

Ein folgenschweres Orchesterkonzert oder: Anmerkungen zum „Neuen“ in der Neuen Musik

Am 31. März 1913 fand im großen Musikvereinssaal in Wien ein denkwürdiges Konzert statt. Der Akademische Verband für Literatur und Musik war der Veranstalter, Arnold Schönberg leitete das Orchester des Wiener Konzertvereins (der Vorgänger-Institution der heutigen Wiener Symphoniker). Auf dem Programm standen die Sechs Orchesterstücke op. 6 von Anton von Webern, Vier Orchesterlieder nach Gedichten von Maeterlinck von Alexander von Zemlinsky, Arnold Schönbergs Kammersymphonie op. 9 und Zwei Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg [Nr. 2 und 3 aus dem Zyklus] von Alban Berg. Den Abschluss bildeten die Kindertotenlieder von Gustav Mahler. Allerdings kam es an diesem Abend gar nicht so weit:

„Bereits bei den Orchesterstücken Weberns wurde gelacht, gezischt und gepfiffen. Die Lieder Zemlinskys wurden halbwegs mit Beifall bedacht, bei der Kammersymphonie Schönbergs setzten wieder Proteste ein. Der Haupttumult jedoch begann beim ersten Ansichtskartentext-Lied meines Onkels – die Störungen waren natürlich vorbereitet, da man ja üblicherweise nicht mit großen Haustorschlüsseln, Glocken und Ratschen in ein Konzert kommt. Nach einem sogenannten ‚Gickser‘ (einem gequetschten Ton) des Kammersängers Boruttau ging der Wirbel los. Zuerst kam es nur zu einer Warnung Schönbergs, der androhte, den Saal bei weiteren Störversuchen polizeilich räumen zu lassen, schließlich unter den empörten Zuhörern aber zu einer wahren Saalschlacht. Partituren wurden auf Köpfe gedroschen, Ohrfeigen fielen. Der Saal wurde schließlich polizeilich geräumt, ohne dass die ‚Kindertotenlieder‘ Mahlers gespielt worden wären.“ (Berg, E. A. 1985, 86 f.)

Nun, wie bereits richtig angesprochen, handelte es sich an diesem denkwürdigen 31. März keinesfalls um rein ästhetische Proteste, gleichsam um eine bloße Verteidigung grob verletzter künstlerischer Werte und Normen. Dass der Riesenwirbel im Musikvereinssaal zu einem guten Teil organisiert war und hier nicht unwesentlich musikpolitische Aspekte (gerade auch das Verhältnis Berg – Schönberg betreffend) hereinspielten, soll aber nicht von der Tatsache einer gewaltigen musikästhetischen Irritation des (vorwiegend traditionsverhafteten) Publikums ablenken. Insofern war gerade aus den

Webern- oder Berg-Kompositionen ein radikaler Wandel des Althergebrachten, des Vertrauten herauszuhören – ja, war das überhaupt noch Musik?

Dass auch Schönberg das Konzertprogramm für brisant hielt und drei Wochen vor der Veranstaltung alles andere als ein gutes Gefühl hatte, geht aus einem Brief an Erhard Buschbeck, dem Obmann des Akademischen Verbandes für Literatur und Musik, hervor. Seine Prognose verrät einen bemerkenswerten Spürsinn, jedoch kalkulierte er die Altenberg-Lieder – bzw. den öffentlichen Status des Komponisten – falsch ein: „Die drei ersten Programmnummern sind relativ gefährlich. Webern am gefährlichsten, die Kammersymphonie relativ am ungefährlichsten. Deswegen ist es gut, wenn das Publikum, das am Anfang noch unermüdet und geduldig ist, Webern zuerst hinunterschlucken muss, die bitterste Pille in diesem Konzert.“ (Zit. n. Hilmar, E. 1976, 286 f.)

Weberns Opus 6

Was machte die besondere „Bitterkeit“ dieser Pille aus? „Bizarre, ganz kurze, vollkommen vage Klangfarbenmischungen, Aphorismen in Tönen...“ So formulierte der Rezensent im Illustrierten Wiener Extrablatt (1. 4. 1913) seine Eindrücke. Bizar – ganz kurz – Klangfarbenmischungen - Aphorismen: Die Wortwahl traf, wenn sie auch ein deutliches Befremden des Zuhörers dokumentiert, die Situation gar nicht so schlecht.

1. Zunächst fiel (mit Recht) die ungewöhnliche Kürze der Stücke auf. (Im übrigen sollte ja schon die Bezeichnung „Stücke“ bewusst keinerlei gattungsgeschichtliche Assoziationen aufkommen lassen.) Die Durchschnittsdauer dieser „Aphorismen in Tönen“ liegt um 1 1/2 Minuten, das dritte Orchesterstück beispielsweise unterschreitet sogar eine Minute (ca. 50 Sekunden). Die radikale Absage Weberns an die spätromantische Tradition, an Redundanz im weitesten Sinne (etwa als Wiederholung, Sequenzierung o. ä. gefasst) bedeutete zugleich einen Verzicht auf Exposition, Ausbreitung, Verarbeitung. Hochexpressiv sollte in „Momentaufnahmen“ nur das Wesentliche erklingen – eine motivische Geste, ein Farbakkord. Damit war aber auch das herkömmliche Erfassen einer formalen Struktur unmöglich – die ungeheure Dichte erschien undurchhörbar, ästhetisch abstrus.
2. Gegen traditionell eingeschliffenes Hören versperrte sich massiv die freitonale Anlage der Orchesterstücke (vgl. auch Eggebrecht, II. II. 1991, 762-771). Indem die überkommene Musiksprache der Dur-Moll-Tonalität gesprengt war und sich ein „Spannungsfeld der total emanzipierten Dis-

18

IV

Langsam (♩) marcia funebre
mit Dämpfer für

U. E. 6646

Anton Webern: Opus 6/4 (Beginn), Philharmonia Nr. 433 /U. E. 6646

sonanz“ auftat (Stein, F. 1961), fehlten allgemeine Verbindlichkeiten, das gewohnte Bezugssystem, das Prognosen über den Fortgang der Musik möglich machte. Für die meisten Zuhörer blitzten bestenfalls melodische Fragmente auf – unerwartet –, überraschende Weiterführungen, jedoch ohne durmoll-tonales Sicherungsnetz: „[...] die einzelnen Linien sind ungemein geschmeidig, ihre Wendungen, ihre Unverhofftheit, ihre Grazie und ihre Schwerelosigkeit fesselnd; [...] die Akkorde, wenn sie auch keine tonale Funktion mehr besitzen, halten sich in strenger (chromatischer) Beziehung zu dieser Melodie...“ (Boulez, P. 1979, 361 f.) Damit war aber

auch das Problem einer Form und Struktur neu gestellt. Die (Dur-Moll-) Harmonik als formkonstituierender Faktor war außer Kraft gesetzt; diese aufs Minimum reduzierten, im freitonalen Raum angesiedelten Kompositionen konnten (und sollten auch) keine Architektur größeren Ausmaßes erreichen.

3. Mit dem Scharfsinn des analysierenden Komponisten hob György Ligeti schon vor nahezu vierzig Jahren bei Webern die „Tendenz zur Beseitigung hierarchischer Beziehungen in allen Dimensionen der musikalischen Struktur und Form“ hervor (Ligeti, G. 1966, 117). Damit erhielten auch andere (bisher vernachlässigte) musikalische Komponenten Vorrang. So spielt gerade die Klangfarbe in Weberns Orchesterstücken eine eminent wichtige, „tragende“ Rolle. Dieser Emanzipationsprozess führte

gewissermaßen zu einem Spiel der Farben, das nur mit einem riesigen Orchesterapparat zu bewerkstelligen war. Celesta, Glockenspiel, Rute, Tamtam u. a. erweiterten das traditionelle Instrumentarium; auch die Bedeutung einzelner Spieltechniken trat hervor. Dadurch ergab sich insgesamt eine auffallende, ja irritierende Divergenz zwischen der Orchestergröße und der ausdrucksmäßigen Verdichtung auf wenige Takte.

Bergs Opus 4

1. Auch die Orchesterlieder Bergs weisen eine freitonale Tonsprache auf. Doch überdies musste den Zuhörern die Textvorlage als kühn, ja „unmöglich“ erscheinen: spontane, flüchtig hingeworfene Notizen eines Wiener Bohémien-Literaten.

„Sahst du nach dem Gewitterregen den Wald?!?! / Alles rastet, blinkt und ist schöner als zuvor, / Siehe, Fraue, auch du brauchst Gewitterregen!“ So lautet beispielsweise der Text zum zweiten Lied, das nur elf Takte umfasst. Die Entscheidung Bergs durchbrach empfindlich Konventionen; nicht nur, dass es sich (vor allem in den mittleren Nummern) wiederum um Aphoristisches, „Unfertiges“ handelte, mehr noch: Altenbergs Notizen unterschritten die normierten literaturästhetischen Grenzen bei Liedvertonungen. Die Hieranziehung dieser privaten Gedankensplitter bedeutete gewissermaßen eine (völlig ungewohnte) Ästhetisierung des Alltäglichen, des Nicht-Künstlerischen.

2. Dass Passacaglia-Strukturen vorlagen, Motive in dem dichten Satzgewebe sehr wohl für Querbeziehungen und Einheit sorgten, d. h. dass in den Orchesterliedern durchaus eine thematisch-motivische Verarbeitung auf geänderter Basis vorlag, fiel ohne Zweifel kaum ins Gewicht (und konnte auch aufgrund der Neuartigkeit nicht verifiziert werden). Gerade diese motivischen Bezüge sind jedoch essentiell: Das der Tradition entnommene Verfahren der „entwickelnden Variation“ sollte im neuen, freitonalen Raum Strukturen aufbauen, gewissermaßen Halt verleihen.

3. „Unerhört“ – im wahrsten Sinne des Wortes – war schließlich die Behandlung der Gesangsstimme, die gegen jegliches Belcanto-Ideal mit dem Orchestersatz teils verwoben, teils fast instrumental geführt erschien. Die alte Hierarchie von Gesangsstimme und Begleitung, zwar schon seit der Romantik zuweilen in Frage gestellt, war geradezu auf den Kopf gedreht. Auch der relativ große Anteil des Instrumentalen (als Kommentar oder dramaturgische Brücke) in Bergs Orchesterliedern musste viele verstören.

Fazit

Listet man die Innovationen in den vorliegenden Werken auf (und es sind keineswegs alle genannt worden), lassen sich markante Aspekte eines tiefgreifenden Wandels fixieren. Die vormals in einem System verankerten Grundelemente erschienen nun losgelöst von diesem. Das hatte u. a. zur Folge, dass die Hörerwartungen nicht mehr kalkulierbar waren. „Sinn“ ergab sich von Takt zu Takt, oder von Phrase zu Phrase. Manches früher Wesentliche geriet zum Detail am Rande, bisher Unbeachtetes erhielt Priorität. Andere Parameter traten auf den Plan: Klangfarbe, dynamischer Verlauf. Das dritte der Altenberg-Lieder weist in nur 24 Takten sieben Vorschriften für die Zeitgestaltung auf.

Mit dem Fall der Dur-Moll-Tonalität trat die fast drei Jahrhunderte hindurch verbindliche materiale Grundlage außer Kraft; die Harmonik konnte in dieser Weise keine formale Architektur mehr stiften. Zusätzlich – und das betrifft ebenfalls die „Skandal-Werke“ von 1913 – änderte sich auch das seit dem Barock bestehende Taktsystem, denn die überkommene Ordnung des zeitlichen Verlaufs (angezeigt durch gleichmäßig gesetzte Taktstriche) war nunmehr aufgesprengt. Die Ordnungsbeziehungen horizontal – vertikal veränderten sich: Ein Akkord konnte sich zu einer horizontalen Linie ausbreiten, eine motivische Geste zu einem Klang zusammenballen.

Die Tonsprache war nicht mehr ein allgemeiner, durch Tradition legitimierter Besitz; das hieß andererseits jeweils ein Neu-Beschäftigen, Neu-Einhören, Neu-Inlineinversetzen. Diese Situation erfordert gleichzeitig etwas vom Hörer, was in dem berühmt-berüchtigten Skandalkonzert von 1913 (noch) keine Rolle gespielt hat: eine grundsätzliche Toleranz und Offenheit – eine Voraussetzung, die im Rahmen des tiefgreifenden Wandels auf Rezipientenseite etwas Neues – vielleicht sogar eine Art „Phasensprung“ – darstellte.

Literatur

- BERG, Erich Alban (1985): Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885-1935. Wien.
- BOULEZ, Pierre (1979): Anhaltspunkte. Essays. Kassel etc.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich (1991): Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München.
- IIILMAR, Ernst (1976): Arnold Schönbergs Briefe an den Akademischen Verband für Literatur und Musik in Wien. Österreichische Musikzeitschrift 31.
- LIGETI, György (1966): Weberns Melodik. Melos.
- STEIN, Fritz (1961): Vorwort zu Anton Webern, 6 Stücke für Orchester. Ursprüngliche Fassung. Taschenpartitur. (Philharmonia Nr. 433/U. E. 6646.) Wien.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg](#)

Jahr/Year: 2001

Band/Volume: [2001](#)

Autor(en)/Author(s): Partsch Erich Wolfgang

Artikel/Article: [Ein folgenschweres Orchesterkonzert oder: Anmerkungen zum "Neuen" in der Neuen Musik 238-242](#)