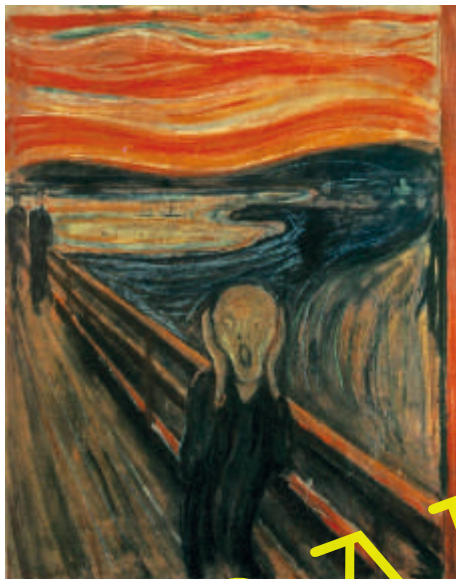


## Fin de Siècle und Aufbruch in die Moderne: Musik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts

### Eine fächerübergreifende Einheit

III/A

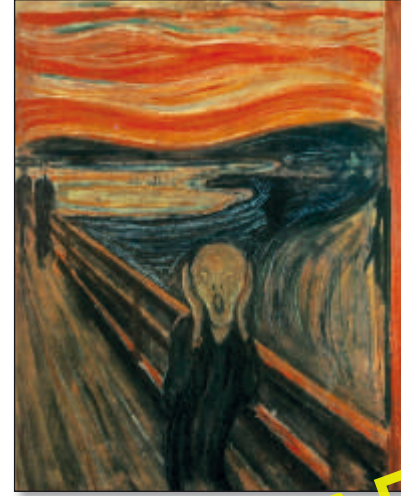
Dr. Gerald Kilian, Waldbronn

Edvard Munch: *Der Schrei*Umberto Boccioni: *Visioni simultanee*

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entwickelte sich in der Kompositionsgeschichte in zeitlich dichter Folge, ja sogar zeitgleich eine enorme Bandbreite an ästhetischen und stilistischen Neukonzeptionen. Fächerübergreifend beleuchten sich in diesem Beitrag musikalische, literarische und bildnerische Ausdrucksformen dieser Zeit gegenseitig. Das geistige Klima, ästhetische Standpunkte und stilistische Entwicklungen werden aus mehreren Perspektiven beleuchtet. Texte des portugiesischen Dichters Fernando Pessoa, dessen Stilpluralismus beispielgebend für diese Epoche war, führen in die jeweiligen ästhetisch-künstlerischen Positionen ein.

<b>Klassenstufe:</b>	11/12 (Sek II)
<b>Dauer:</b>	16 Unterrichtsstunden
<b>Themenaspekte:</b>	Fin de Siècle-Ästhetik Symbolismus Impressionismus Neoklassizismus Futurismus Moderne (Expressionismus, Kubismus, Konstruktivismus; Neue Sachlichkeit; Atonalität, Zwölftonmusik)
<b>Klangbeispiele:</b>	CD 42 zu RAAbits Musik (Januar 2016), Track 42–52 (+ YouTube)

## M 6 Fin de Siècle-Stimmung in Bildern von Edvard Munch



Edvard Munch: Karl-Johann-Straße an einem Frühlingsabend

Edvard Munch: Der Schrei

In der Bildenden Kunst sind Edvard Munchs Gemälde „Der Schrei“ (Fassung von 1893) und „Karl-Johann-Straße an einem Frühlingsabend“ für das Lebensgefühl des Fin de Siècle symptomatisch. In Munchs Gemälde spiegeln die miteinander korrespondierenden synästhetisch-akustischen, farblichen und räumlichen Perspektiven den existentiellen Angstzustand, die Desorientiertheit und Selbstentfremdung des Menschen.

### Aufgaben (M 5, M 6)

1. Fernando Passos und Gustav Mahlers Texte (M 3/M 5), das Satzende des vierten Satzes von Gustav Mahlers 9. Symphonie (M 5) sowie Edvard Munchs Gemälde „Der Schrei“ und „Karl-Johann-Straße an einem Frühlingsabend“ (M 6) sind vergleichbar in der Beschreibung des Lebensgefühls des Fin de Siècle. Finden Sie hierfür Belege.
2. H. H. Eggebrecht beschrieb das kompositorische Spätwerk Gustav Mahlers wie folgt: „In Mahlers Spätwerk ist diese [Todes-]Sehnsucht zum Grundton seiner Musik geworden. [...] Die Erde ist schön, aber die ‚Welt‘ ist furchtbar. Und die Todessehnsucht, das Verlangen der Seele nach dem Ersterben ins Andere, Ewige, ist als Musik emphatisch schön und tief traurig zugleich, und als Vorauserfüllung der Todessehnsucht ist das Ersterben ein Verstummen der Musik [...]“ (Eggebrecht, 1992, S. 29.)

Beschreiben Sie dieses „Verstummen“ im letzten Satz von Mahlers 9. Symphonie (Noten zu Mahlers 9. Symphonie: s. M 5, T. 177ff.).

## M 7 Symbolismus in der Literatur; Pessoa: „Sümpfe“

III/A



Arthur Rimbaud



Stéphane Mallarmé



Paul Verlaine

Die symbolistische Poesie der Dichter Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé und Paul Verlaine stellt Sujets in den Mittelpunkt, die sich mit Vergänglichkeit, Tod, Erotik, geheimnisvollen, mystisch oder mythologisch inspirierten Traum- und Fantasiewelten beschäftigen. Deren Inhalte werden durch Metaphern und Synästhesien\* indirekt umschrieben und mystifiziert, um in einer von der Realität gelösten Sphäre symbolhaft die Geheimnisse des Seins anzudeuten.

\* Zum Begriff „**Synästhesie**“: „Synästhesie“ bedeutet Vermischung mehrerer Sinnesebenen. Synästhetiker sehen z.B. beim Hören von Musik Farben. 1886 schrieb der Dichter Jean Moréas in seinem Manifest „Le Symbolisme“: „Die wesentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteht darin, die Idee nie als begrifflich zu fixieren oder direkt auszudrücken. Und deshalb müssen sich die Bilder der Natur, die Taten der Menschen, alle konkreten Erscheinungen in dieser Kunst, nicht selbst sichtbar machen, sondern sie werden durch sensitiv wahrnehmbare Spuren, durch geheime Affinitäten mit den ursprünglichen Ideen versinnbildlicht.“

In dem symbolistischen Gedicht „Sümpfe“ reflektiert Pessoa die Bereiche zwischen Traum, Vision und Vergänglichkeit. Pessoa's Freund Sá-Carneiro beschrieb das 1914 entstandene Gedicht so: „Das ist vergoldeter Alkohol, eine verrückte Flamme, Duft geheimnisvoller Inseln, was Du in dieses bewunderungswürdige Fragment hineingelegt hast, das vor Anspielungen birst“:

### Fernando Pessoa, „Sümpfe“

Sümpfe aus leicht von meiner goldenen Seele gestreiften Ängsten,  
 Fernes Doppelklingen anderer Glocken.  
 Der blonde Weizen erleicht in der Asche des Westwinds.  
 Es schaudert eine fleischliche Kälte über meine Seele.  
 Stets unverändert die gleiche, gleiche Zeit!  
 Oh, welch stummer Schrei der Ängste legt der Zeit die Klammern an,  
 Welcher Krampf meiner Angst etwas anderes, als was er beweint?  
 Fluidum der Aureole, Durchscheinen des Gewesenen,  
 Leere des Haltens.  
 Das Geheimnis weiß um mein anderes Sein.  
 Mondlicht über dem Nicht-Zusammenhalten.

Übersetzt von Frank Henseleit-Lucke. In: Ángel Crespo: Fernando Pessoa – Das vervielfältigte Leben. Eine Biographie Zürich: Ammann 1996. S.96f.

### Aufgabe

Welche Metaphern und synästhetischen Bezüge können als symbolistische Ausdrucksqualitäten im Gedicht „Sümpfe“ von Pessoa gesehen werden?

**M 23 „Neue Sachlichkeit“ und kubistisches Prinzip – Igor Strawinsky: „Königsmarsch“ aus „Histoire du soldat“**

CD 42, Track 50

„Im Funktionalismus der Zwanziger Jahre ist der polemische Zug [...] besonders krass ausgeprägt. Der schnöde Ton, den die **Neue Sachlichkeit** anschlug, war als Herausforderung des traditionellen Kunstbegriffs gemeint. Die Ästhetik, gegen die man sich auflehnte, war die Schopenhauersche, in der die Musik mit metaphysischer Würde ausgestattet worden war. Und die ‚eigentliche‘ Realität, die Substanz der Wirklichkeit [...] entdeckte man nunmehr in banaler Alltäglichkeit. Eine neue Stoffschicht, zu der man sich hingezogen fühlte, war die triviale des Zirkus und des Jahrmarkts; [...]. Wollte also die Musik ‚realistisch‘ und ‚sachlich‘ erscheinen, so musste sie sich trivial gebärden, sei es auch im Konjunktiv des Stilzitats. Die Zerstörung kompositionstechnischer Traditionen [...] wurde abgelöst durch eine Wiederherstellung von Konventionen, und zwar gerade der verschlissenen. Durch Ironie legitimierte man die ‚Wonnen der Gewöhnlichkeit‘ und umgekehrt. Die Banalität war immer zugleich ästhetische Provokation: ein ungewohnter Reiz in durchaus artifiziellem Kontext.“



Igor Strawinsky

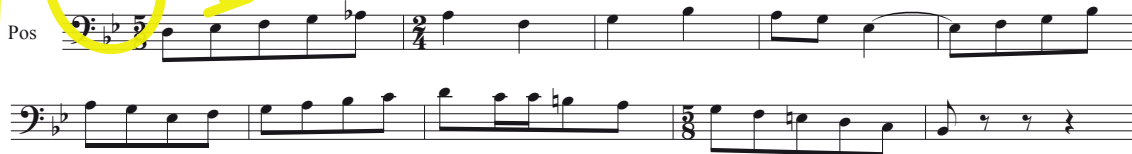
Artikel „Musikalischer Funktionalismus“. In: Carl Dahlhaus: *Schönberg und andere*. Mainz: Schott 1978, S. 66f. © Verlag Merseburger, Berlin und Kassel.



**Klangbeispiel**

Igor Strawinsky: „Königsmarsch“ aus „Histoire du soldat“  
CD 42, Track 50

Der „Königsmarsch“ aus Strawinskys „Histoire du Soldat“ („Geschichte vom Soldaten“; 1918) wirkt in dem oben beschriebenen Sinne trivial und grotesk. In der Posaune erklingen die in der Grundtonart B-Dur „falschen“ Töne as, h, e (T. 1–9):



Die 10-taktige Melodie besteht aus vier Motiven:

1. Sextaufstieg, T. 1/2):
2. dreitöniges Motiv (f-g-b, T. 2/3):
3. Tritonusmotiv (a-g-es, T. 4):
4. abschließender Dezimabstieg (Posaune, T. 8-10):

Diese Motive werden später in verschiedene Varianten „kubistisch“ zerlegt und montiert.

**Aufgabe**

Welche dem Kubismus adäquaten Stilmerkmale (s. Zit. Rosenberg, M 21) lassen sich in Strawinskys „Königsmarsch“ finden? Mit welchen Mitteln erzeugt Strawinsky im Sinne der „Neuen Sachlichkeit“ den grotesken, trivialen Eindruck des Marsches?

Notenbeispiele aus: Igor Strawinsky: „Königsmarsch“ („Marche royale“). In: Geschichte vom Soldaten (L'histoire du soldat) © Chester Music Ltd. / Edition Wilhelm Hansen

## M 24 Die Befreiung von traditionellen Kunstregeln: Schönbergs Atonalität und Kandinskys abstrakte Kunst

III/A

Der Komponist **Arnold Schönberg** und der Maler **Wassily Kandinsky** plädierten in ihren theoretischen Werken für die Befreiung von traditionellen Kunstregeln (Wassily Kandinsky: „Über das Geistige in der Kunst“, 1912; Arnold Schönberg: „Harmonielehre“, 1911). In einem Brief an Schönberg schrieb Kandinsky 1911: „Sie haben in Ihren Werken das verwirklicht, wonach ich in freilich unbestimmter Form in der Musik so eine große Sehnsucht hatte. Das selbständige Gehen durch eigene Schicksale, das eigene Leben der einzelnen Stimmen in Ihren Kompositionen ist gerade das, was ich auch in malerischer Form zu finden versuche.“

Im Einführungstext zur Uraufführung seiner Komposition „Das Buch der hängenden Gärten“ (15 Gedichte von Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15, 1907–1909) betonte **Schönberg**, dass es ihm mit diesem Werk gelungen sei, „einem Ausdrucks- und Formideal nahe zu kommen“, das ihm seit Jahren vorgeschwebt habe; er habe damit „alle Schranken einer vergangenen Ästhetik durchbrochen“. In dieser Vorstufe zur Dodekaphonie wandte sich Schönberg vom spätromantischen Komponieren ab und entwickelte stattdessen eine neue Tonsprache mit folgenden Merkmalen: Atonalität, „Emanzipation der Dissonanz“ (d.h. Gleichwertigkeit von Konsonanz und Dissonanz), „musikalische Prosa“ (keine periodisch gegliederte Melodik, asymmetrische Phrasen).

**Wassily Kandinskys** frühe Gemälde neigten zu einer realistischen Darstellungsweise. In einer späteren Schaffensphase ging Kandinsky zu stark vereinfachten Formen mit intensiv leuchtenden Farben über. Schließlich entwickelte Kandinsky die **abstrakte** Kunstrichtung: Hier verzichtete er auf die reale Abbildung der Welt und beschränkte sich auf die abstrakte Darstellung von Farben und Formen. Kandinskys Bild „Ohne Titel“ (1913) ist das erste rein abstrakte Aquarell. Kandinskys abstrakte Kunst ist prinzipiell vergleichbar mit Schönbergs **atonaler** Kompositionstechnik, die ebenfalls auf einer vom Künstler radikal neu konzipierten Kunsttheorie aufbaut.



Wassily Kandinsky: Ohne Titel (1913)

### Aufgabe

Inwiefern sind die ästhetischen Grundeinstellungen Kandinskys und Schönbergs geistesverwandt?