

SCHÖNBERG UND BARCELONA: CHRONIK EINER UNTERBROCHENEN MODERNE

Benet Casablanca

Aus dem Katalanischen von Axel Sanjosé

Die Beziehung und die freundschaftlichen Bande Arnold Schönbergs zu Pau Casals und Robert Gerhard – letzterer war in Wien und Berlin sein Schüler gewesen – waren einer der Gründe, weshalb der Wiener Komponist für den Winter 1931/32 Barcelona als Aufenthaltsort wählte, von dem er sich auch Linderung für sein asthmatisches Leiden erhoffte. Ein unveröffentlichter Text Schönbergs zeugt von seiner Hochachtung gegenüber dem katalanischen Cellisten, die nicht immer im gleichen Ausmaß erwidert wurde; nachdem er im Radio eine Einspielung von Dvořaks Cellokonzert durch Casals gehört hatte, schrieb er folgende Notiz nieder, in der er dessen künstlerische Integrität der Praxis jener Solisten gegenüberstellte, die einzig darauf bedacht sind, mit zweifelhaften Mitteln die Gunst des Publikums zu gewinnen: „Er verwendet das Vibrato mit höchster Umsicht, nur um die Länge der Noten zu halten; er gibt maßvolle Impulse, nicht zu schnell und nicht zu langsam, um die Schönheit des Klangs nicht zu beeinträchtigen. Und absolut niemals das geleckte und sentimentale Portamento. Auch jene Intervalle, die aufgrund der Gestimmtheit der Saiten nur äußerst schwer legato auszuführen sind, bewältigt Casals ohne Kunstgriffe, ausschließlich dank seiner Meisterschaft mit dem Bogen. Und wenn er manchmal doch auf das Portamento zurückgreift, dann nur zu dem Zweck, einer lyrisch-sanften Passage jene morbide Färbung zu geben, welche die Atmosphäre eben dieser Passage am wirkungsvollsten zum Ausdruck bringt.“ Schönberg hatte Katalonien bereits im Jahr 1925 besucht und damals eine Reihe von

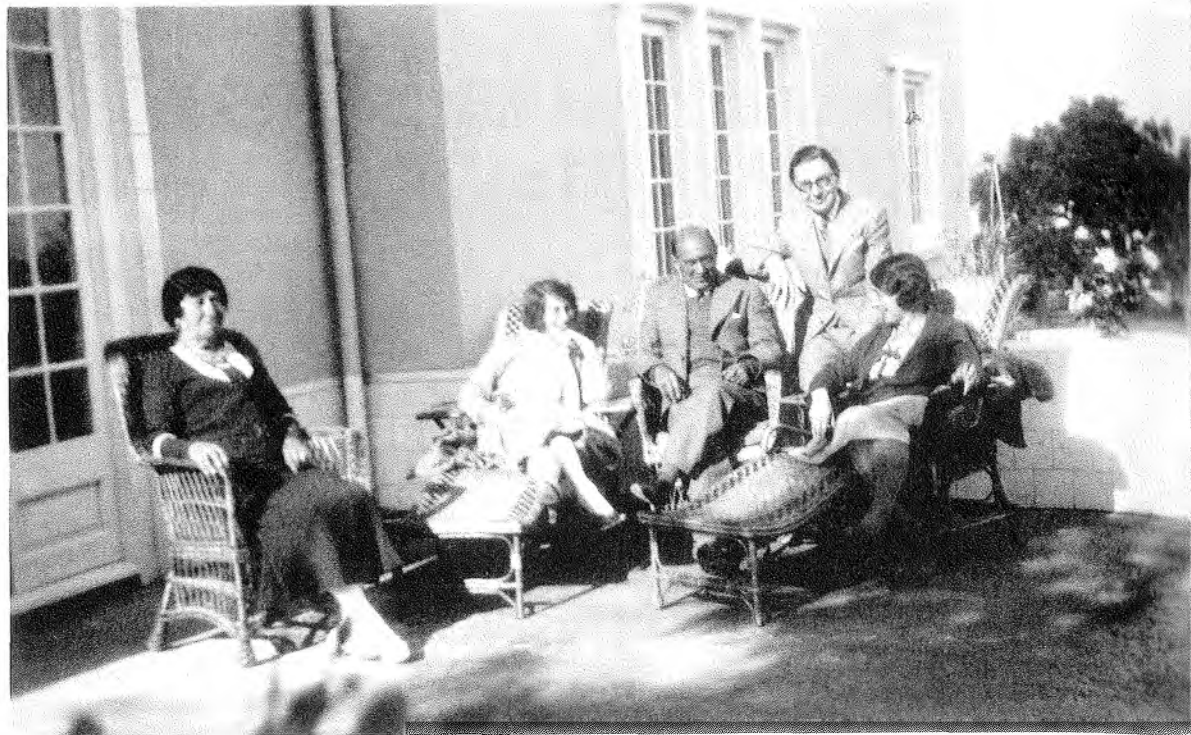
Werken in Barcelona und anderen Orten vorgestellt, aber erst bei seinem zweiten Aufenthalt sollten seine Persönlichkeit und seine Kompositionen nachhaltigen Eindruck in den hiesigen Musikkreisen hinterlassen. In diese Zeit fällt auch einen besonders bedeutungsvoller Knotenpunkt seines privaten und künstlerischen Werdegangs: Hier in Barcelona vollendete Schönberg den zweiten Akt von *Moses und Aron* sowie sein Opus 33b, welches das letzte seiner Solowerke für Klavier sein sollte. Ebenfalls in Barcelona wurde seine Tochter Núria geboren, die spätere Ehefrau des Komponisten Luigi Nono, und von Higiní Anglès getauft. Dies alles geschah, bevor er den Weg ins amerikanische Exil antrat und während eines Zwischenaufenthalts in Paris mit Marc Chagall als Paten den jüdischen Glauben annahm. Nicht nur Schönberg hat Barcelona besucht, sondern auch andere maßgebliche Komponisten wie Strauss, Humperdinck, Webern, Prokofieff, Britten oder Stravinsky (dieser gleich mehrmals). Sie bestätigten dadurch die Verbundenheit Kataloniens mit der zeitgenössischen Musik und unterstrichen die Lebendigkeit des hier gewachsenen kulturellen und musikalischen Lebens; einen Höhepunkt stellte in dieser Beziehung 1936 die Veranstaltung der Festspiele der Internationalen Gesellschaft für Zeitgenössische Musik in Barcelona dar, zu deren eindrucksvollsten Ereignissen die Uraufführung von Bergs *Violinkonzert* zählte. Der Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs unterbrach auf schmerzhafter Weise diese Realität und schnitt ihre möglichen Weiterentwicklungen ab. Es ist also durchaus

berechtigt, die damalige Konstellation als ein Zeichen dafür zu betrachten, wie die Eingliederung unseres Landes in das internationale Kulturgeschehen hätte aussehen können.

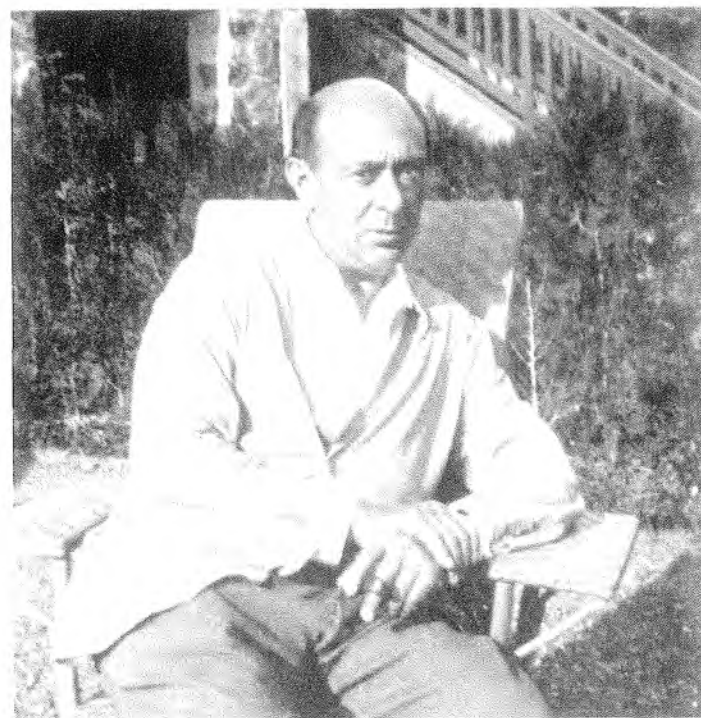
So wie Katalonien in der Wagner-Rezeption eine führende Rolle innehatte, die es über Jahre beibehielt – man denke allein an die historische Aufführung des *Parsifal* im Jahr 1913 –, bildet das mächtige Aufkommen der Zweiten Wiener Schule ein starkes Gegengewicht zur Bewunderung für die französische Musik – besonders über die Gruppe der Sechs –, welche die ästhetische Position einiger der wichtigsten katalanischen Komponisten der damaligen Zeit auszeichnete. Zu diesen gehörte Mompou – der 1931 u. a. mit Toldrà, Blancafort, Samper und Lamote de Grignon dem Kollektiv der Unabhängigen Komponisten Kataloniens beitrug – und später Montsalvatge, wiewohl dessen sehr persönliches und eklektisches Werk, das geprägt ist vom Neoklassizismus und von Antillen-Akzenten, die gelegentliche Berührung mit der seriellen Musik nicht gescheut hat. Es ist ein zweistimmiger Kontrapunkt, in welchem dem Einfluss der französischen Welt derjenige der deutschen entgegengesetzt wird. Beide Wege beschreiben die Rezeption der musikalischen Moderne in unserem Land, aber die maßgebliche Bedeutung des deutschen Anteils ist zweifelsohne einer der Wesenszüge, die einen Unterschied gegenüber dem restlichen Spanien ausmachen, wo die letzte Glut der überholten Nationalromantik noch sehr lebendig war. Dieser deutliche Einfluss ist zuallererst bei Gerhard und seinem Schüler Homs festzustellen, lässt sich aber – in unterschiedlichem Maße, so wie das überall in Europa der Fall ist – bei der Mehrheit der Komponisten der Nachkriegszeit beobachten, einschließlich der Generation, die Ende der 70er Jahre in Erscheinung tritt. Davon zeugen Namen wie Delás, Guinjoan, Benguerel, Soler oder Padrós. Für manche von ihnen wird die serielle Methode zur Mittelachse ihrer musikalischen Poetik werden, während sie für andere auf die Anfangsphase der jeweiligen kompositorischen Entwicklung beschränkt bleibt, um später anderen ästhetischen und technischen Leitbildern zu weichen. Man darf die Geschichte jedoch nicht ins Mythische rücken. Die Rezeption der seriellen Musik war durch das Fehlen einer wirklichen musikalischen Tradition

stark beeinträchtigt. Das hat viele unserer Musiker zum Auswandern oder zur autodidaktischen Aneignung bewogen – einer Redundanz in ihrem beruflichen Profil. Hier allerdings stellt sich die vorgelagerte Frage nach dem Beruf, dem *métier*. Schönbergs Beiträge sind als Höhepunkt einer äußerst reichen Tradition – und das lässt sich über die anderen großen Namen des 20. Jahrhunderts auch in ähnlicher Weise sagen – die Antwort auf ein sehr hohes Niveau des Könnens, das sie zugleich voraussetzen. Dieses hohe Niveau trägt das gesamte Potenzial einer sich entwickelnden, kraftvollen Kultur in sich und bringt es zur Entfaltung. Schönberg war zwar zugegebenermaßen selbst Autodidakt, doch in seinem Fall war diese Eigenschaft – jenseits von seinem persönlichen Talent und der Nähe zu einem Musiker von so immenser Qualität wie Zemlinsky – in einen radikal anderen Kontext eingebettet. Eine direkte Linie führte zu den großen Meistern der Vergangenheit, und außerdem standen ihm die richtigen Werkzeuge zur Verfügung, um das Gelernte zu festigen und um es sich kreativ einzuverleiben. Ganz anders war die Wirklichkeit für unsere Komponisten – das ist über weite Strecken heute noch so; die öffentlichen Stellen sollten da nicht untätig bleiben –, und das erklärt wiederum, dass viele von ihnen – wie zuvor Gerhard, Mompou und, außerhalb Kataloniens, selbst Falla – im Ausland jene Bausteine suchten, die sie für die eigene kompositorische Bildung als unverzichtbar ansahen und die der außerordentlichen Entwicklungsstufe entsprachen, welche die Musik in der jüngsten Zeit erreicht hat.

Die Rezeption der seriellen Techniken in unserem Land belegt einige ihrer spezifischen Schwierigkeiten; daher ist die Zahl der Werke, die von ihr einen echten, idiomatischen Gebrauch machen, die also den Notwendigkeiten folgen, welche die Methode einst hervorbrachten, eher gering. Zu diesen Schwierigkeiten gehört erstens die Verwechslung des musikalischen Materials, das der Komposition vorausgeht – also die Ausgangsreihe und ihre Varianten –, mit der Komposition im eigentlichen Sinne, die ja als solche ihre eigene Logik und ihre eigenen Gesetze hat. Man muss die Beziehung der Zwölftonreihe zum Motiv definieren und die Beziehung des Motivs seinerseits zu den unterschiedlichen syntak-



Oben
Arnold und Gertrud Schönberg
im Hause Robert Gerhards
in Barcelona, 1931/32



Unten
Arnold Schönberg im Garten
seines Hauses im barcelonischen
Viertel Valcarca, 1931/32

tischen Elementen, um so der Exposition des thematischen Materials den nötigen Zusammenhang zu geben und die entsprechenden formalen Strategien und Spannungsbögen festzulegen, die – ohne andere wichtige Komponenten wie Rhythmus und Klang außer Acht zu lassen – der Komposition einen Sinn als organisches Ganzes verleihen. Und man sollte ebenfalls die Dialektik zwischen der horizontalen und der vertikalen Ebene, zwischen Polyphonie und Harmonie bestimmen. Schönberg verkündete, dass die kompositorische Arbeit durch die Zwölftonreihe schwieriger würde. Gerbard bestätigt dies: „Wesentlicher Wert der Zwölftontechnik: Widerstand. Sie macht das Material noch weniger bearbeitbar. Sie schließt der von Valéry angesprochenen ‚absoluten Phantasie‘ die Tür. Grenze. Doch andererseits – jede Grenze hat selber auch eine Grenze. Das heißt: Die erste Aufgabe der Grenze ist das Begrenzen, die zweite das Provozieren der Überschreitung, die *percée*. Die Zwölftontechnik ist in diesem Sinne äußerst provozierend.“

Die im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts hervorgetretenen Komponisten, die den Niedergang der strengen Serialität miterlebt haben sowie das Aufkommen neuer Richtungen wie die aleatorische, die minimalistische und die elektroakustische Musik, werden sich anderen Herausforderungen stellen müssen. Die erste davon – das haben sowohl Rihm als auch Dahlhaus von unterschiedlicher Position aus treffend umrissen – besteht darin, die Freiheit wiederzuerlangen gegenüber dem historisierenden Führungsanspruch Darmstadts und der sterilen Verwaltungstätigkeit einer Inzucht treibenden Avantgarde, die sich in blutigeren Akademismus verwandelt hat – wo nicht in besorgniserregenden Dilettantismus, der sich als Fortschritt verkleidet und von den „Feuerwehmännern“ der Avantgarde, wie Strawinsky sie boshaft nannte, gefördert wird – man findet sie bei uns zuhauf. Doch auf dieser neuen Bühne, auf der alles erlaubt schien, auf der das ungemäßigte Sektierertum der letzten seriellen Mohikaner und die große Leere nach Cage – vom Hyperdeterminismus bis hin zum naiven Ordnungsverzicht – nebeneinander existieren konnten und auf der die Beliebtheit der neuen Technologien das Risiko vergrößerte, dem Materialfetischismus – vor

dem bereits Adorno warnte, weil er den Schaffenden vom Wesentlichen ablenkt und den Verbindungsfaden zur Hörschaft bis zum Zerreißen spannt – zu erliegen, auf dieser Bühne also wartete auf den jungen Komponisten die größte aller Herausforderungen. Schönberg hatte bereits darauf hingewiesen: Dass das wirklich Wichtige das ist, was man sagt, und nicht die Art, wie man es sagt. Die Technik allein, welcher Art auch immer, sichert einem noch nichts. Die Aufgabe des Künstlers – so Canetti – besteht darin, wohlüberlegt auszuwählen, was man unterlässt. Strawinsky bestätigt das: „Die Kraft, so sagte Leonardo da Vinci, wird aus der Hemmnis geboren und stirbt mit der Freiheit. [...] Der Ungehorsam prahlt mit dem Gegenteil und schafft jegliche Einschränkung ab in der stets trügerischen Hoffnung, das Prinzip der Kraft in der Freiheit zu finden. In Wirklichkeit findet er nichts als die Willkür der eigenen Launen und die Unordnung der eigenen Phantasie.“

Heute hat diese Frage einen Großteil ihrer Aktualität eingebüßt. Schönbergs Beiträge sind längst in den Hauptstrom der Tradition eingegangen und haben sich auf natürliche Weise in das reiche und heterogene Reservoir der musikalischen Mittel eingefügt, über das heutige Komponisten verfügen in einem Kontext, der von nie dagewesener Pluralität und Vielfalt gekennzeichnet ist. Schönbergs Musik und Gedanken sind aber weiterhin, jenseits der konkreten technischen und ästhetischen Positionen, eine unverzichtbare Größe im künstlerischen Schaffen des 20. Jahrhunderts. Es bleibt uns das Vorbild seiner künstlerischen Wahrhaftigkeit und seines ununterbrochenen Suchens, die den großen Künstlern eigen sind – sein hoher Anspruch und seine bedingungslose Verpflichtung gegenüber der tiefsten Dimension von Kunst als Forderung der Utopie. Auf diese utopische Dimension verweisen ausdrücklich manche der visionärsten Werke Schönbergs wie etwa *Herzgewächse* oder *Jakobsleiter*, die unsere Zeitgenossenschaft immer noch mit urtümlicher Kraft ansprechen. Es sind Werke, auf die das oft mit sich selbst beschäftigte und von den Sirenen gesungen falscher Modernität eingehüllte Katalonien besser achten sollte, wenn es wirklich danach strebt – und das lässt sich nur über das Können erreichen –, eines Tages einen eigenen Platz in der Musikwelt unserer Zeit zu beanspruchen.

Grenzen sind Straßen

Verbindungen zwischen der deutschen
und der katalanischen Kultur (Band I)

Arnau Pons und Simona Škrabec Herausgeber

Institut Ramon Llull Barcelona, 2008