiert nach Maurer Zenck, Claudia: Und dann ins Eck gestellt. Ernst Křenek als vermittlungswillige (und geschmähte) Vaterfigur, in: Von Kranichstein zur Gegenwart, a. a. O., S. 160)

⁴⁴⁴ Ebd., S. 162

⁴⁴⁵ Offener Brief Steineckes an Hering, 13. 9. 1961, veröffentlicht als: Eine Kranichsteiner Orestie, in: Darmstädter Echo, 14. 9. 1961(zitiert nach Maurer Zenck, a. a. O., S. 162).

Webern zogen sich dort 1961 einige Buhrufe zu. Steinecke wollte „offenbar vor allem den Dozenten gegenüber den Eindruck vermeiden, er biete zwar der Avantgarde in den Ferienkursen ein Forum, fördere aber hinterrücks die »falsche« Musik.“⁴⁴⁶

Im Zuge der künstlerischen Entwicklungen der 60er Jahre verlor das Ideal der Fortschrittlichkeit zunehmend an Bedeutung. Es wurde in den Kreisen der amerikanischen wie auch der von ihr beeinflussten europäischen Avantgarde von anderen klangvollen Schlagwörtern wie „Freiheit“, „Befreiung des Interpreten“, „Improvisation“, „Indeterminacy“ (John Cage)⁴⁴⁷ usw. abgelöst. Von der Einbeziehung des Zufalls erhoffte man sich neue Ergebnisse und Erkenntnisse auf dem Gebiet der klanglichen Kombinatorik und der Form. Der Niedergang der seriellen Musik war mit der Feststellung einher gegangen, dass der Progression auf der Ebene des musikalischen Materials Grenzen gesetzt sind, und dass die Materie, zu isolierten Parametern hypostasiert, einem raschen Verschleiß unterliegt.

Für die vorerst letzte wesentliche Innovation auf Basis des musikalischen Materials zeichnet György Ligeti verantwortlich. Anhand seines Œuvres lässt sich auch der geistige und ästhetische Umschwung nach 1960 sinnfällig nachvollziehen. Der ungarische Volksaufstand im Oktober 1956 bewog Ligeti dazu, seine Heimat zu verlassen. Er ging im Februar 1957 nach Köln, da Eimert ihn dazu eingeladen hatte, am dortigen Elektronischen Studio (vgl. S. 141) zu arbeiten. Er wurde von Eimert und Stockhausen in die elektronischen Arbeitsweisen und in die serielle Technik eingeführt, die ihren Zenit zu dieser Zeit bereits überschritten hatte (vgl. S. 145 ff). 1958 schuf Ligeti mit „*Artikulation*“ seine erste elektronische Komposition nach seriellen Maßgaben. Kurz darauf entwickelte er jedoch eine eigene Kompositionstechnik, die ihre „entscheidenden Impulse aus der Kritik am Seriellen“⁴⁴⁸ erhielt. Ligeti beschreibt sie in seinem Kommentar zur Uraufführung seines Orchesterstücks „*Apparitions*“ (1958-59):

Beim Komponieren der *Apparitions* stand ich vor einer kritischen Situation: mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung in der Harmonik auf: der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferenter. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren,

⁴⁴⁶ Maurer Zenck, a. a. O., S. 162

⁴⁴⁷ „Indeterminacy“ (dt.: Indetermination, Unbestimmtheit) meint „bei John Cage eine Konzeption der Zufallsmusik, durch die sich die Beziehungen zwischen Komponist, Ausführendem und Zuhörer wesentlich freier, »unbestimmter« gestalten als bei traditioneller Musik“ (Begriffsklärung von Danuser, in: Die Musik des 20. Jahrhunderts, a. a. O., S. 420)

⁴⁴⁸ Dibelius, Ulrich: Moderne Musik I 1945-1965. Serie Musik Piper – Schott, München ⁴1988, S. 186

oder die bereits fortschreitende Abstumpfung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Intervallcharaktere einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit. Durch die Beseitigung der Intervallfunktionen wurde der Weg frei zum Komponieren von musikalischen Verflechtungen und von Geräuschstrukturen äußerster Differenzierung und Komplexität. Formbildend wurden Modifikationen im Inneren dieser Strukturen, feinste Veränderungen der Dichte, der Geräuschhaftigkeit und der Verwebungsart, das Einander-Ablösen, Einander-Durchstechen und Ineinander-Fließen klingender »Flächen« und »Massen«. Zwar verwendete ich eine strenge Material- und Formorganisation, die der seriellen Komposition verwandt ist, doch war für mich weder die Satztechnik noch die Verwirklichung einer abstrakten kompositorischen Idee das Wichtigste. Primär waren Vorstellungen von weitverzweigten, mit Klängen und zarten Geräuschen ausgefüllten musikalischen Labyrinthen.⁴⁴⁹

In endgültiger Ausprägung manifestieren sich Ligetis Klangvorstellungen und insbesondere das von ihm entwickelte Verfahren der „Mikropolyphonie“ in „*Atmosphères*“ (1961), seinem nächstem Orchesterwerk. Durch breite Auffächerung des klanglichen Spektrums in einzelne, in Mikrointervall-Abständen gesetzte Melodiestimmen entstehen Klangflächen (Cluster), die sich im zeitlichen Verlauf aufgrund von wechselnden Ereignissen in der Instrumentierung kontinuierlich umschichten und verändern. In „*Volumina*“ (1961/1964) übertrug er das Konzept der Klangflächenkomposition auf die Orgel, und im *Requiem* (1964) und *Lux aeterna* (1966) auf die menschliche Stimme. Ligetis Musik hat seit ihrem Erscheinen große Faszination hervorgerufen, nicht nur aufgrund ihres Novitätscharakters, sondern auch und vor allem deshalb, weil sie sich explizit an das Ohr wendet. Viele Komponisten sind seinen Ideen gefolgt.

Ligeti blieb jedoch nicht bei der Klangfläche stehen, da ihm war bewusst war, dass die Konzentration auf eine einzelne musikalische Dimension á la longue in eine Sackgasse führen muss. Bereits 1970 bezeichnete er diese Periode als „*den alten Ligeti*“⁴⁵⁰. Der Stilwandel zeichnet sich u.a. im *Konzert* für Violoncello und Orchester (1966) und in „*Lontano*“ (1967) für großes Orchester ab: Die Klangmassen treten hier auch und vor allem als akkordische Gebilde auf, die im Zuge einer allmählichen Transformation in andere harmonische Konstellationen überführt werden. Seit dem *Streichquartett* Nr. 2 (1968) komponierte Ligeti auch wieder profilierte Melodielinien, die entweder für sich stehend oder in Kombination mit Klangflächen in Erscheinung treten. Anhand dieser Entwicklung bewahrheitet sich jener Aphorismus,

⁴⁴⁹ In: Häusler, Josef: Musik im 20. Jahrhundert: von Schönberg zu Penderecki. Bremen 1969. Zitiert nach Vogt, Neue Musik seit 1945, a. a. O., S. 123

⁴⁵⁰ Vogt, Neue Musik seit 1945, a. a. O., S. 310

den Henze als Absage-Erklärung an Darmstadt formulierte: „*Ein Schritt in unbekanntes Gebiet muß nicht immer auf technischer Grundlage erfolgen und muß auch nicht unbedingt nach »vorwärts« gerichtet sein (wer kann sagen, wo »vorwärts« liegt?)*“⁴⁵¹. An Ligetis späteren Kompositionen wie der „*Passacaglia ungherese*“ (1978) und dem *Trio* für Violine, Horn und Klavier (1982) fällt die häufige Verwendung von konsonanten Zusammenklängen und anderen musikalischen Mitteln auf, die der „*Kanon des Verbotenen*“ (vgl. S. 132) hatte suspekt werden lassen.

Exkurs: Das Absurde der Idee des *Kanon des Verbotenen* wird vollends augenfällig, wenn man sie folgerichtig zu Ende denkt: Sie zielte ursprünglich darauf ab, „traditionelle“ Klänge – also tonische Drei- und Vierklänge – als „historisch überholt“ aus der gegenwärtigen Kompositionspraxis auszuschließen. In notwendiger Konsequenz müsste dieses Tabu früher oder später auch die Klanggebilde atonaler Prägung treffen, weil sich diese seit ihrem ursprünglichen Erscheinen als gängige Ausdrucksmittel der Neuen Musik etabliert haben. Vom *Stand der Technik* (vgl. Zitate 392, 393) aus betrachtet sind sie daher mittlerweile nicht minder traditionell bzw. historisch befrachtet als seinerzeit die tonalen Klänge. Der *Kanon des Verbotenen* würde schlussendlich alle nur möglichen und erdenklichen musikalischen Mittel ausschließen, was der Negation der Musik schlechthin gleichkäme. Darüber hinaus ist es nicht ein spezifischer *Klang*, der „veraltet“, sondern man wird (allenfalls) des musikalischen Kontexts überdrüssig, in dem er zu erscheinen pflegt. Als isoliertes Phänomen ist jeder Klang, ist jedes melodische Motiv zeitlos. Ligetis Musik liefert dafür den klingenden Beweis. Ab Mitte/Ende der 60er Jahre verlor diese zutiefst kunstfeindliche Doktrin, die das Musikdenken der Nachkriegs-Avantgarde beherrscht hatte, nach und nach an Bedeutung und Glaubwürdigkeit. Schon für die nächst jüngere Komponistengeneration, zu der u.a. Manfred Trojahn (*1949) und Wolfgang Rihm (*1952) rechnen, wurde es zur Selbstverständlichkeit, moderne und historisch gewachsene Stilmittel miteinander zu verbinden. Ähnliches trifft auch auf Künstlerpersönlichkeiten wie etwa Krzysztof Penderecki (*1933) und Alfred Schnittke (1934-98) zu, die zwar vorübergehend seriell bzw. aleatorisch komponierten, dann aber einen offenen Rekurs auf die Tradition nahmen, ohne deshalb in die stilistische Nachbarschaft des oftmals verpönten Neoklassizismus geraten zu sein.

⁴⁵¹ Henze, Hans Werner: Wo stehen wir heute?, in: Steinecke, Wolfgang (Hrsg.): Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Bd. 1, Mainz 1958 (zitiert nach Vogt, a. a. O., S. 100)

Das Ende des Fortschrittsoptimismus wird ferner greifbar anhand von Wortprägungen wie „Postmoderne“ oder „Postserialismus“, die nichts anderes besagen, als dass ein nicht näher Definiertes (oder Definierbares) diese Strömungen abgelöst hat. Tatsächlich lassen sich die zahlreichen musikalischen Entwicklungen seit etwa 1960 – zu nennen wäre hier unter anderem auch die Minimal Music mit ihren Exponenten Steve Reich, La Monte Young, Terry Riley und Philipp Glass – nicht unter einem Generalnenner subsumieren. Danuser, der das Nachlassen der Fortschrittseuphorie allerdings erst wesentlich später ansetzt, konstatiert demgemäß:

Seit Mitte der siebziger Jahre, ausgelöst zumal durch den Schock der ersten Ölkrise 1973/74, das ökonomische politische und kulturelle Fortschrittsdenken in Europa in tiefe Zweifel gestürzt wurde, ist gleichzeitig im Bereich der Kunst und Ästhetik die jahrzehntelange (freilich niemals unangefochtene) Vorherrschaft der Geschichtsphilosophie der »Moderne« in eine Krise geraten, in deren Verlauf der Grundsatz, Kunst müsse neu sein, um als authentisch gelten zu können, aufgelöst oder gar in sein Gegenteil verkehrt wurde.⁴⁵²

Es wäre vielleicht an der Zeit danach zu fragen, ob der Begriff des *Fortschritts* in Anwendung auf die Musik und ihre Geschichte nicht gänzlich unangemessen ist und man in diesem Zusammenhang nicht eher von *Entwicklung* sprechen sollte. Unter *Fortschritt* wird in der Regel eine lineare Gerichtetheit auf ein reales oder utopisches Ziel hin verstanden – so beispielsweise in der Medizin die Ausmerzungen von unheilbaren Krankheiten, in der Wirtschaft die Maximierung des Gewinns und in den Wissenschaften die Aufklärung alles Unbekannten. Für die Musik respektive die Kunst im Allgemeinen wird sich ein entsprechendes Ziel außerhalb des philosophischen Diskurses jedoch schwerlich eruieren lassen. An einer *Entwicklung* hingegen kann man zwar gegebenenfalls eine Tendenz feststellen, ihr tatsächlicher Verlauf lässt sich allerdings erst aus retrospektiver Sicht bestimmen. Tonsprache und Kompositionstechnik haben sich im Laufe der Zeit fortwährend entfaltet, und sie tun es auch heute noch. Die genommenen Entwicklungen haben wiederum diverse Gegenströmungen hervorgerufen. Einen Stillstand hat es nie gegeben.

⁴⁵² Danuser, Die Musik des 20. Jahrhundert, a. a. O., S. 400

II.4. Absage an das Publikum

Bei den Fortschrittsbestrebungen in der Neuen Musik blieben Auffassungsvermögen und Schönheitsempfinden des Hörers zumeist unberücksichtigt. Die Komponisten waren sich zwar dessen bewusst, dass sie weite Teile des Publikums überforderten, doch war das Bedürfnis nach Originalität und Innovation offenbar stärker als der Wunsch nach dessen Zustimmung. Einigen „Revolutionären“ war sogar ausdrücklich daran gelegen, das Publikum mit neuen Ausdrucksmitteln zu schockieren und zu provozieren. Der Aktionismus der historischen Avantgardebewegungen stellt hierfür das sinnfälligste Beispiel dar, aber auch George Antheils *„Ballett mécanique“* (1. Fassung 1924) oder Hindemiths *„Suite 1922“* op. 26 (1922) zielten in diese Richtung. Die Zuhörerschaft reagierte in der Regel auch in der von den Initiatoren gewünschten Weise. Eine ähnliche, von John Cage inspirierte Bewegung fand in den 60er Jahren unter dem Motto „Fluxus“ statt. Ihre Vertreter, darunter Joseph Beuys und der in Köln ansässige Koreaner Nam June Paik, praktizierten im Rahmen ihrer „Happenings“ eine neodadaistische Antikunst, die der Idee nach eine gesellschaftliche Bewusstseinsveränderung bewirken sollte. Beuys' Performances zeichneten sich insbesondere durch die Zertrümmerung von Konzertflügeln aus.

Die Mehrzahl der Komponisten im 20. Jh. verfolgte indessen andere Ziele als die Erregung von Aufsehen und Exzessen. So etwa intendierten die Exponenten der Zweiten Wiener Schule mit ihrer atonalen Musik einerseits eine Steigerung des subjektiven Ausdrucks und andererseits die als folgerichtig erachtete Fortführung einer harmonischen Entwicklung seit Liszt und Wagner. Aufgrund der negativen Reaktionen auf die „Werke des Übergangs“ hatten sie auch durchaus damit gerechnet, dass das neue Idiom bei Hörern und Kritikern Widerstand hervorrufen würde. Im Laufe der Zeit aber – so dachten sie – würde sich das Gehör an die veränderten klanglichen Gegebenheiten gewöhnen. Die Protest- und Missfallenskundgebungen anlässlich von öffentlichen Darbietungen atonaler Musik schienen allerdings kein Ende nehmen zu wollen. Schönberg und Webern waren nicht zu Konzessionen bereit. Berg hingegen hat in seiner Musik auch weiterhin tonale Elemente verarbeitet, was er mit den Erfordernissen, die sich ihm als Opernkomponisten stellten, zu rechtfertigen für notwendig befand⁴⁵³. Schönberg ist in Hinblick auf seine Kompromisslosigkeit, die für spätere Komponistengenerationen vorbildlich wurde, als Pionier zu betrachten. Für die Beharrlichkeit, mit der er an der Atonalität festhielt, können zwei Motive geltend gemacht werden: Zum einen seine feste Überzeugung von der „historischen Notwendigkeit“ des eingeschlagenen Weges, und zum anderen der von ihm

⁴⁵³ Vgl. Schönberg, *Composition with twelve tones* (1), Addendum (1946), in: *Style and Idea*, a. a. O., S. 245

erhobene Anspruch, dass es „nur »l’art pour l’art«, die Kunst um der Kunst willen“ geben könne⁴⁵⁴. Dieser Gedanke entspricht dem gegen Ende des 19. Jh.s geprägten Konzept der ästhetischen Autonomie, das Kunst und Künstler vor dem Einfluss des Kommerz und des „trivialiserten“ Geschmacks bewahren sollte.

Der Publikumsgeschmack war, wie entsprechende Stellungnahmen von Schumann, Hoffmann und anderen Autoren bezeugen, bereits seit dem früheren 19. Jh.s ins Zwielficht geraten. Dies ging im Extremfall so weit, dass die künstlerische Qualität von populären und kommerziell erfolgreichen Werken a priori in Zweifel gezogen wurde – hingewiesen sei in diesem Kontext auf die Skepsis, mit der insbesondere deutsche Ästhetiker Rossini begegneten. Die „Konjunktur des Kitsches“ in der Salonmusik der zweiten Jahrhunderthälfte tat ihr übriges dazu, publikumswirksame Musik und deren Rezipienten quasi von vornherein als suspekt erscheinen zu lassen. Im deutschsprachigen Raum hat auch Hanslicks Kritik an dem nach kulinarischem Genuss strebenden Hörertyp (vgl. Zitat 115) einigen Einfluss gezeitigt. Dementsprechend fand Schönberg um die Jahrhundertwende eine tendenziell schlechte Meinung von der „ästhetischen Kompetenz“ des Publikums vor. Sie bestätigte sich für ihn an den öffentlichen Reaktionen auf seine Musik. Als beispielsweise bestimmte Textpassagen aus „*Pierrot lunaire*“ anlässlich einer Pariser Aufführung Anstoß erregt hatten, meinte er:

Wären sie [die Leute] musikalisch, so würde sich um den Text kein Mensch scheren. Statt dessen würden sie die Melodien nachpfeifen. So aber versteht das heutige Musikpublikum im besten Fall den TEXT, während es im übrigen [sic] vollständig musiktaub ist – darüber kann mich kein Erfolg der Welt täuschen.⁴⁵⁵

In seinem acht Jahre später verfassten Essay „*Mein Publikum*“ (1930) klingt die Auffassung durch, dass nur Seichtes und Triviales von den Hörern unmittelbar verstanden werde:

Nach dem Umsturz aber gab es in jeder Großstadt die gewissen paar hundert jungen Leute, die gerade nichts mit sich anzufangen wußten und sich deshalb bemühten, durch ein Bekenntnis zu allem, was nicht durchzusetzen ist, eine Gesinnung zu dokumentieren. Damals, als dieses Wandelbare, diese Gesinnung auch mich einschloß, schuldlos einschloß, damals behaupteten Optimisten, nun hätte ich ein Publikum. Ich bestritt es; denn ich begriff nicht, daß man mich

⁴⁵⁴ Schönberg, Neue und veraltete Musik (1936), in: Stil und Gedanke, a. a. O., S. 34

⁴⁵⁵ Brief Schönbergs an Marya Freund vom 30. Dezember 1922, in: Stein, Arnold Schönberg. Briefe, a. a. O., S. 82 (Nr. 56)

über Nacht sollte verstehen können, ohne daß, was ich geschrieben, inzwischen dümmere oder flacher geworden wäre.⁴⁵⁶

Dem entspricht auch die in „*Neue und veraltete Musik, Stil und Gedanke*“ (1936) aufgestellte Behauptung: „*Intelligente Menschen sind zu allen Zeiten beleidigt gewesen, wenn man sie mit Dingen belästigt hat, die jeder Trottel sofort verstehen konnte.*“⁴⁵⁷ Noch weitaus negativer aber schätze Schönberg die Urteilsfähigkeit professioneller Rezensenten ein, wie bereits sein polemischer Aufsatz „*Über Musikkritik*“ von 1909 deutlich macht:

Ich habe nachgedacht, warum gerade diese [die gegenwärtigen Kritiker], die nicht wie die Zünftler oder die Wagnerianer eine Kultur zu verteidigen glauben, sich dem Neuen mit solchem Haß entgegenstemmen, und habe gefunden, daß es außer Schadenfreude und dem Neid gegen jene, die etwas schaffen können, nur die sittliche Depression ist, die hervorgerufen wird durch den Zwang, ewig vorgeben zu müssen, man verstünde oder es gefiele einem etwas, wovon man keinen blauen Dunst hat und was einem höchst gleichgültig ist. Darum kann man sich darauf verlassen, wenn ein Musikkritiker vom Können eines Autors spricht, beweist das heute sicherer als jemals zuvor, daß er selbst nichts kann; wenn er vom Kontrapunkt spricht, daß er nicht mehr weiß als: »der Name stammt aus dem ...«; wenn er über Dissonanzen jammert, daß er die mit dem Ohr nicht von Konsonanzen zu unterscheiden vermag.⁴⁵⁸

Aussagen aus späterer Zeit lassen erkennen, dass sich Schönbergs Haltung gegenüber der Musikkritik nicht zum Positiven verändert hat. In Anbetracht dessen, dass er das Publikum einschließlich eines Teils seiner Anhänger für unverständlich und die Kritiker für niederträchtig und borniert hielt, stellt sich die Frage, wem er denn also die Kompetenz für ein fundiertes Kunsturteil zuerkannte. Da er offenbar der Geschichtsphilosophie zugeneigt war, erwartete er, dass die Zukunft eine breitere Rezeption und Anerkennung seines Schaffens mit sich bringen würde. Als er gegen Ende seines Lebens erkennen musste, dass sich seine Perspektiven nicht erfüllt hatten, setzte er seine Hoffnungen auf die Nachwelt.

Der Bruch zwischen Komponist und Publikum, der sich im 20. Jh. ereignete und bis heute nicht geheilt ist, wurde von beiden Seiten aus vollzogen. Viele Vertreter der Neuen Musik

⁴⁵⁶ In: *Stil und Gedanke*, a. a. O., S. 247

⁴⁵⁷ Ebd., S. 30

⁴⁵⁸ Ebd., S. 162. Mag Schönbergs Einschätzung auch für einzelne Journalisten der Tagespresse zutreffend gewesen sein, so gewiss nicht für die Kritikerpersönlichkeiten der renommierten Musikzeitschriften, deren Rezensionen der frühen atonalen Werke Schönbergs gleichermaßen negativ waren (vgl. II.2.6.).

räumten der Verwirklichung ihrer ästhetischen Vorstellungen Priorität vor den Wünschen und Bedürfnissen der Hörer ein. Diese traten jedoch gleichfalls mit bestimmten Erwartungen und Forderungen an die Musik heran, welche die neue Kunst ihrem Dafürhalten nach nicht erfüllte. Demzufolge kam es zu heftigen Differenzen. Die Komponisten quittierten im Konzertsaal erlittene Schmähungen damit, dem Publikum Kunstverständnis und Urteilsfähigkeit abzusprechen. Schließlich erfolgte ein gegenseitiger Rückzug: Schönbergs Gründung des „Vereins für musikalische Privataufführungen“, zu dem weder Presse noch Allgemeinheit unmittelbar Zutritt hatten, und das mangelnde öffentliche Interesse an den Erstaufführungen seines „*Pierrot lunaire*“ (vgl. S. 82) stehen exemplarisch für diese Entwicklung. Der Musikpublizist Michael Custodis spricht in diesem Kontext von der sozialen Isolation der neuen Musik:

Die soziale Isolation beschreibt einen Zustand innerhalb der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, der zu einem der wesentlichen Merkmale der neuen Musik wurde: ihrer erzwungenen wie selbst gewählten gesellschaftlichen Positionierung in der Auseinandersetzung um ihre öffentliche Wahrnehmung. Das schwierige Verhältnis zwischen Komponist und Hörer begleitet die neue Musik seit ihrer Entstehung und wurde von ihr verinnerlicht als ein Kernpunkt des eigenen Selbstverständnisses, der die meisten ihrer kompositorischen, personellen, politischen, wissenschaftlichen oder ökonomischen Bereiche beeinflusst.⁴⁵⁹

In den 20er Jahren strebte eine Reihe von Komponisten im Zeichen der Neuen Sachlichkeit danach, die beginnende Isolation zu durchbrechen. Man suchte wieder bewusst den Kontakt zu breiteren Rezipientenkreisen. Es überrascht daher nicht, dass einige der beliebtesten Werke des 20. Jh.s, beispielsweise George Gershwins „*Rhapsody in Blue*“ (1924), Křeneks Zeitoper „*Jonny spielt auf*“ (1927), Kurt Weills „*Dreigroschenoper*“ (1928) oder Carl Orffs „*Carmina Burana*“ (1937) aus dieser Zeit stammen bzw. aus dieser Bewegung resultierten. Ab 1933 wurde in den von den Nationalsozialisten beherrschten Ländern alles, was dem Regime als unerwünscht oder gar „entartet“ galt, brutal unterdrückt. Indem das Widerständige beseitigt wurde, währte vorübergehend die Illusion einer ungetrübten Beziehung zwischen Kunstschaffenden und Rezipienten. Ähnliches gilt für die Situation in der Sowjetunion zu Zeiten des sozialistischen Realismus.

Als mit dem Ende des 2. Weltkriegs die regressive nationalsozialistische Kulturpolitik zu Fall gebracht wurde, bot sich auch für die brüchig gewordene Kommunikation zwischen Musikschaffenden und -hörern die Möglichkeit eines „Wiederaufbaus“: Das Neue war willkommen,

⁴⁵⁹ Custodis, Michael: Die soziale Isolation der neuen Musik, a. a. O., S. 9

und selbst die „beschränkteste Möglichkeit des Kontaktes mit moderner Musik wurde genutzt“⁴⁶⁰. Bemerkenswerterweise zeigte sich dieses Phänomen auch dort, wo es keine Restriktionen gegeben hatte. Der Nachholbedarf wurde, da die Konzert- und Opernhäuser vieler Städte noch in Schutt und Asche lagen, v.a. durch die neugegründeten Rundfunkanstalten befriedigt, die der modernen Musik in ihren Programmen viel Raum gewährten. In Deutschland und Österreich kamen nunmehr auch Komponisten wie Dmitri Schostakowitsch, Benjamin Britten und Olivier Messiaen zu Geltung, deren Musik in den freien Ländern bereits bekannt war. Die „historische“ Chance zur gegenseitigen Wieder-Annäherung wurde jedoch insbesondere von der damals jungen Komponistengeneration wenig genutzt. Offenbar komponierte man von vorne herein nicht mehr für ein möglichst breites Publikum, weil dieses bereits im Zuge der Auseinandersetzung um die frühen Niederschläge der Neuen Musik in Verruf geraten war. Seit der Öffnung des Musiklebens für die Allgemeinheit steht das Publikum stets auch sinnbildlich für die Gesellschaft insgesamt, zu der der Komponist in seinem Schaffen Position bezieht. Die Rolle der Musik nach 1945 wurde nicht zuletzt darin gesehen, einer als konformistisch beurteilten Gesellschaft oppositionell und kritisch gegenüberzutreten. Dementsprechend war die kompositorische Produktion nicht mehr darauf ausgerichtet, breite Zustimmung zu erringen. Vielmehr machte sich ein Komponist bzw. ein Werk, das öffentliche Anerkennung fand, des Opportunismus verdächtig. Zur Erläuterung der Faktoren und Einflüsse, die dieses Musikdenken begünstigt haben, werden abermals die Ereignisse im Umfeld der *Darmstädter Ferienkurse* exemplarisch herangezogen, weil sich das Geschehen innerhalb der Neuen Musik dort konzentrierte.

Das regelmäßige Zusammentreffen einer internationalen Gemeinschaft von Musikschaaffenden unterschiedlicher Altersstufen hatte den Effekt, dass man über gegenwärtige künstlerische Entwicklungen aus erster Hand unterrichtet war und diese allenfalls mitbestimmen konnte. Insbesondere junge Komponisten, die den eigenen Weg noch suchten, empfingen in Darmstadt entscheidende Impulse. Allerdings begünstigte diese Situation auch die Tendenz zur Klüngelbildung, wie etwa die programmatische Selbsterkennung einer aufstrebenden Komponistengruppe zur „Darmstädter Schule“ bezeugt. Der Diskurs über die Neue Musik und ihre ästhetische Neuorientierung wurde quasi unter Ausschluss der Öffentlichkeit geführt. Man war unter sich und wollte es in vielerlei Hinsicht auch bleiben (vgl. Zitat 443).

Indem die zukünftige Avantgarde zunächst Schönberg und schließlich Webern auf ihren Schild hob, wählte sie damit auch die ersten von der Musikgeschichtsschreibung registrierten

⁴⁶⁰ Vogt, Hans, *Neue Musik seit 1945*, a. a. O., S. 28 f.

Komponisten, deren Verhältnis zum Publikum nahezu während ihrer gesamten Laufbahn geradezu prekär gewesen war. Solche Vorbilder motivierten nicht unbedingt dazu, aktiv den Kontakt mit der Öffentlichkeit zu suchen, am allerwenigsten im Schöpfungsprozess selbst. Hinzu kam der immense Einfluss, den Adorno auf das Musikdenken nach 1950 ausübte. In der „*Philosophie der neuen Musik*“ wie auch in zahlreichen seiner sonstigen Schriften und mündlichen Vorträge werden die Erwartungen und Bedürfnisse des „bürgerlichen“ Publikums (das nach dem 2. Weltkrieg im eigentlichen Sinne ohnehin so gut wie nicht mehr existierte) als kunstfeindlich, kulinarisch und „manipuliert“ abqualifiziert. Bei denen, die für Thesen dieser Art empfänglich waren, resultierte deren Verinnerlichung in einer ablehnenden, herablassenden, ja geradezu feindseligen Haltung gegenüber dem Hörer, den man als unselbständigen „Musikkonsumenten“ und Banausen nicht weiter ernst zu nehmen brauchte. Adornos *Negativitätsphilosophie*⁴⁶¹ bot auch entsprechenden moralischen Rückhalt für diese Attitüde:

Die Isolierung der radikalen neuen Musik rührt nicht von ihrem asozialen, sondern ihrem sozialen Gehalt her, indem sie durch ihre reine Qualität und um so nachdrücklicher, je reiner sie diese hervortreten läßt, aufs gesellschaftliche Unwesen deutet, anstatt es in den Trug der Humanität als einer bereits schon gegenwärtigen zu verflüchtigen.⁴⁶²

Adornos Gesellschaftstheorie ist bekanntlich marxistisch geprägt. Hanns Eisler, der spätere „Vorzeigekomponist“ der DDR, der dem linken politischen Flügel viel eher zuzurechnen ist als der im Grunde „bürgerliche“ Adorno, vertritt allerdings sehr konträre Ansichten zur sozialen Abgrenzung der Neuen Musik:

Der moderne Komponist ist in dieser Zeit eine völlige Privatexistenz, er kann tun und lassen, was er will, er ist der Gesellschaft gegenüber zu nichts mehr verpflichtet. Diese scheinbare „Freiheit“ des Komponisten ist dadurch entstanden, daß er völlig vom gesellschaftlichen Leben isoliert ist. Es ist nicht „Freiheit“, sondern Barbarei, Anarchie. Es mag nun naive Leute geben, die die Schuldfrage stellen, und diesen muß gesagt werden, daß der moderne Komponist einen Hauptteil an der Schuld für diese Zustände trägt.⁴⁶³

⁴⁶¹ Federhofer, Hellmut: Ein Beitrag zur Ästhetik Neuer Musik, a. a. O., S. 118

⁴⁶² Adorno, Philosophie der neuen Musik, a. a. O., S. 124

⁴⁶³ Eisler, Hanns: Die Situation des modernen Komponisten und die I. Internationale Arbeitermusikolympiade in Strasbourg [1935], in: Sinn und Form, Sonderheft Hans Eisler, Berlin 1964, S. 161 f. (zitiert nach Custodis, Die soziale Isolation der neuen Musik, a. O., S. 14)

Überdies haben sich Webern und Schönberg – denn diese beiden meint Adorno, wenn er von der *radikalen neuen Musik* spricht – nicht freiwillig in die Isolation begeben. Die Isolation wurde Webern, der sich trotz der prekären politischen Situation nie dazu entschließen konnte, seine Heimat zu verlassen, gewaltsam aufgezwungen. Selbst noch in den letzten Kriegsjahren bemühte er sich, wie zahlreichen seiner Briefe an Willi Reich zu entnehmen ist, unermüdlich um Aufführungen seiner Musik im Ausland. Ebenso suchte Schönberg, abgesehen von Zeit des Bestehens seines „Vereins“, stets die Öffentlichkeit. Seine Ächtung des Publikums (vgl. S. 154 f) ist als Abwehrmaßnahme zu verstehen: Eine Vielzahl seiner Werke, erweitert tonale gleichermaßen wie atonale, wurde rigoros abgelehnt. Er, der höchste künstlerische Ansprüche an sich selbst stellte und nicht weniger als ein Genie sein wollte, forderte jedoch energisch Anerkennung ein. Es kränkte ihn, dass man seine Musik angesichts ihrer gediegenen Faktur und ihrer quasi traditionellen Setzweise so sehr verkannte. Er konnte (bzw. wollte) nicht begreifen, dass die Struktur seiner Sätze aufgrund der motivischen Dichte und der Dissonanzsättigung nicht ohne weiters durchhörbar ist. Daher nahm er alsbald den Standpunkt ein, dass seine Mitwelt für das Verständnis seiner Musik nicht reif sei. Er beschwor damit ein beispielloses Philistertum herauf – es wurde nunmehr opportun, die Ursachen für das Scheitern einer Komposition von vorne herein dem Publikum anzulasten, anstatt kritisch danach zu fragen, ob selbiger auch die notwendigen Voraussetzungen für einen Erfolg eignen. Peter Jona Korn stellt in seiner berühmt gewordenen humoristischen Polemik *„Musikalische Umweltverschmutzung“* (1975) diesen Sachverhalt pointiert dar:

Der Komponist ist (...) nicht länger verpflichtet, das Publikum zu überzeugen; diesem obliegt es vielmehr, seine Mündigkeit dadurch zu beweisen, daß es den Komponisten »versteht«, wobei die Ablehnung einer Komposition als Beweis seiner Verständnislosigkeit gewertet wird. Es gibt also keinen Mißerfolg des Komponisten mehr, nur noch einen Mißerfolg des Publikums.⁴⁶⁴

Es hat sich unter Vertretern, vielmehr aber noch unter Parteigängern der Neuen Musik eingebürgert, auf berühmte „Fehlurteile“ eines einstigen Publikums zu verweisen, wenn das gegenwärtige sich über ein neues Werk wenig begeistert zeigte. Zitiert wurden Fälle von Bruckners „III.“ bis Strawinskys *„Le sacre du printemps“*, anlässlich derer das Publikum bei der Begegnung mit dem Neuen „versagte“. Jene Gelegenheiten, bei denen Werk und Schöpfer enthusiastisch gefeiert wurden – erinnert sei etwa an Schönbergs *„Gurrelieder“* und an Bergs

⁴⁶⁴ Jona Korn, Peter: *Musikalische Umweltverschmutzung. Polemische Variationen über ein unerquickliches Thema*. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden ³1981, S. 29

„*Wozzeck*“ (die keineswegs „eingängig“ sind) – bleiben bezeichnenderweise unerwähnt. Bisweilen wird auch noch heute auf diesem Niveau argumentiert. Die seit etwa 1900 kursierende Mär, dass „*was nachträglich als die eigentliche künstlerische Leistung der Zeit angesehen wird, zur Zeit seiner Entstehung als störender oder unnötiger Unfug (galt)*“⁴⁶⁵, wurde zur Parole im Kampf gegen die „Reaktion“, worunter all jene subsumiert wurden, die der avantgardistischen Musik keine Sympathien entgegenbrachten. Zweifellos existiert seit dem Entstehen der öffentlichen Musikinstitutionen ein konservativer Hörertyp, der alles ihm Ungewohnte spontan ablehnt. Wird allerdings ganzen Auditorien „*die Verständnislosigkeit und die geschlossene Feindschaft gegen das Neue, das wirklichen Zukunftswert hat*“⁴⁶⁶ attestiert, so handelt es sich um eine willkürliche Verdrehung der Tatsachen, und die Frage „*cui bono?*“ drängt sich auf.

Gedankengut dieser Art wurde zum integralen Teil des Selbstverständnisses der Avantgarde. Das „autonome“ Kunstwerk – der Begriff hatte mit Adornos „*Philosophie*“ eine Renaissance erfahren – war nicht länger daraufhin ausgerichtet, eine möglichst große Zahl an Hörern anzusprechen, sondern vielmehr nur diejenigen, die sich durch Verständnis desselben als seine „eigentlichen“ Adressaten legitimierten. Dies wiederum entspricht Adornos Charakterisierung der Neuen Musik als „*die wahre Flaschenpost*“⁴⁶⁷. Für einen Musikschaaffenden, dessen Existenz sich schlussendlich auf Rezeptionserfolge gründet, ist eine solche Gesinnung allerdings verhängnisvoll. Dass sich beides – die Gesinnung und ihre Vertreter – in der gelebten Realität behaupten konnte, verdankt sich nicht zuletzt der Rolle des öffentlich-rechtlichen Rundfunks als Förderer der Neuen Musik. Während der Rundfunk in der DDR nahezu ausnahmslos solche Werke protegierte, die den Richtlinien der offiziellen Kulturpolitik entsprachen, galt es in Westdeutschland zunächst, die unterdrückten musikalischen Entwicklungen der vergangenen zwölf Jahre nach- und aufzuholen. Das Interesse der Sendeanstalten konzentrierte sich u.a. auf die Ereignisse bei den Festivals von Darmstadt und Donaueschingen. Ein Teil der dort stattfindenden Konzerte und Vorträge wurden im Radio übertragen. Seit 1949 war der Hessische Rundfunk (HR) ständiger Partner der *Darmstädter Ferienkurse*. Der Sender fungierte auch als Veranstalter der „Tage der Neuen Musik“, deren Programm von den *Ferienkursen* mitgestaltet wurde. Mit dem Südwestfunk (SWF) Baden-Baden, dem Westdeutschen Rundfunk Köln (WDR, vormals NWDR) und zahlreichen anderen deutschen Sendern gab es gelegentliche Kooperationen. Allerdings zog sich der SWF mit Gastspielen bald weitgehend aus Darmstadt

⁴⁶⁵ Stellungnahme von Generalmusikdirektor G. E. Lessing zu der Rundfrage: Warum wollen die Leute keine neue Musik hören?, in: *Melos* 14, 1947, S. 142

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 126

zurück, weil dessen Abteilungsleiter Heinrich Strobel bereits 1950 die einseitige Orientierung der *Ferienkurse* missfiel. Er wollte nicht „sozusagen die dreizehnte Stimme im Bunde der *Kranichsteiner Zwölftonband spielen*“⁴⁶⁸ Außerdem betreute Strobel mit dem SWF seit diesem Jahr die *Donaueschinger Musiktage*.

Komponisten, die sich bei diesen Musikfesten hervortun konnten, wurden im Rahmen spezieller Sendereihen zur zeitgenössischen Musik der Öffentlichkeit vorgestellt, wenn auch vorwiegend in Nachtprogrammen. Darüber hinaus wurden auch zahlreiche Kompositionsaufträge vergeben. Für die Realisation dieser Auftragswerke stellte man bei Bedarf die Symphonieorchester und Chöre der Rundfunkanstalten zur Verfügung. Die überaus lobenswerte Intention, der zeitgenössischen Musik zum Durchbruch zu verhelfen, hatte jedoch auch ihre Kehrseiten: Für diejenigen, die in den Genuss dieses Mäzenatentums kamen, entfiel die bislang unabdingbare Notwendigkeit, die direkte Konfrontation mit dem Publikum im Konzertsaal zu suchen. Außerdem war es von der Entscheidung des jeweiligen Musikchefs abhängig, wer bzw. was gesendet wurde, wer einen Kompositionsauftrag erhielt und wessen Musik von den Rundfunkorchestern eingespielt wurde:

Persönlichkeiten wie Heinrich Strobel im Südwestfunk, Herbert Eimert im Westdeutschen Rundfunk oder Karl Amadeus Hartmann, der Leiter der "Musica Viva"-Konzertreihe im Bayerischen Rundfunk, drückten der Musikpolitik ihrer Sender über Jahre hinweg den Stempel auf. Die Rundfunkanstalten, die in den ersten Nachkriegsjahrzehnten in großzügiger und liberaler Weise und ohne Quotendruck über ihre Mittel verfügen konnten, waren damals im gesamten System der öffentlichen Musikveranstalter tonangebend in der Förderung der neuen Musik.⁴⁶⁹

Bisweilen verfolgten die verantwortlichen Redakteure diesbezüglich auch persönliche Ambitionen. Hans Werner Henze, einer der ersten jungen Komponisten, die in Darmstadt „entdeckt“ wurden, schildert in einem Interview (1980) die Situation aus subjektiver Sicht:

Neben der Arbeit für das Theater kamen die Aufträge vor allem von den Rundfunkanstalten, besonders vom Südwestfunk und dem Hamburger Sender mit dem Musikabteilungsleiter

⁴⁶⁸ Brief Strobels an Steinecke vom 12. Juli 1950. Zitiert nach Großmann-Vendrey, Susanna: Der Rundfunk in Darmstadt. Entstehung und Entwicklung der Kooperation (1946-1961), in: Von Kranichstein zur Gegenwart, a. O., S. 127 (Endnote 26).

⁴⁶⁹ Nyffeler, Max: Der Rundfunk und sein Kulturauftrag. Lebensraum für die neue Musik. Auszug aus dem Text zur CD „Der Rundfunk als Mäzen“ (März 2000). Online-Fassung unter: http://www.beckmesser.de/neue_musik/rundfunk.html

Herrn Hübner⁴⁷⁰. Auch er war einer dieser Netten, die die Komponisten gegeneinander auswerteten und ausspielten, sich als Mäzene fühlten und benahmen, Urteile fällten, das Wetter machten. Von ihm sagt man, dass er nur Partituren von ausländischen Komponisten „ernst nahm“. Da reichten dann deutsche Kollegen ihre Werke mit italienischem Pseudonym ein. Die Aufträge waren damals zwar recht niedrig bezahlt, aber sie konnten einen immerhin einigermaßen unterstützen – wenn man fleißig schrieb! Man mußte immer „am Ball bleiben“ und dem Abteilungsleitern auch „menschlich“ gefallen. (...) Kunst wurde zu einer Machtfrage, eine Frage der Macht, der Einflüsse, der Beziehungen, des politischen und moralischen Konformismus. Der persönliche Geschmack des Abteilungsleiters und seiner Gattin entschied über die Qualität der Arbeiten, über das Wohl und Wehe der Autoren, und von ihm hing die Entscheidung über die Verwertung der Produkte ab. Diese Leute betrugen sich wie Prinzen und Mäzene in feudalistischer Zeit, sie wurden zu Kirchenfürsten und grüßten einen mit feierlich erhobener, segnend herablassender Hand.

Die Nachtstudios hatten etwas Frustrierendes: Man hatte zwar einen Auftrag vom Sender – aber kein Publikum, denn diese Sendungen gegen Mitternacht hörten sich ja die wenigsten an. Die Musik war von den breiten Hörerkreisen weggenommen, für die ein Komponist ja eigentlich schreiben sollte, und damit fand auch keine Auseinandersetzung mit dem Publikum statt. Hier entstand eine Isolierung, eine Abkapselung, und es wurde auch kaum irgendein Versuch unternommen, diesen Mißstand zu verringern oder zu verhindern. Im Gegenteil: Von diesem hermetischen Produktionssystem ging eine Magie aus, diese Nachtstudios annektierten die Musik, und die Musik und ihre Autoren ließen es gern geschehen. Hier war der Weg des geringsten Widerstands gefunden, die Möglichkeit einer doppelbödigen Magie, das völlige Einverständnis zwischen Autor und Funktionär. Das förderte den »Darmstädter Stil« ganz beträchtlich (...) ⁴⁷¹

Die von Henze monierte stilistische Zuspitzung innerhalb der Neuen Musik wurde zweifellos von manchen Abteilungsleitern befördert, von anderen aber wiederum nach Möglichkeit verhindert. Als Beispiel sei Hans-Wilhelm Kulenkampff genannt, der 1958 Heinz Schröter als Musikchef des HR nachfolgte. Er beobachtete seit geraumer Zeit eine Verengung der Perspektiven bei den *Darmstädter Ferienkursen*, die er in Hinblick auf die Programmgestaltung der vom Sender veranstalteten „Tage der Neuen Musik“ (vgl. S. 160) für bedenklich hielt und

⁴⁷⁰ Gemeint ist Dr. Herbert Hübner, 1947-69 Musikredakteur des NWDR und Begründer der Sendereihe „das neue Werk“. Nähere Informationen zu Hübner finden sich auf der Homepage der Forschungsstelle Geschichte des Rundfunks in Norddeutschland unter: <http://www.hans-bredow-institut.de/nwdr/zz/huebner/artikel.htm>

⁴⁷¹ Hans Werner Henze in einem Gespräch mit Hubert Kolland (1980): Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement (1980), in: Henze, Hans Werner: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984. DTV, München 1984, S. 313 f.

nicht länger zu unterstützen wünschte. In einer Eingabe an den Intendanten schreibt Kulenkampf:

Die Leitung der Ferienkurse bestimmt durch die Themenstellung und die Auswahl der Dozenten zugleich auch den Teilnehmerkreis mit seinen Wünschen, Erwartungen und allfälligen Vorurteilen. Es ist das begreifliche Ideal der Ferienkurse, in den Rundfunkkonzerten eine Spiegelung und Bestätigung der Kursarbeit zu finden. Daher trägt die Leitung der Ferienkurse alljährlich in ihren Programmvorschlägen vorwiegend solche Werke an den Rundfunk heran, deren Komponisten gerade im Mittelpunkt der Darmstädter Betrachtungen stehen. Unbeschadet seiner umfassenden Aufgabe in der Pflege der Neuen Musik liegt es für den Rundfunk nahe, solche Wünsche nach Möglichkeit zu berücksichtigen. Denn die Verbindung mit Darmstadt würde in dem Moment sinnlos, wo es erforderlich schiene, das Konzertprogramm gleichsam gegen die Ferienkurse zu machen. In der Tat hat der Rundfunk während der letzten drei Jahre die „Tage für Neue Musik“ sehr weitgehend auf die Themenstellung der jeweiligen Ferienkurse abgestimmt. Mancherlei Anzeichen deuten aber jetzt darauf hin, daß die Anpassungsfähigkeit des Rundfunks durch eine allzu einseitige Entwicklung der Ferienkurse überfordert zu werden droht. Immer enger gesteckte Ziele, speziellere Problemstellungen, eindeutige Bevorzugung einer bestimmten Gruppe autoritativ wertender Komponisten ziehen ein Publikum von Teilnehmern heran, das in sektiererischem Konformismus gegen jeden Außenseiter eine Atmosphäre der Intoleranz verbreitet und andererseits kritiklos jeder Produktion des approbierten Stils zustimmt. (...) Diese Entwicklung kann den Rundfunk nicht gleichgültig lassen. Eine weiterführende Angleichung der Konzerte an bestimmte Tendenzen der Ferienkurse würde die „Tage der Neuen Musik“ in eine Sackgasse führen (...).⁴⁷²

Henze arbeitete zwar gelegentlich mit dem Rundfunk zusammen – er schrieb die Funkopern *„Ein Landarzt“* (1951) und *„Das Ende der Welt“* (1953), doch er konzentrierte sich nicht auf dieses Medium, das ihm zu einseitig erschien. Er wollte sich mit seiner Musik der Gesellschaft gegenüber kritisch positionieren und zum Umdenken auf politischer und sozialer Ebene anregen. Zur Realisation dieses Anliegens wählte er den adäquaten Weg, nämlich die unmittelbare Kontaktnahme mit dem Publikum, wohingegen viele seiner Berufsgenossen, die sich ähnliche Ideale auf die Fahnen geschrieben hatten, es bei der Absage an selbiges bewenden ließen. Nachdem Henze seinen Abschied von Darmstadt genommen hatte, trat er als Musikschaaffender in direkten Kontakt mit der Öffentlichkeit. Er war 1948-49 als Schauspielkomponist am deutschen Theater in Konstanz und 1950-52 als Ballettkapellmeister am Hessischen

⁴⁷² Eingabe an den Intendanten Beckmann vom 7. September 1959, HR/Hist. Zitiert nach Großmann-Vendrey, a. a. O., S. 125 f.

Staatstheater Wiesbaden tätig. Zahlreiche seiner Bühnenwerke verursachten in Deutschland wie auch in Italien sensationelle Theaterskandale. Ob sich diese tatsächlich an der Musik entzündeten und nicht vielmehr am Stoff, wie etwa im Fall seiner Oper „*Das Floß der Medusa, Oratorio volgare e militare per Che Guevara*“ (1968), muss freilich dahingestellt bleiben. Seine frühe Oper „*Boulevard Solitude*“ (1951) wurde zur Zeit ihrer Entstehung jedenfalls als „*definitiv antibürgerliches Stück verstanden*“⁴⁷³, so Henze.

An anderer Stelle in dem vorhin zitierten Interview sagt Henze von sich: „*Einen großen Teil des Ressentiments gegen neue Musik habe ich persönlich entgegengenommen, das hat sich gewissermaßen an mir abgearbeitet. Ich war ja auch so ungefähr der einzige, dessen man öffentlich habhaft werden konnte.*“⁴⁷⁴ Der Seitenhieb gilt jenen seiner Darmstädter Kollegen, die, indem sie die Verbreitung ihrer Kompositionen dem Rundfunk überließen, den offenen Widerstand des Publikums nicht zu fürchten brauchten. Diese wiederum legten Henzes Bemühungen, das Publikum zu erreichen, dahingehend aus, dass er sich dessen Geschmack anpasse und auf *billige Erfolge* ziele.⁴⁷⁵ Als im Rahmen der *Donaueschinger Musiktage* 1957 seine „*Nachtstücke und Arien*“ für Sopran und großes Orchester unter Hans Rosbaud zur Uraufführung gelangten, verließen *bereits nach den ersten Takten* Boulez, Stockhausen und Nono demonstrativ den Saal.⁴⁷⁶ Henzes Musik wurde von der Avantgarde, von der er sich Ende der 50er Jahre distanzierte, gleichermaßen abgelehnt wie von dem Publikum, „*dessen Geschmack [er] angeblich schätzte.*“⁴⁷⁷ Schließlich aber hat sich der Mut, sich *ins »Offene« hinausbegeben*⁴⁷⁸ zu haben, gelohnt: Henze ist seit vielen Jahren ein geschätzter und beachteter Komponist, dessen Werke vergleichsweise häufig gespielt und aufgeführt werden. Hingegen hat sich Musik, die am Hörer „vorbeikomponiert“ ist, auch mittels der Massenmedien und sonstiger Förderungen nicht durchsetzen können.

Ein weiterer Komponist, der mit seiner Musik an eine breitere Öffentlichkeit herantrat, ist Luigi Nono. Wie Henze widmete sich auch Nono schon Jahre, bevor dies im Zuge der 68er-Bewegung zur regelrechten Mode wurde, der so genannten „(politisch) engagierten Musik“. Nono war seit 1952 Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens. Auch er wollte durch die Wahl entsprechender Texte und Sujets auf bestehende soziale Missstände hinweisen und hu-

⁴⁷³ Henze, in: Musik und Politik, a. a. O., S. 316

⁴⁷⁴ Ebd., S. 319

⁴⁷⁵ Ebd., S. 317

⁴⁷⁶ Ebd., S. 316 f.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 318

⁴⁷⁸ Ebd.

manistisches Gedankengut kommunizieren. Aber anders als Henzes Musik, die um Verständlichkeit bemüht ist, bleibt jene Nonos weitgehend kompromisslos. Dies äußert sich unter anderem im kompositorischen Umgang mit der Sprache. Die Texte der Vokalsätze von „*Il canto sospeso*“ für Soli, gemischten Chor und Orchester, 1956 im Auftrag des WDR Köln entstanden, stellte Nono aus letzten Briefen zum Tode verurteilter antifaschistischer Widerstandskämpfer zusammen. Ganz im Sinne des seriellen Verfahrens, das dieser Komposition zugrunde liegt, wird auch der Text „punktuell“ gehandhabt: Im 9. und letzten Satz werden die gewählten Passagen nicht jeweils von einer Stimme sukzessiv vorgetragen, sondern auf mehrere Stimmen verteilt, sodass jede davon nur einzelne Worte oder Silben rezitiert. Allerdings sind die Textabschnitte geschlossen komponiert, d.h. der jeweils nächste folgt erst, nachdem der vorige vollständig gebracht wurde. Obschon Nono gegenüber Stockhausen, der eine Analyse des 2. Satzes von „*Il canto sospeso*“ angefertigt hatte, energisch bestritt, dass aufgrund „*der analytischen Behandlung der Klanggestalt des Textes (...) diesem der semantische Gehalt ausgetrieben*“⁴⁷⁹ sei, kann wohl kaum in Abrede gestellt werden, dass bei der geschilderten Behandlung des Chorsatzes die Verständlichkeit des Textes drastisch in Mitleidenschaft gezogen ist. Ab den frühen 60er Jahren realisierte Nono die angestrebte Zerstückelung der Sprache – eine künstlerische Praxis, die bereits Karl Kraus in „*Die letzten Tage der Menschheit*“ (Tragödie, 1915-19) angewendet hatte – schließlich mithilfe der Elektronik, die die Manipulation und Verfremdung jedes einzelnen Lauts ermöglicht. „*Bei diesen Operationen*“, so Hans Vogt, „*wird die Wortbedeutung, die Semantik, ausgelöscht, und nur der Klang – zum Beispiel vom Anfangskonsonanten eines Wortes – bleibt übrig*“⁴⁸⁰. Dementsprechend stellen Nonos Vokalcompositionen keine Textvertonungen im eigentlichen Sinne dar. Nonos dekonstruktivistischer Umgang mit der Sprache gerät somit insofern in Widerspruch zu seinem politischen Engagement, als der sozialkritische (oder sonstige) Gehalt eines Musikstücks ausschließlich über das deklamierte bzw. gesungene Wort vermittelbar ist. Im gleichen Zuge stellt sich die Frage, ob die von Nono offensichtlich angestrebte Synthese zwischen Autonomie und Funktionalität überhaupt gelingen kann – seine Musik intendiert zwar gesellschaftliches Umdenken auf breiter Ebene, doch erweist sie sich aufgrund ihrer avantgardistischen und vielfach sperrigen Tonsprache keineswegs als „massenwirksam“. Als Beispiel sei sein 1964 entstandenes Werk „*La fabbrica illuminata*“ für Singstimme und Tonband genannt, das den Alltag der Fabrikarbeiter thematisiert. Nono verbrachte im Vorfeld der kompositorischen Arbeit drei Tage in einer Genuesischen Metallfabrik – er sprach dort mit den Arbeitern und fertigte Tonaufnahmen an, die

⁴⁷⁹ Nono, Luigi: Text – Musik – Gesang (1960), in: Stenzl, Jürg (Hrsg.): Luigi Nono: Texte. Studien zu seiner Musik, Zürich 1975, S. 60 (zitiert nach Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, a. a. O., S. 375)

⁴⁸⁰ Vogt, Hans: Neue Musik seit 1945, a. a. O., S. 289

er anschließend im Mailänder Studio di fonologia elektronisch modifizierte. Nach der Uraufführung (Venedig 1964) wurde der Komponist von den Arbeitern, mit denen er gesprochen hatte, nach Genua eingeladen, um das Stück vorzuführen. Über die Resonanz, die es dort fand, berichtet Nono:

Die Diskussionen waren unglaublich wichtig auch für mich, denn ich fand dort die Möglichkeit, zu kommunizieren und zu diskutieren, ganz anders als in einem bürgerlich-intellektuellen Kulturkreis. Das Problem war phänomenologisch: was war dort los, wie konnte die Musik die Probleme der Arbeiterklasse mit lösen helfen, wie können Texte von Arbeitern Musik werden, kurz: was ist Musik überhaupt? Ist Musik nur eine elitäre Komposition für eine ausgewählte Gesellschaftsschicht, oder kann sie direkt intervenieren im Leben und im Arbeiterkampf? Die Reaktion war sehr verschieden: einige Arbeiter waren ganz dagegen, was ich gemacht hatte, andere waren schockiert und sagten, der Fabriklärm sei viel schwerer zu ertragen als meine Musik, das sei ihnen dabei klar geworden, noch andere meinten, sie hätten ihre Situation der Entfremdung verstanden, und in meiner Musik hätten sie ihre Lage als »Roboter« in der Fabrik wiedererkannt.⁴⁸¹

Dieser Bericht deutet nicht unbedingt auf eine erfolgreiche Aufnahme des Werks bei den Arbeitern hin. Tatsächlich findet die geistige Auseinandersetzung mit Nonos Musik, die des Öffteren auch in Fabrikhallen aufgeführt worden ist, viel eher in den von ihm beargwöhnten *bürgerlich-intellektuellen* Kreisen statt als unter den Angehörigen der „Arbeiterklasse“. Hierin unterscheidet sie sich deutlich von der engagierten Musik Weills und Eislers, die auch beim „Proletariat“ bereitwillige Aufnahme und Verbreitung fand.

Die Komponistengeneration, die in den Jahren nach 1945 erstmals in Erscheinung trat, hatte den Krieg und die Menschen verachtende, repressive Politik der Nationalsozialisten noch unmittelbar miterlebt. Ferner musste sie beobachten, wie Menschen rundum diese Ereignisse verdrängten und jegliche Mitverantwortung von sich wiesen. Diese Erfahrungen gingen auch in die musikalische Produktion ein. Indem Missstände wie Faschismus, Unterdrückung, Ausbeutung etc. thematisiert wurden, hoffte man, eine Wendung zum Besseren oder zumindest

⁴⁸¹ „Musik für die Revolution. Ein Gespräch mit Luigi Nono über seine jüngste kompositorische Entwicklung und sein politisches Engagement“, in: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft 2 (1970). Zitiert nach Vogt, Neue Musik seit 1945, a. a. O., S. 56

eine Bewusstseinsänderung zu bewirken. Es überrascht daher nicht, dass im politischen Westen, wo der Kommunismus nicht als tägliche Indoktrination erlebt wurde, Künstler und Intellektuelle in besonderer Weise für Sozialtheorien (neo-)marxistischer Prägung empfänglich waren. Eine der zentralen Aussagen der bereits mehrfach erwähnten „*Philosophie der neuen Musik*“ lautet dahingehend, dass das verantwortungsvolle moderne Kunstwerk sich angesichts der katastrophalen gesellschaftlichen Realität dem *Trug der Harmonie* versagen müsse (vgl. Zitat 462); in anderer Formulierung: „*Die Unmenschlichkeit der Kunst muß die der Welt überbieten um des Menschlichen Willen*“⁴⁸². Die Rezeption solcher und ähnlicher Thesen führte dazu, dass sowohl der Schönheitsbegriff als auch das Publikum als Repräsentant für die Gesamtheit der Gesellschaft in Verruf gerieten. Demgemäß avancierten in der avantgardistischen Musik Atonalität, Komplexität der Struktur und Zerrüttetheit des Klangbildes zu ästhetischen Prinzipien. Der Widerstand, den weite Hörerkreise dieser Musik entgegensetzten – sei es durch demonstrative Missfallensbekundungen oder in Form von „Konzertflucht“ (Adorno) – fügte sich nahtlos in das Bild des kunstfeindlichen bzw. manipulierten bürgerlichen Publikums. Die „radikale“ Neue Musik gefiel sich in der Märtyrerrolle.

Als bald aber traten jüngere Komponisten hinzu, deren Verständnis von Musik und Publikum durchaus anders und vielfach optimistischer orientiert war bzw. ist. Ein beträchtliches Quantum der kompositorischen Produktion seit etwa Mitte der 60er Jahre zielt dementsprechend wieder auf Fasslichkeit und auf unmittelbares Verständnis beim Hörer ab. Teils ging man zu einfacheren Strukturen oder sogar einfachsten Strukturen über, wie etwa in der Minimal Music (vgl. S. 152), teils wurden wieder Konsonanzen und andere musikalische Mittel, die man mit der Tonalität assoziiert, verwendet. Zwar erhob sich von Seiten der einstigen Avantgarde, ihrer Zöglinge und ihrer Parteigänger regelmäßig erbitterte Opposition gegen die jüngeren Komponiertendenzen, doch blieb diese letztlich wirkungslos, da jene Art der Argumentation, die auf Gleichsetzung von Verständlichkeit mit Banalität und von Schönheit mit Kitsch hinauslief, ihre Glaubwürdigkeit eingebüßt hatte. Vor allem aber war es dieser Avantgarde nicht gelungen, einen zukunftsweisenden Weg des Komponierens vorzuzeichnen: Schönbergs Zwölftonmethode ging nach einer kurzzeitigen Renaissance in den Praktiken der seriellen Musik auf, die sich nach einem knappen Jahrzehnt wiederum in die Spielarten der Aleatorik verflüchtigten. Die Imponderabilien, die sich aus der teilweisen Unfixiertheit der musikalischen Gestalt ergaben, ließen das Werk als Kategorie sowie die Rolle des Komponisten als dessen Autor schließlich als fragwürdig erscheinen. Somit stellte sich den Nachfolgern als einzige Alternative die Rückkehr zur Subjektivität. Die ästhetische Wende, die sich mit dem

⁴⁸² Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 125

letzten Drittel des 20. Jh.s angebahnte, wurde auch seitens der historischen Musikforschung konstatiert. In seinem Aufsatz *„Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen“* (1978) erklärte Dahlhaus, dass *„es keineswegs ausgeschlossen (sei), daß die Restitution der Idee des Schönen als Rückgriff auf die eigentlich ästhetische Rechtfertigung der Kunst aufzufassen ist, nachdem die theoretische Begründung, die Adorno versucht hatte, über die Zirkel der Eingeweihten nicht hinausgedrungen war, und die praktische sich in das Dilemma der politisch engagierten Musik, daß man entweder dem Effekt die Komplexität oder umgekehrt der Komplexität den Effekt opfern muß, verrannt hatte.“*⁴⁸³ Jedenfalls ist der Schönheitsbegriff in der zeitgenössischen Musik schon seit längerem kein Tabu mehr.

Auch das Publikum der Neuen Musik hat sich verändert. Es rekrutiert sich in erster Linie aus „Eingeweihten“, die ein spezifisches Interesse an ihr hegen. Und jener Teil des „durchschnittlichen“ Publikums, der sich auf das Abenteuer Neue Musik überhaupt einzulassen bereit ist, ist inzwischen recht zahm geworden. Lautstarke Protestkundgebungen scheinen nunmehr der Vergangenheit anzugehören. Der heutige Hörer wagt schon alleine aus Furcht, als intolerant und konservativ zu gelten, kaum noch, sich abfällig zu einem Musikstück zu äußern, das ihm innerlich widerstrebt. Dafür hat nicht zuletzt eine entsprechende Propaganda (vgl. S. 159 f) gesorgt. Vor allem aber zeichnet sich dieser Hörer durch größere Aufgeschlossenheit gegenüber der Moderne aus. Er sieht ein, dass die Musik des 20. und 21. Jh.s anders klingen muss als die früherer Zeiten, selbst wenn er sie nicht unbedingt versteht. Mittlerweile aber regen sich bei vielen Liebhabern „klassischer“ Musik auch der Wunsch und die Neugier, namentlich die abendfüllenden Opera der Neuen Musik kennen zu lernen. Bei den – leider seltenen, dafür aber gut beworbenen – Anlässen, zu denen entsprechende Werke an den etablierten Konzert- und Opernbühnen bzw. im Rahmen von Festivals zur Aufführung gelangen, kann nahezu ausnahmslos eine hohe Besucherzahl beobachtet werden. Die Produktion 2006 von Schönbergs *„Moses und Aron“* (vgl. S. 124) an der Wiener Staatsoper war ebenso erfolgreich wie die von Stockhausens *„Michaels Reise um die Erde“* (2. Akt aus der Oper *„Donnerstag“*) bei den Wiener Festwochen 2008. Nichtsdestoweniger leidet die zeitgenössische Neue Musik nach wie vor an Kontaktschwierigkeiten, was vielfach an dem problematischen Erbe liegt, das sie angetreten hat. Potentielle Hörerkreise wurden verschreckt oder brüskiert und müssen erst davon überzeugt werden, dass auch moderne Musik sehr reizvoll sein und Genuss bereiten kann.

⁴⁸³ Dahlhaus, Carl: *Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen*, in: Ernst Thomas (Hrsg.): *Ferienkurse '78*, Mainz 1978, (S. 22-33), S. 27. Zitiert nach Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, a. a. O., S. 398

SCHLUSSWORT

Im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung wurde zur Klärung der Ausgangssituation die Entwicklung der bürgerlichen Musikkultur auf institutioneller und geistiger Ebene dargestellt. Ausgehend von den Voraussetzungen um 1900 wurde sodann im zweiten Abschnitt versucht, die musikalischen Ursachen für die vergleichsweise geringe Rezeption der Neuen Musik zu erörtern, wobei als primäre Faktoren die Preisgabe der Tonalität, der rasant vollzogene Fortschritt auf Basis des musikalischen Materials und die Absage der Komponisten an das Publikum geltend gemacht wurden. Der daraus resultierende Mangel an öffentlicher Wahrnehmung wird als Symptom des Leidens der Neuen Musik begriffen, die sich trotz dezidierter Abgrenzung gegenüber der abendländischen Musiktradition als deren natürliche Fortführung versteht und auch so verstanden sein möchte. Sie stellt im Musikleben des 20. und 21. Jh.s ein Randphänomen dar, weil ihre Niederschläge in Hinsicht auf Publikumszahlen weder mit den populären Meisterwerken aus dem 18. und 19. Jh. noch mit der marktgesteuerten und im Einzelnen zumeist recht kurzlebigen Unterhaltungsmusik konkurrieren können.

Die „heroische“ Epoche der Musik im 19. Jh. war durch den gesellschaftlichen Aufstieg eines Bürgertums begünstigt, das sich als ihr Träger und gewissermaßen auch als ihr Besitzer begriff. Mit dem Umschwung von einer ständisch strukturierten zu einer demokratisch-pluralistischen Gesellschaft ging dieses Bewusstsein verloren. Während aber das Dasein der traditionellen Musik bis heute darin Bekräftigung findet, dass sie in den Augen der Allgemeinheit als erhaltens- und förderungswertes kulturelles Erbe gilt, hat sich die Neue Musik nicht in gleicher Weise etablieren können. Einer Vielzahl von modernen Kompositionen fehlt schon der Intention ihrer Schöpfer nach der verbindliche und affirmative Charakter, der die Identifikation mit diesen Werken auf breiter Basis ermöglichen würde. Der Mensch der westlichen Industriegesellschaften, dessen Leben weitgehend durch Hektik in Beruf und Freizeit bestimmt wird, ist fortwährend einer Reizüberflutung (Massenmedien, Lärm etc.) ausgesetzt. Gerade er sehnt sich nach Harmonie und dem Schönen. Er findet beides in der traditionellen Musik, in der lebensbejahenden Unterhaltungsmusik oder auch im Kitsch. Indem aber die Neue Musik – von Ausnahmen freilich abgesehen – sowohl den Eindruck von formaler Geschlossenheit als auch den herkömmlichen Schönheitsbegriff negiert, hat sie sich a priori in eine schwierige Position begeben. Sie spricht nur diejenigen an, die dazu bereit sind, den Zugang zu ihr von sich aus zu suchen, sei es nun in Form von geistiger Auseinandersetzung, meditativer Vertiefung oder durch die rein „kulinarische“ Perzeption ihrer Klänge. Da ihre Interessenten eine Minderheit bilden, ist auch das wirtschaftliche Umfeld der Neuen Musik denkbar schlecht. Die Mehrzahl

der Muskschaffenden kann nicht vom Komponieren leben und muss ihren Unterhalt auf andere Weise bestreiten. Die notwendigen Mittel für Konzertaufführungen – Herstellungskosten für das Notenmaterial, Saalmieten, Musikerhonorare etc. – können vielfach nur durch Förderungen aus öffentlicher Hand aufgebracht werden, und der Erlös aus verkauften Eintrittskarten oder Spenden steht meist in keiner günstigen Relation zum finanziellen Aufwand.

Die Situation der zeitgenössischen Musik ist derzeit wenig zufriedenstellend, aber keineswegs hoffnungslos. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass sich viele Komponisten der Gegenwart aktiv um die Wiederherstellung des Kontakts zum Publikum und um die Entschließung neuer Rezipientenkreise bemühen. Dass die harmonische Begegnung von Komponist und Hörer im Werk notwendigerweise zu Lasten des künstlerischen Anspruchs erfolgt, ist eine Irrlehre des 20. Jh.s, die laufend an Glaubwürdigkeit verliert.

ANHANG

Zusammenfassung

Die Abhandlung „*Die Leiden der Neuen Musik*“ möchte zur Klärung der Ursachen für den relativ geringen Rezeptionserfolg der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts beitragen. Da eine umfassende Betrachtung den Rahmen sprengen würde, fokussiert die Untersuchung auf den Entwicklungszügen, die mit der Zweiten Wiener Schule und den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt assoziiert werden.

Im ersten Teil (**I.**) wird zum besseren Verständnis der Situation der Neuen Musik eine Reihe von historischen Entwicklungen skizziert, die Musikleben und Musikanschauung des 20. Jahrhunderts entscheidend mitgeprägt haben und deren Konsequenzen mitunter bis in die Gegenwart hinein wirksam geblieben sind.

Im zweiten Teil (**II.**) werden die musikalischen Motive dafür erörtert, weshalb der Neuen Musik seitens des Publikums vergleichsweise wenig Zustimmung zuteil geworden ist. Es wird davon ausgegangen, dass sich bereits im frühen 20. Jahrhundert eine Kluft zwischen den ästhetischen Vorstellungen der Komponisten und den Erwartungen und Wünschen der Hörer aufgetan hat, die bislang nicht überbrückt werden konnte. Die Tatsache, dass die Tonsprache der abendländischen Kunstmusik zugunsten der Profilierung des Personalstils nach und nach an Verbindlichkeit einbüßte, wird als Ausgangspunkt der Entfremdung zwischen Komponist und Hörer betrachtet (**II.1.**). Als zweiter und wohl schwerwiegendster Faktor in diesem Prozess wird die Preisgabe der Tonalität geltend gemacht (**II.2.**). Da das Phänomen „Tonalität“ innerhalb der Musikforschung ein bislang ungelöstes Problem darstellt, werden zunächst Tonalitätsbetrachtungen des 19., 20. und frühen 21. Jahrhunderts angeführt und diskutiert. Das Kapitel beinhaltet auch eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Atonalität Schönberg'scher Prägung, namentlich mit den verschiedentlichen Versuchen ihrer theoretischen Rechtfertigung, mit ihren musikalischen Konsequenzen sowie mit den dokumentierten Reaktionen seitens Musikkritik und Publikum auf ihre kompositorischen Ausformungen. Ferner werden die nicht atonalen Zwölftontheorien Josef Matthias Hauers und Othmar Steinbauers vorgestellt und in Hinblick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit Schönbergs Zwölftonmethode verglichen. Abschließend wird ein Überblick über die Rezeption der Zwölftonmusik gegeben.

Das Folgekapitel (**II.3.**) nennt als weitere Ursache für die Entfremdung zwischen Komponist und Hörer die rasante Progression auf Basis des musikalischen Materials. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf den Entwicklungen, die sich nach 1950 im Kontext mit den Darmstädter Ferienkursen ereigneten. In diesem Kontext wird auch der Einfluss von Theodor W. Ador-

nos „*Philosophie der neuen Musik*“ auf das Musikdenken der Nachkriegs-Avantgarde näher beleuchtet.

Im letzten Kapitel (II.4.) wird die Absage der Komponisten des 20. Jahrhunderts an das Publikum als ursächlicher Faktor für die beiderseitigen Kontaktschwierigkeiten erörtert. Es wird hinterfragt, inwiefern das musikästhetische und -philosophische Schrifttum die soziale Isolation der Neuen Musik beeinflusste und welche Rolle die Massenmedien als deren Förderer dabei spielten.

Abstract

The treatise titled “*The Sorrows of Modern Music*” wants to contribute to clarifying the causes of the relatively humble success of 20th century Modern music. A global consideration would go beyond the scope of this study, hence it focusses on the artistic developments associated with the Second Viennese School and the Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik.

To provide a better understanding of the situation of Modern music the first part (I.) briefly outlines a series of historical trends that had strongly influenced 20th century musical life and views and which have to some extent remained effective up to the present.

In the second part (II.) examines the musical causes of the failure of Modern music to obtain acceptance by a wider circle of listeners. It is assumed that in the early 20th century a gap opened between the aesthetic ideas of the composers and the expectations and desires of the audience that could not be bridged yet. It is stated that the occidental musical language gradually lost its binding character in consequence of the composers' desire to distinguish their individual styles (II.1.). This is regarded as the initial point of the alienation between composer and listener. The abandonment of tonality is claimed to be a further – and perhaps crucial – factor within this process (II.2). Since the phenomenon “tonality” is a continuous problem of musicology a selection of 19th, 20th and 21st century views on tonality are being quoted and discussed. The chapter also contains an extensive disquisition on Schoenberg's concept of atonality, particularly with regard to the various attempts of its theoretical justification, its musical consequences and the response by music critics and audiences to its artistic products. Furthermore the non-atonal twelve-tone theories of Josef Matthias Hauer and Othmar Steinbauer are introduced and compared to Schoenberg's twelve-tone method in view of similarities and differences. Finally the adoption of twelve-tone music is being outlined.

The following chapter (II.3.) names the rapid progress on the basis of the musical material as yet another reason for alienation between composer and listener. Attention is mainly given to the developments emanating in the context of the Darmstädter Ferienkurse. In this context the influence of Theodor W. Adorno's “*Philosophie der neuen Musik*” on the musical views of the postwar avant-garde is being examined.

In the last chapter (II.4.) the 20th century composers' dissociation from the public as a cause for the mutual communication problems is being discussed. It is questioned in what way the aesthetic and philosophic literature influenced the social isolation of Modern music and what kind of role the mass media as its sponsor played in this context.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno**, Theodor W.: Alban Bergs Kammerkonzert. In: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedermann und Klaus Schulz. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, Bd. 18, S. 630-33
- Ders.**, Philosophie der neuen Musik. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978
- Ders.**: Vom Altern der Neuen Musik. In: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen ⁶1982, S. 136-59
- Ders.**: Zur Zwölftontechnik. In: Anbruch 11. Jg. Heft 7/8, 1929, S. 290-92
- Auhagen**, Wolfgang: Experimentelle Untersuchungen zur auditiven Tonalitätsbestimmung in Melodien (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 180, hrsg. v. Klaus Wolfgang Niemöller). Bosse, Regensburg 1994 (2 Bde)
- Benz**, Richard: Heidelberg. Schicksal und Geist. Jan Thorbecke, Konstanz 1961
- Berg**, Alban: Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg et al., Nachdruck der Ausgabe München 1912, Welsermühl, Wels 1980
- Biba**, Otto: Johannes Brahms und die Musikstadt Wien. In: Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern. Hrsg. v. Gottfried Kraus. Christian Brandstätter, Wien 1989, S. 253-57
- Bloch**, Ernst: Geist der Utopie (= Klassiker des modernen Denkens, hrsg. v. Joachim Fest und Wolf Jobst Siedler), bearbeitete Neuauflage der 2. Fassung von 1923, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964
- Borio**, Gianmario und **Danuser**, Hermann (Hrsg.): Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966. Geschichte und Dokumentation in vier Bänden, Freiburg 1997
- Boulez**, Pierre: Schönberg ist tot (aus dem Französischen übersetzt von Josef Häusler). In: Melos 41. Jg. Heft 2, 1974
- Busoni**, Ferruccio: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Insel-Verlag, Leipzig ²1916
- Cahn**, Peter: Wolfgang Fortners Kompositionskurse in Darmstadt. In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hrsg. v. Rudolf Stephan et al., DACO-Verlag, Stuttgart 1996
- Custodis**, Michael: Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 54), Franz Steiner, Stuttgart 2004
- Dahlhaus**, Carl: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil 2: Deutschland, hrsg. v. Ruth E. Müller (Geschichte der Musiktheorie Bd. 11, hrsg. von Frieder Zaminer), Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1989
- Dahlhaus**, Carl (Hrsg.): Studien zur Trivialmusik, hrsg. v. Carl Dahlhaus. Bosse, Regensburg 1967
- Ders.**: Tonalität [Lexikon-Artikel]. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter Kassel et al., ²1994, S. 623-28

- Ders.:** Tonalität [Lexikon-Artikel]. In: Riemann Musiklexikon, hrsg. von Wilibald Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht, B. Schott's Söhne Mainz ¹²1967 (Sachteil), S. 960-62
- Ders.:** Trivialmusik und ihr ästhetisches Urteil. In: Studien zur Trivialmusik, hrsg. v. Carl Dahlhaus. Bosse, Regensburg 1967, S. 13-28
- Dahlhaus**, Carl und **Eggebrecht**, Hans Heinrich (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon (5 Bde). Schott Mainz – Piper München ²1995
- Danuser**, Hermann: Die Musik des 20. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), hrsg. v. Carl Dahlhaus, Laaber-Verlag, ²1992
- Decroupet**, Pascal: Boulez: schlüssige Kompositionssysteme. Dem flexiblen Musikdenken den Vorrang eingeräumt. In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hrsg. v. Rudolf Stephan et al., DACO-Verlag, Stuttgart 1996
- Dibelius**, Ulrich: Moderne Musik I 1945-1965. Schott Mainz – Piper München, ⁴1988
- Ders.:** Moderne Musik II 1965-1985. Schott Mainz – Piper München, ²1989
- Diederichs**, Joachim; **Fheodoroff**, Nikolaus und **Schwieger**, Johannes (Hrsg.): Josef Matthias Hauer. Schriften. Manifeste. Dokumente, hrsg. v. Joachim Diederichs, Nikolaus Fheodoroff und Johannes Schwieger (DVD). Lafite, Wien 2007
- Ebeling**, Martin: Verschmelzung und neuronale Autokorrelation als Grundlage einer Konsonanztheorie. Peter Lang, Frankfurt am Main 2007
- Eggebrecht**, Hans Heinrich: Musik und Gesellschaft. In: Europäische Musik in Schlaglichtern, hrsg. v. Carl Schnaus. Meyers Lexikonverlag, Mannheim et al. 1990
- Ders.:** Punktuelle Musik [Lexikon-Artikel]. In: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert (= Sonderband 1 des Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht). Franz Steiner, Stuttgart 1995
- Eggli**, Eva: Probleme der musikalischen Wertästhetik im neunzehnten Jahrhundert. Ein Versuch zur schlechten Musik (Dissertation Zürich 1965). P.G. Keller, Winterthur 1965
- Eimert**, Herbert: Grundlagen der musikalischen Reihentechnik (= Die Reihe 9, hrsg. von Herbert Eimert), Universal Edition, Wien 1964
- Eimert**, Herbert und **Humpert**, Hans Ulrich: Das Lexikon der elektronischen Musik. Bosse, Regensburg 1973
- Engelmann**, Ulrich: Zur Genesis der Darmstädter Schule. In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hrsg. v. Rudolf Stephan et al., DACO-Verlag, Stuttgart 1996
- Eybl**, Martin: Die Befreiung des Augenblicks. Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4, hrsg. v. Markus Grassl und Reinhard Knapp, Böhlau, Wien et. al., 2004
- Ders.:** Schönbergs schreckliche Neuerungen. Thesen zu einem ästhetischen Paradigmenwechsel. In: Horror novitatis, edited by Petr. Macek und Mikuláš Bek (Colloquium Musicologicum Brunese 37, 2002), Praha 2004, S. 111-16

- [**Eybl**, Martin].: Tonale Musik als vernetztes Stückwerk. Ein Merkmalkatalog der harmonischen Tonalität. In: Jeßulat, Ariane; Ickstadt, Andreas und Ullrich, Martin (Hrsg.): Zwischen Komposition und Hermeneutik (= Festschrift Hartmut Fladt), Würzburg 2005, S. 54-66
- Federhofer**, Hellmut: Ein Beitrag zur Ästhetik Neuer Musik des 20. Jahrhunderts. In: *Acta Musicologica*, Vol. 70, Fasc. 2 (1998), pp. 116-32
- Federhofer**, Hellmut: Musikalischer Genuss als ästhetisches Problem der Gegenwart. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 11, Fasc. 1/4, Bence Szabolsci, Septuagenario (1969), pp. 133-43
- Ders.**: Neue Musik. Ein Literaturbericht (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 9, hrsg. v. Hellmut Federhofer), Hans Schneider, Tutzing 1977
- Fellinger**, Imogen: Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts. In: *Studien zur Trivialmusik*, hrsg. v. Carl Dahlhaus. Bosse, Regensburg 1967, S. 131-41
- Flotzinger**, Rudolf (Hrsg.): Österreichisches Musiklexikon (5 Bde). Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2002-06
- Fortner**, Wolfgang: Kompositionslehrer in der Zwickmühle. In: *Melos* 22. Jg., 1955, S. 167
- Großmann-Vendrey**, Susanna: Der Rundfunk in Darmstadt. Entstehung und Entwicklung der Kooperation (1946-1961). In: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, hrsg. v. Rudolf Stephan et al., DACO-Verlag, Stuttgart 1996
- Gruber**, Gernot: Mozart und die Nachwelt. Hrsg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum. Erweiterte Neuausgabe, Piper, München 1987
- Ders.**: Musik des Vormärz. In: *Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern*, hrsg. v. Gottfried Kraus. Christian Brandstätter, Wien 1989, S. 204-07
- Haase**, Rudolf: Über das disponierte Gehör (= Fragmente als Beiträge zur Musiksoziologie, hrsg. v. Elisabeth Haselauer), Doblinger, Wien 1977
- Handlos**, Martha: Zur Entwicklung des bürgerlichen Konzertlebens in Wien. In: *Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern*, hrsg. v. Gottfried Kraus. Christian Brandstätter, Wien 1989, S. 220-24
- Hanslick**, Eduard: Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken, hrsg. von Peter Wapnewski. Bärenreiter, Kassel 1989
- Ders.**: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Rudolph Weigel, Leipzig 1854
- Hauer**, Josef Matthias: Die Tropen. In: *Musikblätter des Anbruch* 6. Jg. Heft 1, 1924. Universal Edition Wien 1924, S. 257-56
- Ders.**: Die Tropen und ihre Spannung zum Dreiklang. In: *Die Musik* 17. Jg. Heft 4, 1925, S. 254-258
- Ders.**: Vom Wesen des Musikalischen. In: Josef Matthias Hauer. Schriften. Manifeste. Dokumente, hrsg. v. Joachim Diederichs, Nikolaus Fheodoroff und Johannes Schwieger (DVD). Lafite, Wien 2007, S. 86-130

- Henck**, Herbert: Fürsprache für Hauer. Hermann Heiß und die Hintergründe eines Briefes von Thomas Mann an Ellie Bommersheim im Jahre 1949. Kompost-Verlag, Deinstedt 1998
- Henius**, Carla: Das undankbare Geschäft mit neuer Musik. R. Piper & Co, München 1974
- Henze**, Hans Werner: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984. Deutscher Taschenbuchverlag, Neuausgabe München 1984
- Herzfeld**, Friedrich: Musica Nova. Die Tonwelt unseres Jahrhunderts. Ullstein, Berlin 1954
- Hoffmann**, Ernst Theodor Amadeus: Poetische Werke (12 Bde). Walter de Gruyter, Berlin et al. 1993
- Hoffmann**, Wolfgang: Zum Caecilianismus in Trier. In: Kurtrierisches Jahrbuch 36, Trier 1996, S. 251-78
- Hyer**, Brian: Tonality [Lexikon-Artikel]. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited ²2001, Volume 25, pp. 583-94
- Jona Korn**, Peter: Musikalische Umweltverschmutzung. Polemische Variationen über ein unerquickliches Thema. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden ³1981
- Kantner**, Leopold: Das große Erbe der Kirchenmusik. In: Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern, hrsg. v. Gottfried Kraus. Christian Brandstätter, Wien 1989, S. 180-82
- Keyfel**, Ferdinand: Der Fall Schönberg [Rezension]. In: Signale für die musikalische Welt 10/1911, S. 385-86
- Kirchmeyer**, Helmut: Schönberg und Hauer. Eine Studie über den sogenannten Wiener Prioritätenstreit. In: Neue Zeitschrift für Musik (NZ) Jg. 127 Heft 7/8, 1966, S. 258-63
- Kovács**, Inge: Webern zwischen gestern und morgen. Die Rezeption seiner Musik bei den Ferienkursen der fünfziger Jahre. In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hrsg. v. Rudolf Stephan et al., DACO-Verlag, Stuttgart 1996
- Kraus**, Gottfried (Hrsg.): Musik in Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern. Christian Brandstätter, Wien 1989
- Kraus**, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog (= Ders.: Schriften Bd. 10, hrsg. v. Christian Wagenknecht). Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986
- Křenek**, Ernst: Ein Bericht zur Zwölftonmusik. In: Schweizerische Musikzeitung 94. Jg., 1954, S. 173-74
- Ders.**: Komponist und Hörer (= Musikalische Zeitfragen Bd. 12, hrsg. v. Walter Wiora), Bärenreiter, Kassel et al., 1964
- Lambourn**, David: Henry Wood and Schoenberg. In: The Musical Times, Vol. 128, No. 1734, pp. 422-27
- La Motte-Haber**, Helga de: Musikpsychologie. Eine Einführung. Gering, Köln 1972
- Langner**, Gerald: Temporal Processing of Periodic Signals in the Auditory System: Neuronal Representation of Pitch, Timbre, and Harmonicity. In: Z Audiol 2007, 46 (1), pp. 8-21

- Latocha**, Rita: John Cage 1990: „jeder Tag ist ein schöner Tag“. In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hrsg. v. Rudolf Stephan et al., DACO-Verlag, Stuttgart 1996
- Leichtentritt**, Hugo: Schönberg's Harmonielehre [Rezension]. In: Signale für die musikalische Welt Nr. 22, 1912, S. 731-34
- Lempfrid**, Wolfgang: Warum diese Töne? Skandal und Provokation in der Musik. In: Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts. Hrsg. v. F.X. Ohnesorg, Köln 1994, S. 119-31
- Lindner**, Adalbert: Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. Bosse, Regensburg ³1938
- Macek**, Petr und **Bek**, Mikuláš (Hrsg.): Horror novitatis (Colloquium Musicologicum Brunese 37, 2002), Praha 2004
- Maegaard**, Jan: Studien zur Entwicklung des dodekaphonischen Satzes bei Arnold Schönberg. Wilhelm Hansen, Kopenhagen 1972
- Mann**, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Fischer, Frankfurt am Main o. J.
- Maurer Zenk**, Claudia: Und dann ins Eck gestellt. Ernst Krenek als vermittlungswillige (und geschmähte) Vaterfigur. In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hrsg. v. Rudolf Stephan et al., DACO-Verlag, Stuttgart 1996
- Melichar**, Alois: Musik in der Zwangsjacke. Die deutsche Musik zwischen Orff und Schönberg. Eduard Wancura, Wien ²1959
- Mersmann**, Hans: Die moderne Musik seit der Romantik (= Handbuch der Musikwissenschaft 9). Hrsg. v. Ernst Brücken, Laaber-Verlag 1979
- Metzger**, Heinz-Klaus: Fragment zum Thema „Komet“ (offener Brief an Lothar Knessl). In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hrsg. v. Rudolf Stephan et al., DACO-Verlag, Stuttgart 1996
- Meyer**, Christian (Hrsg.): Arnold Schönbergs Schachzüge. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen [Symposiumsbericht]. Arnold Schönberg Center, Wien 2004
- Moldenhauer**, Hans und Rosaleen: Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes. Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich et al. 1980
- Möllers**, Christian: Schönbergs Zwölftontechnik – rationale Überwindung der expressionistischen Anarchie? In: Musica 30. Jg. Heft 6, 1976, S. 485-89
- Moore**, Brian C.J. and Glasberg, Brian R.: The role of frequency selectivity in the perception of loudness, pitch and time. In: Moore, Brian C.J. (Editor): Frequency Selectivity in hearing. Academic Press, London 1986
- Mozart**, Wolfgang Amadeus: Briefe. Hrsg. von Stefan Kunze. Reclam, Stuttgart 1990
- Muxeneder**, Therese: Arnold Schönbergs Verkündigung der Zwölftonmethode. Daten, Dokumente, Berichte, Anekdoten. In: Arnold Schönbergs Schachzüge. Dodekaphonie und Spiele-Konstruktionen. Arnold Schönberg Center, Wien 2004

- Nadel**, Arno: Arnold Schönberg. Wesenhafte Richtlinien in der neueren Musik. In: Die Musik Jg. 12, Heft 3, 1912
- Nauck**, Gisela: Elektronische Musik: die ersten Jahre. Antizipation und Realisierung. In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hrsg. v. Rudolf Stephan et al., DACO-Verlag, Stuttgart 1996
- Neumann**, Helmut (Hrsg.): Die Klangreihen-Kompositionslehre nach Othmar Steinbauer (1885-1962). Peter Lang, Frankfurt am Main 2001 (2 Bde)
- Pochlatko**, Herbert; **Koweindl**, Kurt und **Thaler**, Walter: Abriss der Literatur des deutschen Sprachraums von ihren Anfängen bis zur Gegenwart (2 Bde). Wilhelm Braumüller, Wien 1982
- Rauchhaupt**, Ursula von: Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation, hrsg. v. Ursula v. Rauchhaupt, Heinrich Ellermann München o. J.
- Rhode**, William S.: Interspike intervals as correlate of periodicity pitch in cat cochlear nucleus. In: Journal of the Acoustical Society of America 97/4, 1995, pp. 2414-29
- Riemann**, Hugo: Handbuch der Harmonielehre. Breitkopf & Härtel, Leipzig ³1989
- Ders.**: Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde. London et al., 1893
- Rufer**, Josef: Das Werk Arnold Schönbergs. Bärenreiter, Kassel et al. 1959
- Ders.**: Die Komposition in zwölf Tönen. Max Hesse, Berlin et al. 1952
- Scherliess**, Volker: Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (= Rowohlts Monographien, hrsg. v. Kurt Kusenberg), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg ⁸2000
- Schlager**, Karlheinz: Wege zur Restauration. Marginalien zur Kirchenmusik zwischen Augustinus und Thibaut. In: Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik (= Festschrift Konrad Ameln), Kassel 1924, S. 9-24
- Schmidt-Garre**, Helmut: Zwölftonmusik – Ende einer Entwicklung, nicht Neubeginn. In: Melos 19. Jg. Heft 1, 1952, S. 10-13
- Schnaus**, Peter (Hrsg.): Europäische Musik in Schlaglichtern. Meyers Lexikonverlag, Mannheim et al. 1990
- Ders.**: Harmonielehre. Universal Edition, Jubiläums-Sonderausgabe Wien 2001
- Ders.**: Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, hrsg. v. Ivan Vojtěch. In: Arnold Schönberg: Gesammelte Schriften 1, Fischer, o. O. 1976
- Ders.**: Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg edited by Leonhard Stein. University of California Press, Berkeley et al. 1984
- Schumann**, Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (3 Bde). Hrsg. v. Dr. Heinrich Simon, Philipp Reclam jun., Leipzig o. J.
- Schuster**, Bernhard (Hrsg.): Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift. Schuster und Loeffler, Berlin
- Sechter**, Simon: Die Grundsätze der musikalischen Komposition (3 Bde). Leipzig 1853
- Šedivý**, Dominik: Die Tropenlehre nach Josef Matthias Hauer. Diplomarbeit Wien 2004
- Ders.**: Tropentechnik. Ihre Anwendung und ihre Möglichkeiten. Dissertation Wien 2006

- Siegert**, Stefan: Mozart. Die Bilderbiographie. Alexander Fest, Berlin 2001
- Spengler**, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte (2 Bde). C.H. Beck, München 1923
- Sonnleithner**, Leopold von: Musikalische Skizzen aus Alt-Wien. In: Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) 16. Jg. 1961, Hefte 2-4
- Spitta**, Philipp: Die Wiederbelebung der protestantischen Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage (1882). In: Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Hildesheim 1976, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1892
- Stein**, Erwin: Anton Webern. In: Anbruch 13. Jg. 1931, S. 107-09
- Ders.**: Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe. B. Schott's Söhne, Mainz 1958
- Ders.**: Neue Formprinzipien. In: Anbruch 6. Jg. 1924 (Schönberg-Sonderheft), S. 286-303
- Steinbauer**, Othmar: Das Wesen der Tonalität. Hrsg. von Günther Friesinger, Helmut Neumann, Ursula Petrik und Dominik Šedivý. Edition Mono/monochrom, Wien 2006
- Stephan**, Rudolf: Alban Berg. In: Die Wiener Schule heute. Neun Beiträge, hrsg. v. Carl Dahlhaus (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Bd. 24), Schott Mainz, 1984
- Stuckenschmidt**, Hans Heinz: Schönberg. Leben. Umwelt. Werk. Piper – Schott, München 1989
- Ders.**: Musik des 20. Jahrhunderts. Kindlers Universitäts Bibliothek, München 1969
- Stumpf**, Carl: Tonpsychologie (2 Bde). München 1890, Nachdruck Hilversum 1965
- Szmolyan**, Walter: Die Geburtsstätte der Zwölftontechnik. In: Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) 26. Jg. Heft 3, 1971, S. 113-26
- Ders.**: Schönberg in Mödling. In: Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) 29. Jg. Heft 4/5, 1974, S. 189-202
- Ders.**: Schönbergs Wiener Skandalkonzert. In: Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ) 31. Jg. Heft 6, 1976, S. 293-305
- Thibaut**, Anton Friedrich Justus: Über Reinheit der Tonkunst. C.B. Mohr, Freiburg im Breisgau et al., 1883
- Tiedemann**, Rolf: Nur ein Gast in der Tafelrunde. Zu Theodor W. Adorno. In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, hrsg. v. Rudolf Stephan et al., DACO-Verlag, Stuttgart 1996
- Vogel**, Martin: Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre (= Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 2), Düsseldorf 1962
- Ders.**: Schönberg und die Folgen. Irrwege der Neuen Musik. Teil 1: Schönberg (= Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 35); Teil 2: Die Folgen (= Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik Bd. 90), Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn 1984 und 1997
- Vogt**, Hans: Neue Musik seit 1945. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1982
- von der Weid**, Jean-Noël: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm (aus dem Französischen übersetzt von Andreas Ginhold). Insel-Verlag, Frankfurt am Main et al., 2001

Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders/Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Gustav Kiepenheuer, Weimar 1914

Wallner, Oliver: Akzeptanz und Beurteilung dissonanter Filmmusik. Diplomarbeit Wien 2004

Walter, Michael: Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945. Metzler, Stuttgart et al., 2000

Wassermann, Christine: Die Wiederentdeckung Rameaus in Frankreich im 19. Jahrhundert. In: Archiv für Musikwissenschaften 50. Jg., Heft 2 (1993), S. 164-86

Webern, Anton: Der Weg zur Neuen Musik. Hrsg. v. Willi Reich, Universal Edition, Wien 1960

Wellek, Albert: Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft. Bouvier, Bonn ³1982

Wellesz, Egon: Probleme der modernen Musik. In: Musikblätter des Anbruch, 6. Jg. 1924, Heft 10, S. 392-402

Zweig, Stefan: Die Welt von gestern. Fischer, Sonderausgabe Frankfurt am Main 2006

Internetquellen:

www.trierer-orgelpunkt.de/caecilianismus.htm

www.8ung.at/bahnstadt-hd.de/person.htm

www.oase.udk-berlin.de/~stschuck/chorreform.html#evangelisch

www.rettmann.de/html/franz_liszt.htm

http://epub.oeaw.ac.at/ml/musik_W/Wiener_Klassik.xml

http://epub.oeaw.ac.at/ml/musik_N/Neudeutsche-Schule.xml

www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/_index.html

www.sinfonietta-archiv.ch/PPL/Saison05/Text_S2_2005.htm

www.koelnklavier.de/texte/_index.html

www.schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op15_notes.htm

www.schoenberg.at/6_archiv/verein/verein_statuten_e.htm

<http://diepresse.com/home/kultur/klassik/klassikneuheit/373416/index.do?from=suche.intern.portal>

www.universaledition.com/truman/en_templates/performances.php3

www.universaledition.com/truman/en_templates/paste.php3?template=werkinf&werk=3000

www.musik.uni-osnabrueck.de/lehrende/enders/lehre/koelner_schule/em_koeln.htm

www.imd.darmstadt.de/frameset.htm

www.imd.darmstadt.de/1946-1966/TAB1952.pdf

www.beckmesser.de/neue_musik/rundfunk.html

www.hans-bredow-institut.de/nwdr/zz/huebner/artikel.htm

PERSONEN- UND SACHREGISTER

- absolute Musik.....18f.
- Adler, Guido.....92
- Adorno, Theodor W.....102f., 106, 112, 121f., 132, 137ff., 148, 158
- Das Altern der Neuen Musik.....138ff.
- Philosophie der neuen Musik...43, 55, 103f., 106, 108, 120, 131ff., 138f., 158, 167
- Aiblinger, Johann Kaspar.....13
- Aleatorik.....146f., 167
- Amar-Quartett.....89
- Amar, Licco.....89
- Angelus Silesius (Pseudonym für Johannes Scheffler).....124
- Ansermet, Ernest.....120
- Antheil, George.....153
- Ballett mécanique.....133, 153
- Apostel, Hans Erich.....129
- Arnold Schönberg Center.....103, 121
- artifizielle Musik.....7, 25, 41f., 47, 127
- ästhetische Autonomie.....42ff., 46, 154
- Atonalität...56, 62, 64, 66, 69ff., 79, 115, 118, 125f., 128, 153
- Auhagen, Wolfgang.....63, 66
- Babbitt, Milton.....134
- Composition for Four Instruments.....134
- Composition for Twelve Instruments.....134
- Bach, Johann Sebastian...9, 11f., 14, 32, 58, 68, 121
- Präludium und Fuge für Orgel in Es-Dur (BWV 552).....137
- Badarzewska-Baranowska, Tekla.....31
- Gebet einer Jungfrau.....31
- Bartók, Bela.....48, 55, 88, 127ff.
- Bayerischer Rundfunk (BR).....161
- Beethoven, Ludwig van...10, 12ff., 16ff., 28f., 31ff., 46f., 57, 68, 103
- Sechs leichte Variationen über ein Schweizer Lied.....99
- Bekker, Paul.....48, 51
- Berg, Alban.....66, 70, 80f., 87f., 93, 112, 115, 121, 132, 153
- Drei Orchesterstücke op. 6.....93
- Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg op. 4.....87f.
- Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern.....93, 112
- Lulu.....111, 125
- Lyrische Suite.....111
- Streichquartett op. 3.....93
- Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5.....93
- Violinkonzert.....111f.
- Wozzeck.....88, 111, 160
- Berg, Helene.....111, 121
- Berlioz, Hector.....16, 32
- Symphonie fantastique.....16
- Beuys, Joseph.....153
- Beyer, Robert.....140ff., 144
- Biba, Otto.....22
- Biedermeier.....25
- Bimodalität.....48
- Bitonalität.....48
- Bloch, Ernst.....69
- Erbschaft dieser Zeit.....47
- Geist der Utopie.....69
- Bode-Melochord (Harald Bode).....140
- Bode, Harald.....140
- Bonaparte, Napoleon.....25
- Borio, Gianmario.....143
- Boulez, Pierre.....56, 135ff., 139, 144, 146ff., 164
- Alea.....146
- Deux études concrètes.....143
- Schönberg est mort.....135f., 138
- Structures.....134
- Symphonie mécanique.....144
- Brahms, Johannes.....12, 14, 17ff., 102f., 124, 127

Brendel, Franz.....	16f.	Cornelius, Peter.....	
Bresgen, Cesar.....	126	Der Barbier von Bagdad.....	17
Britten, Benjamin.....	157	Cramer, Johann Baptist.....	31
Bruckner, Anton.....	14, 20ff., 57	Cultural Studies.....	45
1. Sinfonie c-Moll.....	20	Custodis, Michael.....	141f., 144, 156, 158
3. Sinfonie d-Moll.....	20, 159	Czerny, Carl.....	29f., 38
4. Sinfonie Es-Dur.....	20	Dahlhaus, Carl. .12, 28, 35, 45, 47, 87, 102, 136, 168	
5. Sinfonie B-Dur.....	21	Dahms, Walter.....	74
6. Sinfonie A-Dur.....	21	Dal Sing Kim.....	119
7. Sinfonie E-Dur.....	21	Danuser, Hermann.....	45, 47, 50, 69f., 91, 103, 143, 145, 152
8. Sinfonie c-Moll.....	21	Darmstädter Schule.....	56, 130, 147, 157
9. Sinfonie d-Moll.....	22	de Vries, H.W.....	82
Messe in d-Moll.....	22	Debussy, Claude.....	48, 51, 72, 88
Te Deum.....	21f.	Decroupet, Pascal.....	147
Bruitismus.....	50	Delius, Frederick.....	88
Buffonistenstreit.....	14	Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ).....	92
Buhlig, Richard.....	74	Deutsch, Max.....	93
Bülow, Hans von.....	16	Deutscher Idealismus.....	15, 41, 127
Bürger, Peter.....	49	Diabelli, Anton.....	29
Busoni, Ferruccio.....	48, 50f.	Dibelius, Ulrich.....	147, 149
Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst.....	50, 128	Diederichs, Joachim.....	122
Cäcilianismus.....	12ff.	Doblinger, Musikverlag.....	123
Cage, John.....	146f., 149, 153	Donaueschinger Musiktage.....	143, 146, 160f., 164
12'55.677 for 2 Pianists.....	146	Doppler, Josef.....	38
Music of Changes.....	147	Downes, Olin.....	107
Cahill, Thaddeus.....	140	Dussek, Johann Ludwig.....	29
Cahn, Peter.....	130	Ebeling, Martin.....	3, 63
Caspar, Walter.....	89	Edition Peters.....	78
Cerha, Friedrich.....	111	Eggebrecht, Hans Heinrich.....	42, 134
Chevalley, Heinrich.....	82f.	Eggli, Eva.....	27ff., 31, 33ff.
Chopin, Frédéric.....	31f., 35	Egk, Werner.....	129
Walzer op. 42.....	35	Eimert, Herbert.....	134ff., 141f., 145, 149, 161
Choron, Alexandre-Etienne.....	54f., 60	Etüde über Tongemische.....	143
Sommaire de l'histoire de la musique.....	54	Glockenspiel.....	143
Clementi, Muzio.....	29, 31	Eisler, Hanns.....	158, 166
Closson, Louis.....	76, 79	elektronische Musik.....	140f., 145
Cluster.....	150	Emanzipation der Dissonanz (Arnold Schönberg)	
Colloredo, Hieronymus Graf von.....	9		64, 67, 97, 127
Commer, Franz A. T.....	11	Emanzipation des Geräusches.....	50, 127
Cornelius, Peter.....	16f., 36	engagierte Musik.....	164, 166, 168

Engelmann, Hans Ulrich.....	129ff.	Goeyvaerts, Karel.....	
Enkel, Fritz.....	141	Komposition Nr. 5.....	143
Ernte Musik (E-Musik).....	37, 42, 44ff., 125	Nummer 2.....	134
Eßberger, Karl.....	82	Goléa, Antoine.....	143
Ett, Caspar.....	13	Goossens, Eugène Aynsley.....	78
Expressionismus.....	49, 64, 128	Gredinger, Paul.....	143
Eybl, Martin.....	3, 17, 71, 101, 110	Formanten.....	143
Federhofer, Hellmut.....	43, 109f., 158	Grillparzer, Franz.....	10
Fellinger, Imogen.....	28	Grimm, Julius Otto.....	17
Fheodoroff, Nikolaus.....	116, 122	Großmann-Vendrey, Susanna.....	163
Fichte, Johann Gottlieb.....	15	Gruber, Gernot.....	16
Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. 33		Grünberg, Louis T.....	76
Field, John.....	31	Haase, Rudolf.....	63
Flaubert, Gustave.....	117	Hába, Alois.....	51
Flotzinger, Rudolf.....	17	Händel, Georg Friedrich.....	11, 32, 37
Fluxus.....	153	Handlos, Martha.....	9, 26
Forkel, Johann Nikolaus.....	11	Hanslick, Eduard.....	18ff., 30, 39f., 154
Forte, Allan.....	69	Aus dem Tagebuch eines Rezensenten.....	19, 30
Fortner, Wolfgang.....	129f., 148	Vom Musikalisch-Schönen.....	18ff., 39f., 52
Frank, Maurits.....	89	Hartlaub, Gustav.....	128
Franz Joseph I., Kaiser von Österreich.....	20	Hartleben, Otto Erich.....	79
Französische Revolution.....	25	Hartmann, Karl Amadeus.....	121, 126, 129, 161
Free Jazz.....	125	Hauer, Josef Matthias. 66f., 94, 113ff., 118, 122, 129	
Freund, Marya.....	83, 125, 154	Der Menschen Weg op. 67.....	117, 122
Fricsay, Ferenc.....	129	Die schwarze Spinne op. 62.....	117, 122, 124
Fundamenttheorie (Simon Sechter).....	56	Nomos op. 19.....	66
funktionale Musik.....	41f., 44	Salambo op. 60.....	117, 122, 125
Funktionstheorie (Hugo Riemann).....	56ff.	Sechste Suite für Orchester op. 47.....	117
Fux, Johann Joseph.....		Vom Wesen des Musikalischen.....	113
Gradus ad Parnassum.....	12	Wandlungen op. 53.....	117, 122
Gál, Hans.....	109	Häusler, Josef.....	150
Georgiades, Thrasybulos Georgios.....	15	Haydn, Joseph.....	10, 12, 16, 29, 37
Gershwin, George.....	156	Haydn, Michael.....	13
Rhapsody in Blue.....	156	Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.....	15, 20, 33
Gesellschaft für Klangreihenmusik.....	124	Vorlesungen über Ästhetik.....	10
Gielen, Michael.....	124	Heiss, Hermann.....	129
Giraud, Albert.....	79, 81	Hellberger, Andreas.....	124
Glasberg, Brian R.....	62	Helmholtz, Hermann von.....	64, 80
Glass, Philipp.....	152	Die Lehre von den Tonempfindungen als physio- logische Grundlage für die Theorie der Musik	64
Gluck, Christoph Willibald.....	38		
Goethe, Johann Wolfgang von.....	10, 127		

Henry, Pierre.....	143, 145	Central Park in the Dark.....	49
Antiphonie.....	143	The Unanswered Question.....	49
Coexistence.....	145	Jeremias Gotthelf (Pseudonym für Albert Bitzius)	
Investigations.....	145		117
Henze, Hans Werner.....	129, 151, 161ff.	Joachim, Joseph.....	17
Boulevard Solitude.....	164	Jona Korn, Peter.....	159
Das Ende der Welt.....	163	Junge Klassizität (Ferruccio Busoni).....	51
Das Floß der Medusa.....	164	Kalkbrenner, Friedrich.....	31
Ein Landarzt.....	163	Kandinsky, Wassily.....	113
Nachtstücke und Arien.....	164	Kant, Immanuel.....	15, 33
Herder, Johann Gottfried.....	20	Kantner, Leopold.....	14
Hering, Gerhard F.....	148	Karlsbader Beschlüsse.....	25
Hertzka, Emil.....	86	Keyfel, Ferdinand.....	73
Herz, Henri (Heinrich).....	31	Kiesewetter, Raphael Georg.....	11, 38
Hessischer Rundfunk (HR).....	160, 162	Kindler, Hans.....	82
Hiller, Johann Adam.....	27	Kirnberger, Johann Philipp.....	27
Hindemith, Paul.....	55, 60, 89, 128f., 131	Klangfarbenmelodie (Arnold Schönberg).....	70, 94
Suite 1922 op. 26.....	153	Klangfläche.....	150
historische Avantgardebewegungen.....	49, 153	Klangreihenmusik.....	119
Dadaismus.....	49, 145	Klatzkin, Jakob.....	120
Futurismus.....	49	Kleiber, Erich.....	88
Surrealismus.....	49, 145	Klemperer, Otto.....	120
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 10, 12f., 20, 36,		Knessl, Lothar.....	146
40, 154		Kohl, Leonhard.....	82
Kreisleriana.....	10	Köhler, Louis.....	17
Honegger, Arthur.....	127	Kolisch-Quartett.....	89, 107
Pacific 231.....	127	Kolisch, Rudolf.....	89, 110, 137
Hummel, Johann Nepomuk.....	29f.	Kolland, Hubert.....	162
Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung		Konservatorium Wien Privatuniversität.....	123
zum Pianofortespiel.....	29	Korngold, Julius.....	72
Etüden für Klavier op. 25.....	30	Kovács, Inge.....	137
Humpelstetter, Hans.....	105	Kranichsteiner Ferienkurse.....	129
Humpert, Hans Ulrich.....	145	Kratochwil, Heinz.....	119
Hüntten, Franz.....	31	Kraus, Karl.....	
Impressionismus.....	47, 52, 74, 127	Die letzten Tage der Menschheit.....	165
Internationale Ferienkurse für Neue Musik (Darm-		Křenek, Ernst.....	49, 115, 128, 137, 141, 148
städter Ferienkurse).....	6, 55f., 121, 129f., 133,	Jonny spielt auf op. 45.....	124, 156
135ff., 140, 143, 146ff., 157, 160ff.		Karl V. op. 73.....	124
Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM)		Leben des Orest op. 60.....	148
.....	89, 121	Kuhlau, Friedrich Daniel.....	29
Ives, Charles.....	49, 55	Kulenkampff, Hans-Wilhelm.....	162f.

Kullak, Theodor.....	31	Masiniak, Jakob.....	82
Kunstmusik.....	42	Melichar, Alois.....	82f.
Kussewitzky, Sergej.....	120	Mendelssohn Bartholdy, Felix... 11f., 14, 17, 22, 32, 36f.	
Lachner, Franz.....	13	Mersmann, Hans.....	47, 49, 52
Lack, Wolfgang.....	141f.	Messiaen, Olivier.....	48, 133, 144, 157
Lambourn, David.....	75, 77f.	Mode de valeurs et d'intensités.....	133f.
Lange, Aloisia.....	38	Timbres durées.....	143
Langner, Gerald.....	62	Mettenleiter, Johann Georg.....	13
LaSalle-Quartett.....	66	Metternich, Klemens Wenzel Lothar von.....	25, 38
Lasso, Orlando di (Roland de Lassus).....	32	Metzger, Heinz-Klaus.....	66, 146f.
Latocha, Rita.....	146	Meyer-Eppler, Werner.....	140f., 143
Leibowitz, René.....	55, 121, 129f.	Meyerbeer, Giacomo.....	22, 31
Leichtentritt, Hugo.....	68, 72f., 75, 77, 79	Meysenbug, Malvida von.....	23
Lempfrid, Wolfgang.....	23f., 33	Memoiren einer Idealistin.....	24
Levi, Hermann.....	21	Michalski, Aenne.....	107
Lewin, David.....	69	Michel, François.....	144
Lifka, Gudrun.....	119, 123	Mikropolyphonie (György Ligeti).....	150
Ligeti, György.....	141, 149ff.	Mikrotonalität.....	50
Apparitions.....	149	Minimal Music.....	152, 167
Artikulation.....	149	mittlere Musik.....	45, 128
Atmosphères.....	150	Moldenhauer, Hans. 66, 78, 81, 89, 92f., 106ff., 121, 126, 137	
Konzert für Violoncello und Orchester.....	150	Moldenhauer, Rosaleen.....	66, 121
Lontano.....	150	Möllendorf, Willi.....	74
Lux aeterna.....	150	Moore, Brian C.J.....	62
Passacaglia ungherese.....	151	Moscheles, Ignaz.....	27, 29, 31, 38
Requiem.....	150	Mozart, Wolfgang Amadé..... 8ff., 13, 16, 29, 32, 40, 103	
Streichquartett Nr. 2.....	150	Ave verum corpus.....	37
Trio für Violine, Horn und Klavier.....	151	Musikdrama.....	16, 19, 100
Volumina.....	150	Musiksoziologie.....	45
Lindner, Adalbert.....	72	Musikstreit.....	17, 21
Liszt, Franz.....	14, 16f., 31f., 57, 153	musique concrète.....	140, 142ff.
Lobe, Johann Christian.....	35	Muxeneder, Therese.....	103, 118
Löw, Johann.....	107	mystischer Akkord (Alexander N. Skrjabin).....	127
Löwe, Ferdinand.....	76	Nadel, Arno.....	83f.
Ludwig II., König von Bayern.....	21	Nationalsozialismus.....	22, 78, 88, 119, 121f., 126, 128f.
Maderna, Bruno.....	56	Nauck, Gisela.....	140
Maegaard, Jan.....	94	Nebdal, Oscar.....	76
Maeterlinck, Maurice.....	87		
Mahler, Gustav.....	47, 49, 54, 90		
8. Sinfonie.....	49		
Kindertotenlieder.....	87		

Neoklassizismus.....	51, 103, 128, 131, 151
Neudeutsche Schule.....	16ff., 127
Neue Sachlichkeit.....	128, 131, 156
Neumann, Helmut.....	119, 123f.
Newman, Ernest.....	77f.
Niemetschek, Franz Xaver.....	11
Nikisch, Arthur.....	21
Nono, Luigi.....	56, 136f., 146f., 164ff.
Il canto sospeso.....	165
La fabbrica illuminata.....	165
Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR).....	135, 137, 140f., 144
Nowotny, Norbert.....	119
Nyffeler, Max.....	161
Obertonreihe.....	65
opera buffa.....	8
opera seria.....	8
Orff, Carl.....	83
Carmina Burana.....	156
Österreichische Gesellschaft für zeitgenössische Musik (ÖGZM).....	124
Österreichische Nationalbibliothek.....	121
Österreichischer Bundesverlag.....	123
Österreichischer Rundfunk (ORF).....	122, 124
Paganini, Niccolò.....	31f.
Paik, Nam June.....	153
Palestrina (Giovanni Pierluigi da Palestrina) 10, 12ff.	
Paradis, Theresia.....	38
Paul Stefan (Pseudonym für Paul Stefan Grünfeld)	108
Penderecki, Krzysztof.....	151
Perger, Richard von.....	22
Pfitzner, Hans.....	50
Futuristengefahr.....	50
Philipsen, Carl Bernhard.....	73
Piatti, Ugo.....	50
Pisling, Sigmund.....	80
Pleyel, Ignaz Joseph.....	29
Polnauer, Josef.....	93
Porges, Heinrich.....	17
Pousseur, Henri.....	56, 143
Seismogramme.....	143
Pratella, F. Balilla.....	50
L'aviatore Dro.....	50
La distruzione della quadratura.....	50
Manifesto dei musicisti futuristi.....	50
Manifesto tecnico della musica futurista.....	50
Musica Futurista.....	50
Preinfalk, Gottfried.....	124
Preußische Akademie der Künste.....	78, 123
Programmmusik.....	18f.
Proske, Karl.....	13
Puccini, Giacomo.....	48
Madame Butterfly.....	48
punktueller Musik.....	134
Raff, Joseph Joachim.....	16
Rameau, Jean-Philippe.....	54ff., 60
Reger, Max.....	12, 54, 72, 88
Reich, Steve.....	152
Reich, Willi.....	59, 89f., 159
Rhode, William S.....	62
Richter, Hans.....	21
Riemann, Hugo.....	12f., 15, 18, 29, 39, 48, 56f., 60
Vereinfachte Harmonielehre.....	56
Rihm, Wolfgang.....	151
Riley, Terry.....	152
Rochlitz, Friedrich.....	10, 36

Romantik.....	20, 34, 41, 46, 52, 135
Romberg, Bernhard.....	38
Rosbaud, Hans.....	122, 129, 164
Rosenzweig, Alfred.....	107
Rossini, Gioachino.....	31, 36, 154
Stabat Mater.....	31
Rufer, Josef.....	82, 93
Russolo, Luigi.....	50
Sailer, Michael.....	12
Salonmusik.....	28f., 31, 33, 35, 38f., 44f., 154
Satie, Erik.....	48
Schaeffer, Pierre.....	140, 142ff.
Étude au piano.....	143
Étude aux chemins de fer.....	143
Étude aux tourniquets.....	143

Étude pathétique.....	143	Kammersymphonie op. 9.....	48, 71, 85, 87f.
Étude violette.....	143	Marsch „Die eiserne Brigade“.....	92
Maskerade.....	143	Moses und Aron.....	124, 168
Schaeffer, Pierre/Henry, Pierre.....		Passacaglia (Fragment).....	94
Orphée 53.....	143	Pelleas und Melisande op. 5.....	48
Symphonie pour un homme seul.....	143	Pierrot lunaire op. 21. 79ff., 85, 91, 125, 154, 156	
Schalk, Franz.....	21	Sechs kleine Klavierstücke op. 19.....	79, 91
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph.....	33	Serenade op. 24.....	94, 99
Schenker, Heinrich.....	57	Streichquartett fis-Moll op. 10.....	66
Scherchen, Hermann.....	122, 137	Streichquartett op. 30.....	110
Scherliess, Volker.....	93	Streichquartett op. 37.....	103
Schillings, Max von.....	78f.	Structural Functions of Harmony.....	113
Schirach, Baldur Benedikt von.....	129	Style and Idea....64, 67ff., 86, 94ff., 102ff., 153ff.	
Schlämm, William.....	46	Suite für Klavier op. 25.....	94
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst.....		Verein für musikalische Privataufführungen....90,	
Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter		92, 156, 159	
ihren Verächtern.....	18	Verklärte Nacht op. 4.....	74
Schlichtegroll, Friedrich.....	11	Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 22....	92
Schmidt-Isserstedt, Hans.....	129	Violinkonzert op. 36.....	103, 111
Schnaus, Peter.....	10, 12, 14, 17f., 20, 23, 34, 42, 49	Von heute auf morgen op. 32.....	101
Schnittke, Alfred.....	151	Schopenhauer, Arthur.....	10
Scholz, Bernhard.....	17	Die Welt als Wille und Vorstellung.....	10
Schönberg, Arnold.....	5, 46, 48, 54f., 57, 59, 64ff.,	Schostakowitsch, Dmitri Dmitrijewitsch.....	157
90ff., 100f., 103ff., 108, 110f., 113, 115ff.,		Schott Mainz.....	61, 86f., 123
126ff., 135ff., 153, 157, 159, 167		Schreker, Franz.....	86
130. Psalm für sechsstimmigen gemischten Chor		Schröter, Heinz.....	162
a capella op. 50B.....	101	Schubert, Franz.....	9, 14, 27, 32, 38, 57
15 Gedichte aus „Das Buch der Hängenden Gär-		Erlkönig op. 1 (D 328).....	27
ten“ op. 15.....	71, 75	Schulze, Werner.....	3
Der deutsche Michel. Schlachtlied für Männer-		Schumann, Robert.....	12f., 16f., 20, 29f., 32, 35, 40,
chor a capella.....	92	154	
Die Glückliche Hand op. 18.....	79, 92	Album für die Jugend op. 68.....	13, 30
Die Jakobsleiter.....	92	Gesammelte Schriften über Musik und Musiker	
Drei Klavierstücke op. 11.....	67, 71ff., 85		13, 30, 36f., 40f.
Drei Satiren für gemischten Chor op. 28.....	128	Kinderszenen op. 15.....	30
Erwartung op. 17.....	67, 79	Scott, Cyril.....	88
Fünf Klavierstücke op. 23.....	94	Sechter, Simon.....	56f.
Fünf Orchesterstücke op. 16.....	67, 75, 77f.	Die Grundsätze der musikalischen Komposition	
Gurrelieder.....	49, 71, 86, 88, 111, 159		57
Harmonielehre.....	59, 64, 68, 95, 114	Sengtschmid, Johann.....	119
Herzgewächse op. 20.....	79, 91	serielle Musik.....	55, 133f., 136ff., 145ff., 149, 167

Siloti, Alexander.....	85f.	Elektronische Studie II.....	143
Sinfonische Dichtung.....	16, 19	Gesang der Jünglinge.....	145
Sinkovicz, Wilhelm.....	111	Hymnen.....	145
Skrjabin, Alexander N.....	48, 55	Klavierstücke I-IV.....	134
Prométhée. Le Poème du feu.....	48	Kontrapunkte.....	134
Smetana, Bedřich.....		Kreuzspiel.....	134
Die Moldau.....	19	Punkte.....	134
Sonanzgrad.....	63, 100, 115, 117	Wie die Zeit vergeht.....	147
Sonnleithner, Ignaz Edler von.....	38	Stradal, August.....	72
Sonnleithner, Leopold Edler von.....	26f., 36ff.	Strauß, Johann.....	21
Soustrot, Marc.....	124	Strauss, Richard.....	49, 51, 54, 75f., 88
sozialistischer Realismus.....	129, 156	Der Rosenkavalier op. 59.....	51, 128
Specht, Richard.....	87	Elektra op. 58.....	51
Spengler, Oswald.....	15	Salome op. 54.....	51
Der Untergang des Abendlandes.....	15	Strawinsky, Igor.....	48, 55, 103, 127, 129ff., 148
Spitta, Philipp.....	11, 14	Dumberton Oaks.....	130
Spohr, Louis.....	32	Le sacre du printemps.....	88, 159
Stadler, Maximilian.....	27	Strobel, Heinrich.....	130, 146, 161
Stefan, Rudolph.....	45	Stuckenschmidt, Hans Heinz.....	46, 76f., 79ff., 86, 90,
Stein, Erwin.....	76, 86, 93f., 97, 99f., 106f., 111, 113,	92, 94, 101, 120, 125f.	
120f., 125, 154		Stufentheorie (Gottfried Weber).....	56, 60
Steinbauer, Othmar.....	113, 118, 122	Stumpf, Carl.....	64
Bicininien für zwei Blockflöten Werk 18.....	123	Tonpsychologie.....	63
Das Wesen der Tonalität.....	118	stylus antiquus.....	12
Halt an, wo läufst Du hin Werk 8.....	124	Südwestfunk Baden-Baden (SWF).....	160f.
Klangreihen-Kompositionslehre.....	115, 119f., 122	Sulzer, Otto.....	119
Konzert für Orchester Werk 1.....	118	System der Verschmelzungsstufen in einer Curve	
Seminar für Klangreihenkomposition in Wien		(Carl Stumpf).....	63
.....	123f.	Szmolyan, Walter.....	87, 93
Sonate für Clavicembalo oder Orgelpositiv Werk		Tape Music.....	141
16.....	123	Tausig, Carl.....	17
Suite für Klavier Werk 3.....	124	Telharmonium (Thaddeus Cahill).....	140
Tricinium Nr. 1 für drei Bläser Werk 20.....	124	Thalberg, Sigismund.....	31
Tricinium Werk 19.....	123f.	Theater an der Wien.....	122
Steinecke, Wolfgang.....	129f., 146, 148f., 151	Theil, Günther.....	119
Stephan, Rudolf.....	87, 130, 136	Theorie der neuronalen Koinzidenz (Gerald Lang-	
Steuermann, Eduard.....	76, 82, 107, 137	ner/Martin Ebeling).....	62
Stockhausen, Karlheinz.....	56, 134, 136, 141ff., 146f.,	Thern, Viola.....	119, 123
149, 164f.		Thibaut, Anton Friedrich Justus.....	13, 36
Donnerstag.....	168	Über Reinheit der Tonkunst.....	13, 36
Elektronische Studie I.....	142	Thilo, Emil.....	73

Tieck, Ludwig.....	10, 20	2. Kantate op. 31.....	106
Tiedemann, Rolf.....	137	Cello-Sonate.....	92
Tonalität. 5, 49, 54ff., 59ff., 66f., 70, 72, 74, 85f., 91, 93, 96, 99, 112, 115, 118, 125, 130, 135, 167		Der Weg zur Komposition in 12 Tönen. 55, 92, 98	
Tonikalität.....	61, 95, 113	Der Weg zur Neuen Musik.....	56, 99, 105, 114
Trautonium (Friedrich Trautwein).....	140	Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier op. 11.....	89, 107
Trautwein, Friedrich.....	140	Fünf geistliche Lieder op. 15.....	105
Tridentiner Konzil.....	13	Fünf Lieder aus „Der siebente Ring“ von Stefan George op. 3.....	107
Tristan-Akkord (Richard Wagner).....	127	Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George op. 4.....	107
Trivialmusik.....	25, 28, 34f., 39, 45	Fünf Sätze für Streichquartett op. 5...89, 107, 138	
Trojahn, Manfred.....	151	Fünf Stücke für Orchester op. 10.....	92
Tudor, David.....	146	Konzert für neun Instrumente op. 24.....	105f., 136
Universal Edition.....	59, 66, 86, 121, 124, 128	Orchesterlieder (1913 - 14).....	92
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien	119	Orchesterstücke (1913).....	92
Unterhaltungsmusik (U-Musik).....	34, 42, 44ff.	Passacaglia op. 1.....	93, 121
Varèse, Edgar.....	50, 55	Quartett für Geige, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier op. 22.....	106ff.
Vico, Giovanni Battista.....	15	Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9. 92, 107	
Vogel, Martin.....	59, 100, 136, 146f.	Sechs Stücke für großes Orchester op. 6.....	87f.
Vogt, Hans.....	147, 151, 165	Streichquartett (1905).....	66
Vormärz.....	16, 25, 37	Streichquartett op. 28.....	106, 109
Wackenroder, Wilhelm Heinrich.....	10, 12	Streichtrio op. 20.....	106ff.
Phantasien über die Kunst.....	12	Symphonie op. 21.....	105ff.
Wagner, Richard.....	16ff., 23, 32, 57, 69, 100, 153	Variationen für Klavier op. 27.....	106
Das Judentum in der Musik.....	22	Variationen für Orchester op. 30.....	106
Das Kunstwerk der Zukunft.....	17	Vier Lieder für Gesang und Klavier op. 12.....	107
Der Fliegende Holländer.....	32	Vier Stücke für Geige und Klavier op. 7...89, 107	
Die Kunst der Revolution.....	17	Weill, Kurt.....	166
Die Meistersinger von Nürnberg.....	20	Die Dreigroschenoper.....	156
Lohengrin.....	20, 32	Wellesz, Egon.....	53
Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wart- burg.....	23f., 32	Wernsdorf, Etta.....	73
Tristan und Isolde.....	59	Westdeutscher Rundfunk (WDR).....	160f., 165
Wagner, Siegfried.....	21	Wiener Klassik.....	12, 17, 51
Wallner, Oliver.....	125	Wiener Kongress.....	25f.
Walther, Paul.....	130	Wiener Musikakademie.....	119, 123
Weber, Carl Maria von.....	32	Wiener Philharmoniker.....	21, 26
Weber, Gottfried.....	56	Wiener Stadt- und Landesbibliothek.....	123
Webern, Anton von5, 55f., 59, 66, 70f., 76, 78, 80f., 87, 89f., 92ff., 98ff., 105ff., 111, 114ff., 121f., 126, 131ff., 136, 149, 153, 157		Winkler, Gerhard J.....	18
		Wlach, Leopold.....	107

Wolf, Hugo.....	20f.	Sechs Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck op. 13.....	87f.
Wolpe, Stefan.....	148	Zillig, Winfried.....	129
Wood, Henry.....	75, 77	Zimmermann, Bernd Alois.....	130, 136
Young, La Monte.....	152	Zweite Wiener Schule.....	6, 49, 66f., 69, 72, 90f., 93, 100, 106, 114, 116, 129, 153
Zagrosek, Lothar.....	125	Zwölftonspiel (Josef Matthias Hauer).....	67, 116f.
Zehme, Albertine.....	79ff., 85	Šedivý, Dominik.....	67, 113, 116, 118
Zeitoper.....	124, 156		
Zemlinsky, Alexander von.....	83, 111		

Ursula Petrik – Lebenslauf

Geboren am **29. Juni 1974** in Wien. Arbitur 1992 am Marianum (ORG Scheidlstraße, Wien).

Oktober 1992 Beginn des Studiums Deutsche Philologie-Musikwissenschaft an der Universität Wien.

Oktober 1995 Beginn des Studiums Musiktheorie und Komposition am Franz Schubert-Konservatorium bei Helmut Neumann.

Oktober 2001 – Oktober 2005 Unterrichtstätigkeit am Franz Schubert-Konservatorium (Allgemeine Musiklehre, Tonsatz, Komposition, Einführung in die Moderne). Im Zuge dessen von Oktober 2004 – Oktober 2005 stellvertretende Leiterin der Abteilung für Musiktheorie und Komposition.

Juni 2002 Abschluss im Fach Deutsche Philologie. Seit Oktober 2002 Doktoratsstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien.

Oktober 2003 – Juni 2006 Absolvierung des Lehrgangs Harmonikale Grundlagenforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien.

Juni 2004 Abschluss des Kompositionsstudiums (mit Auszeichnung).

Seit **März 2006** Lektorin bei der Universal Edition Wien.

Gründungs- und Vorstandsmitglied der 2003 ins Leben gerufenen Gesellschaft für Klangreihenmusik in Wien. Seit 2005 Mitglied der Österreichischen Gesellschaft für zeitgenössische Musik (ÖGZM) und des Österreichischen Komponistenbundes (ÖKB).

Tätigkeit als freischaffende Komponistin und Musikerin im In- und Ausland.

Printpublikationen:

(Herausgeberin): Othmar Steinbauer: Das Wesen der Tonalität. Edition mono, Wien 2006

Internet-Publikationen:

Biographie Othmar Steinbauer (zusammen mit Dominik Šedivý), 2005

<http://www.klangreihen.at/index.php?id=17>

Portrait Othmar Steinbauer, 2006

<http://music.at/oegzm/cms/index.php?section=367>

