

## (24) Scheinbar selbstverständlich

Wenn ein Musikpublikum von heute Arnold Schönbergs Oper „Moses und A(a)ron“ frenetisch beklatscht, erzeugt diese Zustimmung in fast jedem Musikkritiker von heute eine zustimmende Vermutung: die Zwölftonmusik des Werkes werde mittlerweile ebenso selbstverständlich gehört, wie früher und heute die tonale Musik aller vormodernen Opern selbstverständlich gehört und verstanden wurde und wird.

Zwar misstrauen immer noch einige vorsichtige Musikkritiker der Freude und dem Frieden der neuen Selbstverständlichkeit; sie pflegen daher den Vorbehalt einer gewissen (ungewissen) Scheinbarkeit anzumelden: „scheinbar selbstverständlich“ werde die Musik von Schönbergs Oper heutzutage gehört und aufgenommen; doch mit dieser Formel toleranter Ungewissheit hat die Sache ihr (scheinbares) Bewenden. Diskussion über Schein oder Sein der neuen Selbstverständlichkeit ist weder erwünscht noch benötigt. Und auch dies scheint selbstverständlich zu sein: denn was uns im Reich moderner Kunst gefällt, darf uns scheinbar oder nicht scheinbar gefallen, die scheinbare Selbstverständlichkeit überzeugt nicht weniger als die wirkliche.

Als das Denken im Land der Musikkultur noch geholfen hat, bemühte sich die Theorie der Musik, die ästhetische und die musikwissenschaftliche, herauszufinden, ob es Kriterien gäbe, die es sinnvoll und notwendig machten, eine wirklich selbst-verständliche von einer wirklich nicht-selbstverständlichen Musik zu unterscheiden. Jene sollte wirklich selbstverständlich sein, weil sie über falsifizierbare Gründe und Grundlagen verfüge, die musikalische Verständlichkeit begründeten und vermittelten, diese hingegen sollte das sprachbildende Potential autonomer Syntax und Semantik bewusst oder unbewusst verfehlen.

Selbstverständlich wurde dieses Potential in einem Kanon tonaler Gesetze und Regeln gefunden, an deren epochenspezifischer Kraft Anteil zu haben, die tonal verfasste Musikrede befähigte, autonome Stile auszubilden, die ganz ohne fremde Stütze, sogar ohne die Stütze der Wortsprache, sei es liturgischer oder säkularer, als selbst-verständliche Sprache verständlich war, als wirkliche Sprache, deren Internationalität, ja sogar Universalität, gepriesen wurde und wird. Wirklich unverständlich war demnach eine Musik, deren unmittelbar hörbare Fehler und Irrtümer, deren Kakophonie den Beweis lieferte, daß in Tönen nicht gesprochen, sondern nur gestottert oder gelallt, mit Tönen nur gelärmt wurde.

Die Unverständlichkeit der kakophonischen Musik wurde nicht dem ausgedrückten Inhalt der Musik zugeschant, sondern ausdrücklich einer verfehlten Grammatik, Syntax und Semantik. Falsche Töne en gros und im Detail konnten unmittelbar von ihren richtigen, die sie verfehlten, unterschieden und somit verstanden werden. Und auf dieser Grundlage einer Stimmigkeit durch Richtigkeit erhob sich der höhere Unterschied von

wahren und erfüllten Werken einerseits und weniger wahren und erfüllten, weil lediglich epigonalen Werken andererseits.

Und auch dieser Unterschied wurde, zumindest bald nach Ableben der Komponisten, durch unmittelbare Verständlichkeit selbstverständlich wahrgenommen. Mozarts Wahrheit obsiegte über Cannabichs Unwahrheit, obwohl beide Personalsprachen in derselben Musiksprache getauft und gebadet wurden. Keine der beiden verfehlte den Kriterienkanon musikalischer Sprachlichkeit, keine verfiel dem Verdikt verstehbarer Kakophonie, und diese Befähigung teilte alle Kunstmusik noch mit jener der Volksmusik aller Völker, die vom tonalen Richtigkeitsfundament ohnehin bis heute nicht abgelassen haben.

Offensichtlich hat in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eine Art Sprachexplosion im Inneren der Musik stattgefunden, die uns von allen diesen feinen und überfeinen Unterschieden und Unterscheidungen, Verständlichkeiten und Selbstverständlichkeiten der traditionellen Syntax und Semantik, Stil- und Personalsprache der Musik befreit hat. Und der Kern, der Sprengstoff dieser Explosion, war Schönbergs Diktum und Faktum, daß jede Beziehung zwischen zwei Tönen eine verstehbare Beziehung sei. Die Zwölftonmusik zu Moses und A(a)ron führt dies vor, und die frenetisch Applaudierenden applaudieren einer für sie geglückten Explosion.

Unschwer erblicken wir an den Frenetischen eine neue Generation jener „moderni“, die das jeweilig Neue der Musikgeschichte als Bereicherung und Vervielfältigung des Wesens von Musiksprache erfahren oder zu erfahren scheinen, während alle anderen, die daran nicht glauben und teilnehmen, eine neue Generation jener „antiqui“ präsentieren, die nun als Ewig-Gestrige an Schönbergs Zwölftonmusik lediglich das Kakophonische und somit das endgültige Ende einer verbindlich erweiterbaren Sprachgeschichte von Musik vernehmen.

Daß es sich bei diesem Gegensatz von antiqui et moderni um die Letztauflage des die ganze abendländische Musikgeschichte leitenden Antagonismus handelt, ersehen wir an dem schlichten und unbemerkten Faktum, daß eben darüber – über eine noch vor kaum hundert Jahren fundamentale Frage (wenigstens für Laien und Liebhaber der Musik; Wissenschaftler sind in den wirklich grundlegenden Menschheitsfragen, und dazu gehört auch die der Sprachfähigkeit von Klängen, nur bedingt zurechnungsfähig) - kein Streit, kein Kampf, nicht einmal der Anflug einer öffentlichen Diskussion stattfindet.

Natürlich spielen im Fall Schönberg auch Wiedergutmachungsaffekte eine Rolle, aber diese allein können die Zustimmung zu einer Sprache von Musik, deren Sprachcharakter lediglich durch musikgeschichtliche Notwendigkeit, zu der Schönbergs Diktum und Faktum ohne Zweifel gehört, in die Welt gesetzt wurde, nicht erklären.

Daß Schönbergs Gedanke, jede Beziehung zwischen zwei Tönen sei eine verstehbare Beziehung, und bei einiger Gewöhnung werde sich deren Verstehbarkeit „von selbst“ einstellen, auf einer falschen Milchmädchenrechnung aufruht, scheint evident; daß diese Rechnung zugleich musikgeschichtlich notwendig war, ebenso. Wenn sich eine Sache aber so delikate präsentiert, daß sie zugleich möglich und unmöglich wurde, dann pflegt man gewöhnlich ebenso treff- wie genussicher zu erkennen: „sie ist gegessen.“ Eine gegessene Speise ist keine mehr, sie hat ihre Zeit gehabt, sie konnte nicht auf „ewig komm raus“ aus der Küche der Musik serviert werden. Wir müssen uns anderen zuwenden.

Juni 2006