

Orientierungsversuche im Tonraum nach der Erfahrung mit Atonalität

Dieser Aufsatz des Komponisten Roland Moser basiert auf einem Referat im Rahmen des von der Schola Cantorum Basiliensis veranstalteten Symposiums über «Modus und Tonalität». Nach rund 80 Jahren atonaler Musik stellt sich für viele jüngere Komponisten das Problem des Übergangs zur Atonalität erneut, weil vieles vorschnell verfestigt oder gar ideologisch zementiert worden ist. Der Autor zeigt, wie alte Systeme in Bruchstücken ihrer Erscheinungsformen weiterzuwirken imstande sind; da sie aber eben nicht mehr als Systeme vorhanden sind, sind sie für die verschiedenartigsten Deutungen offen, was an Schönbergs Orchesterstück op. 16/3 exemplifiziert wird. Der Tonraum ist «eigenschaftslos» geworden; die Einheiten beziehen sich nur aufeinander, jedoch nicht auf ein Vorgegebenes. Alle Versuche, ein allgemein verbindliches neues Tonsystem zu schaffen, mussten scheitern. Kompositionsmethoden wie die Reihentechnik blieben individuelle Arbeitsgrundlage ihrer Schöpfer; für den Hörer sind sie irrelevant, weil nicht nachvollziehbar.

Comment orienter l'espace sonore après avoir fait l'expérience de l'atonalisme? Cet article du compositeur Roland Moser découle d'un exposé donné dans le cadre de «Mode et tonalité», symposium organisé par la Schola Cantorum Basiliensis. Après 80 ans de musique atonale, les jeunes compositeurs se posent à nouveau le problème du passage à l'atonalisme, parce que beaucoup d'éléments s'en sont figés trop vite ou ont reçu un fondement idéologique. L'auteur montre comment des systèmes anciens parviennent à survivre sous forme de lambeaux; mais comme ils ne sont justement plus perçus en tant que systèmes, ils sont ouverts à des interprétations très diverses, ce qu'illustre l'Orchesterstück op. 16/3 de Schönberg. L'espace sonore est devenu «sans qualité»; les détails n'ont de relation qu'entre eux, et non avec un cadre préexistant. Toutes les tentatives de créer un nouveau système musical contraignant étaient vouées à l'échec. Les méthodes de composition telle la technique sérielle sont restées l'outil personnel de leurs inventeurs; il n'est pas nécessaire que l'auditeur les connaisse, puisqu'il ne peut en ressentir la logique.

Von Roland Moser

Der Titel meines Beitrags bedarf der Rechtfertigung.

«Versuche». Das könnte ja so tönen, als sei, was nach Schönberg an Musik geschrieben wurde, nicht über ein Versuchsstadium hinausgelangt, macht also keinen Sinn. Die Vokabel «Versuch» sei hier jedoch nicht auf komponierte Musik angewandt, sondern auf Musiktheorie. Es geht mir um neue theoretische Ansätze zum Denken in Tonsystemen. Ein Musikwerk kann weitgehend ohne theoretische Grundlagen entstehen und ohne theoretische Explikationen gehört werden, was freilich nicht heisst, dass seine Entstehung und Rezeption voraussetzungslos sei. «Wer wagt hier Theorie zu fordern», der berühmte Schlusssatz aus Schönbergs *Harmonielehre* von 1911 könnte aber als Leitsatz auch über allen Bestrebungen tonsystematischer Fundierung in dieser Epoche stehen. Ich nehme an, dass Musiktheorie in ihrem praktischen

Verhältnis zu klingender Musik immer im Versuchsstadium bleibt, obschon es theoretische Werke gibt – ich denke für unser Jahrhundert etwa an Schenker und Kurth –, die dabei selbst autonome Kunstwerke geworden sind, also Gedankengebäude voller Rätsel und Widersprüche, an deren Deutung wir uns wiederum stets von neuem versuchen. Auf den Begriff «Tonraum» möchte ich weiter unten eingehen.

«Nach der Erfahrung mit Atonalität». Damit setze ich voraus, dass die aufmerksameren Musiker und Theoretiker der letzten 80 Jahre sich mit dem Phänomen der Atonalität auseinandergesetzt haben. Auch da, wo die Reaktionen eher negativ ausfielen, waren die guten Argumentationen durch wirkliche Erfahrung geprägt. Nur da, wo die Existenz atonaler Musik und entsprechender theoretischer Fundierungsversuche einfach ignoriert wird, möchte ich von restaurativem oder meinetwegen auch re-

aktionärem Verhalten sprechen. Obschon solches Verhalten sich in letzter Zeit wieder häufiger und ungenierter äussert, interessiert es mich wenig und ich werde es in meine Betrachtungen auch nicht weiter einbeziehen.

Bleibt der Begriff «Atonalität», mit dem ich meine Ausführungen beginnen möchte. Der Terminus ist bekanntlich umstritten. Schönberg hat ihn zurückgewiesen, Hauer dagegen ihn sich mit Emphase zu eigen gemacht. Im Musik-Schrifttum wird er weiterhin verwendet, auch wenn nicht immer klar hervorgeht, was genau gemeint ist. Ich verstehe darunter die Abwesenheit eines allgemeinen, die Töne und Akkorde hierarchisch gliedernden Bezugssystems. Oder, ohne Negation ausgedrückt: Musik mit ausschliesslich individuellen Tonbeziehungen innerhalb eines neutralen Ton-systems.

Was ist das, ein «neutrales Tonsystem»? Ist das nicht ein Widerspruch in sich selbst? Etwas poetisch überhöht, in Anlehnung an einen berühmten Roman, könnte man von einem «Tonraum ohne Eigenschaften» sprechen, der keine «Ordnung des Ganzen» mehr kennt, in dem die Einzelheiten sich nur aufeinander, nicht auf ein Vorgegebenes beziehen.

Die dur-moll-tonale Musiktheorie kennt Raumvorstellungen in verschiedenen Ausprägungen: neben der Vorstellung von hohen und tiefen Tönen, steigenden und fallenden Intervallen besteht zum Beispiel auch die von steigenden und fallenden Modulationen. E-dur liegt gleichsam vier Grade über C-dur, Es-dur drei unter ihm. Ähnliches spielt sich in den Akkordbeziehungen ab, wo die Dominante als über der Tonika stehend, die Subdominante unter ihr begriffen werden kann. Die Charakterisierung der Töne nach ihrer Stellung in der Quintenreihe hat Handschin ausführlich behandelt. Er vermeidet die Begriffsverwirrung im räumlichen Bereich, indem er explizit von Toncharakteren spricht und sie eher farb-analog als räumlich auffasst.

Im neutralen zwölftönigen Tonraum, der keinen Unterschied zwischen *dis* und *es* kennt, scheint diese Höhen- oder Charakter-Dimension zumindest theoretisch aufgehoben. Wir müssen den neutralen Tonraum deshalb ja nicht gleich als charakterlos brandmarken – er ist bloss eigenschaftslos ... Zu dieser Reduktion um eine Dimension kommt – etwas überspitzt ausgedrückt – die Reduktion von 17 Tönen der Dur- oder Moll-Tonart auf die 12 der Halbtonleiter. Die Zahlen sind freilich nicht ganz vergleichbar; wiederum handelt es sich um die Aufhebung einer Dimension: Die sieben Töne der traditionellen Leiter können nicht nur die verschiedensten Aufgaben übernehmen als Grund- oder Leitöne, als unterschiedliche Bestandteile von wiederum funktions-differenten Akkorden oder als akkord-fremde Verbindungsglieder oder Spannungsträger, sie können sogar gleichsam in sich erhöht und vertieft werden: je fünf steigende und fallende Altera-

tionen. (In diesen Alterationen kommen übrigens die beiden oben beschriebenen Raumvorstellungen zur Deckung: Ein *dis* ist nicht bloss höher als ein *d*, es nimmt auch im Quintraum eine um 7 Grade höhere Stellung ein.) Nun ist dieser Reichtum von 17 Tönen aber nie frei verfügbar gewesen, sondern gebunden an ziemlich feste harmonische und melodische Bedingungen. Ja, es schien zuletzt so, als seien diese Bedingungen das Wesentliche und die Töne bloss noch das Vehikel dazu.

Debussy hat als einer der ersten dem Klang gegenüber der Funktion zu seinem Recht verholfen. Er tat dies, vereinfacht gesagt, indem er zunächst die Leitton-Bände kappte; oder, wie Cage es so schön und für sich selbst bezeichnend gesagt hat: Er nahm den Leim zwischen den Klängen weg. Diese Emanzipation des Klangs musste nicht zwangsläufig zu Atonalität führen, wie Debussy und viele andere gezeigt haben. Seine Tat war – von heute aus betrachtet – vielleicht noch weitreichender als die Aufhebung der Tonalität durch Schönberg. Die offenbar allmählich hemmend gewordenen funktionellen Bande zu lösen, um den Preis mehrerer Dimensionen des Ton-Sinns: das war wohl auch für Schönberg der Grund, das Tonmaterial zu reduzieren auf 12 äquidistante Töne pro Oktave. Übernommen wurden sie von der zu ganz anderen Zwecken erdachten gleichschwebend temperierten Klavierstimmung.

Man mag zögern, das, was nun übrig geblieben ist, systemtauglich zu nennen. Aber darum ging es zunächst auch gar nicht.

Jeder der 12 Tonorte – der Begriff wird zunächst versuchsweise von Handschin, später zentral von Pfrogner gegen den Begriff Tonwert abgegrenzt – jeder dieser Tonorte bietet dieselben Möglichkeiten, jeder ist, um noch einmal ein Musilsches Leitwort zu verwenden: «seinesgleichen». Also letztlich eigenschaftslos. An diesem Punkt setzte früher der bessere Teil der Kritik an der atonalen Musik ein. Es waren ja nicht die Dissonanzen, welche die Leute verstörten. Von denen gibt es in spätromantischer Musik fast so viele wie in atonaler. Es waren vielmehr all diese frei schwebenden Töne, zwischen denen man sich nicht mehr orientieren konnte, die zunächst verwirrten. Das Spiel lief nicht mehr in den Geleisen, auf denen man sich auskannte. Der Hörer war dem Komponisten plötzlich zu 100% ausgeliefert, aus Eigenem konnte er nichts mehr zum Spiel beitragen. Nichts? – Das scheint denn doch übertrieben. Was war noch erhalten? (Ich beschränke mich auf den Tonhöhenbereich; rhythmisch war ja eigentlich zunächst nicht so Umstürzendes passiert, erst der Verlust des Pulses brachte später ernsthaftere Probleme, die vergleichbar wären.) Was war im Bereich der Tonhöhen geblieben?

Zunächst die Intervalle. Losgelöst von ihren traditionellen Banden wirkten sie plötzlich ganz frisch, wie neu geboren. Reiner Klang. In etlichen frühen Wer-

ken atonalen Komponierens vermeint man, das Staunen über die neu gewonnenen Reize eines Intervalls zu spüren.

Was ist der besondere Reiz eines solchen Elements wie dieser grossen Terz? Sie ist noch getränkt von alter Bedeutung, aber ihrer alten Funktion entbunden. Ganz vertraut und doch ganz neu. Vielleicht ist das Stück heute schon zu bekannt, als dass wir das noch voll ermessen könnten.

Es gibt aber auch höhere Organismen, die im atonalen Satz ein recht bemerkbares Nachleben führen. Etwa Dreiklänge. Es ist gar nicht so einfach, vieltönige Akkorde zu schreiben, die nicht einen oder mehrere Dreiklänge in sich bergen. Man wird einwenden, solche Dreiklänge seien ausserhalb ihres tonalen Bezugssystems als solche nicht mehr zu erkennen. Wer so argumentiert, überschätzt vielleicht doch ein bisschen die Bedeutung von Bezugssystemen, oder er unterschätzt die Durchschlagskraft von einfachen Dreiklängen ...

5 Erklärungen für einen Akkord

Der in *Beispiel 1* aufgezeichnete Akkord kann theoretisch ganz verschieden angegangen werden. Ich will ihm jetzt mal vorläufig 5 Erklärungen anprobieren. Es könnten natürlich mehr sein.

1. Nach seinen charakteristischen Intervallen: oben ein typischer kleiner Quartakkord a¹-e¹-h, unten eine übermässige Quint c-gis. Zusammen mit dem e¹ bildet sie einen übermässigen Dreiklang als Widerpart zum Quartakkord. Also: 2 gegensätzliche Elemente, die im Ton e¹ einen gemeinsamen Mittelpunkt haben (*Beispiel 1a*).

2. Man wird es längst bemerkt haben (das Beispiel ist schlecht gewählt): das ist doch ganz gewöhnliches a-moll. Die beiden Hauptfunktionen sind mit ihren Dreiklängen in der 1. Umstellung vertreten. Meinetwegen, vorläufig. Gemeinsamer Ton ist übrigens wieder e¹, gis und h liessen sich auch als Vorhalte oder Nebentoneinstellungen deuten, aber das geht in Unkenntnis des Folgenden vielleicht etwas zu weit (*Beispiel 1b*).

3. Nach Hindemith (*Unterweisung im Tonsatz*) handelt es sich um einen Akkord der Klasse III, 2, d.h. er enthält

Beispiel 1

keinen Tritonus und hat seinen Grundton nicht im Bass. Grundton? Es wäre nach Hindemiths Methode das e¹ (der obere Ton der unteren Quarte). Gegenüber dem «seltsamen Gelichter» der Klasse IV, die wir auch noch kennenlernen werden, schreibt Hindemith hier von einem «groben, wenig edlen Geschlecht» von recht unselbständigen Akkorden (Beispiel 1c).

4. Jetzt mache ich etwas Gefährliches, was eigentlich nicht geht und trotzdem bis in die verstiegensten seriellen Denkweisen eine gewisse Tradition hat: ich lege Töne in andere Oktavlagen und erhalte eine Fünftongruppe h-c¹-e¹-gis¹-a¹. Die Töne gruppieren sich distanzintervallisch gedacht symmetrisch um den Mittelpunkt e¹ (Beispiel 1d).

5. Weil der Akkord doch so «tonal» klingt und ich schon beim problematischen Oktavversetzen bin, probiere ich zum Schluss trotzdem noch die Quintenreihe aus: C-a-e¹-h¹-gis³. Auch hier steht e¹ symmetrisch im Mittelpunkt. Der Quartakkord aus der «Anprobe 1» steht jetzt in der Mitte, der übermäßige Dreiklang ergäbe fast einen Naturklang, wären die Terzen nicht so arg pythagoräisch ... (Beispiel 1e).

Jeder der 5 Erklärungsversuche entstammt einem anderen Bezugssystem. Man wird vielleicht die eine oder andere

Anprobe für passend oder gar sinnvoll, andere für eher abstrakt halten. Zudem geht es natürlich nicht an, nur einen ersten Akkord, nicht aber dessen Fortsetzung zu analysieren. Verfolgen wir also, wie es weitergeht (Beispiel 2).

Der erste Schritt geht von e¹ aus, das in allen meinen Erklärungsversuchen eine besondere Rolle gespielt hat. Er führt über einen steigenden Halbton nach f¹ (später über einen fallenden Ganzton nach es¹, während a¹ nach b¹ geht). Ich will nun meine Anprobe mit den 5 gleichen Methoden fortsetzen:

1. Der Zusammenklang der oberen Akkordhälfte wird geschärft. An Stelle der beiden reinen Quartan hören wir nun grosse Terz- und Tritonus - Intervalle, die wie der übermäßige Dreiklang in der Ganztonleiter enthalten sind (Beispiel 2a).

2. Es gibt nur noch einen Dur-Dreiklang c-f¹-a¹, und auch den bloss in der unstabilen Quartsext-Umstellung. Ich habe oben die Frage nach den möglichen Vorhalten gis, h aufgeworfen. Sie wären in steigenden Halbtonen aufzulösen gewesen, bleiben nun aber liegen. Statt dessen bewegt sich der Ton e¹ um einen Halbton nach oben. Hat vielleicht eine Art Energieübertragung zwischen den Stimmen stattgefunden (Beispiel 2b)?

3. Nach Hindemith sind wir jetzt beim

Beispiel 2

«bunten Gelichter» angelangt: IV2, Grundton wäre neu F¹. Interessant ist, dass im Folgenden III und IV regelmässig miteinander abwechseln; das Ganze könnte als eine Art Pendelbewegung zwischen «grobem Geschlecht» und «seltsamem Gelichter» gehört werden (Beispiel 2c).

4. Auch hier lohnt sich ein Blick über den 2. Akkord hinaus auf alle sieben: Die Gesamtheit der verwendeten 15 Töne lässt erkennen, dass das «chromatische Total» nicht angestrebt zu sein scheint, da 5 Töne doppelt vertreten sind, d und fis aber fehlen. Die Symmetrie um e bleibt jedoch gewahrt (Beispiel 2d).

5. Die Mitte e¹ der Quintenreihe verschwindet; dafür wird unten eine angesetzt: F¹, im 3. Akkord vielleicht auch oben eine, wenn ich *dis* statt *es* lese. Aber das gefällt mir in diesem Zusammenhang gar nicht. Lieber möchte ich darauf hinweisen, dass sowohl die steigende kleine Sekunde wie die sinkende grosse Sekunde in der Quintenreihe «absteigend» sind: die kleine um 5, die grosse um 2 Quinten. Darauf werde ich noch zurückkommen (Beispiel 2e).

Soweit vorerst bei der kleinen «Anprobe». Keine Deutung schien völlig unergiebig. Aber eine 6. muss sich anschliessen: die kontrapunktische: es handelt sich um einen Kanon im zwölftönigen Tonraum. Jede Stimme hat 3 Töne und bewegt sich nach einer steigenden kleinen Sekunde um eine grosse abwärts, so dass der ganze Ausgangsakkord zuletzt um einen Halbton tiefer zu liegen kommt. Die Intervallverhältnisse innerhalb der sich bewegenden Stimme wiederholen sich nie und sind doch charakteristisch: aus einem geradzähligen (also distanzmässig teilbaren) Intervall (4, 14, 2, 12) wird ein ungerades (7, 11, 5, 9). Zweimal bewegen sich die Stimmen auseinander, zweimal gegeneinander (Beispiel 2f).

Die Komposition, von der dies der Anfang ist, heisst «Farben» und wurde von Schönberg 1909 für Orchester geschrieben. Zwei Jahre nach diesem op. 16, 5 Orchesterstücken, publizierte Schönberg seine Harmonielehre. Darin spricht er von Klangfarbenmelodien. Unmittelbar vor diesem Passus bringt er Beispiele mit vieltönigen Akkorden, die an den absoluten Klang gebunden sind. Er muss gespürt haben, dass sie einzig in ihrem Farbwert begründet sind. Wir sollten also auch noch eine Art Farb-Analyse dieser Akkordfolge versuchen. Es wäre der 7. Ansatz, die 7. «Anprobe», wahrscheinlich die wichtigste. Wenn wir in diesem ja nicht gänzlich atonalen Satz nun doch Handschins Toncharaktere herbeiziehen würden und – wenn auch nicht ohne Zögern – die Analogie zum Farbkreis in Anwendung bringen, so könnten wir, weil nach unserem 5. Erklärungsversuch alle Tonbewegungen in der Quintenreihe fallen, von einer fast kontinuierlichen Bewegung durch den Farbkreis in einer Richtung sprechen, also etwa von Gelb nach Violett. Das war nun freilich keine echte Systematik, höchstens Analogie, oder

besser: nicht mehr wohl als eine poetische Metapher, die etwas umständlich zustande gekommen ist.

Ich muss gestehen, dass ich im Hinblick auf einen Systematisierungsversuch von Klangfarben einigermassen ratlos bin. Von dezidierten oder geborenen Synästhetikern wie Skrjabin, Hauer und Messiaen abgesehen verstehen die Musiker unter Klangfarbe wohl auch nicht eigentlich benennbare Farben aus der optischen Welt. Wir können heute die Struktur von Schwingungsverläufen nachweisen, Formantspektren definieren, aber ein Klangfarbensystem, das dem eines Tonsystems vergleichbar wäre, kenne ich nicht. Ich vermag mir die Existenz eines solchen nicht einmal vorzustellen, während ich mir Dutzende von utopischen Tonsystemen ausdenken kann. Ton-Intervalle und Rhythmen sind auch unabhängig von ihrer klanglichen Erscheinung denk- und darstellbar, sie sind nicht allein der sinnlich wahrgenommene Klang. Ihre klangliche Erscheinungsform ist sogar in recht hohem Mass veränderbar, ohne dass sie ihre Identität verlieren. Klangfarbe dagegen ist einzig das, was ich höre. An Klangfarben kann ich mich zwar erinnern, ich kann sie aber eigentlich nicht denken. Deshalb auch nicht in ein abstraktes Bezugssystem bringen. Wenn Schönberg vorschlägt, die Tonhöhe bloss als eine Dimension der Klangfarbe aufzufassen, so entlässt er sie damit gewissermassen ins Reich der Irrationalität. Zumindest für das Gebiet der Harmonik hat er damit vielleicht in höherem Mass recht bekommen, als ihm selbst lieb war. Die Tendenz in diesem Jahrhundert, Harmonik zur Farbe tendieren zu lassen, hat wahrscheinlich neue tonsystematische Verfestigungen verhindert.

Neue Systeme und Methoden, wofür?

Wir haben gesehen, dass alte Systeme in Bruchstücken ihrer Erscheinungsformen durchaus noch weiterzuwirken imstand sind, wenn auch nicht eigentlich als Systeme, so doch als Vermittler bruchstückhaften Sinns. Haben wir es also heute mit einer Ruinenkunst zu tun, wie oft geklagt wird? Ich meine: ja. Und ich gedenke nicht, darüber zu klagen. Gerade die Historiker, auch die Musikhistoriker, die ja nichts als Bruchstücke, Ruinen vergangener Kulturen in Händen halten, dürften die ungeheure Faszination kennen, die von Bruchstückhaftem ausgeht, das in immer neuen Interpretationsversuchen immer wieder neue Gedanken provoziert. Das Zerbrecen von Systemen, normativen Gattungen und Formen hat viele Energien freigesetzt und auch Unbewusstes an die Oberfläche gebracht. Freilich damit auch Verwirrung gestiftet. Und es hat auch nicht an Versuchen gefehlt, mit neuen Ordnungen den Verlust der alten Basis wettzumachen. Ich denke etwa an Skrjabin und seine Nachfolge, an Hauer, Haba und Hindemith, auch an Lendva's Bartók-Deutung. Aber aus dem Abstand von zwei bis drei Generationen

dürfen wir wohl bereits sagen, dass kein neues Tonsystem die Chance hatte, zu einem allgemein wirksamen zu werden. Alle blieben bloss individuelle Arbeitsgrundlage ihrer Erfinder während einer bestimmten Epoche ihres Schaffens.

Ich habe bei dieser Aufzählung bewusst Schönberg übergangen. Nicht weil er allein ein wirkliches System gefunden hätte – er fand es sowenig wie alle andern. Aber er hat auch nie behauptet, ein System zu haben (ganz im Gegensatz zu Webern übrigens, der gern solchen Illusionen nachhing). Schönberg nennt die Arbeitstechnik, die er seit der Klaviersuite, also seit 1921 anwendet, «Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen» und bemerkt in diesem Zusammenhang ausdrücklich: «Ich habe kein System, sondern eine Methode». Was bedeutet das?

Es sei hier von zwei Experimenten berichtet, die ich mit meinen Kompositions- und Theorieschülern gemacht habe. Diese Studenten hatten sich fast alle praktisch und theoretisch recht ausgiebig mit Reihentechnik befasst, also nicht nur Werke analysiert, sondern auch entsprechende Übungen selbst geschrieben. Ich stellte 12 längere Musikbeispiele zusammen aus der Zeit zwischen 1924 und 1950, die Mehrzahl aus dem weiteren Kreis der Wiener Schule. Die eine Hälfte der Werke war mit Reihen komponiert, die andere beruhte auf sogenannt «freier Atonalität». Die Aufgabe bestand nicht darin, Reihen zu erkennen; wir wissen alle, dass das zum grossen Vorteil der Zwölftonmusik unmöglich ist (es sei denn, die Reihe decke sich mit einem Thema). Die Frage war viel einfacher: Welche Beispiele sind mit Reihen komponiert, welche ohne? Das Ergebnis zeigte keine signifikante Mehrheit richtiger Antworten. Die Studenten gaben auch zu, dass ihnen die Antworten schwergefallen seien, meistens hatten sie denn auch das ausweichende «weiss nicht» benutzt. Nur in zwei Fällen ergab sich eine starke Mehrheit falscher bzw. richtiger Antworten: Die Kanons op. 16 von Webern hielten fast alle fälschlich für Reihenkompositionen, wohl ihrer strengen kontrapunktischen Faktur wegen. Beim 2. Satz von Schönbergs 4. Streichquartett überwogen eindeutig die richtigen Antworten. Das thematische Spiel mit sechstönigen Motiven hatte Assoziationen an Schönbergs meist in zwei Sechstongruppen geteilte Reihen geweckt, obschon diese Sechstonmotive gerade nicht der Reihe nach gehen ...

Das zweite «Experiment» ist von mir nicht besonders wissenschaftlich durchgeführt worden, und ich besitze auch keine Protokolle darüber. Bruno Maderna verwendet in seiner 2. Serenade für 11 Instrumente aus dem Jahr 1957 eine Elftonreihe. Es fehlt ausgerechnet der Ton B, die Initiale seines Vornamens. Ich spiele dieses Stück ab Schallplatte immer wieder nicht nur den Studenten, sondern auch Freunden und Bekannten vor, die, wie man sagt, «vom Fach» sind. Nicht wegen der 11 Töne freilich,

sondern weil ich das Werk für eine der allerschönsten Kompositionen der fünfziger Jahre halte und es fast niemand kennt. Noch nie hat jemand das Fehlen eines Tons bemerkt und auch nicht die Tatsache, dass das ominöse B vom 159. Takt an dann doch plötzlich dabei ist. Die vielberufenen Zwölftonfelder werden offenbar in wirklicher Musik mit langen, kurzen, hohen, tiefen, lauten, leisen, gleichzeitigen und getrennten Tönen auch nicht bemerkt. Und die immer wieder kolportierte «Regel», in einer Zwölftonkomposition dürfe ein Ton erst wieder gebracht werden, wenn die übrigen 11 vorbei seien, widerspricht ohnehin jeglicher Praxis.

Die Frage ist berechtigt: Wozu denn das Ganze? Dem Hörer würde ich unumwunden antworten: für nichts. Oder weniger schroff ausgedrückt: nicht für dich. Reihentechnik ist für den Hörer irrelevant. Das hat übrigens Schönberg selbst so gesehen. Er fand den Reihennachweis sogar für die Analyse irrelevant. Anders sieht die Sache für den Komponisten aus: Zwölftonreihen oder ähnliche vorbereitende Zubereitungen des Materials – wir dürfen getrost das gesamte serielle Arsenal dazurechnen – dienen dem Komponisten einerseits zur Selbst-Disziplinierung, andererseits zur Anstachelung seiner Phantasie. Sie gehören zu dem, was einst «fontes inventionis» hiess und was Mattheson zu deutsch «Quellen der Erfindung» nennt. Als solche können sie dem Komponisten von unschätzbarem Wert sein. Wer nie damit komponiert hat, wird das nicht verstehen. Er braucht auch nicht. Es wäre an der Zeit, dass man ausserhalb der Komponistengilde aufhört mit dem Gerede über Reihen und serielle Verfahren. Da niemand etwas davon hörend nachvollziehen kann, stiften die Begriffe nur immer neue Verwirrung und halten davon ab, zu untersuchen, warum denn die eine Musik dem Hörer einleuchtet, die andere nicht oder erst nach langer Mühe.

Experimente wie die oben beschriebenen liefern stets nur Antworten und keine Erklärungen. Leider sind die Antworten meistens das am wenigsten Interessante. Wenn ich mir nun vornehme, skizzenhaft noch einige Orientierungsversuche im Tonraum zu schildern, so stütze ich mich dabei auf Beobachtungen, die ich an mir selbst gemacht und über die ich auch selbst nachgedacht habe. Wissenschaftliche Experimente habe ich keine durchgeführt.

Das Prinzip der kleinen Zahl

Ich habe für mich selbst nie ein erlebbares Ordnungsprinzip erkennen können, das auf einer grösseren Zahl beruht als der 6. Schon die Zahlen 5 und besonders 6 bereiten mir bei der Orientierung Schwierigkeiten. 16, 12, 9, 8 und wohl sogar 6 sind mir nur als Produkte verständlich und die 7, ich muss es gestehen, ist mir als Einheit anschaulich kaum fassbar. Man wird einwenden, am heptatonischen Tonsystem könne doch wohl nicht gezweifelt werden. Warum eigentlich nicht? Ich kann alles auch

ganz anders anschauen und behaupten, die Leiter habe 8 und nicht 7 Töne und bestehe melodisch aus zwei Tetrachorden. Die Oktavidentität ist ein spezielles, vor allem harmonisches Phänomen und berechtigt nicht, die Leiter um ihren 8. Ton, gleichsam ihre «Vollendung» zu bringen. Für die Harmonik zumindest der dur-moll-tonalen Musik ist mir die Tonleiter ziemlich unwichtig, jedenfalls nicht systemgenerierend. Und mir leuchten hier die drei Funktionen mehr ein als die sieben Stufen. Sie bilden mir so eine Art Kräfteparallelogramm. Ein Akkord hat 3 oder 4 Töne, wenns hoch kommt sind es 5. Sind es noch mehr, so dient er mir nicht mehr zur Orientierung, sondern tendiert, wie wir gesehen haben, zur Farbe. Er geht vielleicht sogar in seinem Farbwert auf.

Im neutralen zwölfhörigen Raum helfen mir die 12 Tonorte überhaupt nichts. Allenfalls als Summe von zwei Hexachorden – damit arbeitet, wie erwähnt, der spätere Schönberg meistens, aber ich muss zugeben, dass ich selbst das eigentlich nur in den Partituren gesehen habe. Schon mehr hilft mir, wenn Webern seine Reihen (die ich nicht höre) in Zwei-, Drei- oder Viertongruppen aufteilt (op. 20, 24, 28). Im Konzert op. 24 sind es Dreitongruppen, die spiegelbildlich aufeinander bezogen sind, was zur Folge hat, dass ich sie nur schwer auseinanderhalten kann. Die Ähnlichkeit der Motive und der ständige Balanceakt im zwölfhörigen Raum bewirken, dass von den primären Tonbeziehungen für mich bald keine Informationen mehr ausgehen. Das mag nun paradox erscheinen. Da hat Webern eine solche Kunst darauf verwendet, jeden Ton motivisch oder strukturell zu begründen, und ich höre am Ende gar nicht darauf. Was mir im Tonhöhenbereich auffällt, woran ich mich immer wieder orientiere, sind Wiederholungen gleicher Töne oder Tonpaare (und nur, wenn sie auch in der gleichen Oktavlage erklingen), also das, was der zwölfhörigen Totalität eigentlich widerspricht. Was trotz des Systems komponiert ist. Aber ist das nicht ein Zeichen dafür, dass hier vielleicht ein System wirklich funktioniert? Systeme wollen nämlich nicht beachtet sein, das gilt für die alten wie für neue. Sie sollen den Anschein von Selbstverständlichkeit, oder missverständlich ausgedrückt: von «Natürlichkeit» erwecken. Und auf die Natur achten die meisten bekanntlich auch erst, seit sie kaputt geht ...

Alte Fragen, erneut gestellt

Beim Hören orientiere ich mich also nicht in erster Linie an einem System, das mir bald gleichgültig wird, sondern am Besonderen. Das Besondere kann freilich als Ausnahme aus dem Einerlei des Allgemeinen hervorspringen. Ob dieses Einerlei systembedingt sein muss oder nicht, ist die Frage, die ich hier bloss stellen möchte. Das Besondere kann vielleicht auch darin bestehen, dass ein Allgemeines, das zerschlossen schien, auf neue Art gezeigt wird. Man wird sich vielleicht fragen, warum

ich so lange beim Übergang zur Atonalität und bei dieser selbst verweilen wollte. Das scheinen doch historisch bereits weit zurückliegende Vorgänge zu sein. Aber wenn heute viele jüngere Komponisten genau an diesem Punkt erneut herumlaborieren, so geschieht das, meine ich, nicht in jedem Fall aus Bequemlichkeit oder Opportunismus. Zu vieles war da vielleicht doch vor-schnell verfestigt worden oder gar ideologisch zementiert. Glenn Gould erzählte einmal, Menuhin habe ihn beim Proben der Schönberg-Phantasie gefragt, warum wohl im 20. Jahrhundert die kleinen Sekunden so moralisch geworden seien.

Nach den Erfahrungen der letzten 80 Jahre gehen wir alte Fragen also erneut an, um einige Illusionen ärmer, gewiss, aber mit nicht weniger Neugier. Etliche wollen noch weiter zurückgreifen – ich denke etwa an Arvo Pärt – oder setzen gar beim Phänomen der Naturtonreihe an. Sie spielt ja schon bei Debussy eine zentrale Rolle und dient in neuerer Zeit so unterschiedlichen Komponisten wie La Monte Young, James Tenney, Gérard Grisey und vielen anderen als Ausgangspunkt für neue Konzeptionen, wobei oft auch der Einbezug des 7., 11. und 13. Teiltons zur Debatte steht. Über all das, auch über viele Versuche in nicht oktavidentischen Tonräumen und in den verschiedensten mikrotonalen Teilungen, wie im freien, nicht durch fixierte Tonorte parzellierten Klangraum, der vor allem durch die Geräuschkomposition und durch die Möglichkeiten der elektronischen Musik verfügbar geworden ist, habe ich hier nichts gesagt.

Es ist aber doch erstaunlich, wie zäh viele auch ganz junge Komponisten an den zwölf äquidistanten Tönen pro Oktave festhalten, auch wenn sie in ihren Ordnungen von viel kleineren Einheiten ausgehen, die aber doch durch Transpositionen, Multiplikationen, Interpolationen, Komplementaritäten und was der Begriffe mehr sind, in den zwölfhörigen Tonraum projiziert werden. Ist es das Vorhandensein entsprechend gebauter Instrumente, sind es also einfache Gewohnheiten, nicht zuletzt die der Notation, die stärker sind als eine durchschlagend neue Imagination? Oder ist es unsere Neigung, mit allem und jedem Umgang haben zu wollen, was sich uns aus dem unerschöpflichen Reservoir der Geschichte und Geographie permanent verfügbar anbietet?

Die zwölf Töne dienen dann notdürftig als Gefäss, man kann darin auch chromatisch, diatonisch, pentatonisch, modal, tonal und weiss was sein, ausser atonal nichts ganz richtig, zugegeben, aber man versteht gerade, was gemeint ist. Und es ist aufregend, das Verschiedenartigste durch immer neue Methoden zu vernetzen, durchscheinend zu machen auf unterschiedliche Bedeutungen hin, die durch alte Erfahrungen geprägt sind.

Wir haben uns gut eingerichtet in unseren Widersprüchen.

Vielleicht zu gut.

Roland Moser