

Gedanken über den gegenwärtigen Zustand der Musik

Autor(en): **Stephan, Rudolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **46 (1966-1967)**

Heft 6

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161890>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gedanken über den gegenwärtigen Zustand der Musik

RUDOLF STEPHAN

Vom gegenwärtigen Zustand der Musik sprechen heißt nicht die Mannigfaltigkeit der Erscheinungsweisen musikalischer Werke im fälschlich Musikleben genannten Musikbetrieb erforschen, einem Musikbetrieb, der heillos verwirrt und in die verschiedensten Sparten aufgespalten erscheint, es heißt vielmehr das gegenwärtige Schaffen betrachten, soweit es sich nicht in der Nachahmung bewährter Vorbilder gefällt, sondern eigene, bisher unbetretene Wege sucht. Wenn diese Wege auch der Mehrzahl der Hörer unbegehrbar erscheinen mögen, so werden sie doch von den Komponisten, die ihre Aufgabe ganz ernst nehmen, begangen. Ob sie freilich je an das ersehnte Ziel oder doch wenigstens zu einer freien Aussicht führen werden, weiß niemand. Die Sicherheit, in der sich die Komponisten zu wiegen scheinen, dient nur der Abwehr von Zaghaftheit, also der Förderung der Entschlossenheit, überhaupt noch etwas zu schaffen. Daß das große, alle Menschen erreichende Kunstwerk noch einmal gelingen werde, dessen ist sich kein Komponist von Rang mehr so sicher, wie es die zahlreich ausgegebenen Parolen und Manifeste vielleicht vermuten lassen. Die allgemeine Unsicherheit ist vielmehr so groß, daß selbst ein bedeutender Musiker wie Pierre Boulez auf überaus umständliche Weise versucht, sich über seinen eigenen Standpunkt Klarheit zu verschaffen. Indessen kann von Klarheit irgend eines Standpunktes keine Rede sein, wenn nichts Festes gegeben ist, worauf überhaupt gestanden werden könnte. Das große Erbe der alten klassischen und romantischen Musik ist aufgezehrt, die Tonsprache nicht nur in ihre Elemente zerfallen, sondern buchstäblich atomisiert, und zwar so gründlich, daß von Tonsprache eigentlich gar nicht mehr gesprochen werden kann. Nichts ist mehr vorgegeben, kein Formschema, keine Satztechnik, ja selbst allgemeine Vorstellungen und Begriffe wie Motiv, Thema, Entwicklung, Steigerung, Durchführung, Höhepunkt usf. sind der Sache in keiner Weise mehr angemessen. Wie aber sollen Töne und Geräusche, also Schallereignisse jeder Art, angeordnet werden, damit ein Hörer den Eindruck sinnvoller Komposition erhält? Wie soll, einmal abgesehen vom Aufnehmenden, musikalischer Sinn sich artikulieren? Vielleicht ist heute sogar die Notwendigkeit eines der Sache selbst immanenten Sinnes zweifelhaft. Nicht selten soll heutzutage die Erscheinung eines Werkes bei seiner Aufführung weitgehend dem Zufall, das heißt der zufälligen oder willkürlichen Entscheidung der Interpreten überlassen

bleiben. Manche Komponisten wollen gar keinen Sinn stiften, sondern lediglich dem Hörer die Möglichkeit geben, entweder der Sinnlosigkeit selbst inne zu werden oder irgend einen Sinn, vielleicht auch nur das Surrogat eines Sinnes zu unterschieben, einzuschmuggeln. Wahrscheinlich besteht aber doch keine Notwendigkeit, so weit zu gehen wie John Cage und seine Schüler, denen Sinn überhaupt grundsätzlich als etwas Veraltetes, Traditionelles gilt, denen jeder vom Komponisten gestiftete Sinn, weil die Hörer ihn ja schließlich erkennen müssen, als demagogisches Manöver erscheint, das nur dazu dienen soll, eben diese Hörer in ihrer Entscheidungsfreiheit zu behindern. Der Begriff der Absurdität, in der dramatischen Literatur seit Jahren en vogue, wird dabei, anstatt ihn als Negation traditioneller Sinnhaftigkeit aufzufassen, wohl irrig mit Sinnlosigkeit, genauer, mit Abwesenheit eines jeglichen Sinnes, schlicht verwechselt. Die Allergie gegen den veranstalteten Sinn, gegen das Vortäuschen von Sinn mit traditionellen, mittlerweile aber sinnleer gewordenen Clichés, rechtfertigt eine solche Haltung wenigstens psychologisch, aber es bleibt doch zweifelhaft, ob sie als Basis für selbständige künstlerische Produktion tragfähig genug ist.

Die Komponisten stehen heute buchstäblich mit leeren Händen da. Nichts ist da, woran sich anknüpfen ließe, ohne sogleich wieder dem Traditionalismus zum Opfer zu fallen. Vor einem Jahrzehnt schien es, als weise das reine Werk Anton von Weberns in die Zukunft; aber Webern hielt noch in seinen aufgelösesten Werken an der Idee der formalen Geschlossenheit, die ihm stets durch motivisch-thematische Arbeit gesichert erschien, fest. Seine Werke — Strawinsky nannte sie blitzende Kristalle — verdanken ihre innere Konsistenz einer liebenden Versenkung ins Detail, einer wahrhaft romantischen Einschätzung der Kunst und ihrer Bedeutung für die Menschheit. Die zwei Kulturen der Musik, von welchen August Halm vor einem halben Jahrhundert sprach, die der Fuge und die der Sonate, wollte Webern in eins setzen, ein Programm übrigens, dem früher, wenn auch unbewußt, schon Anton Bruckner und Max Reger folgten. Wer aber spricht heute noch von Sonaten oder gar von Fugen? Formen wie die der Sonate, Satztechniken wie die der Fuge sind den Komponisten nicht mehr verfügbar; nicht etwa, weil sie, wie man übrigens mit vollem Recht betonte, sich auf dem Boden der Dur-Moll-Tonalität entwickelt haben, sondern weil ihr Lebenselement, die thematische Arbeit, sei sie nun kontrapunktisch-thematisch oder motivisch-thematisch, die Setzung und endliche Verarbeitung charakteristischer musikalischer Gedanken, eben der Themen, zur Voraussetzung hat. Themen, Motive oder gar Durchführungen sind aber seit etwa anderthalb Jahrzehnten verpönt, wahrscheinlich sogar gegenwärtig objektiv unkomponierbar. Pierre Boulez nannte die Themen geringschätzig «Anekdoten», und Karlheinz Stockhausen formulierte bereits vor einem Jahrzehnt sein Programm, indem er sagte, er wolle lieber verschiedene Gestalten im gleichen Licht, als eine Ge-

stalt in verschiedenem Licht erscheinen lassen. Tatsächlich bestand auch nach dem vollständigen Zerfall der traditionellen Tonsprache gar nicht mehr die Möglichkeit, Themen zu bilden, ohne in jenen falschen Traditionalismus zu verfallen, aus dessen Kritik die Neue Musik seit einem halben Jahrhundert ihre Impulse bezieht.

Wer die heutige musikalische Situation beurteilen will, muß die Geschichte des Zerfalls der traditionellen Tonsprache kennen. Die harmonische Dur-Moll-Tonalität, die noch das große Oeuvre Regers ganz und gar determiniert, mußte schon um das Jahr 1910 hinab. Die sichtbarste Konsequenz dieser Entwicklung war das Einschumpfen der musikalischen Formen. Eine der größten Errungenschaften der neueren Musikgeschichte, die Fähigkeit, in sich sinnvoll artikulierte Instrumentalwerke großer Ausdehnung schreiben zu können, wurde aufgeopfert. Dies bleibt ein Opfer, auch wenn man bedenkt, zu wessen Gunsten dieses Opfer gebracht wurde: zugunsten größerer Intensität des jeweils erklingenden Details, seiner Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit. Dieser Schrumpfungsprozeß war aber nicht eine direkte Folge dessen, was man seither Atonalität nennt, sondern eine mittelbare. Mit der tonalen Harmonik wurde nämlich zugleich auch die auf ihr basierende traditionelle klassische Taktrhythmik mit ihrer Akzenthierarchie, ihrem unbeschreiblichen Reichtum an Artikulations- und Akzentuierungsmöglichkeiten aufgegeben. Diese Taktrhythmik hatte ihre Voraussetzung in dem harmonischen Inhalt der Takte. Es konnten die verschiedenen Arten von Akzenten — die einfachsten sind die Taktschwerpunkte und die melodischen Akzente, die keineswegs stets zusammenfallen — in den mannigfachsten Beziehungen zueinander stehen. Die Grundlage dieser Taktrhythmik waren die harmonischen Normen, die allerdings, ebenso wie die darauf aufbauenden metrisch-rhythmischen, die verschiedenartigsten Realisationen, das heißt unendlich viele besondere musikalische Ausprägungen zuließen. Die Systeme der Taktrhythmik und der Dur-Moll-Tonalität erscheinen uns als etwas «Natürliches». In der Tat sind sie aber etwas historisch Gewordenes, also allenfalls «zweite Natur». Die Theoretiker erkannten zwar die historische Entwicklung, hielten sie aber irrig für Entfaltung des Natürlichen, die früheren Stadien für rudimentäre Vorformen usf. In der Tatsache, daß das System der Taktrhythmik, wenn auch nicht gleich ganz unwirksam gemacht, so doch modifiziert wurde, ist der Grund zu suchen, warum in der Phase der sogenannten freien Atonalität um 1910 im Werke Schönbergs und seiner Schüler die Vokalmusik so stark überwiegt. Die Texte, namentlich die strengen Gedichte Stefan Georges, kennen in ihrer geregelten Syntax und poetischen Formung noch den ganzen Reichtum an sprachlichen Akzenten, die sich dem Musiker als willkommene Hilfe darboten. Der musikalische Expressionismus zehrte das Erbe, von dem er lebte, vollständig auf. So war es kaum ein Zufall, daß mit der Zwölftontechnik, die ja, wie es programmatisch hieß, die große Form wieder

ermöglichen sollte, zunächst einmal die Folge der einzelnen Töne einigermaßen determiniert wurde, um den Komponisten mehr an die Hand zu geben als bloße Einzeltöne. Damit ging eine Restitution der älteren melodischen und formalen Modelle Hand in Hand. Schönberg vermochte jetzt wieder Sonaten, Suiten, Rondos und Variationsfolgen zu komponieren, weil er wieder richtige Themen komponieren konnte, die von allem Anfang an ihrer Verarbeitung entgegensahen. Wenn Schönberg auch kaum je so weit ging, in seinen rhythmischen Gestalten sich der normativen Grundschemata der klassischen Taktrhythmik, also dem regulären achttaktigen Periodenbau, direkt zu bedienen, so zeigen doch einige seiner Werke, namentlich solche der amerikanischen Zeit (wie die beiden Instrumentalkonzerte) deutlich genug einen inneren Widerspruch zwischen dem durch die Zwölftontechnik bestimmten melodisch-harmonischen Geschehen und dem an traditionellen Vorbildern geschulten metrisch-rhythmischen. Dieser Widerspruch, den als erster Theodor W. Adorno 1949 in seiner «Philosophie der Neuen Musik» aufgedeckt hat, gab der Schönbergschen Musik der Dreißiger- und frühen Vierzigerjahre etwas Gewalttätiges, widerspenstig Knirschendes, was freilich wiederum eine der Ursachen ihrer hinreißenden Wirkung ist. Gleichwohl ist es kein Wunder, daß die jungen Komponisten, als sie nach dem letzten Krieg sich mit der Zwölftontechnik zu befassen begannen, gerade an jenem Punkt insistierten.

Indessen hatte Olivier Messiaen in Frankreich den Schematismus der traditionellen Rhythmik durch verschiedene, ganz eigentümliche Operationen aufzubrechen gesucht: durch die Konstruktion nicht umkehrbarer Rhythmen — das sind Rhythmen, deren rückläufige Gestalt der originalen identisch ist —, durch Ausbeutung antiker und indischer Metren und Rhythmen, die sich teilweise den traditionellen Taktschemata nicht einordnen lassen; seine wichtigsten Mittel waren aber erstens die irreguläre Hinzufügung kleinster Werte zu einem Takt, etwa eines Sechzehntels zu einem Viervierteltakt, zweitens die Vergrößerung und Verkleinerung von Rhythmen. Pierre Boulez, einst Schüler Messiaens, hat sich in seinen früheren Werken, der Flöten-sonatine und den beiden ersten Klaviersonaten, ebenfalls dieser Techniken bedient. Nach dem Vorbild der antiken Rhythmuslehre, die zu studieren Messiaen nicht müde wurde, hat er in seinen späteren Werken als Grundmaß für das rhythmische Geschehen nicht mehr einen mittleren Wert — die sogenannte Zählzeit — einen Wert also, der sowohl geteilt als auch vielfacht werden kann, gewählt, sondern, nach dem Vorbild des antiken *chronos protos*, den kleinsten Wert, aus dem alle größeren Werte durch Multiplikation abgeleitet werden. So entstand die rhythmische Reihe der berühmten, 1949 in Darmstadt entstandenen Klavieretüde «*Mode de valeurs et d'intensités*». Nach Analogie der Zwölfteilung der Oktav im temperierten System hat Messiaen 12 Dauerwerte aus einem jeweils als Grundmaß angenomme-

nen kleinsten Wert abgeleitet und den Höhen zugeordnet. Messiaen organisierte in diesem Stück die Dauern, die Höhen und die Lautstärkegrade (sowie die Anschlagsarten), er verhielt sich aber innerhalb des ermittelten Vorrats an Werten frei, das heißt er unterwarf sich keinem Reihenzwang. Gleichwohl bedeutete dieses Verfahren die endgültige und vollständige Liquidierung der traditionellen Taktrhythmik. Sie wurde bestätigt durch alle sich an jene Etüde anschließenden Arbeiten der damals jüngsten Komponisten, Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez. Diese und viele andere der jüngeren Komponisten haben sich dann auch für ihre Bewegung innerhalb der Wertskalen für Dauern und Intensitäten freiwillig Reihenzwang auferlegt. So entstanden damals, vor anderthalb Jahrzehnten, die ersten jener Techniken, die man später die seriellen nannte.

Was aber ist nun eigentlich serielle Musik?

Der Begriff Serielle Musik ist mehrdeutig. Während man in den Bereichen der englischen und französischen Sprache als *serial music* respektive *musique sérielle* grundsätzlich alle reihengebundene Musik bezeichnet, hat es sich im Bereich der deutschen Sprache eingebürgert, seriell nur eine Musik zu nennen, die nicht nur auf Tonreihen, sondern auch auf Reihen für andere Eigenschaften der Töne (oder auf Reihen für Eigenschaften eines Tonsatzes) basiert, für eine Musik also, die sich von der traditionellen Schönbergschen Zwölftonmusik und ihren Vorformen, der nicht auf zwölftönigen Reihen basierenden Reihenmusik, abhebt. Ausdrücke wie *neoserielle* oder *polyserielle* Musik sind abzulehnen; der eine ist sinnlos, da nichts erneuert wird, der andere unklar. Dagegen sind Begriffsbildungen wie *integral-serielle* oder *mehrdimensional-serielle* Musik, wenn auch nicht ganz korrekt, wenigstens eindeutig. Der Begriff *Reihe* ist äquivok. Er bezeichnet sowohl Ton- als auch Zahlen- und Proportionsfolgen. Der Zwölftonmusik liegen grundsätzlich Tonreihen, der seriellen entweder Tonreihen und (oder ausschließlich) Zahlenreihen und Proportionsreihen zugrunde. Die Zwölftonreihe war bei Schönberg und seinen Schülern stets zugleich Ordnungsfaktor und Motivquelle; die Reihen der seriellen Musik, die, wie bereits mehrfach betont, auf Motiven grundsätzlich verzichtet, sind nur noch Ordnungsfaktoren, oder wie Boulez sagt, Keime zur Stiftung einer Hierarchie.

Unter dem Begriff der seriellen Musik faßt man alle die musikalischen Werke zusammen, deren Kompositionstechnik auf Prädetermination mehrerer (möglichst aller) musikalisch relevanten Eigenschaften, der sogenannten (musikalischen) Parameter, der einzelnen Töne respektive des Tonsatzes zielt. Unter einem (musikalischen) Parameter versteht man im allgemeinen die jeweils einzelnen, isolierbaren, charakteristischen Merkmale eines Tones (Klanges) oder auch Tonsatzes. Derartige Merkmale eines musikalischen Tones sind Tonhöhe, Tondauer, Intensität und Klangfarbe, die eines Tonsatzes Dauer, Tonmenge, Tondichte, Ambitus, Artikulation, Register- und Dichteverhältnisse

usf. Da die einzelnen musikalisch relevanten Eigenschaften eines musikalischen Tones zugleich auch qualitativ etwas anderes (und zwar sowohl weniger als auch mehr) sind als bloße Parameter (im Sinne der Akustik), lassen sie sich differenzieren, etwa die Tonhöhe in Tonqualität und Oktavlage, die Intensität in Schallstärke und Artikulationsart.

Da es im Rahmen einer einzelnen Komposition nicht möglich ist, sowohl die charakteristischen Eigenschaften der einzelnen Töne, als auch die des Tonsatzes durch Reihen zu determinieren — es ergäbe sich sonst, wie Ernst Krenek mehrfach betont hat, eine Analogie zu dem aus der Algebra bekannten Fall der überbestimmten Gleichung —, unterscheidet man grundsätzlich zwei Arten von serieller Planung: eine, in der die Eigenschaften der einzelnen Töne durch Elementreihen fixiert werden, und eine zweite, in der die Eigenschaften der einzelnen, zum Teil sehr umfangreichen Tonsatzkomplexe, der sogenannten Gruppen, teils durch Zahlenreihen, teils durch Proportionsreihen geordnet werden. Basiert eine serielle Komposition auf gleichzeitigem Ablauf von Elementreihen, so entsteht die sogenannte Struktur, der punktuelle Tonsatz, quasi automatisch; bilden dagegen Reihen, die Gruppenmerkmale statistisch determinieren, den Ausgangspunkt der Komposition, so werden die Beziehungen der Eigenschaften der einzelnen Töne dem Reihenzwang entzogen. Die beiden Arten der seriellen Musik, die punktuelle und die statistische, stellen Extreme dar, die sowohl in reiner Form, als auch in mannigfachen Zwischenformen anzutreffen sind.

In der punktuellen Musik wird jede musikalisch relevante Eigenschaft eines Tones durch mathematische Operationen quantifiziert und den (möglichst nach der Größe) geordneten Quanten eine Zahlenreihe substituiert. Die Quantifizierung der Parameter nach dem Vorbild der chromatischen Skala stößt dabei auf Schwierigkeiten. Um etwas der Stufengliederung des Tonhöhenbereichs Vergleichbares im Bereich der Dauern zu schaffen, hat man versucht, durch Multiplikation kleinster Zeitwerte rhythmische Reihen zu ermitteln. Da die so gewonnenen Reihen sowohl feste Größen ermitteln, als auch ein Beziehungssystem verschiedener Dauer darstellen, kann durch einen Wechsel der Bezugsgröße — das ist der jeweils kleinste angenommene Wert —, etwas der Oktavtransposition entfernt Ähnliches erreicht werden. — Die Größen der Parameter Klangfarbe und Lautstärke sind im Bereich der Vokal- und Instrumentalmusik nicht durch mathematische Operationen zu ermitteln; es lassen sich vielmehr lediglich die (mehr oder weniger willkürlich) gewählten Größen ordnen, ohne daß freilich ein musikalisch relevantes Beziehungssystem entstehen könnte. Diesen Reihen kommt nur sekundäre Bedeutung zu, da sie nur im Zusammenhang mit Tonhöhenreihen und Tondauernreihen in Erscheinung treten können. Gleichwohl bewirken sie eine Differenzierung des Tonsatzes. Der italienische Komponist Luigi Nono hat zum Beispiel im zweiten Satz seiner Cantate «Il Canto sospeso», einem A-cappella-

Chorsatz, die verschiedenen Reihen so miteinander verknüpft, daß jeder Tonqualität, wenn sie wiederkehrt, ein anderer Lautstärkegrad zugeordnet erscheint. Die Anzahl der Reihen, sowie die Zahl der durch Reihen geordneten Größen, wird vom Komponisten frei bestimmt. Pierre Boulez arbeitet in der «Structure Ia» für zwei Klaviere mit vier Reihen, einer jeweils zwölfgliedrigen Tonqualitätsreihe, Tondauerreihe und Intensitätsreihe, sowie einer zehngliedrigen Reihe für die Anschlagsarten, während Karlheinz Stockhausen in seinem Ensemblewerk «Kontra-Punkte» nur 6 Intensitätsgrade verwendet.

In der statistischen Musik wird nicht die Beziehung der einzelnen Töne zueinander durch Reihen determiniert, sondern die ganzer Komplexe, der sogenannten Gruppen. Das Intervall einer Tonhöhenreihe zum Beispiel fixiert dann nicht mehr ein direkt und unmittelbar sukzessiv oder simultan erscheinendes Intervall, sondern etwa den Ambitus einer ganzen Gruppe, der sowohl durch alle chromatischen Zwischenstufen, als auch durch einige ausgewählte Töne aufgefüllt werden kann. Das Hauptproblem der seriellen Musik im allgemeinen und der statistischen im besonderen ist die Herstellung einer sinnvollen Beziehung zwischen Tonhöhen und Tondauern. Stockhausen, der sich über dieses Problem die scharfsinnigsten Gedanken gemacht hat, geht dabei so weit, Tonhöhe und Tondauer als zwei Aspekte der «Zeit» anzusehen. Die Tonhöhe gilt ihm als Mikrozeit, die Tondauer als Makrozeit. Er hat aus diesem Grund eine chromatisch temperierte Dauernreihe durch eine logarithmische Zwölferskala innerhalb einer Oktav mit der Proportion 2 : 1 ermittelt. Eine solche Tondauergliederung ermöglichte es ihm, insgesamt 7 Tondaueroktaven verfügbar zu machen, also etwa die gleiche Zahl an Daueroktaven wie Tonhöhenoktaven im Hörbereich liegen. Aber trotz aller Entsprechungen bildet die so gewonnene Tondauerskala kein richtiges Äquivalent zur Tonhöhenordnung, da die langen Dauern sich zu den kurzen eben anders verhalten als die tiefen Töne zu den hohen. Um dieser Tendenz entgegenzuwirken, kam Stockhausen auf den Gedanken, die langen Werte in alle möglichen Bruchteile zu unterteilen, in Halbe, Drittel, Viertel, Fünftel usf. bis Zwölftel; dann setzte er die Summe der Bruchteile mit gleichem Nenner stets der Grunddauer gleich. Die Grunddauer und ihre Bruchteile sollten sich analog verhalten wie der Grundton zu seinen Obertönen. Auf diese Weise hoffte Stockhausen, etwas der Klangfarbe Entsprechendes im Bereich der Dauern zu gewinnen. Das Verfahren wurde, wie auch das durch die Dauerskala erzwungene der variablen Tempi, zu einem der wichtigsten der statistischen Gruppenkompositionen, etwa der «Gruppen für 3 Orchester», wohl dem größten symphonischen Werk der Nachkriegszeit.

Besondere Schwierigkeiten bereitet das Problem der musikalischen Form. Da der Automatismus der aus Elementreihen gewonnenen Strukturen unter bestimmten Umständen zu einer Wiederkehr des Gleichen führt oder doch wenigstens keine ausreichende Abwechslung zuläßt, können die einzelnen

Reihen durch Permutation verändert werden: es entstehen gesteuerte Strukturen. Da auch die Verknüpfung der einzelnen Abschnitte einer umfangreicheren seriellen Komposition nicht stets zwingend aus den Strukturen abgeleitet werden kann, sind einige Komponisten dazu übergegangen, Auswahl und Anordnung der Abschnitte innerhalb eines Werkes dem Zufall zu überlassen. In anderen Fällen räumen die Komponisten den Interpreten gewisse Freiheiten innerhalb eines formal geschlossenen Werkes ein, dessen Tonsatz, wie zum Beispiel in Stockhausens Bläserquintett «Zeitmaße», oder der 2. Mallarmé-Improvisation von Boulez, wegen der variablen Tempi labil gehalten ist.

Historisch gesehen bedeuten die Techniken der seriellen Musik zugleich Weiterentwicklung und Zerfall der Schönbergschen Zwölftontechnik: Weiterbildung insofern, als die Idee einer reihenmäßigen Organisation der Intervallbeziehungen auch auf die anderen musikalisch bedeutungsvollen Eigenschaften der Töne übertragen wurde, Zerfall, weil die einmal gewählte Reihenform durch Permutation verändert werden kann und schließlich die reihenmäßige Tonhöhenordnung überhaupt ganz aufgegeben wurde. Permutationen der einmal gewählten Zwölftonreihe wandten in den dreißiger Jahren bereits Alban Berg und, systematischer, Ernst Krenek an. Die Übertragung der Reihenidee auf die anderen musikalisch bedeutungsvollen Eigenschaften der Töne datiert seit dem Jahr 1949, der Entstehungszeit der genannten Klavieretüde von Messiaen. An dieses Stück, sowie an die Werke Anton von Weberns knüpften die damals jungen Komponisten unabhängig voneinander an und entwickelten die Techniken der seriellen Musik, deren Entfaltung eng mit der elektronischen Musik zusammenhängt. Da, wie der ungarische Komponist und Theoretiker György Ligeti vor wenigen Jahren einmal schrieb, «das total Determinierte dem total Indeterminierten gleich wird und die totale Durchführung des seriellen Prinzips das Serielle schließlich aufhebt», hat man die Idee der totalen Prädetermination seit etwa 1955 aufgegeben und dem Zufall einigen Spielraum überlassen. Schließlich haben seit einigen Jahren, wohl unter dem Einfluß des Amerikaners Cage, auch einige Komponisten in Europa überhaupt auf reihenmäßige Gliederung einzelner Parameter verzichtet.

Es wird also eine Richtung sichtbar, die alle seriellen Techniken hinter sich zurückläßt. Diese Entwicklung, die noch kaum sehr weit vorangeschritten ist, kündigte sich aber bereits zur Zeit der Hochblüte strengster serieller Kompositionsweisen, also um die Mitte der fünfziger Jahre, an. Boulez etwa hat einige Verfahren erdacht, aus Tonreihen oder Tonkomplexen umfangreichere Tongruppen abzuleiten, die das Grundkonzept, die Reihe, vollständig überdecken, das heißt bis zur Unkenntlichkeit verschwinden lassen. Schon die berühmte Kantate «Le Marteau sans Maître», nach Gedichten von René Char, gewinnt ihren bezaubernden Reichtum an Klängen und Rhythmen

durch derartige Erweiterungen und Umwandlungen. Das Wichtigste aber ist vielleicht, daß Boulez neuerdings auch einen der wichtigsten Grundsätze aller Reihenmusik, nämlich die Ableitung eines Werkes aus einer einzigen Reihe, für überholt erklärt und ohne viele Umschweife ablehnt. Werden aber mehrere Reihen für eine einzige musikalische relevante Eigenschaft der Töne in Anspruch genommen, so fällt das Grundkonzept, das Boulez selbst formulierte, daß nämlich die Reihe eine Hierarchie stiften soll, dahin. Mehrere Hierarchien gleichzeitig heben sich mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit auf. Damit aber vernichtet sich die serielle Planung selbst.

Eine ähnliche Tendenz zeigt sich gleichzeitig auch im Schaffen von Karlheinz Stockhausen. Für seine «Gruppen für drei Orchester», wie gesagt, einem Werk obersten Ranges, hatte der Komponist durch serielle Programmierung sich eine überaus komplexe Matrize geschaffen, die er dann aber an vielen Stellen, ohne Rücksicht auf die seriellen Grundlagen, bearbeitet hat. Nicht nur hat er, wo es ihm aus künstlerischen Erwägungen heraus angebracht erschien, einige Takte eingefügt oder das Instrumentarium bereichert, nein, er hat auch gewisse Vorgänge, die mit der ursprünglichen Planung überhaupt nichts zu schaffen hatten, einfach darübergerlegt, quasi eingeblendet. Das eigentlich Serielle wurde für ihn also, ähnlich wie für Schönberg die Zwölftontechnik, zu einer Vorbereitung, zu einer rein handwerklichen Prozedur, die zu nichts anderem dienen sollte als zur Aufbereitung und Bereitstellung des musikalischen Materials. Das ursprüngliche Projekt, aus den seriellen Manipulationen unmittelbar den musikalischen Sinn, aus Proportionsfolgen eine relevante musikalische Wirklichkeit zu gewinnen, war also schon damals aufgegeben. Die Idee, aus einer Proportion alle musikalischen Ereignisse abzuleiten, war eben, wie so vieles, ein schöner, vielleicht ein etwas naiver Wunschtraum...

Der Versuch, die Musik durch serielle Programmierung vollständig durchzurationalisieren, war also, darüber sind sich heute die meisten Komponisten einig, schon etwa im Jahr 1958 gescheitert. (Ernst Krenek und Luigi Nono halten auch jetzt noch an strengen seriellen Verfahren fest.)

In dieser schwierigen Lage, die übrigens von einigen Kritikern vorhergesehen wurde, war es kein Wunder, daß manche Tonsetzer die Flinte ins Korn warfen und allen seriellen Operationen abschworen. Ist es aber gerechtfertigt, weil sich die vollständige serielle Determination nicht hat durchführen lassen, sogleich in einen ebenso vollständigen Indeterminismus zu verfallen? Bei den Komponisten von Rang jedenfalls wirken die Erfahrungen des seriellen Komponierens auch in den freieren Werken unmittelbar nach.

Wird auf serielle Zubereitung des Materials ganz verzichtet, so stehen die Komponisten heute wirklich in voller Freiheit, aber mit leeren Händen da. Sie können frei verfügen, aber das Material, über das sie frei verfügen können, ist vollständig atomisiert. Die musikalisch relevanten Eigenschaften der Töne,

die bereits bei der seriellen Planung grundsätzlich als isolierte behandelt wurden, haben sich nämlich mittlerweile verselbständigt. Dynamik etwa oder auch Klangfarbe, einst unvorstellbar ohne fixierte Tonhöhenereignisse, wurden im Lauf der Zeit von akzidentellen zu substantiellen Eigenschaften, das heißt sie müssen so behandelt werden, als ob sie wirklich substantielle wären. Daher rührt sowohl die seltsame übermäßige Bevorzugung von buntesten Schlagwerkbesetzungen, in denen ein Komponist den anderen zu überbieten sucht, als auch die Versuche, mit elektronischen Mitteln Klangfarben und Klangfarbenveränderungen zu komponieren. Mindestens ebenso interessant sind jene Werke, die neue, auf traditionellen Instrumenten produzierte Klangfarben verwenden. Die Klangfarben, genauer: die ganz im Vordergrund des Interesses stehende Geräuschkomponente des jeweils produzierten Tons, wird dabei unendlich viel wichtiger als die für einen musikalischen Ton bisher wesentlichste Eigenschaft, die Tonhöhe, die, wenn überhaupt, durchaus als etwas Sekundäres erscheint. Der deutsche Komponist Michael von Biel, dessen 2. Streichquartett vor einigen Jahren Aufsehen erregte, schreibt über dieses Werk: «Das kompositorische Material besteht hauptsächlich aus sehr differenzierten Anschlagsarten, die in der Konstruktion und in dem individuellen Charakter der hier verwendeten Instrumente enthalten sind. Mehr als Tonhöhen galt es in dieser Komposition komplexe Klangfarben-Strukturen zu gestalten und zu artikulieren. Wo vereinzelt Tonhöhen auftreten, haben diese auch immer eine Klangfarbenfunktion. So zum Beispiel sind Tonhöhen immer genau fixiert, wo Charakter der Lage und Register der betreffenden Saite zurücktreten, und ungenauer fixiert, wo akustische Eigenschaften der Lage usw. dementsprechend hervortreten... »

Natürlich handelt es sich bei den Werken dieser Richtung — hier wären vor allem auch die neuesten Werke des polnischen Komponisten Christoph Penderecki, zu nennen — um Experimente mit unverbrauchten Klängen und Geräuschen. Die Musik macht zunächst einen sehr befremdenden Effekt, da die erwarteten Ereignisse, eben die Veränderung der Tonhöhen, kaum je eintreten. Ob sie mehr ist als bloße Klangkulisse, wie übrigens auch vieles Serielle, wird sich erst herausstellen, wenn sich der Überraschungseffekt abgebraucht hat, wenn die Werke in ihre eigene Geschichte eintreten und sich in ihr entfalten. Dann erst wird sich zeigen, ob hier durch Klangfarbenveränderung musikalischer Sinn sich herstellt, ob die Mittel, die in solchen Werken angewendet werden, ausreichen, das zu produzieren, was Musik des Anhörens wert macht.

Total seriell determinierte und vollständig indeterminierte Musik sind nicht nur Stufen einer Entwicklung — sowenig wie freie Atonalität und Zwölftonmusik —, sondern zugleich auch in der Sache begründete Extreme. Beide sind von der Schwierigkeit geprägt, sinnvolle größere Formen zu artikulieren, das heißt einen Ersatz für die seit langem aufgegebenen formkonsti-

tutiven Faktoren, tonale Harmonik und gestufte Taktrhythmik einerseits, motivisch-thematische Arbeit andererseits, zu schaffen. Serielle und indetermi- nierte Musik bietet nur die quasi gestische Außenseite von Musik, ihr bloßes Auf und Ab; sie kann einzig durch dynamische Veranstaltungen Zusammen- hang stiften. Aber die Probleme liegen offen zu Tage: Kann, wie Boulez und auch der belgische Komponist Henri Pousseur hoffen, sich eine neue Harmo- nik mit formkonstitutiver Kraft entwickeln? Kann, wie Stockhausen meint, etwas der thematischen Arbeit Vergleichbares entstehen? An Spekulationen fehlt es gewiß nicht. Sie sind sicher notwendig und doch zugleich ohnmächtig. Verbindliche Antworten können wie eh und je weder die Theoretiker noch die Kritiker, die einstweilen genug zu tun haben, geben, sondern ausschließ- lich die Komponisten.

Sprache als Musik in der Musik*

DIETER SCHNEBEL

Für Camilla

Statt einer Einführung: Analyse eines Schumannliedes

«Hüte dich, sei wach und munter!» so heißt es am Schluß der Nr. 10 aus Schumanns Eichendorffliedern (Liederkreis op. 39). Das läßt sich nicht singen, muß vielmehr gesagt werden; wird darum in diesem Lied auch gesprochen. Freilich macht die scheinbar unvermittelt in die Musik einbrechende Sprache den Schluß befremdend. Indes kommt er nicht von ungefähr, ist lange schon vorbereitet.

Eichendorffs Gedicht ‹Zwielficht›, Text der Schumannschen Vertonung, hat jene Dämmerung zum Gegenstand, da sich Tag und Nacht mischen, und also ‹Grauen› sich verbreitet: es verwischt Unterschiede schon ebenso wie in

* In erster Fassung für eine Sendereihe des Hessischen Rundfunks, Frankfurt, über ‹Sprache und Musik› verfaßt und am 9. 3. 1966 vorgetragen.