

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Aufklärung der Musik

Die Kategorie des Faßlichen in Krisensituationen der Moderne

VON KARSTEN MACKENSEN

In einem Kommentar zu *Diderot's Versuch über die Malerei* bemerkt Johann Wolfgang Goethe 1799 in der Zeitschrift *Propyläen*:

»Die Menge begreift die Harmonie und die Wahrheit der Farben eben so wenig als die Ordnung einer schönen Zusammensetzung. Freilich werden beide nur desto leichter gefaßt, je vollkommener sie sind, und diese Faßlichkeit ist eine Eigenschaft alles Vollkommenen in der Natur und der Kunst, diese Faßlichkeit muß es mit dem Alltäglichen gemein haben; nur daß dieses reizlos, ja abgeschmackt sein kann, Langeweile und Verdruß erregt, jenes aber reizt, unterhält, den Menschen auf die höchsten Stufen seiner Existenz erhöht, ihn dort gleichsam schwebend erhält und um das Gefühl seines Daseins so wie um die verfließende Zeit betriegt.«¹

Damit resümiert er am Ende des Jahrhunderts noch einmal eine zentrale Forderung klassizistischer Ästhetik, die sich explizit und implizit seit ihrer Etablierung im ästhetischen Diskurs Vorstellungen vom Unüberschaubaren, Unbegreiflichen und Unendlichen entgegenstellt. Dagegen nobilitiert Johann Friedrich Reichardt 1784 die Musik Georg Friedrich Händels zum Paradigma des Erhabenen, wenn er über eine Aufführung des Oratoriums *Judas Maccabaeus* berichtet:

»Aber ich hörte auch noch nie die Zaubertöne jenes Herzensbezwingers; hörte es nie, wie seine gewaltigen Harmonien die Seelen der Zuhörer mit Furcht vor nahem Donner erfüllen; wie sie ihnen vor Schrecken die Gebeine zittern und das Blut erstarren machen; und wie wieder reine, himmlische Harmonien die Seelen beruhigen, und süßser lieblicher Gesang Ruhe und Wonne in die Herzen giesset, und die Augen mit Thränen der süssesten, edelsten Freude erfüllen.«²

Mit dem Erhabenen ist jenes Gegenmodell zum Faßlichen benannt, das es als dessen Komplement ebenso mit konstituiert, wie es in einer dialektischen Verschränkung erst durch das Faßliche zu seiner vollen Entfaltung gebracht wird. Erhabene, irrationale und durch das Wort nicht mehr zu bändigende Wirkung zu zeitigen, ist der Musik erst da möglich, wo sie von außermusikalischer Fundierung sich – absolut – gelöst

1 Johann Wolfgang Goethe, *Diderot's Versuch über die Malerei*, übersetzt u. mit Anmerkungen begleitet, in: Goethes Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Bd. 1.45, Weimar 1900, S. 245–322, hier S. 292 f.

2 Johann Friedrich Reichardt, *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend. An seine Freunde geschrieben*, Erster Theil, Frankfurt/Leipzig 1774, S. 83.

und ihre Autonomie als zweite Natur zu unmittelbarer Wirksamkeit gebracht hat. Diese Autonomie wächst ihr aus der Natur des Faßlichen zu.

Nun ist Faßlichkeit eine zentrale Kategorie in den Vorträgen, die Anton Webern von Februar bis April des Jahres 1933 vor einem ausgewählten Publikum in einer Wiener Privatwohnung über den *Weg zur Neuen Musik* hält. Über die Bedeutung des Faßlichen für Webern kann kein Zweifel bestehen; prononcierter als bei seinem Lehrer Arnold Schönberg, von dem er die Kategorie übernimmt, avanciert sie bei ihm zum obersten Gesetz der Musik. Daß er dies gerade zu jenem Zeitpunkt in solch nachdrücklicher Weise hervorhebt, ist angesichts der Krise, in der sich die moderne Gesellschaft befand, kein Zufall. Ohne an dieser Stelle den Versuch zu unternehmen, Weberns politische Haltung vor und in der Zeit des deutschen und österreichischen Nationalsozialismus im Detail auszuleuchten,³ steht doch fest, daß ihn die Ereignisse mittelbar durch die manifeste Bedrohung seines Lehrers und Freundes Arnold Schönberg und unmittelbar in seiner Identität als Künstler tangierten. Zehn Tage nach der sogenannten Selbstausschaltung des österreichischen Parlaments und nur neun Tage vor dem deutschen Ermächtigungsgesetz⁴ benennt Webern in seinem Vortrag vom 14. März 1933 die Rolle der Faßlichkeit als aufklärerische und rationale Instanz in aller Deutlichkeit:

»Ich weiß nicht, was Hitler unter Neuer Musik versteht –, aber ich weiß, daß für diese Leute das, was wir als solche bezeichnen, ein Verbrechen ist. Der Moment ist nicht ferne, daß man eingesperrt wird, weil man solche Sachen schreibt. ... Werden sie sich in letzter Stunde noch besinnen? – Wenn nicht, dann geht das Geistige dem Untergange zu. Nun sehen wir zu – in letzter Stunde gewissermaßen –, wie die von uns entwickelten Gedanken und Prinzipien der Faßlichkeit und des Zusammenhanges historisch sich aufrollen.«⁵

Diese letzte Stunde, von der Webern spricht, bedeutet mit dem Ende des Faßlichen das Ende der Aufklärung.

Die Kategorie der Faßlichkeit wird von Schönberg erstmals in dem im April 1917 begonnenen Manuskript über *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* theoretisch expliziert, und zwar in einem Abschnitt, der als *Entwurf zur Disposition der ›Lehre vom Zusammenhang‹* überschrieben ist. Das Manuskript, obwohl ungeschlossen, stellt den ambitioniertesten und umfangreichsten musiktheoretischen Entwurf Schönbergs seit seiner Harmonielehre von 1911 dar und entsteht während der Zeit der Komposition an der *Jakobsleiter*, in der er Vorformen der späteren Rei-

3 Dies leisten die Beiträge in dem von Hartmut Krones hg. Band *Anton Webern. Persönlichkeit zwischen Kunst und Politik*, Wien u. a. 1999.

4 Vgl. Reinhard Kapp, *Weberns Politik*, in: Krones, *Anton Webern* (Anm. 3), S. 121–163, S. 133 f. Der Begriff »Selbstausschaltung« bezeichnet den Rücktritt der drei österreichischen Präsidenten, der den Staatsstreich von Bundeskanzler Dollfuß am 12. Februar 1934 ermöglichte.

5 Anton Webern, Vortrag v. 14. März 1933, in: ders., *Wege zur Neuen Musik*, hg. v. Willi Reich, Wien 1960, S. 20–24, hier S. 21.

hentechnik etabliert.⁶ Der Faßlichkeit gewährleistende und Form stiftende Zusammenhang ist Grundbedingung jedes musikalischen Kunstwerks. Dessen Einheit ergibt sich aus vielfältigen Binnenbezügen zwischen seinen formalen Bestandteilen stärker als aus einem irgend hermeneutisch zu ermittelnden musikalischen Ausdrucksgehalt. Ohne einen bestimmbareren Zusammenhang zwischen den einzelnen Bestandteilen eines Musikstücks, seien es Motive, Phrasen oder größere Formteile, ist das große Ganze, die einheitliche Form nicht herzustellen. Faßlichkeit ist etwas, das dann hinzutreten kann als eine »Forderung a) der *Mitteilungsbedürftigen* b) der *Aufnahmenslustigen*« und dient durchaus künstlerischer Abgrenzung: »Die Grenzen des Fasslichen sind nicht die Grenzen des Zusammenhangs. Der kann auch da sein, wo Fasslichkeit aufgehört hat. Denn es gibt Zshge, die hinter dem Bewusstsein liegen. Solche wirken dann eventuell auf besser Vor- und Ausgebildete.«⁷ Der Grad der Faßlichkeit, also mit anderen Worten der Begreifbarkeit der formalen Struktur eines Kunstwerks, ergibt sich aus der Komplexität der Bezüge, wobei dieser Konnex nicht linear ist. Ohne Zusammenhänge ergibt sich keine Form; was aber formlos ist, kann nicht begriffen werden. Ein Übermaß an Zusammenhängen hingegen kann zu einer Überkomplexität führen, deren Wahrnehmung als deterministisches Chaos sich nicht von der Wahrnehmung kontingenter Einzelelemente unterscheiden würde. Für Schönberg gewährleisten vor allem die Prinzipien der Wiederholung und der Ähnlichkeit (als wesentliche Voraussetzungen etwa der entwickelnden Variation) Zusammenhang und dessen Begreifbarkeit. Faßlichkeit gründet aber nicht alleine in derartigen Ordnungskategorien; mit der Idee des musikalischen Gedankens aktiviert Schönberg ergänzend eine Kategorie musikalischen Sinns. Musikalischer Zusammenhang ergibt sich aus der Kohärenz verschiedener oder ähnlicher Gedanken, die ihrerseits als Beziehung zwischen musikalischen Elementen begriffen werden: »Wenn man als Gedanken bezeichnen kann: die Herstellung von Beziehungen zwischen Dingen, Begriffen u. dgl. (also auch zwischen Gedanken), so ist beim musikalischen Gedanken eine solche Beziehung nur zwischen Tönen herstellbar und es kann nur eine musikalische Beziehung sein.«⁸ Der Zusammenhang zwischen solchen Gedanken dann muß faßlich sein: »Zwei Gedanken haben Zusammenhang, wenn in dem einen ein Teil des andern enthalten ist. ... Von dem Grade, in welchem vorhandene wesentliche oder unwesentliche Gemeinsamkeiten auffällig oder unauffällig benützt oder herausgearbeitet sind, hängt die Fasslichkeit ab.«⁹ Eine wesentliche Rolle spielt dabei das Motiv als kleinster Träger einer musikalischen Sinneinheit: »Da sich als der kleinste Teil ... eines musikalischen Stückes dessen Motiv herausstellt, so wird im Allgemeinen das Vorkommen dieses klein-

6 Arnold Schönberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre. Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, ed. and with an introduction by Severine Neff, translated by Charlotte M. Cross and Severine Neff, Lincoln/London (University of Nebraska Press) 1994; vgl. Einleitung, S. XXV.

7 A. a. O., S. 8. Hervorhebungen im Original.

8 Arnold Schönberg, Undatiertes Manuskript ohne Titel, in: ders., *The Musical Idea and the Logic, Technique, And Art of its Presentation*, ed., transl., and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff, New York (Columbia University Press) 1995, S. 425.

9 Schönberg, *Zusammenhang* (Anm. 6), S. 18.

sten Teiles in jedem grösseren als Unterpfand für das Zustandekommen von Fasslichkeit gelten dürfen.«¹⁰

Es ist diese Bestimmung von Faßlichkeit, auf die Webern in seiner Vortragsreihe rekurriert. Zweierlei scheint er hervorzuheben. Da ist zum einen eine auch bei Schönberg angelegte, aber hier zur vollen Entfaltung gebrachte Abkehr von jeder Ausdrucksästhetik zugunsten einer eher formal-strukturellen Bestimmung musikalischer Autonomie und zum anderen die Nobilitierung der Kategorie zum obersten musikalischen Gesetz. Während für Schönberg Faßlichkeit eine Vermittlungsform unabhängig von den vermittelten Ausdrucksinhalten bleibt, wird sie, wie Joachim Noller bemerkt hat,¹¹ für Webern selbst zur ästhetischen Qualität. Und zwar zu einer totalen, umfassenden Qualität, die noch einmal, wie schon im achtzehnten Jahrhundert, die Identität einer durch Kunst geschaffenen zweiten Natur als Unmittelbarkeit und Natur behauptet. Sowohl im achtzehnten wie im zwanzigsten Jahrhundert stellt sich Faßlichkeit als Indikator einer gesellschaftlichen Krisensituation dar, deren Bewältigung sie dienen soll.

Nachdem der Begriff »Faßlichkeit« bereits seit dem siebzehnten Jahrhundert bekannt ist, wird er erst 1755 in den musikästhetischen Diskurs eingeführt und zwar an höchst bezeichnender Stelle durch den Lübecker Kantor Caspar Ruetz. Dieser mischt sich mit einem unscheinbar wirkenden Beitrag in die Diskussion um das Naturnachahmungskonzept Charles Batteux' ein und schreibt in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Historisch-Kritischen Beyträgen*: »Wie man saget, daß einem eine Rede nicht gefalle, die man nicht begreift, so kann auch eine Musik, die unsere Faßlichkeit übersteiget, und da weder Gehör noch Einbildungskraft dem Musico nachfolgen kann, unsre Herzen nicht rühren.«¹² Damit wird hier Faßlichkeit zunächst nicht als Eigenschaft der Musik, sondern als Erkenntnisvermögen des Menschen begriffen, dem die Musik, und das heißt vor allem ihre technisch-formale Faktur, angemessen sein muß. Die Kritik am Kunstideal der Naturnachahmung impliziert bei Ruetz bereits latent eine Formästhetik absoluter Musik. Das Faßliche ist dabei in der Vielschichtigkeit seiner Bedeutungsnuancen besonders geeignet, als Paradigma einer vernünftigen, gleichsam aufgeklärten Musik zu fungieren. Der Begriff spiegelt einerseits die Komplementarität von *ratio* und *sensus*: aus dem sinnlich Ge-Griffenen, der bloßen Perzeption, wird erst durch rationale Durchdringung das Be-Griffene, die Apperzeption. Gleichwohl beinhaltet die seit der Jahrhundertmitte virulente Faßlichkeitskonzeption weniger ein Erklären der Musik, sondern eher das – offensichtlich stark intuitive – Erfassen musikalischer Strukturen und musikalischen Ausdrucks. Faßlichkeit verlangt darüber hinaus nach Agieren auf vertrautem Terrain, in Räumen, die Vertrauen zulassen, im Übersichtlichen, im eindeutig Begrenzten. Denn auch diese psycho-soziale Komponente

10 A. a. O., S. 24.

11 Joachim Noller, *Faßlichkeit—Eine kulturhistorische Studie zur Ästhetik Weberns*, Archiv für Musikwissenschaft 43, Nr. 3 (1986), S. 169–180, insb. S. 171.

12 Caspar Ruetz, *Sendschreiben eines Freundes an den andern über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik*, in: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, hg. v. Friedrich Wilhelm Marpurg, Berlin 1755, S. 273–311, S. 298.

des Vertrauten spielt in den Begriff hinein. In einer Übersetzung von Charles Avisons *Essay on musical Expression* verwendet Johann Joachim Eschenburg 1775 bezeichnenderweise den Begriff des Faßlichen, wenn er eine Passage über »those agreeable and familiar airs«¹³ wiedergibt. Hier wird die Bedeutung von Faßlichkeit in der Musik als Evozierung eines immer bereits Vertrauten, eines Selbstverständlichen und Natürlichen explizit gemacht – bestimmt nicht zufällig im Kontext dieser für die englische Instrumentalmusikästhetik höchst wichtigen Schrift Avisons.

Tatsächlich arbeitet die Idee des Faßlichen im achtzehnten Jahrhundert mit der voraussetzungslosen Vertrautheit eines stets schon Bekannten, des nicht Überraschenden, des Identischen, das aber in einem Prozeß gesellschaftlich-musikalischer Selbstindoktrination als Natürliches erst erlernt wird.¹⁴ Denn in dem Maße, in dem etablierte rhetorisch-musikalische *topoi* an Bedeutung verlieren und in dem Musik nicht mehr mittels konventioneller Zeichen etwas ihr Äußerliches darstellt, sondern selbst zum – zumindest vermeintlich – unmittelbar verständlichen Ausdruck von Empfindung promoviert wird, muß sie ein neues Vokabular an natürlichen und jedem verständlichen Ausdrucksmitteln entwickeln. Diese musikalischen Gestaltungsmittel richten sich nach dem menschlichen Fassungsvermögen. Bereits René Descartes hatte zwei-, vier- und achttaktige musikalische Gebilde als besonders übersichtlich erkannt: sie ließen sich »leichter erfassen«.¹⁵ Die Entwicklung der musikalischen Periode in den Melodielehren von Joseph Riepel und Johann Mattheson dann greift auf dieses Modell zurück. Durch den Rekurs auf vom Text unabhängige Momente, insbesondere das Prinzip der Wiederholung, kann die periodisch gegliederte Melodie schließlich selbst zu einem musikalischen Bedeutungsträger werden, kann Ausdruck eines Gedankens, ja zu diesem Gedanken selbst werden. In dem Maße, in dem die Form musikalischer Gestaltung deutlicher und nachvollziehbarer sich präsentiert, wird auf die tatsächliche textlich-begriffliche Deutlichkeit zugunsten des nun so genannten musikalischen Gedankens verzichtet. Die Formulierung dieser Vorstellung erfolgt zeitnah zu der Etablierung von Faßlichkeit im musikästhetischen Diskurs. Es ist der Berliner Advokat Christian Gottfried Krause, der in seiner Abhandlung *Von der musikalischen Poesie* 1752 das Augenmerk auf überschaubare und funktional in ein Ganzes eingebundene musikalische Partikel richtet und als musikalische »Gedanken« von der Last der Begrifflichkeit zu befreien vermag.¹⁶ Das Motiv wird zum kleinsten musikalischen Bedeutungsträger innerhalb der einheitlichen Melodie. Musikalische Periodik kann von hier aus, vom gesicherten Ort faßlicher, einheitlicher, geschlossener und einfacher Gestaltung, ihr Eigenrecht, ihre Autonomie erlangen und ausbauen. Solche Autonomie erlaubt einen ganz neuartigen, begrifflich absichtsvoll unscharfen Ausdruck in

13 Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, London 1752, S. 73. Hervorhebung v. K. M.

14 Vgl. ausführlicher hierzu Karsten Mackensen, *Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts* (= Musiksoziologie, Bd. 8), Kassel 2000, S. 224 ff.

15 Vgl. Renatus Descartes, *Leitfaden der Musik* (Amsterdam 1656), hg., ins Deutsche übertragen u. m. Anm. versehen v. Johannes Brockt (Texte zur Forschung, Bd. 28), Darmstadt 1978, S. 7.

16 Vgl. Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. 24), Tübingen 1998, S. 86 f.

sich deutlich zu erkennen gebenden musikalischen Strukturen. Erst vor dem Hintergrund dieser schließlich eingeführten Logik universell verstehbarer musikalischer Abläufe, die von der Angst vor dem Unerwarteten, Gewagten oder Devianten entlastet sind, erschließt sich die Möglichkeit der Darstellung des Charakteristischen, Großen, Erschreckenden oder sogar Häßlichen. Dies als Abweichung von dem als »natürlich« eingübten Modell. Erst die Etablierung einer Faßlichkeit der Musik verhilft ihr im achtzehnten Jahrhundert zu jenen erhabenen, irrationalen Wirkungen, denen sich das aufklärerische Denken entgegensperrt.

Weberns Verständnis von Faßlichkeit leistet bestimmten Auswirkungen der zuvor kurz skizzierten Entwicklung durch eine radikale Wiederaufnahme der Denkform Widerstand. Er rekurriert unausgesprochen auf den aufklärerisch-rationalen Kern der Kategorie und versucht noch einmal, den unkontrollierten, undurchschaubaren und massenhaften Wirkungen der Musik ein gleichermaßen elitäres¹⁷ wie universelles Modell einer natürlichen Ordnung und einer in Worte faßbaren Rationalität der Musik entgegenzusetzen. Weberns wesentliche Anknüpfungspunkte an das achtzehnte Jahrhundert und damit Ausgangspunkte seiner höchst zeitgemäßen Überlegungen sind dabei die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die Deutlichkeit des musikalischen Gedankens und die Verschmelzung von schaffender und geschaffener Natur im einer naturgesetzartigen Ordnung folgenden Kunstwerk. Der totale Anspruch, der Wahrheitsanspruch, den aufklärerische Musikästhetik in selbstlegitimatorischer Absicht gegenüber anderen Entwürfen ins Feld führt, und der sich im Verdikt gegen das Überflüssige, Zeitverschwendende und Unmoralische stark figurierter Musik artikuliert, bestimmt dabei Weberns Konzept grundlegend. Nicht nur ist Faßlichkeit ein oberstes Gesetz der Musik,¹⁸ sondern es existiert eine – und zwar *genau eine* – »gesetzmäßige Natur« der Musik »in bezug auf den Sinn des Gehörs«, wie er in Analogiebildung zu Goethes Farbenlehre formuliert.¹⁹ Für Webern steht fest, »daß die Dinge, von denen in der Kunst im allgemeinen die Rede ist, mit denen sie zu tun hat, nichts ›Ästhetisches‹ sind, sondern daß es sich da um Naturgesetze handelt, daß alle Betrachtungen über Musik nur in diesem Sinne erfolgen können.«²⁰ Der Naturbegriff, den Webern solchermaßen ins Zentrum seiner Überlegungen stellt, ist ebenso problematisch bzw. widersprüchlich wie der im achtzehnten Jahrhundert als *tertium comparationis* fungierende Naturbegriff. »Natur« kann stets, je nach Standpunkt, in verschiedener Weise instrumentalisiert werden. Panajotis Kondylis hat darauf hingewiesen, daß der Begriff im achtzehnten Jahrhundert »Waffen an allen Fronten«²¹ liefert. Politisch Konservative wie Progressive vermögen ihn als Legitimationsinstanz zu nutzen, wenn seine jeweils als »richtig« vertretene Interpretation »einen konkreten, konkrete

17 Vgl. hierzu Albrecht Riethmüller, *Hermetik, Schock, Faßlichkeit. Zum Verhältnis von Musikwerk und Publikum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Archiv für Musikwissenschaft 37, Nr. 1 (1980), S. 32–60.

18 Webern, Vortrag v. 7. März 1933, in: ders., *Wege zur Neuen Musik* (Anm. 5), S. 17–20, hier S. 18.

19 Webern, Vortrag v. 20. Februar 1933, a. a. O., S. 9–13, hier S. 11.

20 A. a. O.

21 Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, München 1986, S. 350. Vgl. auch den gesamten Abschnitt S. 342–356.

Herrschaftsverhältnisse implizierenden Moralkodex«²² nach sich zieht. Weberns Argumentationsstrategie muß auf zweierlei zielen: Erstens muß er den politisch korrekten Naturbegriff seiner Zeit in Frage stellen, der eine dem wie auch immer bestimmten gesunden Volksempfinden nicht genügende Kunst als »entartet« bezeichnet; darüber hinaus muß er zweitens gerade für diese – seine – Kunst Natur als letzte Begründungsinstanz reformulieren. Dies scheint kein leichtes Unterfangen. Es ist bezeichnend für das Dialektische der Aufklärung, daß Faßlichkeit auch bereits im achtzehnten Jahrhundert zum Zwecke der Volksaufklärung aus einer totalitär anmutenden Vorstellung vom besseren (aufgeklärten) Menschen indoktrinierend eingesetzt wird.²³ Nicht unvergleichbar wirken in dieser Hinsicht die Versuche der Reichsjugendführung in der NS-Zeit, über die Hitlerjugend eine neue, in der Volksmusik verwurzelte Art der Musik als Basis für eine neue Kunstmusik zu installieren.²⁴ Pseudowissenschaftlich fundiert und rassentheoretisch ergänzt wird die Suche nach dem wahren Deutschtum in der Musik – das etwas mit Wahrheit, Mut und Tiefsinnigkeit zu tun haben muß – bekanntlich durch die zeitgenössische Musikforschung.²⁵ Freie Atonalität oder Zwölftontechnik schließen sich mit solchen Vorstellungen aus: »Uns Nordeuropäern ist ... die Durtonleiter und das Durmolltonale System eine rassische Ureigentümlichkeit unseres Musikdenkens, von der wir einzig durch Preisgabe unseres innersten Wesens grundsätzlich abzugehen vermögen, so viele Erweiterungen von dieser Grundlage aus übrigens denkbar und tragbar sein können.«²⁶ Unterstützung gewährt Webern beim Versuch des Beweises der Naturgesetzmäßigkeit avancierter Musik die aufklärerische Vorstellung der beständigen Vervollkommnung von Kunst. Gerade für den Bereich der Musik war innerhalb der *Querelle des anciens et des modernes* der Gedanke von der Überlegenheit der Antike leicht von der Hand zu weisen.²⁷ Dem wurde eine konsequente und kontinuierliche Weiterentwicklung des musikalischen Materials entgegengestellt. Es ist bezeichnend für Weberns unhistorische Argumentationsweise, wenn er hinsichtlich dieser scheinbar zwangsläufigen Entwicklung das Anstreben von Faßlichkeit als über die Jahrhunderte, ja Jahrtausende währende Leitidee annimmt. Dadurch gelingt es ihm beiläufig, zusätzlich zur Legitimation durch Natur eine Legitimation seines modernen Komponierens aus der Tradition zu gewinnen, also auch hier eine wichtige Argumentationsfigur seiner musikalisch-politischen Gegner zu übernehmen und sie gegen ihre Intentionen zu wenden. In der physikalischen Natur

22 A. a. O., S. 347.

23 Vgl. Mackensen, *Simplizität* (Anm. 14), S. 238 ff.

24 Vgl. Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York (Lang) 1991, S. 286 f.

25 Stellvertretend für die jüngere Forschung zu dieser Problematik hier nur der Verweis auf Pamela M. Potter, *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000; vgl. insb. den Abschnitt S. 251 ff.

26 Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, Bd. 2.2: *Vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Berlin 1924, S. 504 f. Moser nimmt die Musik Schönbergs ausdrücklich von den angesprochenen denkbaren Erweiterungen aus.

27 Vgl. z. B. Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre, Oder universelle und gründliche Anleitung / Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen / seinen Gout darnach formiren / die Terminus technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschafti raisonniren möge*, Hamburg 1713, S. 8.

des Materials, in seiner Herkunft aus der Obertonreihe liegt für Webern die gleichberechtigte Verwendung aller zwölf Töne der chromatischen Skala begründet: »Die Reihe der Obertöne ist praktisch als Unendliche zu bezeichnen. Immer feinere Differenzierungen sind da denkbar ... Wir wollen uns also klar werden, daß das, was heute angefeindet wird, ebenso von Natur gegeben ist, wie das, was früher praktiziert wurde.«²⁸ Die notwendigen Beschränkungen für ein solchermaßen zur Verfügung stehendes, naturgegebenes Material ergeben sich aus dem Prinzip der Faßlichkeit des musikalischen Gedankens. Dieser Gedanke, ein über Musik und Sprache hinausgehendes Drittes, bindet sich an formale Abschnitte – insbesondere die Einheit des Motivs – und an absolutmusikalische Gestaltungsprinzipien – vor allem das der Wiederholung. Damit kann Webern an eine in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sich vollziehende Entwicklung anknüpfen, die qua Faßlichkeit Musik ausdrucksfähig macht, ohne sie – zunächst – der rationalen Kontrolle zu entziehen. Johann Adam Hiller verbreitet 1770 durch seine Übersetzung eines Beitrages von François Jean de Chastellux dessen Konzept der »unité de melodie«:

»Sie [die Italiener des siebzehnten Jahrhunderts] sahen wohl, daß sie anders keinen Gesang finden könnten, als wenn sie sich an eine einfache und einzelne Idee hielten, und dem Ausdrucke derselben eine geschickte Einkleidung und ein bestimmtes Verhältniß gäben. Diese Bemerkungen brachten sie bald dahin, daß sie die musikal[ische] Periode erfanden. ... Eine Arie mochte noch so modulirt seyn, so muste sie allemal eine einfache Idee zum Grunde haben, einen Hauptgedaeken [!], welcher das Thema oder Motif (il Motivo) genannt wurde.«²⁹

Auch für Webern steht fest: »Mit dieser Form der Periode ... ist eine der allerwichtigsten Formen gegeben, in denen ein musikalischer Gedanke dargestellt werden kann.«³⁰ Die Fortführung dieses Satzes dann kann als Schlüsselstelle für den historisch in Widerspruch zu dem entwickelten Faßlichkeitsmodell zu stehen scheinenden Rückgriff auf die polyphone Musik Bachs und auf die sogenannte niederländische Vokalpolyphonie begriffen werden. Die Überwindung aufklärerischer Musikästhetik durch das Begrifflose, Unendliche und Irrationale, mithin durch das »romantische« Prinzip mit dem Paradigma der Tristan-Harmonik, scheint in der nachgestellten Formulierung Weberns auf, der endet: »und in dieser Form sind dann die unerhörtesten Gedanken ausgedrückt worden.« Obwohl dieses Unerhörte unübersehbar positiv konnotiert ist, bezeichnet es doch auch den Kontrollverlust der Musik, den Aspekt des Irrationalen und nicht mehr Steuerbaren, dem Webern, obwohl, oder vielmehr weil er in jener Tradition selbst steht, gegensteuert. Solch Unerhörtem zu begegnen, muß Webern den logischen Fortschritt von der musikalischen Periode aus gerade nicht in

28 Webern, Vortrag v. 27. Februar 1933, in: ders., *Wege zur Neuen Musik* (Anm. 5), S. 16.

29 François Jean de Chastellux, *Versuch über die Vereinigung der Poesie und Musik. Aus dem Französischen*, in: *Musikalische Nachrichten und Anmerkungen*, hg. v. Johann Adam Hiller, Bd. 4, Leipzig 1770, S. 57–61, 65–70, 73–86, 89–101, 103–107, 67. (Das französische Original erschien als *Essai sur l'union de la Poesie et de la Musique*, Paris 1765.)

30 Webern, Vortrag v. 20. März 1933, in: ders., *Wege zur Neuen Musik* (Anm. 5), S. 24–28, 27.

dem suchen, was ihr historisch gefolgt ist, sondern ganz im Gegenteil in dem, das ihr vorangeht. »Nun hat sich aber bald das Bedürfnis herausgestellt, das noch kunstvoller zu gestalten, und es ist eine Form entstanden für die Themenbildung, die ungefähr so ausgesehen hat:«³¹



Bsp. 1, V. Englische Suite, Sarabande

Bachs Sarabande aus der fünften der englischen Suiten dient Webern zur Demonstration der Weiterführung der in sich abgeschlossenen Periode zur entwickelnden Variation. In der Sarabande wird, wie Webern ausführt, ein zweitaktiges Gebilde (T. 1–2 in der melodieführenden Oberstimme) unmittelbar wiederholt. Dies weicht von der »klassischen« Form eines zu erwartenden viertaktigen Vorder- und Nachsatzes ab und verlangt statt dessen nach etwas Neuem, das aus den vorhandenen Motiven entwickelt wird, hier speziell aus dem rhythmischen Baustein Achtel plus zwei Sechzehntel (T. 1) und aus dem Rückgriff auf die in Terzen absteigenden Achtel des ersten Taktes in Takt 7. Der Begriff der Entwicklung ist für Webern an dieser Stelle deshalb besonders wichtig, weil er darin eine bestimmte Art der Wiederholung sieht: »Entwickeln bedeutet aber wieder eine Art der Wiederholung.«³² Wiederholungen sind also nicht statisch zu begreifen, sondern formbildend dynamisch.³³

Es ist die Musik Bachs, die für Webern gerade in der Verbindung von motivischer Entwicklung und kontrapunktischer Technik ein besonders hohes Maß an Faßlichkeit aufweist. Wenn Zusammenhang stiftende Redundanz wesentliche Voraussetzung für Faßlichkeit ist, dann sind es musikalische Formen wie die Fuge oder der Kanon mit

31 A. a. O., S. 28.

32 A. a. O.

33 In dieser Argumentationsfigur läge vielleicht die Antwort auf die Frage nach der scheinbar paradoxen Konstellation eines strikten Tonwiederholungsverbots in der Zwölftontechnik und der Forderung nach Wiederholung zur Herstellung von Faßlichkeit, wie sie Martin Vogel eindringlich stellt (*Schönberg und die Folgen. Die Irrwege der Neuen Musik*, Teil 1: *Schönberg* [Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bd. 35], Bonn 1984, S. 337 ff.). Die durch die Reihe gestiftete Einheit ist keine der Tonalität, sondern eine der Form, die sich über Ähnlichkeit und Differenz musikalischer Partikel bis hinab zur kleinsten Einheit des Motivs ergibt.

ihren inhärenten vielfältigen Bezügen, die, entgegen dem Denken des achtzehnten Jahrhunderts, für die musikalische Komposition prädestiniert sind. Hatte Bach für Weberns Vorstellung bereits die vollständige Zwölftonreihe etabliert, stellt sich ihm der sich in den 1730er Jahren abzeichnende Paradigmenwechsel als ein Rückschritt dar, der die Errungenschaften auf dem Gebiet polyphoner Gestaltung negiert: »Diese Epoche [Bachs] ist aber abgelöst worden durch eine andere, die – zuerst in primitivster Weise – sich darauf beschränkt hat, zur einstimmigen Melodie zurückzukehren.«³⁴ Daß es genau diese musikästhetische Position ist, die – beginnend mit Konzeptionen vom Primat der Melodie über die sogenannte Harmonie bei Johann Mattheson und Johann Adolph Scheibe – »Faßlichkeit« gegen eine als »Schwulst« empfundene, undurchsichtige musikalische Gestaltung namentlich bei Bach wendet, muß Webern hier zugunsten seines ahistorischen Gedankengangs übergehen. Gerade das Argument einer »Menschlichkeit« der Musik, einer dem menschlichen Fassungsvermögen entsprechenden musikalischen Gestaltung, übernimmt Webern aber – aus dem Wissen heraus, daß die erfolgreiche Konstituierung bestimmter absolutmusikalischer Momente als naturgegebene, also die Strategie aufklärerischer Musikästhetik, nun auch ermöglicht, eine hochkomplexe, polyphone Gestaltungsweise als »natürlich« zu empfinden. Das didaktische Anliegen musikalischer Aufklärung aus der Gewißheit eines absoluten Standpunkts der Wahrheit verbindet sich dabei mit klarer sozialer Distinktion, wie sie auch im achtzehnten Jahrhundert die Träger des aufklärerischen Diskurses vom »Pöbel« (wie es regelmäßig heißt) unterscheidet: »Es ist etwas ganz Merkwürdiges, wie wenige Menschen imstande sind, einen musikalischen Gedanken zu erfassen. Ich möchte da nicht von der großen Masse sprechen, die sich mit Geistigem nicht viel befassen kann.«³⁵ Dementsprechend ist die Wahrheit des natürlichen Gesetzen folgenden Kunstwerks in Wirklichkeit nicht jedem zugänglich, sondern verbindet sich auch als Natur mit einem »als ob«, dem klassischen Argument einer Kunst der verborgenen Kunst, das bei aller Unmittelbarkeitsempfasse auch im achtzehnten Jahrhundert stets gültig bleibt. Es ist Natur selbst, die Webern in Kunst gestaltet – folgerichtig, da nur natürliche (ergo faßliche) Kunst dem totalen Wahrheitsanspruch aufgeklärter Musik genügen kann: »Ich möchte die Dinge selber. Die ›Realität‹ des Kunstwerks ist kein Symbol, keine Nachahmung weder der äußeren noch der inneren Natur.«³⁶ Gerade das Fortschreiten auf dem Weg zu immer vollkommenerer Kunst nähert diese Kunst der Natur bis zur Verschmelzung von *natura naturata* und *natura naturans* an: »Je weiter man vordringt, um so identischer wird alles, und man hat zuletzt den Eindruck, keinem Menschenwerk gegenüberzustehen, sondern der Natur.«³⁷ Aber – das ›als ob‹ des Eindrucks, den man bloß hat, macht es deutlich – solche Natur muß als Natürliche auch erst erlernt, trainiert, sozialisiert werden. Denn

34 Webern, Vortrag v. 14. März 1933, in: ders., *Wege zur Neuen Musik* (Anm. 5), S. 22.

35 Webern, Vortrag v. 27. Februar 1933, a. a. O., S. 13 f.

36 Webern, Brief an Alban Berg v. 12. Juli 1912, zit. nach Angelika Abel, *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der neuen Wiener Schule* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 19), Wiesbaden 1982, S. 280.

37 Webern, Vortrag v. 2. März 1932, in: ders., *Wege zur Neuen Musik* (Anm. 5), S. 59–61, 60.

die Behauptung Weberns («Die zwölf Töne haben ihre Herrschaft angetreten und die praktische Notwendigkeit dieses Gesetzes ist uns heute vollkommen klar») wird erst zur historischen Wahrheit und bestätigt damit ihre Naturnotwendigkeit, wenn die komplexen Strukturen entsprechender zwölfstimmiger Kompositionen tatsächlich bis zur Faßlichkeit immer wieder dem musikalischen Bewußtsein eingehämmert werden. Die Erfolge Weberns mit den Konzerten des Wiener Arbeiter-Singvereins und mit den Arbeiter-Sinfonie-Konzerten waren vielleicht ein erster Schritt in diese Richtung.³⁸

Anton Webern verwendet »Faßlichkeit« als einen Begriff, der historisch als »Sattelzeitbegriff«³⁹ einen Umbruch gesellschaftlich-ästhetischer Art charakterisiert, genau zu dem Zeitpunkt, zu dem Kunst und Ästhetik der modernen Gesellschaft vom Unfaßlichen verdrängt und zerstört werden, dessen irrationale und »romantische« Aspekte ohne ebenjene Faßlichkeit nicht zu denken sind. Damit wird die Kategorie an zwei Krisenpunkten der Moderne virulent. Die Klarheit des musikalischen Gedankens, manifest im formalen, motivischen Zusammenhang, wie er sich von der Mitte bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt, dient Webern als letzte, rationale Begründungsinstanz gegen das Unkontrollierbare musikalischen Ausdrucks und gegen das Irrationale schlechthin. Der Umstand, daß das Abweichende und Irrationale das Denken der Musikästhetik des achtzehnten Jahrhunderts stets mitbestimmt – zunächst negativ, als Abgrenzungsgröße, später als Komplement des Schönen –, veranlaßt Webern dazu, als Paradigma der originär aufklärerischen Kategorie genau die Musik zu wählen, der sie sich ursprünglich entgegenstellt: die Johann Sebastian Bachs. Damit reformuliert er eine vermeintlich abstrakt-mathematische, eine künstlich-kunstvolle Musik als die eigentlich Natürliche, gerade weil sie vom konkreten Ausdruck eines der Musik Fremden und Äußerlichen abzusehen vermag zugunsten des ihr eigenen, in diesem Sinne natürlichen, musikalischen Gedankens. Vielleicht ist es genau diese radikal moderne, antiromantische Haltung aus dem Geist der Aufklärung, die die auffallende Anknüpfung an Anton Webern in der europäischen Kunstmusik nach 1945 beförderte.

38 Kapp betont zu Recht, daß solches Einüben eine neue Art des musikalischen Bewußtseins erzeugt und mit bloßer »Dressur« nichts gemein hat; vgl. Kapp, *Weberns Politik* (Anm. 4), S. 130.

39 Zum Begriff der Sattelzeit vgl. Reinhart Koselleck, *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politischen Sprache in Deutschland*, hg. v. Otto Brunner u. a., Bd. 1, Stuttgart 1971, *Einleitung*, S. XIII–XXVII.

© 2004 Karsten Mackensen (karsten.mackensen@uni-flensburg.de)

Europa-Universität Flensburg [European University Flensburg]

Mackensen, Karsten (2004), »Aufklärung der Musik. Die Kategorie des Faßlichen in Krisensituationen der Moderne« [Enlightenment of music: The category of the comprehensible in modern crises], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 172–182. <https://doi.org/10.31751/p.304>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Anton Schönberg; Anton Webern; Aufklärung; Caspar Ruetz; Charles Avison; comprehensibility; enlightenment; Fasslichkeit

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 08/08/2024