ZUM PARADIGMENWECHSEL DER MUSIK IM 20.JAHRHUNDERT[1]

1997 (2006)

1.

Eine janusköpfige und überaus ambivalente Gottheit scheint der Geschichte der Kunstmusik im abgelaufenen 20. Jahrhundert Pate gestanden zu haben. Ihre Bewegung setzt noch vor dem Ersten Weltkrieg mit revolutionärem Elan und utopischer Verheißungskraft ein: ein Neues zu finden, das zugleich Fortsetzung und Erweiterung, ja Erfüllung der großen Tradition großer Kunstmusik in einer neuen verbindlichen Sprache sein werde, grundiert das Selbstverständnis und die Bekenntnisse ihrer Repräsentanten. Spätestens nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, allerspätestens in den Siebziger- und Achtzigerjahren dieses Jahrhunderts scheint sich das Uneinlösbare des Anspruchs unerbittlich zu zeigen: nicht das Neue des Alten, sondern ein ganz Neues wäre demnach wie ein Phönix aus der Asche des unerwartet Verstorbenen gestiegen. Wenden wir die mit Schönbergs Ikone geprägte Vorderseite der Jahrhundertmünze europäischer Kunstmusik, so erblicken wir auf der Rückseite nicht einen von Schönbergs dodekaphonen oder seriellen Nachfolgern, auch nicht einen der Nachfahren der von Strawinsky eröffneten Neo-Ismen, sondern die Ikone Cage. Erstaunt erblicken wir ein unerwartet Neues, das nicht Einlösung der ursprünglichen Verheißung, sondern die Eröffnung eines gänzlich neuen Paradigmas von Kunstmusik und Musik überhaupt verkündet. Folglich wäre das musikgeschichtliche 20. Jahrhundert nicht als gesteigerte Fortsetzung des 19. Jahrhunderts, sondern als Übergang und Interregnum hin zu einem gänzlich andersartigen 21. Jahrhundert zu deuten.

Gegen diese Lesart der musikästhetischen Währung des Jahrhunderts erhebt sich seit den Siebziger- und Achtzigerjahren ein nochmals begehrender Einwand. Das pluralistische Pantheon postmoderner Richtungen und Individualstile verkündet sich selbst als erreichtes Ziel: die heutige musikalische Postmoderne habe die Intentionen und Verheißungen der musikalischen Moderne verwirklicht. Diese habe sich eben *nicht* in einer neuen Musiksprache mit verbindlichen Formenkanons und Rezeptionsweisen, konsensfähigen Urteilskriterien und Wertmaßstäben eines neuen musikalischen Kunstgeschmackes realisiert, sondern in einem unübersehbar pluralistischen Reich individueller Singulärstile. Und trotz der damit unausweichlich gewordenen Unverbindlichkeit aller ästhetischen Beurteilung und Verhaltensweisen werde aus dem Geist der Postmoderne jene neue Kunstmusik geboren werden, die dann im 21. Jahrhundert als Fortführung der großen Tradition wieder allgemeine Anerkennung finden werde.

In der kommenden Weltmusikkultur freier Demokratien werde der starke unter den postmodernen Komponisten wieder jene führende Funktion innehaben, die einst dem genialen Tonsetzer im Zentrum der vordemokratischen Gesellschaften zukam. Als Herrscher über die Stile und Techniken aller Epochen und Kulturen werde er das gänzlich verfügbar gewordene Arsenal der Materialien und Sprachweisen durch neuartige Verknüpfung revitalisieren, durch reflektierte Bearbeitung ausgewählter Traditionsbestände weiterentwickeln. In einer Tradition niegewesener individueller Freiheit würden - durch völlig freigesetzte Verfügungsgewalt - autonome Kunst und autonomes Werk zu neuer Blüte und Vollendung geführt. Material, Formen und Gehalte der Kunstmusik, endlich gelöst aus allen wirklich oder vermeintlich vorgegebenen Kunstgesetzen, Stilnormen und Gesellschaftsbezügen, würden durch den

[1] Die Anmerkungen enthalten Kommentare, die sich wie ein Kon-Text zum Text verhalten, wie die Spiegelung eines Spiegels in einen Gang durch weitere Spiegel. Folglich kann der Text auch gänzlich ohne Anmerkungen gelesen, ohne Nachforschungen im Labyrinth des Kon-Textes vollzogen werden. Ob der Kontext als eigener Text lesbar ist, steht zu entscheiden den Vorlieben und der ars combinatoria jedes Lesers zu. - Manuskriptfassung: 1997; Internetfassung: 2006.

solitären postmodernen Erschaffer und Gesetzgeber der ultima ratio des verabsolutierten Individualstils und dessen pluralistischem Integralwerk zugeführt.
Diesem ist nun alles erlaubt, nicht mit nichts nicht verbindbar, nichts von nicht nicht isolierbar, wenn es nur durch selbstverantwortliche Freiheit und Phantasie sanktioniert wurde. Vorbei die Epoche orthodoxer Moderne, die unter den Richtlinien von Adornos musikgeschichtlicher Deutung bis in die Siebziger Jahre an eine einzige Stilrichtung als neuer verbindlicher Sprache Neuer Musik geglaubt hatte. Die Selbstaufhebung der einst militanten Avantgarde, die wähnte, ad infinitum eine innere Teleologie des atonalisierten Materials weiterkomponieren zu können, habe zuletzt unausweichlich zum pluralistischen Pantheon postmoderner Richtungen und Individualstile geführt. Anders als anfänglich gemeint, drehe sich seitdem die Innovationsschraube in die Zukunft der Musik.
Der postmoderne Komponist ist sein eigener Avantgarde, und der zu erreichende unvergleichliche Individualstil das Pantheon seiner ungewissen Genialität. Durch individuelles Gesetz individuelle Freiheit zu suchen, zu finden und als Komposition zu vergegenständlichen: die ganze Musikgeschichte als Materie und die unbeschränkte Komponierfreiheit der kulturenübergreifenden Persönlichkeit als Form: der postmoderne Alexandrinismus ist ein global individueller, weder durch eine musikexmanente Regel beschränkt - von Natur, Kirche, Gesellschaft nicht mehr zu reden - noch durch ein musikimmanentes Regelwerk wie Tonsatz, verbindliche Kompositionsmethode oder idiomatische Stile bevormundet: also absolut frei sich selbst überlassen, gelegentlich dürfte er sich auch unterhaltend geben. Die Antidogmatik Strawinskys und Kreneks scheint über Adornos Richtlinien gesiegt zu haben.[2] Und die Gottheit der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts wäre nicht janusköpfig, sondern polytheistisch vielköpfig; nicht eine Münze präge den musikalisch-kompositorischen Geist des Jahrhunderts, sondern eine Unzahl von einzelnen Münzen gleichen, oder vielmehr unvergleichlichen Ranges.[3]

---

[2] Die Kontraposition Strawinskys las sich in Adornos Augen wohl wie eine anarchische Verweigerung des Schulanspruchs der Schönberg-Schule, die ungebrochene Fortsetzung der Tradition gewähren zu können, wofür später der hybride Name „Zweite Wiener Schule“ einstehen sollte. „Die individuelle Laune, die intellektuelle Anarchie, die unsere Welt zu beherrschen suchen, isolieren den Künstler von seinesgleichen und verdammen ihn dazu, in den Augen des Publikums als Monstrum zu erscheinen: als ein Monstrum an Originalität, als der Erfinder seiner Sprache, seines Vokabulariums und seiner Mittel. Die Verwendung des erprobten Materials und der feststehenden Formen ist ihm schlechthin verboten. Er kommt so weit, daß er ein Idiom ohne Beziehung zu der Welt spricht, die ihm zuhört. Seine Kunst wird wirklich einmalig, und zwar in dem Sinn, daß sie unmitteilsam und nach allen Seiten hin verschlossen ist. Der erratische Block ist nicht mehr ein kurioser Ausnahmefall; er ist das einzige Modell, das den Neophyten zur Nachahmung geboten wird. Diesem vollständigen Bruch mit der Tradition entspricht das Auftauchen von verschiedenen anarchischen Tendenzen im historischen Blickfeld, die unvereinbar sind und sich widersprechen. Die Zeit ist vorbei, in der Bach und Vivaldi eine gleiche Sprache redeten, die nach ihnen ihre Schüler weiterführten, indem sie sie unbewusst umformten, jeder gemäß seiner Persönlichkeit. Die Zeit ist vorbei, in der Haydn, Mozart und Cimarosa ein gegenseitiges Echo in Werken fanden, die ihren Nachfolgerns als Modelle dienten - wie jenem Rossini, der so rührend immer wieder zu sagen liebte, daß Mozart die Freude seiner Jugend, die Verzweiflung seiner Reife und der Trost seines Alters war.“ (Igor Strawinsky: *Musikalische Poetik*. Übersetzt von Heinrich Strobel, Mainz o.J. S.45)
Gegen Adornos Einsicht, wonach kompositorische Freiheit nur durch eine notwendige Tendenz des „Materials“ als nichtkontingente Freiheit musikgeschichtlich anzusprechen sei, vertrat bereits Ernst Krenek die radikal nachbürgerliche und letztlich postmoderne Intention einer Freiheit des Ausdruckswillens, die kontingent dem Material gegenüberstehe. Während etwa für Adorno „die Forderung der Sonate ums Jahr 1800“ allein durch Beethovens geniale Spontaneität erfüllbar war, und heute die verbrauchte Tonalität „nicht mehr in der gleichen Weise wie damals, vielleicht sogar überhaupt nicht mehr angewandt werden kann“, hält Krenek fest: „Die Frage inwieweit der Komponist sich überkommender Ausdrucksmittel bedienen will, muß er meiner Ansicht nach in voller geistiger Unabhängigkeit vom Material selber entscheiden. (Wolfgang Rogge, Hrsg.: *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek - Briefwechsel.* Frankfurt 1974. S. 188 und 191. Aus: *Arbeitsprobleme des Komponisten. Gespräch über Musik und soziale Situation.* Frankfurt 1930.)

[3] Daß das Prinzip der musikalischen Postmoderne dem Schmelztiegelcharakter des Österreichischen entgegenkommt, steht außer Zweifel. Auf dem Werkkonto eines österreichischen Komponisten, der heute ironisch tonale Post-Operetten liefert, standen oft gestern noch einschlägige Übungen in Klangperformances und elektroakustischen Studioexperimenten.

Gegen diese postmoderne Lesart der Musikgeschichte im 20. Jahrhundert wenden sich wiederum schroff alle Repräsentanten der mit Cage und postserieller Elektronik freigesetzten Klang- und Performancemusik. Als Phönix aus der musikgeschichtlichen Asche gestiegen, weise allein die musikalische Radikal- bzw. Transmoderne einen tragfähigen Weg in das 21. Jahrhundert. Die musikalische Postmoderne sei Staub von Asche, ein vernachlässigbares Abfallprodukt einer abgeschlossenen musikalischen Tradition. Spätestens nach 1945 sei das Ufer wirklich Neuer Musik betreten worden, und was sich diesem radikal und wirklich Neuen verwehre, sei kaum mehr als der verzweifelte Versuch, in den sterbenden Gewässern der Gemäßigten Moderne alteuropäische Kunstübungen nachzustellen.[4]
Die Idee des autonomen Werkes samt zugehöriger Rezeptionsweise sei zum Ladenhüter der Kompositionsgeschichte verkommen, und wer noch auf traditionelles Musizieren und herkömmliche Formen setze, sei ebenso antiquiert wie die gesamte bürgerliche Musikkultur im späten 20.Jahrhundert. Und während die Repräsentanten der kompositorischen Postmoderne beklagen, nicht mit gebührender Ehre im bürgerlichen Konzerttempel aufgenommen zu sein - immerhin sei jeder von ihnen auf seine Art ein neuer Beethoven - beklagen sich die Repräsentanten des neuen Paradigmas über kaum akzeptable Aufführungsräume, über unbrauchbare oder nur zweckentfremdet zu gebrauchende Instrumente, über fehlende Vernetzungsmöglichkeiten mit technologischen Medien und vor allem über unausrottbar eingewöhnte Erwartungs- und Verhaltensweisen bei Interpreten und Publikum.
Zwar seien ihre Aktionen und Performances, ihre Klangobjekte und Multimedia-Events, ihre Struktureneratoren und Internet-Angebote nicht mehr autonome Werke im traditionellen Sinn, aber gerade deswegen für den musikalischen Seelenhaushalt des Menschen in der modernen Gesellschaft überlebensnotwendig. Wer sonst, wenn nicht eine permanent innovative Kunst sollte des modernen Menschen Bedarf an innovativen Selbsterfahrungen versorgen können? Wer sonst könnte dem rauschhaften Diesseits der Musik-Unterhaltungsimperien ein säkulares Jenseits an zeitgemäßen Sinnerfahrungen entgegensetzen? Radikalmoderne oder Postmoderne - dies scheint hier die Frage - allerdings vor dem unüberhörbaren Background der Unterhaltungsmusik und auf dem immer noch alle Musikkultur tragenden Fundament der Alten abendländischen Musik und ihrer Wiederaufführungsgeschichte seit 1800. Unter dem Kontinent der Musik driften im 20. Jahrhundert die Kontinentalplatten verschiedener Kunstbegriffe gegeneinander, - wir hören das Knirschen im Existenzgebälk künftiger Musik und Musikkultur.

2.

Nach dem semantischen und formalen Kollaps der musikalischen Spätromantik knapp vor dem Ersten Weltkrieg war eine radikale Veränderung oder Erneuerung der erschöpften Tonalität, ihrer verschlissenen Idiomatik und historisch gewordenen Werkformen unausweichlich geworden. Wenigstens war dies die Prämisse all jener Komponisten, die sich nicht auf epigonalen Akademismus und nicht auf rückwärtsgewandte Kompromisse einschränken lassen, noch weniger sich auf die allerdings monetär einzig lukrativen Wege in das Gegenreich der Unterhaltungsmusik begeben wollten.
Atonalisierung lautete die Losung der Stunde, entweder als Erweiterung oder als Überwindung der Tonalität, ihrer Syntax und Formenwelt. Gemäßigte und radikale Moderne, in freier

[4] Pierre Boulez: *Schönberg est mort.* In: The Score. Februar 1952. Während Strawinsky das musikalische Vokabular nicht verändert habe, habe Schönberg eine „Bastardsprache geschaffen, deren einzelne Komponisten inkompatibel seien; allein Webern habe weiter gedacht, während Schönbergs wie Moses im Angesicht des Gelobten Landes gestorben sei. Eine neue Morphologie mit neuer Syntax, Rhetorik und Sensibilität gelte es zu erreichen.“ (Zitiert nach Theo Hirsbrunner: *Pierre Boulez und sein Werk.* Laaber 1985. S.14 f. - Vgl. auch Anmerkung 43.)

Tonalität bzw. Atonalität noch einmal für einen historischen Moment vereint, furchten sogleich jenen bis heute nicht überwundenen Graben zwischen der seitdem Neuen Musik und einem der Tradition oder der Unterhaltungsmusik verhafteten Publikum. Neuland auch innerhalb des Kompositionsaktes: über Nacht waren die Anforderungen an den Komponisten ins Unermessliche gestiegen. Nach dem Verlust von tragendem Stil und verbindlichem Formenkanon mussten zentrale Dimensionen der Musik in einem frei schwebenden Sinnraum ohne Rückbeziehung auf eine gesicherte harmonisch-melodische Syntax und Idiomatik artikuliert werden. Die freie Atonalität, gesteigerte Freiheit und belastende Verantwortung zugleich, war gebunden an die Negation des Tonalen, und ungewiß war, ob sie jemals ohne Fesselung an diese Negation von sich aus eine neue zweite musikalische Natur als Fundament einer neuen musikalischen Sinnlichkeit und eine neue verbindliche Syntax und Idiomatik neuer Meisterwerke hervorbringen werde.

An diesem Punkt schieden sich die Geister der Moderne. Verblieb der Strang gemäßigter Moderne bis hin zum postmodernen turn of review in den Siebzigerjahren bei der Überzeugung, Atonalität sei für eine Fortsetzung autonomer Kunstmusik nur als an die Tonalität gebundene Negation derselben möglich, war gleichfalls Schönbergs und Hauers Überzeugung ungebrochen, eine durch sich konsistente atonale Melodie sei die geschichtliche Fortsetzung der tonalen, nur mit anderen Mitteln, und eine atonale Harmonik sei als Epiphänomen des Melodischen zu begründen. War die tonale Syntax einfach und von gleichsam naiver Natürlichkeit gewesen, so werde die atonale Syntax komplex und von reflektierter Natürlichkeit, daher vorerst noch durch Einübung einzugewöhnen sein.[5] Nach geglückter Eingewöhnung werde sie gleichfalls einfach und - formal wie semantisch - die Größe und Verständlichkeit der tonalen Sprache und Syntax gewinnen. Das Neue werde sein Altes - wie schon bisher in der Musikgeschichte des Abendlandes - abgelöst haben.

Schönbergs Überzeugung, eine auf sich gestellte atonale Syntax und Idiomatik sei die Fortsetzung der tonalen, nur mit anderen Mitteln, steht jedoch heute - sowohl in radikal- wie in postmoderner Perspektive - unter mehr als dem bloßen Verdacht, lediglich eine undurchschaute Selbsttäuschung über den tatsächlich erfolgten Traditionsabbruch gewesen zu sein, dessen Anerkennung Schönberg bekanntlich Zeit seines Lebens zurückgewiesen hat. Ein Verdacht, der freilich auch viele Musiker und Musikwissenschaftler der Gegenwart, würde er sie überhaupt noch erreichen, nicht hinderte, an Schönbergs Zuversicht festzuhalten. Die Atonalisierung der Kunstmusik wird beispielsweise mit dem Übergang vom prima zu seconda prattica um 1600 verglichen;[6] Schönbergs dodekaphone Streichquartette erweisen sich als Fortführung der

---

[5] Josef Matthias Hauer trieb mit der chromatischen Totale den Kult eines Privatspiritismus, der auch die Provinzialitäten des blamablen Prioritätenstreits um die Erfindung der Zwölftonlehre erklärt. Erscheint das „Übergeschlecht“ der Reihe (Schönberg) einmal als deus ex machina einer reinen Geistesmusik, musste man sich auf das ärgste gefasst machen. Nicht er, Hauer, sondern der Weltenbaumeister habe von Ewigkeit her ein für allemal das Zwölftonspiel als neue Offenbarung der Weltordnung komponiert. Politiker sollten sich daher dessen Einübung raschest angelegen sein lassen, das Melos der atonalen Melodie sei die einzige „geistige Realität“ zwischenmenschlicher Beziehungen. (Vgl. Walter Szmolyan: *Josef Matthias Hauer*. Wien 1965, S.8 und 29.) Die „magische“ Fetischisierung der Reihe im Spätwerk, der ungebrochene Glaube an eine temperierte chromatische Intonation, der unreflektierte Gebrauch der Oktave im dodekaphonen Kontext und der traditionell metrisch und symmetrisch organisierte Rhythmus desavouierten Hauers Zwölftonspiel als private Esoterik, der sich keine dialektisierende Musikschriftstellerei annehmen mochte, um ihr jenen Eingang in den Partialmarkt für Neue Musik samt autoritärer Gefolgschaft zu verschaffen, der früh schon der „Zweiten Wiener Schule“ gelungen war. Die tiefe Verwandtschaft zu Webern, der schließlich einem Nomosglauben an die Reihe, allerdings im Geist der Niederländer, anhing, und zur seriellen Musik, deren Werkzerstörung Hauer mit seinen Tropen vorwegnahm, gründete im epochalen Wahn, die chromatische Totale sei eine neue Art von Tonalität und daher als Serialität musikalisch zu totalisieren.

[6] Nikolaus Harnoncourt in einem Radiointerview 1995. - Sein Vorschlag einer anti-evolutionären „Entwicklung im Kreis“ formuliert nur die Struktur des gordischen Knotens, ohne ihn zu lösen: „Ich finde ein Großwerk von Josquin und ein Großwerk von Brahms oder von Beethoven oder von Mozart, da kann man nicht sagen, eines sei besser. Im Wort „Entwicklung“ liegt schon der Gedanke einer Steigerung, während ich finde, dass es sich im Kreis entwickelt. Überhaupt nicht woandershin. Irgendwelche neuen Aspekte, die bis jetzt nicht beachtet

Beethovenschen;[7] ein Zwölftonmelos, wenn es einige Intervalle mit tonalen Melodien

---

wurden, kommen dazu, aber auf Kosten der anderen. Es wird für alles bezahlt. Es gibt keine Verbesserung." (Interview in der Neuen Zürcher Zeitung vom 1./2. März 1997, S. 50.)
Nicht um ‚besser' und ‚schlechter' geht es, wenn die Frage nach der Entwicklung *eines* Begriffes von Alter Musik gestellt wird, ohnehin nicht in den Kategorien des ausführenden Musikers, der danach trachten muß, mit jedem Werk auch *seinen*, des Musikers Erfolg einzuheimsen. Mit dem Verweis auf ein Norm-Ideal (der ewige Kreis gleichrangiger Werke), dessen Entwicklungslogik tabuisiert wird, erhebt man eine angebliche Unvergleichlichkeit der epochalen Gebilde gegeneinander zum unreflektierten Vorurteil, das den Blick auf eine Evolution von Musik, die inzwischen den Bruch von Alter und Neuer Musik hervorgebracht hat, und die uns mehr sein sollte als die gleich-gültige Beglückung durch Musiken beliebiger Epochen. Nicht die zu Konsumkategorien degenerierten Geschmackskategorien von „besser" und „schlechter" sind unser Problem, sondern wie in *unserem* Verhältnis zur Alten Musik deren Geist und Freiheit als bestimmte erfahren werden können. - Und „Woandershin" ist geradezu das Richtungsmotto der Musik des 20. Jahrhunderts.
In den Gedenkjahren großer Komponisten, diesmal Franz Schubert, wird uns jeweils mitgeteilt, es handle sich um „einen der größten Musiker aller Zeiten", eine Einsicht, die wir mitunter auch schon zu denken wagten, ohne doch diese allzu penetrant jemandem mitzuteilen, da unsere Mitbürger dieser Weisheit entweder schon teilhaftig sind oder durch keinerlei Mitteilung mehr teilhaftig werden können.
[7] Der Erfahrung einer Aufführung und damit dem Ingenium der Interpreten weist Hermann Danuser letzte Legitimationsmacht über die Kohärenz von Musik zu, denn von seinen Vorurteilen gegen die Zwölftonmusik als einer „mathematisch errechneten" sei er durch ein Schlüsselerlebnis kuriert worden, „als das Lassalle Quartett vor bald drei Jahrzehnten in St. Gallen in einem Konzert Schönbergs drittes Streichquartett aufführte - und ich alsbald hörend erkennen konnte, dass sich die Prinzipien dieser Kunst in nichts von denjenigen der großen Streichquartett-Tradition der klassisch-romantischen Literatur sprich Beethoven und Brahms - unterscheiden. Dies hörbar gemacht zu haben, war eine große Tat, eine Leistung, die in ihrer performativen Stringenz...mich in Sachen Schönberg-Dodekaphonie damals vom Saulus zum Paulus verwandelte."
Die Suggestion des nominalistischen Werkes übersetzt sich durch beschwörende Interpretation in die Selbstsuggestion der Rezeption: aber diese ist noch keine Gewähr dafür, dass es ein großes Werk war, das die große Tat ermöglichte. Das kontingente Schlüsselerlebnis hörenden Erkennens ist weder zu ästhetischen noch zu musikhistorischen Urteilen verbindlich hochzudenken. (Hermann Danuser: *Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie.* In: Zeitschrift Musiktheorie 1966/1, S. 42 und 46.)
Die Autoritätsstellen bei Adorno, der Schönbergs drittes Streichquartett 1929 in Frankfurt, gespielt vom Kolisch-Quartett, gehört hatte, lauten: „Zuerst Schönbergs op. 30, von einer Gewalt, die den Hörern den Atem verschlug: vollends erhellte Musik, in der die Macht des bloß natürlichen Musizierens nicht etwa, wie Kritik stets noch meint behaupten zu sollen, ausfiel, sondern in aller eigenen Stärke von der größeren, sprengenden Macht des Bewusstseins Besitz genommen und gefasst wurde - die bloße Existenz dieses Werkes sollte genügen, um alles Gerede vom beseligenden Musikantentum, vom Zurück zu den naturalen Quellen der Musik, verstummen zu machen. Ob das Stück heute vernommen wird oder nicht, ist völlig gleichgültig: es kann warten, wie nur die säkularen Gebilde." (Th.W. Adorno: *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken.* In: Musikalische Schriften VI. Frankfurt 1984, S. 148.)
Ein einzelnes dodekaphones Werk wird zum Usurpator geistigen Musizierens hochstilisiert und mit der sakrosankten Macht versehen, das traditionelle der Alten Musik von seinen „naturalen Quellen" zu erlösen. Dodekaphonie als Inbegriff musikalischer Reflexion hätte die an den „naturalen Zwang" der Tonalität gefesselte musikalische Mimesis zu neuem und einzig noch möglichen Musikantentum befreit. Die Rezensionen Adornos über die Werke der Schönberg-Schule sind fast sämtlich im Ton einer Ausgießung des Heiligen Geistes gehalten. - Adorno, nochmals zum dritten Streichquartett: „...und was an den Noten zu konstatieren war, ergibt die Aufführung verstärkt: ein mächtiges Werk, unerbittlich und unangreifbar wie keine Kammermusik seit 1827, von niederzwingender Gewalt! Das dämonisch erfüllte Gefüge der Konstruktion ist mit keiner neusachlichen Objektivität, keinem musikantischen Spiel zu verwechseln: alles bloß Natürliche an Musik ist hier gezwungen [sic!] und aufgeklärt." (Th.W. Adorno: *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken.* In: Musikalische Schriften VI. Frankfurt 1984, S. 153.)
Hier finden die zentralen Topoi der emphatischen Formulierungstechnik zusammen, die Adorno als Kampfmittel einsetzte: Schönberg als weiterführender Beethoven; das Irrational-Dämonische eines Geistes, der keine Widerrede duldet, weil er das Gesetz der Musikgeschichte hinter sich hat; die Gewalttätigkeit des sinnlichen Eindrucks, die den Hörer wie unter Schock zurücklässt; die gehässige Aburteilung derer, die nicht im selben Pfingstguß stehen, nach Schönbergs eigenem Wort: Strawinsky, Hindemith und großteils auch Bartok. Adornos Beschwörungstechnik kulminiert im Verkündigungssatz von 1928: „Den Werken des heutigen Schönberg gegenüber geziemt sich keine Kritik, mit ihnen ist Wahrheit gesetzt." (Th.W. Adorno: *Schönberg, Suite für Klavier, drei Bläser und drei Streicher, op.29, und Drittes Streichquartett, op.30.* In: Musikalische Schriften V. Frankfurt 1984, S. 362.) - Und der Verstrickung des Komponierens in die Selbstwidersprüchlichkeit der Reihe - ob Material, ob Thema, ob beides, aber wie? - versuchte Adorno noch mit Eleganz - sich - zu

gemeinsam hat, wird als Identitätszeuge der fortgeführten Tradition bezeichnet.[8] Nicht nur seien die divergenten Musiken vergleichbar und von vergleichbarer Qualität, sondern die der Tradition sei im Grunde erst von jener der Moderne her, die eben das konzentrierte Neue des Alten sei, adäquat und sinnerschließend zu verstehen. Wie auch anders, wenn Schönbergs „Moses und Aron" die Summe der Kunst von Bach und Beethoven enthält?[9]

---

entwinden: „Die Reihe soll nicht Themenmaterial mehr bleiben, sie stellt allein noch die virtuelle Thematik [!] dar, die als solche überhaupt nicht [!] manifest wird." (Zu dieser Aporie vgl. Anmerkung 23 und 28.)
Der Versuch der musikalischen Moderne, als ästhetischer Totalitarismus aufzutreten, war unsinnig sowohl angesichts der gesellschaftlichen Marginalität der Werke wie auch der Unhaltbarkeit der „dialektischen" Prämissen des emphatischen Geschmacksurteils. Daß gleichwohl Adornos Beschwörungsrhetorik das Unterbewusste nicht nur der Adorniten, sondern auch der Musikhistoriker, die über Neue Musik schrieben, weithin besetzte, ließe sich an einer Unzahl von folgsam selbstwidersprüchlichen Urteilen belegen. Bleibt uns am Ende des Jahrhunderts die Einsicht, dass die Götter der musikalischen Moderne keine waren, so auch die Verpflichtung zur unvoreingenommenen Darstellung der aporetischen Sachgründe des gesamten musikgeschichtlichen Prozesses.
Daß sich das Dämonische in Schönbergs Werken nicht durch Rückgang auf Biographisches erklären lässt, sondern letztlich nur durch den musikgeschichtlich notwendig scheiternden Versuch, in einem nichtkohärenten Material mittel nichtkohärenter Formbewegung das Gegenteil durch Gewalt erzwingen zu wollen, ist in historischer Distanz klar geworden. Adornos Versuch, Schönberg als geistigen Musikanten des individuellsten Expressionismus gegen seine Kritiker, die von abstraktem Konstruktivismus sprachen, zu stilisieren, bekämpfte ein Fehlurteil durch ein anderes. Und die Dämonie der Werke bedurfte in ihrer musikgeschichtlichen Realität keines Teufels, - noch die privaten Obsessionen sind in der Nichtkontingenz des „großartig misslingenden Werkes" (Adorno 1948, in seiner Philosophie der neuen Musik, zwanzig Jahre nach der emphatischen Beurteilung) aufgehoben.
Schönberg, in seiner Einführung zum dritten Streichquartett aus dem Jahre 1927: „Als kleiner Junge quälte mich ein Bild, das die Szene aus dem Märchen „Das Gespensterschiff" darstellt, in der der Kapitän von seiner Mannschaft an den Topmast durch den Kopf genagelt wird. Sicher ist das nicht das Programm des ersten Satzes des Dritten Streichquartetts. Aber es mag unterbewusst eine sehr grausige Vorahnung gewesen sein, die mich veranlasste, dies Werk zu schreiben - sooft ich über diesen Satz nachdachte, erinnert ich mich an das Bild. Ich fürchte, ein Psychologe könnte diese Geschichte als einen Anlaß zu vorschnellen Schlüssen verwenden." (Zitiert nach Ursula von Rauchhaupt: Schönberg-Berg-Webern. *Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation.* München 1971, S.53 und 165)
[8] Auch eine völlig identische Intervallfolge dreier Halbtonschritte in einem tonalen und einem dodekaphonen Werk ist in beiden eine völlig andere. Die Fiktion der Identität, des „Erinnerns", des Fortsetzens - etwa von Beethovens Melos durch Schönbergs viertes Streichquartett -, ist eine Fiktion, die sich in einer korrumpierten Analyse des Melos einstellt, die von dessen harmonisch-syntaktischer Funktionalität abstrahiert. - Und mag auch Schönberg die Tonfolge a-gis-f-e seit der „Jakobsleiter" für seine Zwölftonreihen favorisiert haben, so ist diese Intervallfolge nicht „formbildend" für ein kompositorisches Zwölftonprinzip, sondern allenfalls eine Art Lieblingsreihe oder -segment. (Vgl. Peter Gradenwitz: *Beethoven op. 131 - Schönberg op. 37*. In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974. Hrsg.v. H. Kühn und P. Nitsche. Kassel-London 1975(1980), S. 369 ff.)
[9] Hermann Danusers ikonisierende Versicherung, Schönbergs Opernfragment „Moses und Aron" gehöre „Zum Gipfel der Tonkunst", weil sich „hier in der Logik eine Spontaneität" offenbare, „die Bach und Beethoven zusammenfasst", ist einer der vielen illusionären Versuche seit dem frühen 19. Jahrhundert, das Idol einer neuen Synthese, die die Tradition nach Beethoven ungebrochen und steigernd weitergeführt hätte, als realisiert zu behaupten.
Ins Absurde überschlug sich dieses zentrale Idol bürgerlicher Musikmythologie bei Josef Matthias Hauer: Seine Musik sei die Summe der Tradition, im atonalen Melos sei die Musik Bachs, Mozarts und Beethovens aufgehoben und vollendet. (Josef Matthias Hauer: *Vom Wesen des Musikalischen.* Leipzig 1922, S. 40.) Als ob sich nicht schon im späten 19. Jahrhundert die notwendigen inneren und äußeren Bedingungen für eine neue universalsprachliche Spontaneität verbindlicher Kunstmusik aufgelöst hätten.
An Schönbergs Spätwerk die Brüchigkeit des Grundes ignorieren, auf dem sich seine Werkindividualisierung als traditionelle gebärden möchte, leistet einer zweifelhaften, weil unkritischen Verehrung für Komponist und Werk Vorschub. Zur Problematik von Schönbergs Spätwerk und des Umschlags „avanciertester Musik" in die Postmoderne im Zeichen einer „Emanzipation der Konsonanz" (vgl. auch Hellmut Federhofer: *Musikgeschichtsschreibung und neue Musik des 20. Jahrhunderts.* In: Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr.39, Wien 1987, Sonderdruck, S.10.)sei auf die Autoritätsstelle bei Adorno (*Zum Verständnis Schönbergs.* In: Musikalische Schriften V. Frankfurt 1984, S. 428f.) hingewiesen, worin dieser beklagt, dass mit dem Ende des bürgerlichen Zeitalters das Vermögen des Genius der Künste sterbe, „ästhetisch die ganze Welt

Bekanntlich hat Adorno das Kunststück gewagt, die Neue Musik des 20. Jahrhunderts als Traditionssteigerung und Traditionsbruch zugleich zu deuten. Und dies mittels hochkomplexer, oft selbstwidersprüchlicher Annahmen, etwa der, dass die ernstzunehmende - letztlich radikalmoderne - Kunstmusik des 20 Jahrhunderts, um der verlorenen gesellschaftlichen Humanität willen, so inhuman wie nur möglich werden müsse. Daß sich die Thesen von Traditionssteigerung und Traditionsbruch nicht in einem zureichenden Grund vereinigen lassen, war zweifellos einer der Hauptgründe, weshalb sich der postmoderne Diskurs über Neue Musik und Musik alsbald der Beliebigkeit und Unverbindlichkeit auslieferte.[10] Als wissenschaftliches Pendant der schönen neuen Einfachheit ästhetischer Postmoderne regierte den theoretischen Diskurs über die Musik des Jahrhunderts die gedankenlose Einfalt widerspruchsunbedachter Axiome. Die Historische Musikwissenschaft, lange Zeit nur widerwillig bereit, sich mit den komplexen Phänomenen einer Neuen Musik unter den Bedingungen des 20. Jahrhunderts auseinanderzusetzen, übte sich in vorauseilendem Gehorsam, - gegen ein vermeintes Urteil der Geschichte, das sich jedoch als Expertenfiktion unseres Jahrhunderts erweisen könnte. Als wäre Adornos Traum vom integralen Werk, in dem sich alle Momente konzentrisch um die Mitte des Ganzen organisierten, unter atonalen Bedingungen in Erfüllung gegangen, - gewiß doch in den Werken der „Zweiten Wiener Schule."[11]

3.

Mit der Atonalisierung der Tonalität wurde der Versuch einer Totalisierung des Chromas unausweichlich.[12] Und ebenso unausweichlich der hohe Preis, der für die erlangte Befreiung vom tonalen Regelwerk funktionaler Harmonik zu entrichten war: die musikalische Phantasie

---

aus sich selbst, aus dem Subjekt hervorzubringen." An den letzten Nachfahren derer von Michelangelo und Shakespeare, nämlich Schönberg und Picasso, wollte der Genius der Geschichte „noch einmal im ästhetischen Bereich gut machen, was er der Gesellschaft in ihrer Realität vorenthält." Und Adorno wagt beschwörend das Unmögliche: Schönberg und Picasso produzieren „in unversieglicher Jugend" wie zugleich im Angesicht des Endes großer Kunst. Adorno: „ Daß trotzdem Schönberg dahin musste, wenige Tage, nachdem zum ersten Mal eines seiner Zwölftonwerke, der ‚Tanz um das goldene Kalb', bei der Darmstädter Uraufführung die fable convenu Lügen strafte, diese Musik sei asozial und spreche nicht zu Menschen - das scheint symbolisch dafür, dass es doch nicht sein sollte, dass die aus den Fugen geratene Welt es dem nicht gestattete, der dem subjektiven Vermögen nach dazu fähig gewesen wäre; kurz, dass das Vollbringen des Künstlers nicht, wie der Genieglaube es lehrt, bei dessen Macht steht, sondern weithin abhängt von den objektiven Bedingungen der Form und des Gehalts des Werkes." - Adorno auf der zweifelhaften Höhe des irrationalen Logos seiner Negativen Dialektik: subjektiv wäre möglich, was objektiv unmöglich: in einem Satz das Hohe Lied des Genies singen und zugleich den Gang der Geschichte als Geheul eines verrückt gewordenen Weltgeistes denunzieren: als wären auch die Letzten derer von Kant und Hegel vom zentrifugalen Prozeß miterfasst.

[10] Das Feuilleton der renommierten Tageszeitungen ist mittlerweile dazu übergangen, die Rezension aller Arten aktueller Musik von gewieften Spezialisten und spezialisierten Liebhaber ausführen zu lassen. Über die verschiedensten Musiken (Radikale Moderne, Gemäßigte Moderne, Rock und Pop, Technoszene, Jazz, traditionelles Konzert- und Opernrepertoire) finden sich nun austauschbare Worteskalen austauschbarer ästhetischer und musikalischer Kategorien. Antarktis, Sahara, Dschungel usf. werden mit identischen Kategorien und Worten beschrieben; man muß also schon dort gewesen sein, um durch die entleerte Sprache einer vollendet pluralistischen Musikkultur hindurch das Lob für Techno vom Lob für Lachenmann unterscheiden zu können.

[11] Zu Adornos lange ambivalenter und schließlich negativer Bewertung der Einlösbarkeit des Traums vom integralen Werk durch Atonalität, Dodekaphonie und Serialität hat sich eine reiche Literatur angesammelt, die nun von Martin Hufner (*Adorno und die Zwölftontechnik.* Regensburg 1996) wieder aufgearbeitet wurde. Der theoriegezeugte Mythos vom dialektischen Komponisten als Inaugurator eines integralen Werkes dürfte mittlerweile sanft entschlafen sein.

[12] Dem Versuch, das Chroma als nichtleittonhaftes zu totalisieren, unter Umgehung des Zwanges zur Ver-Reihung, geht Hermann Pfrogner an Werkbeispielen bei Paul Hindemith und Béla Bártok nach. Aber so wenig sich Tonalität allein durch Leittonhaftigkeit definiert, so wenig konnte eine durch sich konsistente Atonalität allein durch Nichtleittönigkeit begründet werden. Daher ist Pfrogners Unterscheidung einer vor- und nachatonalen Chromatik hinfällig. (Hermann Pfrogner: *Die Zwölfordnung der Töne.* Zürich 1953, S. 37 ff.)

war in ein Land vorgedrungen, in dem ohne Grammatik oder in bewusster Antigrammatik zur bisherigen gesprochen wurde. Wohl erstmals in der Geschichte der Musik mussten nun die in einem klingenden Artefakt verwendeten Tonbeziehungen - vertikal und horizontal, harmonisch und melodisch - ohne Syntax eines geschrieben oder ungeschrieben zugrunde liegenden Tonsatzes, in dem seit jeher die für eine Kultur und Epoche verbindlichen Organisationsprinzipien musikalischer Sinnlichkeit und Sprache festgelegt waren, spontan und werkindividuell gefunden werden. Anders als in der traditionellen Mehrstimmigkeit der tonalen Syntaxen, die bis zuletzt noch im freien Satz der Spätromantik ein Regelwerk von Tonbeziehungen festhielt, in dem aus der harmonischen Funktionalität der Tonhöhenbeziehungen deren sukzessive simultane Funktionalität als vermittelter Zeitgestalt hervorging - eine klangimmanente Melodisierung des Harmonischen und eine ebensolche Harmonisierung des Melodischen - musste nun, in freier Atonalität, von Werk zu Werk ein je eigenes Verhältnis des Harmonischen und seiner Zeitgestalt gesetzt werden. An die Stelle des kadenzierenden Zeitkreises, der als vermitteltes Anfangen, Folgern und Schließen die Mikrogestalt der Tonalität geprägt hatte, musste nun im Innern jedes Werkes ein je eigenes synthetisches Prinzip musikalischer Zeitgestaltung treten.

Schönberg, der sich als Fortführer der Tradition verstand, die durch eine werkübergreifend verbindliche Musiksprache ein Pantheon großer Werke hervorgebracht hatte, konnte sich damit naturgemäß nicht zufrieden geben. Gegen die drohende anarchische Individualisierung des Werkes und damit des Kunstanspruchs von Musik, musste er danach trachten, im totalisierten Chroma der freien Atonalität eine neue synthetische Funktionalität verbindlicher Art, ein neues Regelwerk verbindlichen Komponierens ausfindig zu machen. Der freigesetzten Kunst motivisch-thematischen Entwickelns war das Gesetz einer neuen freien Tonordnung unterzubauen. Wie ungebrochen sein Glaube an eine unendliche Fortführbarkeit des Beethovenschen Prinzips motivisch-thematischer Durchführung als eines gleichsam übergeschichtlichen Kompositionsprinzips war, erwies sich an der unhinterfragten Art und Weise, in der er die Struktur der traditionellen Metrik und Rhythmik beibehielt. Verborgen blieb ihm, dass einer neuen tonhöhenlogischen Funktionalität eine ebensolche zeitgestaltungslogische hätte verknüpft sein müssen, um Grundlage einer neuen Syntax und Idiomatik verbindlicher Musiksprache sein zu können.

In der unausweichlich gewordenen Anarchie der atonalisierten Töne schien allein Schönbergs Konzept einer Methode, mit „zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ zu komponieren, die Hoffnung einzulösen, von der syntaktisch nur negativ bestimmten Atonalität deren beklagte Gesetzlosigkeit und Willkür zu nehmen. Im „Nur-Aufeinander“ schien das neue synthetische Prinzip gewonnen, das einer auf sich gestellten Atonalität die syntaktische und idiomatische Verbindlichkeit einer neuen Musiksprache mit höchstem Kunstanspruch zu gewähren schien. Und unter diesem Anspruch wurden die werkindividuell aufgestellten Zwölftonreihen als Grundgestalten und deren Modi bezeichnet; Ausdrücke, die sogleich nahe legten, es sei der gesuchte Ersatz für die verbrauchten Grundgestalten tonaler Harmonik und Melodik, für Dreiklang, diatonische Skala und Tonartenkreis gefunden. Und mehr als ein Ersatz: als notwendiges Resultat der musikgeschichtlichen Entwicklung könnten die neuen Grundgestalten Anspruch auf Grundlegung einer neuen Musikalität mit wesentlich differenzierterer Harmonik, Kontrapunktik und Melodik erheben, als der Sprache und den Werken der traditionellen Musik jemals zugänglich gewesen war. Die gänzlich zu eigener Autonomie und Rationalität befreite Kunstmusik schien jenes Gesetzes- und Regelwerks habhaft geworden, das ihr ermöglichte, Weberns Fortschrittsaxiom zu folgen, wonach eine tiefere musikalische Geistigkeit eine höhere Differenzierung der musikalischen Form voraussetze.[13] Und allererste Voraussetzung dazu war demnach die Befreiung des Tones vom

[13] Sinn und Zweck der Musik und ihrer Geschichte bestimmt Anton Webern als permanente Steigerung musikalischen Zusammenhangs, um die Fasslichkeit musikalischer Gedanken zu steigern. Ein Theorem, das Hanslicks formalistische Verkürzung der Musik, der Geist der Musik sei allein ihre Form in geistfähigem

jahrtausendewährenden Joch tonaler Beziehungen, von der Herrschaft des Grundtons, der nunmehr zum Anathema der neuen Musikalität und Werksprache geworden war.

4.

Die neuen Grundgestalten sollten jedoch weder Skala im traditionellen Sinn, etwa nun die primitive einer chromatischen, sondern eine für jedes Werk eigens ausgewählte Intervallgestalt des Chromas sein; zugleich auch nicht Melos, nicht Grundmelodie, etwa im Sinne eines Chorals, der im Werk getreulich, etwa in Hauers Tropenmanier, zu paraphrasieren gewesen wäre. Die neue Grundgestalt sollte vielmehr als Reihe Gesetz und Material zugleich sein, - Selbstmanifestation der von allen tonalen Bindungen freigesetzten Phantasie, allerdings unter unreflektierter Hinnahme einer lediglich durch die temperierte Stimmung vorgegebenen Zwölfteilung der Oktave. Die Reihe als Schatzkästlein einer Intervallstruktur voll geheimnisvoll bindender Kräfte sollte als tonhöhenlogische Mikrostruktur eine der ermöglichenden Bedingungen für eine neue Makrostruktur stimmiger Meisterwerke enthalten. Das vom Komponisten frei vorstrukturierte Tonhöhenmaterial - den negativen Geboten atonaler Verhütungsstrategie gehorchend, um jeglichen Anklang an tonale Beziehungen zu vermeiden - erklomm den Rang eines formbildenden Gesetzes und Regelwerks. Im Grunde also wieder ein normierende Verhältnis von Tonsatz und Werkphantasie wie in der tonalen Tradition? Hier das syntaktisch vorgeformte Materialsubstrat, dort die individualisierende Formung zur autonomen Werkgestalt? Und zugleich die Tradition organisch fortsetzend, weil deren naturwüchsig konventionelle Harmonik und Melodik durch eine geschichtswüchsig artifizielle Chromatik ersetzend?
Im Dur-Moll-System - letzte musikgeschichtliche Station universaler Tonalität - verdankten alle Töne und Intervalle ihre Beziehbarkeit einer harmonischen Funktionalität, die sich ihrerseits einer Beziehbarkeit auf Grundintervalle verdankte, die wiederum im Selbstbegründungszirkel des Dreiklanges als Grundbeziehungen für alle tonal möglichen Intervall- und Tonartbeziehungen fungierten. Die harmonisch-melodische Mehrdeutbarkeit jedes Tones war jeder willkürlichen - kontingenten - Bestimmbarkeit entnommen; jede Tonbeziehung war durch ihre harmonische Vermittlung einer unmittelbar melodischen Verständlichkeit fähig, bis hin noch an die enharmonisch verwechselbaren Grenzbeziehungen entferntester Tonarten im temperierten Stimmungssystem.
Dieses Ideal einer durch sich selbst verständlichen Syntax von Tonhöhenbeziehungen - das Ideal einer nichtkontingenten klanglogischen Tonrede - sollte nun in der dodekaphonen Atonalität, in Erfüllung des totalisierten Chromas, durch die dodekaphone Grundbeziehung

---

Material, der formalistischen Tautologie annähert. - Webern: „...daß, seit Musik geschaffen wird, das Bestreben der meisten großen Künstler dahin geht, diesen Zusammenhang immer deutlicher zu machen.“ Und die vollendete Erfüllung des Vorsatzes leiste nun die Dodekaphonie: „Die Komposition mit zwölf Tönen hat einen Grad der Vollendung des Zusammenhangs erreicht, wie er früher auch nicht annähernd vorhanden war. Es ist klar, wenn Beziehung und Zusammenhang überall gegeben ist, dass dann auch die Fasslichkeit garantiert ist.“ (Anton Webern: *Der Weg zur Neuen Musik.* Hrsg. v. W. Reich, Wien 1960, S. 19.)
Im musikgeschichtlichen Augenblick radikalster Fragmentierung von Musik beschwört *deren* Komponist den Schein des Gegenteils. Aber über die Struktur einer nichtkontingenten Fasslichkeit kann nicht durch Komponistendekret verfügt werden, weil die simple Gleichung: ein differenzierteres Material verlange nach einer differenzierteren Struktur von Fasslichkeit, Referenzgründe einer Materialdifferenzierung angeben müsste, in denen *zugleich* die Bedingungen der neuen Synthese des Differenzierten als Ermöglichung neuer „Fasslichkeit“ enthalten sein müssten. Die Zersetzung der Tonart in der Spätromantik und der nachfolgenden Phase einer schwebenden und aufgehobenen Tonalität wurde nicht durch *die Reihe* als synthetischem Grund einer „dodekaphonen Tonart und Tonalität“ aufgefangen. (Zur Irrelevanz von Weberns Verweis auf die entfernteren Obertöne vgl. Anmerkung 18 und 38.)

jedes Tones und Intervalles auf höherer, differenzierterer Stufe wieder ermöglicht werden.[14] An die Stelle der tonalen Grundbeziehungen könne die Beziehung auf das als zwölftönige Ganzheit intendierte Chroma, auf die dodekaphone Totale, treten, durch deren „Nur-aufeinander-Bezogensein" eine völlig neue und dennoch nichtkontingente - syntaktische -Vermittlung nichttonaler Tonhöhenbeziehungen konstituierbar sein sollte. Und da im dodekaphonen Grund, anders als im tonalen, keine hierarchische Tonhöhenstruktur vorgegeben sei, sei nun auch die Syntax für eine musikalische Sprache in befreiten, nichthierarchisch organisierten Tönen entdeckt worden, - die Grundlage für eine neue Musikalität und Werkidiomatik, die überdies mit der europäischen Entwicklung zu einer Demokratisierung aller Lebensbereiche auffällig übereinstimme.
Zu dieser glänzenden Aussicht: eine neue Musiksprache sei durch eine neue Kompositionstechnik zu begründen: der Komponist in der Rolle des Propheten: mit ungeheurem ethischen Anspruch übergibt er dem Volk der Komponisten und Musiker die Gesetzestafeln einer neuen Sprache, kam eine zweite, nicht minder vielversprechende hinzu. Denn die neue Methode schien Schule zu machen, sie erwies an den plastisch gegeneinander abgehobenen Oeuvres dreier Komponisten - Schönberg, Berg, Webern - die Realisierbarkeit des neuen Prinzips. Dies musste in der Folgegeneration weithin die Annahme erwecken, dass nun entweder tatsächlich eine neue Syntax und ein neues Idiom für zeitgemäße Individualstile gefunden oder doch wenigstens ein vororganisierter Materialfundus zu entdeckt worden sei, der sowohl die unwillkürliche Vermeidung tonaler Strukturen als auch die individuell freie Formierung und Anwendung des neuen allgemeines Regelwerks ermögliche. Und unter diesen Prämissen schien die Hoffnung auf eine Fortsetzbarkeit der großen Tradition legitim; begründet auch die Zuversicht, eine verbindliche neue Musikalität, nicht bloß die künstliche einer spezialisierten Kompositionstechnik, werde sich im 20. Jahrhundert durchsetzen.
Konnte demnach die Dodekaphonie die freie Atonalität vom Vorwurf freisprechen, lediglich als Negation der Tonalität Bestand und Legitimation zu haben? Und war die Einverleibung traditioneller, der Tonalität zugehöriger Prinzipien und Strukturen des Metrisch-Rhythmischen durch das dodekaphone Komponieren so unproblematisch wie es für Schönberg zunächst den Anschein hatte? Daß die Übernahme der symmetrischen Proportionsrhythmik unerlässlich war, ging schon aus der ästhetischen Zielbestimmung der dodekaphonen Musik hervor: sie wollte eine motivisch-thematische wie die traditionelle sein, ja deren Vertiefung und Vollendung als entwickeltste Variation und Durchführung; ein Ziel, das die metrisch-rhythmische Identitätsstiftung der atonalen Motive und Themen voraussetzte.

5.

Schönbergs erste atonale Stücke - um 1908 komponiert - waren von auffälliger Kürze. Deren Werkdeuter meinten zunächst, manche bis heute, die zeitliche Kürze der Stücke verdanke sich allein der außerordentlichen Intensität ihres Ausdrucks. Die Werke jener Zeit seien als Repräsentanten des expressionistischen Protokoll-Stils zur Momenthaftigkeit genötigt. Schönberg und Berg, offenbar unzufrieden mit expressiver Kürze als kompositorischem Dauerzustand, versuchten jedoch bald, größere Formen durch Anlehnung an Texte wieder zu ermöglichen. Doch konnte die darin enthaltene Kapitulation autonomer Kunstmusik vor einer heteronomen Führung durch Wort und Textbeziehung ebenso wenig eine Lösung darstellen wie

[14] Schönbergs und Weberns Theorem: wie die Dur-Moll-Tonarten wegen ihrer höheren Schlussfähigkeit die Kirchentonarten, so hätte nun das Reihensystem das Dur-Moll-Tonarten-System abgelöst, ist illusorisch, wie ihre eigenen Ausführungen zeigen. Die Schlüsse werden durch die Reihe nicht „reicher", sondern liquidiert. Daher die schließliche Aufgabe des Theorems durch Webern selbst: „...daß das Musikstück zu Ende ist, merkt man ja ohnedies." (Anton Webern: *Der Weg zur Neuen Musik.* Hrsg. v. W. Reich, Wien 1960, S. 31. und *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen.* Ebenda, S. 45)

der Versuch, durch Wechsel in Tempo, Figurierung, Instrumentation u.a.m. konsistente Großformen atonaler Sukzession zu gestalten, die ein gleichwertiger Ersatz oder eine gesteigerte Überwindung der tonalen Makrogestalten hätten sein können.[15]
Schönbergs Suche nach einem nichtkontingenten atonalen Regelwerk, aus dem ein Tonsatz mit verbindlichen Regeln für die Zeitorganisation musikalischer Mikro- und Makroformen abzuleiten wäre, blieb daher das entscheidende Desiderat der musikgeschichtlichen Stunde um 1910/20. Und dies umso mehr, als Schönbergs Rückgriff auf die Formgattungen der tonalen Ära, in deren ausgelaugte Schläuche der neue Geist atonaler bzw. dodekaphoner Musik sollte gefüllt werden, spätestens seit Webern als unhaltbar einsichtig wurde.
Schönberg hat die Problematik der atonalen Kürze mehrmals reflektiert.[16] Er erkannte, dass mit der Emanzipation der Dissonanz, mit der atonalen Loslösung von Ton und Intervall aus allen tonalen Bezügen, eine Gleichschaltung aller Töne und Intervalle in neutrale Sonanzen einhergeht, die ihnen jede innere Nötigung zu verbindlicher musikalischer Zeit-Entfaltung, die als Tonsatz gestaltbar wäre, raubt - somit das nichtkontingente Prinzip eines *wirklich*

---

[15] Die Erfüllung großformaler Funktionen, so Schönberg - „vergleichbar der Zeichensetzung im Satz, der Unterteilung in Abschnitte und der Zusammenfassung in Kapiteln - war kaum mit Akkorden zu gewährleisten, deren konstruktive Werte bisher noch nicht erforscht worden waren. Daher schien es zunächst unmöglich, Stücke von komplizierter Organisation oder großer Länge zu komponieren. Wenig später entdeckte ich, wie sich größere Formen konstruieren ließen, indem man einem Text oder Gedicht folgte. Die Unterschiede in der Länge und Form der Teile und der Wechsel im Charakter und in der Stimmung wurden in der Form und dem Umfang der Komposition, in ihrer Dynamik und ihrem Tempo, in der Figurierung und Akzentuierung, Instrumentierung und Orchestrierung widergespiegelt. Auf diese Weise wurden die Teile genauso deutlich differenziert wie früher durch die tonalen und strukturellen Funktionen der Harmonie.“ (Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke.* Hrsg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt 1995, S. 110 f.)
Aber nicht lange hielt sich die Illusion, durch bloße Anlehnung an Texte seien Großformen wieder möglich geworden: „Heute kann ich es besser so erklären: durch den Verzicht auf die traditionellen Mittel der Gliederung war das Aufbauen größerer Formen zunächst unmöglich, da solche ohne deutliche Gliederung nicht bestehen können. Darum sind auch die einzigen umfangreicheren Werke aus dieser Zeit Werke mit Text, in welchen das Wort das zusammenhängende Element darstellt.“ (*Stil und Gedanke, S. 213.)* - Womit der Dodekaphonie die Kraft zugesprochen wurde, neuerlich jene Kontraste und Gegensätze schaffen zu können, die zur Gliederung und Gestaltung von musikalischen Großformen unabdingbar sind.
Eben dies bezweifelt sein Schüler Hanns Eisler: „Auch der Mangel an Gegensätzen ist eine Gefahr der Zwölftontechnik. Eine Exposition klingt durch ihre komplexe Satzart bereits wie eine Durchführung und die Durchführung, die danach folgt, hebt sich kaum mehr ab, und die Reprise ist nicht mehr als Wiederkehr der Exposition hörbar. Die Durchführungsteile in einer Zwölftonkomposition modulieren nicht, sie werden nur wie die Geister der Abgeschiedenen noch einmal beschworen, aber sie bleiben wie eben die Abgeschiedenen abstrakt und haben keine Kraft mehr, die in der Form pulsiert. Denn wenn Zwölftontechnik, warum dann Durchführungen, Rückführungen und Überleitungen, die ohne ihre tonale Funktion ihren eigentümlichen Sinn verloren haben?“ (Hanns Eisler in: *Sinn und Form* 5, 1955, S. 12 f.)
Wie könnten die Teile auch modulieren, wenn Transponieren, Modulieren, Umkehren, Verkrebsen usf ohne Spiegelung um die Oktave und den durch tonale Funktionen bestimmten Vorstellungsraum unvollziehbar sind? Ernst Krenek wies daher gleichfalls in den Fünfzigerjahren die Vorstellung zurück, dodekaphone Transpositionen wirkten als Ersatz oder gar Steigerung tonaler Modulationen. „Sie beruht auf einer nahe liegenden, aber irreführenden Analogie. Da alle Transpositionen die gleichen zwölf Töne enthalten, von denen - der Definition nach - keiner von selbst mehr Gewicht hat als jeder andere, kann vom Übergang von einer Transposition zu einer anderen kaum ein ähnlich drastischer Effekt erwartet werden, wie ihn die Modulation von einer Tonart in eine andere herbeiführt.“ (Ernst Krenek: *Authentisch, doch liberal.* In: Österreichische Musikzeitschrift 8, 1953, S. 13.) - Dennoch versuchte Adorno noch in der „Philosophie der neuen Musik“ die „spätere Zwölftontechnik“ als „System von Kontrasten“ aufzufassen. (Vgl. Anmerkung 36.)
[16] Vgl. etwa das Kapitel über Konsonanz und Dissonanz in der dritten Auflage seiner *Harmonielehre, S. 14-19.* - Dazu Elmar Budde: („Eine Harmonik, die aufgrund ihrer emanzipierten Intervallstruktur nicht mehr den Gesetzen der Tonalität gehorcht, vermag von sich aus nicht mehr größere musikalische formen im Sinne von ‚Zeit'-Formen auszubilden.“ (E. Budde: *Atonalität.* In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1. Kassel 1994, Sp. 949.) - Scheinbar zustimmend Adorno: „Daß die Zwölftonmusik es zu keinerlei großen Formen eigenen Wesens bringt, ist die immanente Rache der vergessenen kritischen Phase und kein Zufall.“ (Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik.* Frankfurt 1958, S. 94.) - Dies legt entweder einen Rückgang auf die vordodekaphone Phase der Atonalität oder ein Hinausgehen über die Dodekaphonie nahe.

musikalischen Anfangens, Folgerns und Schließens. Dem atonalen Negativ-Satz war abhanden gekommen, was der tonale Satz - als strenger und als freier - enthalten hatte: das Prinzip einer tonlogisch vermittelten Sukzession mehrstimmiger Klänge.
Der harmonisch-funktionale Pulsschlag des tonalen Satzes ist ein zeitlicher zugleich, er zwingt die Zeit zu musikalischer Kadenzierung und darin das Medium absoluter Verflüchtigung zu einem Zeitgestalt ermöglichenden skulpturalen Halt, in dem sich Erinnerung und Erwartung zur Einheit eines Kontinuums vereinigen können. Diese Einheit ermöglicht eine Musik und Musikalität, die mimetisch automatisierbar und ummittelbar mimetisch verständlich ist; die äußere Zweckmäßigkeit ihrer Zeitgestaltung ist die Entäußerung der inneren Zweckmäßigkeit ihrer Tonhöhenbeziehungen, - sie ist als Sprache von Tönen zugleich eine vermittelte von Zeit. In das Selbst der tonalen Töne ist zeitliche Progression und deren synthetisch gegliederte Einheit unmittelbar und zugleich vermittelt eingeschrieben. In das Selbst der atonalen deren Negation: das Unvermögen, eine nichtkontingente Gestalt von Zeit in Klängen zu objektivieren. Konnte nun Schönbergs Dodekaphonie, als auf eigene Beine gestellte Atonalität, von dieser den Makel innerer Kontingenz nehmen und ihr Unvermögen beseitigen, ausgedehnte Zeitgestalten als Entäußerung eines inneren Tonlebens zu komponieren? Enthielt die dodekaphone Organisation atonal freigesetzter Klänge ein zwingendes Strukturprinzip für deren Verzeitlichung? Die Dodekaphonie schien ein solches zu versprechen, setzte sie doch in jedem atonal freigesetzten Ton einen verbindlichen Treib, die zwölftönig temperierte Totale zu erreichen, voraus. Die chromatische Totale - dodekaphon organisiert - schien zu enthalten, was der nur atonalen nicht zuwachsen konnte: ein neues Fundament neuer Tonbeziehungen, ein Ganzes, dem sich die Teile wieder mimetisch integrierten. Während die tonalen Töne in Grundton und Grundtonart gravitierten, sollten die dodekaphonen in ein bindendes Gesamt-Chroma gravitieren, - immer unter hingenommener Voraussetzung der temperierten Stimmung.[17] Das zwölftönige Chroma sei die neue Totalität und als solches der neue Grund

---

[17] Wie wenig sich Schönberg über die Problematik der vorausgesetzten temperierten Stimmung für seine Methode klar wurde, zeigt sich schlagend an zentralen Punkten seiner Argumentation: Die Reihe sei in „keiner Weise mit der chromatischen Skala identisch. Ich bin ja auch nicht der Erfinder der chromatischen Skala; jemand anderer muß sich vor langer Zeit mit dieser Aufgabe beschäftigt haben." Schönberg sieht nicht, dass die reine Materialgestalt jeder Reihe von „nur aufeinander bezogenen Tönen", mag sie noch so raffiniert gestaltet sein, eine nichttonale gedachte chromatische Skala sein muß. „Seltsamer- und fälschlicherweise sprechen die meisten Leute von dem ‚System' der chromatischen Skala. Ich habe kein System, sondern eine Methode, was einen Modus der regelmäßigen Anwendung einer vorgegebenen Formel [!] bedeutet. Eine Methode kann, muß aber nicht eine der Folgen des Systems sein."
Doch wohl, wenn die Methode beansprucht, eine nichtkontingente Sprache von Klängen zu sein. Methode ohne materialimmanentes Formsystem, ohne Formen, die ihre Materie nichtkontingent formieren, ist nur als Spiel möglich; allein dieses darf und muß, da musikalisch und ästhetisch unverbindlich, kontingenten Regelformeln folgen. Die Reihe - kokett mathematisierend - als Formel zu bezeichnen, ist Trug und Selbstbetrug. Wäre Dodekaphonie als Tonsystem möglich gewesen, hätte sie auch als Kompositionsmethode Bestand gehabt und die Prophezeiung ihres Erfinders erfüllt: „Die Zeit wird kommen, in der die Fähigkeit, thematisches Material aus einer Grundreihe von zwölft Tönen zu gewinnen, eine unabdingbare Voraussetzung für die Zulassung zur Kompositionsklasse eines Konservatoriums sein wird." (Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke.* Frankfurt 1955, S. 110 und 118.)
Zur schwankenden Deutung der *Temperatur* in der Schönberg-Schule, einmal als Notbehelf der Tonalität, einmal als Sieg des Geistes über die Natur, vgl. auch Martin Vogel: *Die Zukunft der Musik.* Düsseldorf 1968, S. 219. – *DieLehre von den Tonbeziehungen.* Bonn 1975, S. 260 ff. und *Die Naturseptime.* Bonn 1991, S. 224.) (Vgl. Anmerkung 20.)
Ernüchtert, wenn auch Gründe und Konsequenzen einer Musik kontingenten Regelwesens nicht benennend, schreibt daher Rudolf Stephan 1967: „Die Zwölftontechnik ist, obwohl sie sich in Regeln fassen lässt, weniger [!] ein System von Regeln, das es erlaubt, wieder einen handwerklich guten Tonsatz zu schreiben, als eine Sammlung von Vorschriften, die es dem Komponisten verwehrt, unversehens ins traditionelle musikalische Idiom zurückzufallen. Zwölftontechnik garantiert keinen musikalischen Sinn, sie verhindert nur eine ganz bestimmte Art von Traditionalismus: Banalität. Sie garantiert einzig eine Fülle von musikalischen Beziehungen." (Rudolf Stephan: *Zwölftontechnik.* In: Riemann Musik Lexikon. Sachteil. Mainz 1967, S. 1086.) - Eine Sammlung von Vermeidungsvorschriften garantiert eine Fülle von musikalischen Beziehungen? Dies erinnert an

neuer Musikalität und musikalischen Zusammenhangs, des neuen Materials inhärente Form, - Anfang, Vermittlung und Ziel jeder atonal stimmigen Sukzession. Und da die chromatische Totale eines abschließbaren Zeitverlaufes und dessen Wiederholung bedurfte, schien das dodekaphone Tonhöhenprinzip zugleich das Prinzip eines originär dodekaphonen Zeitkontinuums zu enthalten.
In der chromatischen Totale stünden die Töne, wie Schönberg unzweideutig festhält, in unmittelbarer Beziehung zueinander. Ihr durch die Reihe vermitteltes „Nur-aufeinander-Bezogensein“ befähige jeden Ton zu simultanen und sukzessiven Beziehungen, die ebenso unmittelbar verständlich seien wie früher die tonalen Beziehungen.[18] Demnach müssten in der

---

den Versuch, eine neue Art des Gehens zu erfinden: endlich ohne den (banalen) Boden zu berühren. - Offensichtlich birgt Schönbergs Kunst, die Heinrich Strobel als „die letzte Übersteigerung des romantischen Subjektivismus“ bezeichnete, (in einer Rundfunkdiskussion am 30. März 1931, zitiert nach Manfred Vogel: *Schönberg und die Folgen. Teil 1.* Bonn 1984, S. 471.) Probleme und Abgründe, die erst jenseits der Verständnismöglichkeiten gängiger Musikhistorie erörtert und geklärt werden können.

[18] Schönbergs irriger These folgend, der musikgeschichtliche Prozeß folge einer Nachahmung der Obertonreihe, wähnte Webern im Hintergrund der qualvoll anstrengenden kompositorischen Arbeit, einer syntaktisch unvermittelten Tonreihe Motivik, Polyphonie und Harmonik zu entlocken, stets die schützende Hand der Mutter Obertonreihe. Der musikalische Zerfallsprozess im späten 19. Jahrhundert - Chromatisierung, Vieldeutig- und Unbestimmtwerden der Akkorde, Auflösung der Tonalität usf. – hätte sich unterm Diktat der Obertonreihe vollzogen, im Gehorsam unseres Hörens auf stets entferntere Obertöne. Diese prinzipiierten daher jene neuen synthetischen Grundformen, aus denen ein neues Tonsystem, das von Schönberg erhoffte pantonale, hervorgehen werde. Daher enthalte die chromatische Skala per se, unter Negation ihrer tonalen Herkunft, verbindliche Prinzipien einer neuern Harmonik und Polyphonie.
Im späten bürgerlichen Komponisten – Schrumpfgestalt jenes Naturgenies, das die Genieästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts feierten – verschränkten sich undurchschauter naturwissenschaftlicher Aberglaube mit dem Allmachtswahn freigesetzter musikalischer Phantasie, die meinte, im Verbund mit einer neu eroberten Natur des Klanges eine neue Sprache von Musik *von heute auf morgen* erschaffen zu können. Daher sah Webern nicht, dass schon das Auskomponieren der Tonart durch Nebendominanten, das Vieldeutigwerden jedes Akkordes und Tones und ohnehin die allesdurchdringende Variationsarbeit der „totalen Entwicklung“ sein behauptetes Prinzip (einer sich stets steigernden) Fasslichkeit torpediert, und dass sich die Obertonreihe zu allen Tonsystemen der Musikgeschichte kontingent, nicht als Begründungspotential verhält, da sich aus ihrer Reihen-Form jedes und daher keines „ableiten“ lässt.
Webern: „Das Gehör hat absolut richtig entschieden, dass der Mensch, der die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelnen Töne abgestrichen hat, *kein Narr war*.“ (Anton Webern: *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen.* Hrsg. v. W. Reich, Wien 1960, S. 55.) - Hätte das Gehör wirklich „entschieden“, hätte man nicht abstreichen müssen; die Stimme der neuen dodekaphonen Intonation hätte unmittelbar - „natürlich“ - zu den erwählten Komponisten gesprochen, das dodekaphone Melos hätte unmittelbar *vorgesungen*. Dies muß Hauer früh erkannt haben. (Zum Scheitern seines Weges vgl. Hauers Tauchunternehmen in Anmerkung 31.)
In Schönbergs Theorie-Denken rückte schon früh der Einzelton samt Obertonreihe in den Rang eines systemschaffenden Grundes ein, - in seiner zu erobernden „Natur“ sollte die neue Reihen-Musik sowohl die gesuchte Konsistenz wie auch Kohärenz finden. In der Formulierung seines gehörigen Schülers Anton Webern: „Und da der Ton die Gesetzmäßigkeit ist in bezug auf den Sinn des Ohres, und dinge sich ereignet haben, die in den früheren Jahrhunderten nicht da waren, und da Beziehungen weggefallen sind, ohne dass es das Ohr beleidigte, so müssen doch wohl andere Gesetzmäßigkeiten heraufgekommen sein, über die wir heute schon Verschiedenes aussagen können.“ (Anton Webern: *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen.* Hrsg. v. W. Reich, Wien 1960, S. 38.)
Weithin teilte die Schönberg-Schule das wissenschaftsabergläubische Vorurteil (und Adorno hielt sich in dieser Frage bedeckt) der bürgerlichen Ära, durch „Heranziehung“ der Obertonreihe seien Tonsysteme, sowohl die bisherigen tonalen wie die nun kommenden nichttonalen zu begründen. Ob in der nachbürgerlichen Ära das Vorurteil, durch physikalistische Theorien, die sich auf physikalische Realitäten beziehen, seien Tonsystem zu begründen, überwindbar sein wird, ist offen. In der bürgerlichen Ära misslang eine verbindliche Begründung der Tonalitätssysteme, weil es nicht gelang, der von Moritz Hauptmann begriffenen *Natur der Harmonik und Metrik* (Leipzig 1854) eine transzendentale Begründung beizugeben, die allein fähig sein kann, die falschen Begründungen und Verabsolutierungen sowohl der physikalischen wie auch der mathematischen („harmonikalen“) Theorien zu überwinden.
Heute besitzen wir noch nicht einmal eine Theorie, die uns die synthetische Apperzeption der Parameter an Klang und Ton erklären könnte, daher auch keine, welche die Obertonreihe als unbewusste Perzeption (in jeder

dodekaphonen Intervallbeziehung deren Töne ebenso funktional eindeutig - nichtkontingent - bestimmt sein wie früher der durch seine harmonische Funktionalität in bestimmter Beziehung auch wirklich eindeutige Ton. (Jeder tonale Ton ist harmonisch mehrdeutig, aber nicht seine aktuelle Eindeutigkeit im konkreten musikalischen Zusammenhang liquidierend.) In der Reihe jedoch finden wir für jeden Ton lediglich einen Zählort, keinen harmonisch-melodischen Funktionsort, der seine bestimmte Eindeutigkeit und Mehrdeutigkeit garantieren könnte.[19] Wie

---

Apperzeption von Tönen) begriffe, die als Klangfarbe unmittelbar sowohl an Stimme wie an Instrumentalklängen wahrgenommen wird. Jedes Teiltonhören und -singen übersetzt bereits die perzeptive in eine apperzeptive Tätigkeit, - in ein konkretes musikalisches Tun. - Selbstverständlich findet sich daher auch der Grund für die absolut exklusive Harmoniefähigkeit des Dreiklanges *nicht* in der Obertonreihe; deren erste Teiltöne sind schon eine Setzung des vorausgesetzten Grundes Dreiklang, und diesem und seiner musikgeschichtlichen Aussprache, also nicht einer Explikation der Obertonreihe, folgte die abendländische Musik bis an ihr Ende, - nachdem sie sich seit dem Mittelalter auf den Weg einer vernunftgesetzten Mehrstimmigkeit begeben hatte, um deren Möglichkeiten als höchsten und innersten Wesensausdruck von Musik zu verwirklichen.

[19] Trotz fehlender Funktionsorte der Töne in ihrer Reihe dachte Webern die Reihe in einer Analogie zur diatonischen Skala und das Komponieren mit Reihen in einer Analogie zur polyphonen Kunst der Niederländer, da schon bei diesen „Reihe“ und „Thema“ äquivok gewesen seien. - Doch ist die diatonische Skala nicht Reihe, sondern ein hierarchisch strukturierter Kreis von funktional bestimmten Tonorten und -beziehungen; und die kontrapunktischen Grundformen von Imitation, Kanon, Umkehrung, Krebs und Krebs der Umkehrung setzen die Spiegelung der Töne an de Achse der Oktave in einem funktional bestimmbaren Klangraum voraus, ohne welche Spiegelungsfähigkeit jene Kontrapunkt-Akte sinnlos, weder vollziehbar noch vorstellbar sind. Nur illusionär gelten die Akte von Transponierung, Umkehrung, Krebs usf. für die Zwölftonreihe und das Komponieren mit ihr, da dieses nicht nur die Oktave außer Funktion setzt, sondern die Intervalle und Töne ihrer Zuordnung zu einer melodisch-harmonischen Einheit von Tönen beraubt. Die Spontaneität des dodekaphonen Komponierens ist unvermittelte und kontingente Setzung, sie kann von Willkürentscheidung nicht unterschieden werden. (Es gibt kein Kriterium für die Unterscheidung von richtigen und falschen Tönen).
So wenig von der Reihe her über ein Kon- oder Dissonieren ihrer zu neutralen Distanzen („Sonanzen“) disqualifizierten Intervalle etwas auszumachen ist, so wenig ist aufgrund der Reihe und ihres „Systems“ eine neue Art Niederländischer Polyphonie zu begründen. - Anton Webern: „Alle zwölf Töne in einer bestimmten Folge - so müssen sie sich immer wieder abwickeln! Eine bestimmte Folge von zwölf Tönen ist immer wieder da. Und nun machen wir einen Sprung zurück zu den Meistern der zweiten niederländischen Schule! Da hat einer [!] eine Melodie gebildet aus den sieben Tönen, aber immer bezogen auf diese Reihe. Dasselbe [!] geschieht in der von Schönberg erfundenen Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen. Gar nichts anderes!“ - Die beschließende Beschwörungsformel verrät die Unhaltbarkeit des Webernschen Analogiedenkens. Webern: „Nun ist die Analogie noch auszubauen, von den Niederländern ausgehen: Aus der Grundgestalt, dem Ablauf der zwölf Töne, können Abarten gebildet werden: Wir verwenden die zwölf Töne auch von rückwärts nach vorne - das ist der Krebs; dann in der Umkehrung - so wie wenn wir in den Spiegel schauen; und dann noch im Krebs der Umkehrung. Das sind vier Formen. - Was kann man aber mit diesen noch machen? - Auf allen Stufen [!] können wir sie errichten. Also 12 x 4 gleich 48 Formen. Auswahl genug! - Wir haben bisher mit diesen 48 Formen das Auslangen gefunden, mit diesen 48 Formen, die immer dasselbe sind. Wie man früher in C-Dur schrieb, so schreiben wir in diesen 48 Formen.“
Offensichtlich war dem Theorie-Denken der Schönberg-Schule das Wesen von Tonalität bereits so „subkutan“ geworden, - daher die Stunde einer falschen Euphorie folgte, in der es möglich schien, auch noch die Fährte des strengen Satzes abendländischer Mehrstimmigkeit fortzusetzen.
Über die Nivellierung der Intervalle durch deren Dodekaphonisierung klagte Th. W. Adorno: „In der Übermacht der kleinen Sekunde und der von ihr abgeleiteten Intervalle der großen Septime und kleinen None hatte die freie Atonalität das chromatische und implizit das Dissonanzmoment festgehalten. Nun haben diese Intervalle keinen Vorrang mehr über die anderen. Nun sind die Intervalle zu bloßen Bausteinen geworden, und alle Erfahrungen, die in ihre Differenz eingingen, scheinen verloren. (*Philosophie der neuen Musik*. S. 71 und 75.) - Die Intervalle sterben den Tod ihres Ausdrucksvermögens durch dessen Auskonstruktion. Das „Übergeschlecht“ der Reihe war weder Analogie noch Fortsetzung (Weiterbildung, Erneuerung) jenes Dur-Moll-Systems am Beginn des 17. Jahrhunderts, das aus der Asche der diatonischen Hexachordialität modaler Polyphonie, die im harmonisch-monodischen Feuer der chromatischen Experimente von Marenzio, Gesualdo u.a. verbrannt war, den Phönix einer neuen Stufe des Logos abendländischer Musik, der sich vorerst in Händel und Bach vollenden sollte, hervorzubringen vermochte.

es in einer Reihe nicht anders sein kann, enthält sie lediglich die Summe gereihter Töne und Intervalle.
Ein Ganzes dieser agreggatischen Art kann daher nur als statistische „Einheit“, niemals als Einheit innerer Relationen und Funktionen möglich sein. Ein „Ganzes“ dieser Art kann daher auch nicht Grundlage sein für einen inneren mimetischen Vollzug automatisierbarer Tonhöhenbeziehungen, weder harmonisch noch melodisch. (Es lässt sich nicht dodekaphon improvisieren.) Und auch dies wieder abgesehen davon, daß die Dodekaphonie die temperierte Stimmung samt Oktave und deren immanenten Spiegelungsmöglichkeiten (Wiederholungen in vielen Oktavlagen) unreflektiert voraussetzt und keine Rücksicht auf das nichttemperierte Intonieren nimmt.[20] Die Reihe als Reihe enthält somit kein Fundament nichtkontingenter

---

[20] Daß die durch gleichschwebende Temperatur ermöglichte enharmonische „Zwölfordnung“ der Töne die diatonisch „Siebenordnung“ stets voraussetzt, womit atonales Intonieren an das tonale als dessen (kontingente) Privation gebunden bleibt, hält Hermann Pfrogner zunächst eindeutig fest. „So wäre von einer abstrakt temperierten Zwölfordnung weit und breit nichts zu sehen, wenn es keine enharmonische Zwölfordnung gäbe; der Bestand der Atonalität bleibt untrennbar an die Vorgegebenheit der Tonalität gebunden.“ (Hermann Pfrogner: *Die Zwölfordnung der Töne.* Wien 1953, S. 60 f.)
Darin drückt sich noch das in verbindlicher ars scientia gegründete Wissen der Tradition aus, - etwa mit Johann Mattheson: „Es hat…die Temperatur nicht das geringste mit der eigentlichen Music zu schaffen, ob sie gleich die Einrichtung der Klänge besorgt. Diese sind das subjectum der Music und die Temperatur dienet solchem subjecto, eben als die Hacke des Bergmans den Metallen dienet, um selbige aus den Fundgruben herauszuarbeiten. So wenig nun diese Hacke ein Goldschmieds- oder Mahler-Instrument heißen kann; so wenig mag auch die mechanische Eintheilung der Klänge, oder der Circul, ein musicalisches Werck-Zeug genennet werden. Harmonicalisch ist die Temperatur; nicht musicalisch: so lange die Bau-Kunst kein Zimmer-Handwerk, noch Zimmer-Leute Baumeister seyn können.“ (Johann Mattheson: *Große Generalbassschule.* 2. Aufl., Leipzig 1731, S. 155.)
Dagegen Schönberg: „Es ist klar, daß die Obertöne, wie sie zur 12-Teilung der einfachsten Konsonanz, der Oktav, geführt haben, einmal auch die weitere Differenzierung des Klanges hervorbringen werden.“ (*Harmonielehre.* S. 24.) - Mit den politischen Ideologien teilten die ästhetischen am Beginn des 20.Jahrhunderts, daß ihr Dilettantismus bei der Beantwortung vermeintlich Theorie-Fragen zu falscher Prophetie und Gefolgschaft führte. Nicht Mutter Obertonreihe in unbewussten Ohr der avantgarden Komponisten brachte die Differenzierung des Klanges hervor, - es genügte der befreite Eintritt kompositorischer Phantasie in die entfesselte Materialunendlichkeit eines kontingent gedachten Klangraumes, der dem nichtkontingenten unserer Tonalitätsvernunft immer schon so nahe war wie das Nichts dem Sein.
Daß Pfrogner schließlich dennoch Zwölftonorte als Zwölftonwerte zu interpretieren versucht und darin die Genialität Schönbergs sieht, widerspricht dessen eigener Auffassung. (Hermann Pfrogner: *Die Zwölfordnung der Töne.* Wien 1953, S. 187.) - Schönberg: „Ich bin ja auch nicht der Erfinder der chromatischen Skala“ (*Harmonielehre.* S. 32)
In einer enharmonisch intonablen dodekaphonen Zwölfordnung würden wir jede auf andere zu beziehende Tonhöhe nicht zuerst als entweder Oktave, Quinte oder Terz und deren Ableitungsintervalle, sondern als Momente einer chromatischen Totalität intonieren; wir würden jeden Ton nur als Beziehung auf die elf anderen intonieren können, weil wir an jedem dessen *elfe* innerlich mithörten, diese als Vermittlung seiner Unmittelbarkeit und Einzelnheit in uns vorfänden. Während jeder Ton in der diatonisch-chromatischen Tonalität örtlich und zeitlich unverwechselbar ist, seine „Verwechselbarkeit“ tonal und modulatorisch genau bestimmbar bleibt, tauschte der Ton in einer dodekaphonen Ordnung in einem zeitlosen intellgiblen Nu zwölf - noch dazu temperierte - Tonrelationen aus, jede Tonhöhe wäre unmittelbar die enharmonische Modulationsmöglichkeit in elf andere.
Daß mit diesem Transzendieren unserer intonierenden Vorstellungskraft nicht, wie Hauer wähnte, das Reich eigentlicher Musik als Reich des Geistes von Musik und Menschheit betreten wurde, sondern im Gegenteil, die Tür zu jenem kontingenten Klangraum aufgestoßen wurde, der letztlich einer völlig kontingenten oder/und technologisch verfahrenden Sinnlichkeit (Strukturgenerator) überantwortet werden musste, dürfte heute einsichtig geworden sein. Die Väter einer vermeintlichen *Dodekaphonie* arbeiteten ihrer Selbstaufhebung vor. - Im Inneren der Intervalle „an und für sich“ hauste nicht das Gesetz atonaler Intonation, nicht die atonale Weltmelodie, sondern das Andere eines nicht mehr tonhöhenlogisch gestaltbaren Klangraumes sowie dessen unausweichliche Marginalisierung trotz musikgeschichtlicher Unersetzlichkeit. (Josef Matthias Hauer: *Deutung des Melos.* Leipzig 1923, S. 22 f.)
Vergeblich daher Hauers leidenschaftliches Credo an die gleichschwebende Temperatur, unhaltbar sein Glaube, der neue Logos der Musik berge sich in dem, was für Mattheson nichts als ein Mittel zur äußeren harmonikalen Organisation der inneren Tonalität von Musik gewesen war. - Hauer: „Wenn es auf der Welt nichts sonst gäbe

Grundbeziehungen, welches das behauptete dodekaphone Nuraufeinanderbezogensein von *zwölf Reihen-Tönen* ermöglichen könnte. Und die Uniformität der temperiert gestimmten Töne und Intervalle (die vermeintliche Totale der chromatischen „Skala“) ist von der enharmonischen „Verwechselbarkeit“ der tonalen Töne im Grenzbereich der tonalen Tonarten qualitativ (als unmittelbar intonierbare Modulationsfähigkeit) unterschieden.
Aber vielleicht ist die innere (aggregatische) Struktur der Reihe durch reihenfremde Prinzipien wie motivisch-thematische, imitatorisch-kontrapunktische oder allintervallische Beziehungen zu einer tragfähigen Einheit von gründenden Grundbeziehungen aufrüstbar? Die Reihe wäre in ihrer jeweiligen (werkverwendeten) Ganzheit eine individuelle Einheit von Intervallen; diese Ganzheit wäre eine zeitgestaltende insofern, als sie die Folge der Intervalle in der Zeit festhielte, obgleich diesen in der Grundreihe zunächst keine metrisch-rhythmischen Werte zukommen und die Setzung eines ersten, zweiten, dritten bis zwölften Tones der Willkür des setzenden Komponisten unterliegt, denn keiner darf und soll als hierarchisierender Grundton gesetzt sein. Die Reihe enthielte somit das Schema einer nichthierarchischen Zeitgestalt, sie wäre insofern „Thema“ oder zumindest „cantus firmus“, sie müsste im Sinne von Hauers Tropenmanier oder im Sinne von Webern selbstthematisch ins Werk gesetzt werden können.
Im Sinne Schönbergs jedoch soll die Reihe im dodekaphonen Werk verschwinden und aufgehoben sein wie früher die tonale Skala und Syntax im tonalen Werk. Die Reihe wäre demnach eine die einzelne Werkgestalt tragende allgemeine syntaktische Struktur (mit eingeschlossenem Tonsatzhandwerk), die in allen durch sie ermöglichten besonderen Formstrukturen dodekaphoner Werke - in den im Einzelwerk als metrisch-rhythmische und harmonisch-melodische Einheiten ausgesetzten Reihen - als gründende Vermittlung vorhanden wäre und daher ein unmittelbares Verstehen und Vollziehen der Einheit von allgemeiner, besonderer und werkindividuell angewandter Dodekaphonie ermöglichte. Ähnlich wie der Laie bei tonaler Musik, obwohl er nichts von tonalen Strukturen, Vermittlungen und Unmittelbarkeiten wissen muß, dennoch am Vollzug ihres Tonsatzes im individuellen Werksatz unmittelbar verstehend teilnimmt und sogar richtige von falschen Tönen, wenigstens an auffälligen Stellen, zu unterscheiden vermag.
In diesem Sinne jedoch kann die Reihe nach Schönbergs eigenen Prämissen nicht Grund und Vermittlung ihrer Unmittelbarkeit (spontanen Vollzieh- und Verstehbarkeit) sein, da sie ausdrücklich auch als bloßes Material einer chromatischen Totale angesetzt wird, der aporetisch eine „Ganzheit“ vollziehbarer Einheit unterschoben wird. Folglich können auch die bis zu 48 möglichen Transformationen der sogenannten „Grundreihe“, die in jedem Zwölftonwerk zur simultanen und sukzessiven Anwendung gelangen, nur ohne funktionierendes

---

als die zwölf wohltemperierten Töne, so müssten wir doch an einen weisen Schöpfer glauben, der die Welt nach einem großen Plan aufgebaut hat. Und wenn es etwas gibt, das einen diesen Plan wenigstens ahnen lässt, so ist es das Melos dieser zwölf Töne.“ (Josef Matthias Hauer: *Vom Melos zur Pauke.* Wien 1925, S. 19.)
Als kindliche Phantastik bezeichnete Herbert Eimert Schönbergs Versuch, eine Zwölftonsolmisation zu begründen. Schönberg: „Sie [die zwölf Töne] sollen die Namen von zwölf der hervorragendsten lebenden Musiker moderner Richtung erhalten. Zu diesem Zweck werde ich eine Anzahl der bekanntesten Komponisten und Instrumentalisten zum Eintritt in den Bund einladen. Die ersten zwölf geben in der Reihenfolge, in der ich ihre Zusage erhalte, durch eine geeignete Silbe ihres Vor- oder Zunamens je einem Ton der Skala den Namen.“ (Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke.* S. 204 f.)
Schönbergs Gedanke war folgerichtig, nur eben undurchführbar: die Idee einer Zwölftonsolmisation ist realisierbar nur, wenn die chromatische Totale ein intonabler Ersatz der Tonalität sein könnte. Als eine nichtkontingente Gestalt musikalischer Vernunft würde sie uns eine neue mimetische Sinnlichkeit des Tonvorstellens und Musizierens beschert haben, die somit durch memnotechnische Hilfsmittel einem kollektivierbaren Gedächtnis von Musikern und Musikhörenden einverleibbar gewesen wäre. Ähnlich illsusorisch verlief sich Schönbergs Versuch einer Erfindung einer Zwölftonnotenschrift, zu deren Durchsetzung ebenfalls ein Bund von Komponisten und Instrumentalisten gegründet werden sollte. – Was in der Alten Musik der Entwicklung von Jahrhunderten bedurfte, sollte für die Neue Musik per Dekret verordnet und durch autodidaktisches Bastlertum realisiert werden. Aber gleichwohl war Schönbergs Gedanke ebenso folgerichtig wie uneinlösbar: daß eine Neue Musik nur mit einer ihr gemäßen Schriftkultur die geschichtsmächtige Verbindlichkeit der Alten würde bewahren und fortsetzen können.

Modulationssystem, das allein deren Einheit als „Reihen-Tonarten“ gewährleisten könnte, in die Einzelwerke eingehen. Die Anwendung der „allgemeinen“ Dodekaphonie kennt keine Gesetze und Regeln für ihre Besonderung und Vereinzelung. Grundreihe und Transformationsreihen sind lediglich Material, nicht syntaktische, nicht zeitgestaltende Form des Tonhöhenmaterials. Ihr Verschwinden und Aufgehobensein in der „eigentlichen Musik“ der Werke ist daher ein völlig anderes als in der tonalen Musik. Im dodekaphonen Werk spricht der Genius der Tonkunst noch und spricht doch zugleich nicht mehr, weil er den vermittelnden Einheitsgrund von musikalischer Form und Materie, der für jedes nichtkontingente Sprechen in Tönen conditio sine qua non ist, zerbrochen hat.
Ist die Reihe aber weder als chromatische Totale noch als thematische Ganzheit im Werk nichtkontingent und mimetisch vollziehbar anwesend, so könnte vielleicht doch in der Intervallbeziehung von entweder simultan oder sukzessiv unmittelbar benachbarten Tönen (obwohl diese Nachbarschaft durch willkürliche Setzung der Komponistenphantasie entsprungen ist) ein konstituierendes Nuraufeinanderbezogensein vorhanden und tätig sein. Eine Nachbarschaftsbeziehung, welche die Reihe (als Einheit vieler Nachbarn) befähigte, einen dodekaphonen Zusammenhang nichtkontingenter Art zu erschaffen. In diesem Falle jedoch wären die „Nachbarn“ (da jedes Intervall nach jedem anderen gereiht werden kann) bereits als „rein akustische“ Intervallbeziehungen auch musikalische, musikalisch bezogene und beziehbare. Sie bedürften zu ihrer (behaupteten) musikalischen Beziehbarkeit keiner über die akustische Beziehung (die im Letzten auf quantitative Relationen reduziert werden kann) hinausgehenden Beziehung.
Dodekaphone Intervalle wären als akustische zugleich unmittelbar musikalische Intervalle und als solche „harmonisch wie melodisch“ ins Werk zu setzen. Die „rein akustische Intervallbeziehung“ ist jedoch - von der unter dodekaphonen Prämissen wieder stillschweigend vorausgesetzten Temperatur, die eine dodekaphone Intonierbarkeit temperierter Intervalle behauptet - eine quantitative, ein quantitatives Verhältnis von Tonhöhen, an und in dem das Moment der Qualität, der Exponent des quantitativen Verhältnisses, solange vormusikalisch bleibt, als es nicht durch ein metaakustisch funktionales Bezugssystem (das eigentlich die „Reihe“ sein sollte) in eine eigenwirklich musikalische Funktionalität transformiert wurde. (Die akustische Oktave ist noch keine tonale; die temperierte gleichfalls nicht; die dodekaphone ist eine Zufälligkeit.) Intervalle von Tonhöhen kommen daher auch in Natur und Industrie vor, ohne deshalb schon musikalische zu sein.[21]

6.

Teilte man nun mit Schönberg die Ansicht, zwischen tonal und atonal sei kein qualitativer Unterschied, so bedingte dies eine Intervallbeziehung von Tönen, in der tatsächlich jeder Ton Grund seiner Beziehung zu seinem nächsten, dieser wiederum wechselwirkend für jenen

[21] Daß die Grenze zu Geräusch und Nichtklingendem in der Entfaltung Neuer Musik seit spätestens der Mitte des 20. Jahrhunderts fällt, - dieser Rubikon einer fundamentalen Grenzüberschreitung bedingte, dass nun jedes Material, nicht mehr ein ausdrücklich als musikfähiges vordefiniertes, wirkliches Material wirklich Neuer Musik werden konnte und musste. - John Cage erklärte den Verkehrslärm einer belebten New Yorker Straßenkreuzung für Musik, und zwar für schöne Musik. Daß auf dieses und ähnliche Künstlerdekrete nicht mit einem die moderne Gesellschaft erregenden Diskurs, sondern mit entweder autoritärem Gefolge durch die Gemeinde der Seinen oder mit kopfschüttelnder Verweigerung reagiert wird, macht den Paradigmenwechsel der Musik im 20. Jahrhundert als irreversiblen Traditionsbruch erkenntlich. Die moderne Gesellschaft hat weder Instanzen noch wirkliche Interessen, die Binnendifferenzierung der Kunstfreiheit und deren Dekretalien *inhaltlich* zu diskutieren; denn jeder Inhalt ist in jeder Form möglich, wenn jedes Material wirklich geworden.

wäre.[22] Jeder Ton jedes Intervalls fungierte als unmittelbarer Beziehungsgrund seiner bzw. ihrer Beziehung. Die musikalische Beziehung selbst müsste nicht als ein funktional Drittes, nicht als konkrete Vermittlung zweier unmittelbar gegebener Töne anwesend sein, - um deren Unmittelbarkeit als „gegebene“ zu vermitteln. Dieses Argument übersieht, dass das rein quantitative Verhältnis der akustischen Intervallproportion, an der das Beziehen auf einen beziehungsfähigen Grundton noch kein musikalisches ist, kein synthetisches Prinzip für die qualitative Unterscheidung und Vereinigung von Intervallen enthält.
Die Beziehung ist daher nicht als musik-syntaktische Formbeziehung an der Materialität des Intervalles, nicht als jenes Dritte vorhanden, worin die beiden Töne Bezogene wären. Es ist

---

[22] Schönbergs Weigerung, Atonalität als Privation von Tonalität zu verstehen, ein Verständnis, das sich heute als allgemeingültiges Vorurteil einzubürgern versucht, erklärt sich aus seiner bis zuletzt festgehaltenen Hoffnung, Dodekaphonie werde sich als Pantonalität erweisen. Aber weder das „Subkutane“ der dodekaphonen Werke, noch die vermeintliche Regenerationskraft der Obertonreihe, noch auch ein Wink aus Seraphitas Welt konnten Schönbergs Hoffnung erfüllen.
Zur Erinnerung eines der vielen Sophismen aus Schönbergs Harmonielehre (1922, S. 487 f.): „ Es ist schon der Ausdruck: tonal unrichtig gebraucht, wenn man ihn im ausschließlichen und nicht im einschließlichen Sinn meint. Nur so kann es gelten: Alles was aus einer Tonreihe hervorgeht, sei es durch das Mittel der direkten Beziehung auf einen einzigen Grundton oder [!] durch kompliziertere Bindungen zusammengefasst, bildet die Tonalität.“ - *Dies enthält bereits die petitio principii: tonal sei jede von Komponisten gesetzte „kompliziertere“ Beziehung von Tönen: - eine Tonreihe ist eine Beziehung von Tönen, also ist jede Tonreihe tonal.* - „Daß sich von dieser einzig richtigen Definition kein vernünftiger, dem Wort Atonalität entsprechender Gegensatz bilden lässt, muß einleuchten.“ - *Richtig, aber weil die Definition falsch ist. Eine sich selbst dekretierende Vernünftigkeit ist stets ihr Gegenteil.* - „Wo lässt sich hier die Negation anbringen: Soll nicht alles oder nicht was aus einer Tonreihe hervorgeht die Atonalität charakterisieren?“ - *Wie und wozu soll sich an einem Begriff, der keine seine Negationen ausschließt, ein einem „Panbegriff“ von Tonalität, irgendeine Negation anbringen lassen?* - Ein Musikstück wird mindestens [!] insoweit tonal sein müssen, als von Ton zu Ton eine Beziehung bestehen muß, vermöge welcher die Töne, neben- oder übereinandergesetzt, eine als solche auffaßbare Folge ergeben.“ - *Besteht die Beziehung der Töne nur in ihrer Folgebeziehung? Was wäre eine reine Folgebeziehung? Durch welche Beziehungen werden Töne als eine Folge gefolgerter Töne auffaßbar? Ist jede Reihe von Tönen eine durch Beziehung vermittelte Folge von Tönen?* – „Die Tonalität mag dann vielleicht weder fühlbar noch nachweisbar sein, diese Beziehungen mögen dunkel und schwerverständlich sein, unverständlich sogar.“ - *Eine Beziehung von Tönen, die soeben noch eine auffaßbare, durch keine Negation negierbare Folge war, ist nun plötzlich weder fühlbar noch nachweisbar? Unverständlichkeit kann nicht Teilbegriff von Verständlichkeit sein.* – „Aber atonal wird man irgend ein [!] Verhältnis von Tönen sowenig nennen können, als man ein Verhältnis von Farben als aspektral oder akomplementär bezeichnen dürfte.“ - *Doch ist das Spektralverhältnis der Farben nicht „irgendeines“, sondern der durch Gesetz differenzierte Bezugskreis ihrer Einheit im Begriff des Lichtes, - daher „Komplementärfarben.“ Indem Schönberg den Unterschied von Kontingenz und Nichtkontingenz kappt, dies zugleich nicht bemerkt, wird seine Rede eine von unvernünftigen Paradoxen, - von Scheinparadoxen. (Meinungen, die ohne Sachbezug sind, können dennoch als solche ausgegeben werden.)*
Während für Josef Matthias Hauer der Ausdruck ‚atonal’ ein geradezu sakraler Name war, folgten Schönbergs Schüler getreulich dem „Nur so kann es gelten“ ihres Meisters. Für Anton Webern war es ein „schreckliches Wort“, für Alban Berg eine Erfindung des Teufels: „Der leibhaftige Antichrist hätte keinen teuflischeren Namen ersinnen können als dieses Wort ‚atonal’“. - (Anton Webern: *Wege zur Neuen Musik.* Wien 1960, S. 45. - Alban Berg: *Rundfunkvortrag* vom 23. April 1930, mehrfach gedruckt.)
Béla Bártok teilte Schönbergs Zuversicht, ohne vielleicht dessen Obertonglauben zu teilen: „Die Musik unserer Tage strebt entschieden dem Atonalen zu. Dennoch scheint es nicht richtig zu sein, wenn das tonale Prinzip als absoluter Gegensatz des atonalen Prinzips aufgefasst wird. Das letztere ist vielmehr die Konsequenz einer allmählich aus dem tonalen entstandenen Entwicklung, welche durchaus graduell vor sich geht und keinerlei Lücken oder gewaltsame Sprünge aufweist.“ (Zitiert nach Elmar Budde: *Atonalität.* In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 1, Kassel 1994, Sp. 947.)
Nun schließen sich aber das Graduelle und das Gegensätzliche nicht aus: jede Entwicklung kennt graduelle sich potenzierende Vorbereitungsphasen mit sich erfüllenden Sprüngen, mit siegender Revolution oder vernichtender Niederlage. Nicht ob ein Gegensatz vorliegt, ist die Frage, sondern: welches Prinzip (und welche Rationalität) ist das allgemeinere, das gründendere? Die Tonalität hätte sich solange graduell ihrer Grenze genähert, bis sie in der Atonalität als ihrem geschichtlich und sachlich höheren Tonsystem verschwunden wäre. Nach vollbrachter und weltgeschichtlich durchgesetzter Revolution wäre das Alte vom Neuen aufgesogen, enteignet, umerzogen und transformiert worden. Die Atonalität hätte sich als wirklich pantonale erwiesen, sie hätte integriert, was durch sie überwunden worden wäre.

keine Beziehung da, in der die Töne nichtkontingent musikalisch bezogene wären. Werden sie dennoch als bezogene behauptet, etwa als dodekaphone Intervallreihe, kommt dies dem hypothetischen Versuch gleich, die Beziehung Beziehungsloser als musiksyntaktische Tonhöhenbeziehung auszugeben. Denn nochmals: sie sind als Tonhöhenmaterial nur im Status akustischer Entitäten gesetzt, und in ihrem unmittelbaren intervallischen „Nur-aufeinander-Bezogensein" reduziert sich die Intervallbeziehung unausweichlich auf die akustische. (In der außermusikalischen Welt kann jedes Intervall auf jedes andere, jeder Ton auf jeden anderen folgen.)
In der Reihe wird jedes Intervall jedem folgerbar, jedem vermischbar, und da sie keine dodekaphon syntaktische Beziehung von Intervallen enthält, ist auch der geforderte Ausschluß von Intervallen, in denen tonale Bezüge anklingen, systemimmanent nicht zu begründen. In der dodekaphonen Intervallreihe regiert daher nicht das Gesetz verborgener Beziehungen, sondern die freigesetzte Beziehungslosigkeit atomisierter Einzeltöne.[23] Allein Töne und Intervalle,

[23] Noch Generationen von Musikwissenschaftlern wären damit zu beschäftigen, an dodekaphonen Werken „verborgene Beziehungen" zu entdecken; solange historische Wissenschaft in diesen Beziehung nicht zugleich die freigesetzte Beziehungslosigkeit und *dodekaphone* Unvollziehbarkeit entbirgt, gleich sie jenen schönrednerischen Mandarinen, die vor der höchsten Autorität ‚Musikgeschichte' nicht müde werden, die Verheerungen ganzer Provinzen als deren blühende Neugestaltung zu schildern.
Obwohl nach Schönberg der (geniale) Komponist „von der Unfehlbarkeit der eigenen Phantasie überzeugt sein und an die eigene Inspiration glauben" müsse, sei es wünschenswert, „die Gesetze und Regeln, die die Formen, die er ‚wie im Traum' empfangen hat, beherrschen, *bewusst* kennen zu wollen." (Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke.* (Kapitel) *Komposition mit zwölf Tönen.* S. 109.) Umsomehr, als es sich bei der Dodekaphonie um ein „neues musikalisches Konstruktionsverfahren" handle, das geeignet sei, „jene strukturellen Differenzierungen zu ersetzen, für die früher die tonalen Harmonien gesorgt hatten." - Die Reihe wird somit ausdrücklich als syntaktische Struktur mit impliziten funktionalen Beziehungen behauptet; aber die Behauptung gelangt über den zweifelhaften Rang einer uneinlösbaren Hypothese nicht hinaus; was axiomatischer Obersatz einer theoretischen Begründung sein sollte, wird von Schönberg selbst wieder aufgehoben: „Die Grundreihe funktioniert in der Art eines Motivs." (S. 111.) - Motive aber müssen, um als Motive erkennbar zu sein, jene funktionale - harmonische und rhythmische Strukturierung schon voraussetzen und in sich haben. Erhellend Schönbergs Anrufung der Musikgeschichte: „Der Hauptvorteil dieser Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, ist ihre vereinheitlichende Wirkung. …Ich glaube, dass Richard Wagner, als er - zu dem gleichen Zweck wie ich meine Grundreihe - sein Leitmotiv einführte, gesagt haben mag: ‚Es werde Einheit.'"
Der Widerspruch von Anspruch und Leitspruch, von vermeintlich syntaktischer Begründung, die zugleich doch nur eine durch Motivik-Thematik sein soll, zieht sich generell durch Schönbergs Versuch, eine konsistente Theorie von Dodekaphonie zu denken und zu praktizieren, denn dieser Widerspruch prägt die dodekaphonen Werke zuinnerst: ein „Es werde Uneinheit" ist ihnen untrennbar beigesellt. Pointiert gesagt: die Form stimmt, aber der Inhalt ist falsch, das Motiv bewegt sich formal in den Gesten von traditioneller Stimmigkeit, inhaltlich aber bereits uneins mit sich - amotivisch geworden - west es auf die serielle und informelle Musik der Zukunft voraus, ohne diese als positive (graduelle oder qualitative Vorbereitung) konstituieren zu können. (Boulez wird daher gegen Schönberg revoltieren, wie Schönberg gegen Richard Strauss revoltiert hatte.) - Nur mehr der Glaube an die „Unfehlbarkeit der eigenen Phantasie" hält den Werkwillen eines Komponisten zusammen, der als Werkmeister nicht mehr zu retten war. Es ist höchste Einheit intendiert, in diese Intention ist auch als wahrhaft dämonische Leidenschaft zu hören, aber es geschieht zugleich die höchste Uneinheit, die Musik jemals in ihrer Geschichte zu Gehör brachte.
Und dem Glauben des an sich glaubenden Komponisten korrespondierte der Glaube adornitischer Theorie: in der unversöhnlichen Negativität des Auseinanderbrechens von Form und Materie vergegenständliche sich zugleich die Negativität und Entfremdung der modernen Gesellschaft. Stimmig sei daher der Gehalt gebrochener Musik (und Kunst), weil einzig diese dem Verhängnis der modernen Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten befähigt sei, in dem sie ihr Unheil und ihre Unvernunft erblicken könne. Dies war freilich nicht die Intention Schönbergs, der ein ‚neuer Tschaikowsky' zu werden hoffte; - woraus sich übrigens die zahllosen Animositäten zwischen dem Komponisten und seinem Theoretiker erklären; des Komponisten Praxis wird kritisiert, weil sie „an Verwechslung kranke" und des Autodidakten Theorie wird kritisiert, weil sie es unlauter mit dem Teufel halt.
Früh schon stieß Adorno auf die Uneinlösbarkeit von Schönbergs These, die Tonalität werde zunächst praktisch, dann theoretisch durch die zur Pantonalität aufgestiegene Dodekaphonie überwunden werden, - die Komponisten und Kompositionen seien die Vorreiter einer stichhältigen Theorie ihrer Praxis. (S. 107.)
Und da für Adorno zuletzt weder die Tonalität tragbar und zukunftsfähig noch auch die Dodekaphonie und Serialität ins Gelobte Land einer wahrhaft befreiten Musik geführt hatten, suchte er selbst noch in der Phase der nachseriellen Entwicklung, nachdem die „Blague Cage" (Adorno) schon erschienen war, hinter dem Begriff

einer *Informellen Musik* nach seinem Idol einer Musik, die den Namen einer wahrhaft freien verdiene, weil sich in ihr Form und Materie, Freiheit und Notwendigkeit gewaltlos auf der Höhe versöhnter und integrierter Zeitgestaltung oder doch wenigstens von deren utopischer Vorwegnahme verbinden sollten können.
Wie sehr sich Schönberg über den vermeintlichen Brillanten *Reihe* täuschte, zeigt sein Versuch, sich die Verweigerung oder Indifferenz des Publikums zu erklären: „Die schnellen Klangwechsel,… die Veränderungen in schnellerer Folge als üblich… machen es für den Hörer schwierig die Musik zu genießen, schwieriger…, sie zugleich wahrzunehmen." (S. 134.) - Nicht weil sie „schneller", sondern weil sie nicht mehr durchgängig, kaum mehr als zu Hälfte vollziehbar strukturiert sind, gebricht es dem Verstehen an unmittelbarem Einverständnis, wird das Vertrauen des Hörers in den Komponisten gebrochen. Der aufgezeigte Widerspruch ist nicht auf das Tempo zurückzuführen, ist nicht einer Überfülle an Veränderungen und „Beziehungen" in kurzen Zeitdauern zuzuschieben; er ist an jedem, auch einfach gestalteten Adagio dodekaphoner Machart zu vernehmen.
Denn entweder hören wir die syntaktische Nichtbeziehung dodekaphoner Intervalle als hörbare Beziehungen „zurecht" - ein stets irgendwie tonales Zurechthören - das gegen den Sinn des Gebildes und seines Urhebers verstößt, oder wir hören sie als die atomisierten Einzeltöne, die sie sind, und die - alle Anleihen bei traditioneller Figuration abgerechnet - dazu tendieren, nur mehr als *zeitliche Folgeform* von Tönen, als kontingente Sukzession, wahrgenommen zu werden; Töne und Klänge erscheinen als Inkarnate sinnentleerter Klangpositivität und vollbrachter Kontingenz. Musik wird, was zeitlich klingend der Fall ist, - über Schönberg erscheint der Schatten von Cage.
Weil die Grundreihe aus verschiedenartigen Intervallen bestehe, meint Schönberg, „sie sollte niemals als Skala bezeichnet werden, obwohl [!] sie als Ersatz für einige der vereinheitlichenden und formbildenden Vorteile von Skala und Tonalität erfunden worden ist." (S. 110.) - Wie die Reihe, ohne neue Skala zu sein, Ersatz für die Funktionen der alten Skala sein soll können, bleibt unerfindlich. „Die Skala ist die Quelle vieler Figurationen, Melodieteile und Melodien selber, auf- und absteigender Passagen und sogar [!] gebrochener Akkorde."
Im Bild der „Quelle" verstellt sich Schönberg die Leere und Aporie seiner Kategorie von Skala, die „niemals als Skala sollte bezeichnet werden." Solcher „Skala" könnte und müsste nach Belieben jegliche Figuration entquellen, auch jede tonale (wie nicht zuletzt die vermeintlich wieder „schöne" Verwendung von Zwölftonreihen in vielen postmodernen Werken zeigt), sofern nicht ausdrücklich jene Gesetzestafel negativer Gebote antitonaler Vermeidungsvorschriften aufgerichtet wurde, die nach Rudolf Stephan den Reichtum und die Nichtbanalität dodekaphoner Musik erst ermögliche. Die „Quelle" ist daher fiktiver Natur, ihrem Material kann an sich jede Figuration entnommen und eingeschrieben werden, sie enthält nicht, was Schönberg intendiert, sie reproduziert nur seinen Glauben an eine Fiktion: dass unter dem bannenden Strahlt jener Vermeidungstafel die Quelle befähigt werde, einen ureigenen Strom von kohärenter Musik und Musikgeschichte hervorzubringen. Die zwölftönige Reihe ist weder Formel noch Quelle, weder thematische Matrix noch Skala. Was ist sie dann?
Die Schwierigkeiten der Quelle sind nicht nur die Schwierigkeiten des Hörers; sie werden auch zur Qual des dodekaphon komponierenden Komponisten. Die neue Methode, so Schönberg, räche sich für das von den Zeitgenossen erlittene Unrecht, zum Untergang verurteilt worden zu sein, während sie doch „kein anderes Ziel als Fasslichkeit" hatte. (S. 106.) Und zwar zynisch: „Aber obwohl sie die Schwierigkeiten der Hörers zu vergrößern scheint, gleich sie diese Unzulänglichkeit aus, indem sie auch den Komponisten bestraft. Denn so zu komponieren wird nicht leichter, sondern eher zehnmal schwieriger. Nur der besser gerüstete Komponist vermag für den besser gerüsteten Musikliebhaber zu komponieren." - Daß hier eine idée fixe im traurigen Ran eines Konstruktionsfehlers eine Fiktion aufrüstet, wird nicht nur durch die weiter Argumentation, sondern durch ihr ständiges Vergessen dessen, was sie soeben noch behauptete, bestätigt. Schönberg: „Man muß der Grundreihe folgen, aber trotzdem komponiert man so frei wie zuvor." (S. 116.)
Die unlösbare Grundaporie des Theorems ist in dem einfachen Satz enthalten: „Die Grundreihe funktioniert *in der Art* [kursiv: L.D] eines Motivs." (S. 111.) - Keine „Art" eines motivisch-thematischen Denkens ist möglich, weder als kompositorische Arbeit noch geronnen zu einer Reihe, die aus einer Skala, die keine sein kann, Strukturen erzeugen könnte, die jenen von Homophonie und Polyphonie traditioneller Kohärenz gleichkommen und deren durch syntaktische Tonalität vermittelte Einheit von Motivgehalt und Motivform ersetzen könnte. *Nicht* als Motiv, *nur* in der *Art* eines Motivs: darin sind alle Qualen beschlossen, die uns beim Hören dodekaphoner Musik und beim Lesen von Adornos gebrochenen Apologien der Schönbergschule Ohren- und Kopfzerbrechen bereiten.
Im Glauben der Schule, jedes Werk bedürfe einer eigenen Reihe, bündelt sich nur der Rest des Glaubens an die Unfehlbarkeit der eigenen Phantasie, - geschrumpft auf ein Bündel atomisierter Töne und Intervalle. Und der Wahn, am Aggregat der atomisierten Tonalität deren Ersatz vor sich zu haben, gar eine erweiterte und gesteigerte (‚zusammenhängendere und faßlichere') *Grundgestalt* derselben, rächt sich unerbittlich durch ein „zehnmal schwieriger."
Daher auch die Unsinnigkeit des Denksports gläubiger Dodekaphoniker, Allintervallreihen zu finden, um durch eine gereihte Allheit der temperierten Intervalle die chromatische Totale als verbindliche Skala zu begründen. Nachdem sich Krenek vor, Eimert und Stockhausen u.a. nach dem Zweiten Weltkrieg darüber kopfrechnend abgemüht hatten, errechnete „der Computer" eine Totale von 3856 Allintervallreihen. Doch schon 1951 erhob

denen eine sie übergreifende allgemeine Funktionalität innewohnt, greifen kraft dieser *Tonalität* ineinander, die atonalen stehen lediglich als *einzelne* gegeneinander, unverbunden und willkürlich frei; und von dieser Unverbundenheit und Unfreiheit werden sie nicht durch die Beschwörung der Autodidaktenkategorie eines *„Nur-aufeinander-Bezogenseins“* befreit.
Die Reihe scheitert also in allen drei möglichen Weisen, die atonal freigesetzten Töne als nur aufeinanderbezogene zu organisieren. Sie ist weder als chromatische Totale noch als thematische Ganzheit noch als unmittelbar intonierbare Intervallbeziehung jene formbegründende Einheit, die sie sein zu können vorgibt. - So wenig in der Sprache durch gereihte und summierte Silben Wörter, aus gereihten und summierten Wörtern Sätze hervorgehen, ebenso wenig kann aus „nur aufeinander bezogenen“ Tönen der syntaktische Formgrund für eine motivisch-thematische Musik hervorgehen, die den Anspruch begründet erheben könnte, einen nichtkontingenten musikalischen Sprachcharakter zu besitzen.
Wie in der Sprache das Wort nur als sprachlogische Form, die ihre Silben zu vermittelter Worteinheit verbindet, mehr ist als die beliebig summierbare Folgensumme von Einzelsilben, ist auch nur eine tonhöhenlogisch syntaktische Formbeziehung eines Intervalles mehr als dessen akustische Permutierbarkeit. Wie nur durch die synthetische Kraft des Wortes als spontaner Formganzheit, die sich ihre Teile als bezogene Momente ihrer Wortgestalt integriert, die unmittelbar verständliche Gestalt des Wortes im Rahmen einer redefähigen Sprache und ihrer Geschichte entsteht, ebenso wird ein musikalisches Intervall nur durch Vermittlung einer syntaktischen Beziehung ein unmittelbar verständliches Ausdrucksmittel im Rahmen einer in

---

Ernst Krenek Einspruch: „In der Tat scheint mir noch heute, dass die musikalische Bedeutung der All-Intervall-Reihe unbeträchtlich ist, da man, um alle möglichen Intervall-Kombinationen zu erzielen, in der praktischen Komposition kaum darauf angewiesen ist, dass diese in der Originalreihe erscheinen. Sobald man die üblichen drei abgeleiteten Reihenformen und alle Transpositionen benützt, kann man sehr leicht alle wünschbaren Intervall-Kombinationen erzielen, unbeschadet der in der Originalreihe vorhandenen.“ (Ernst Krenek: *Die Zwölftonmusik als Lehre.* In: Melos 18, 1951, S. 142.)
Einer *Reihe* von zwölf Tönen und deren Intervallen kann eine nichtkontingente Verteilungsmethode ihrer Töne und Intervalle nicht innewohnen, sie müssen daher durch extern übernommene Vorschriften vorgetäuscht werden. Weder die chromatische noch sonst eine ist daher die erweiterte tonale, die Allintervallreihe ist nicht der generative Typus, aus dem sich die diatonische und alle anderen als spezielle generieren. Daher ist die Reihe eine Setzung von und ein Fundus für eine Freiheit, die sich auf eine gebrochene Notwendigkeit - auf einen korrumpierten Tonlogos - bezieht, nicht auf eine kompositorische Notwendigkeit und Freiheit, welche die der Tradition auf gleicher Höhe und Tiefe fortsetzen könnte oder sollte.
Daß das dodekaphone Reich die Oktave in jeder ihrer Manifestationen *eigentlich* ausschließt, weiß Schönberg; konsequent versucht er, Atonalität auf der chromatischen Totale zu begründen, sosehr ihm das Wort *atonal* ungeheuerlich erscheint; in dieser Beziehung konsequenter als Hauer, der das Wort *atonal* zum Feldzeichen erhob und nicht bemerkte, dass sein heiliges atonales Chroma ohne Oktave auskommen müsste, weil ihr Ton der dreizehnte in der tabuisierten Schar der Zwölfe sein muß.
In der Dodekaphonie kollabiert unser durch Oktavierung geformter mehroktaviger Vorstellungsraum von Tonhöhen - folglich nicht „irgendein“ Tonhöhenspektrum - in eine einzige Oktave, die nicht mehr wissen darf, dass sie eine ist. (Vgl. dazu Eco in Anmerkung 43.)
Bei der quälenden Frage nach Gebrauch oder gar Verdoppelung der dodekaphon unmöglichen Oktave bemerkt Schönberg wiederum die Kontingenz seiner „Quelle“ und des gesamten kompositorischen Verhaltens zu den vermeintlichen Regeln einer Reihe, die nicht Skala sein darf. In einer abenteuerlichern Parallelisierung versucht er, das Vermeiden von Oktavverdoppelungen im oktavlosen Dodekaphonie-Raum mit dem Vermeiden von Oktavparallelen im tonal strukturierten Satz-Raum zu vergleichen: „Aber während ein ‚tonaler’ Komponist seine Stimmen immer noch in Konsonanzen oder gestatteten Dissonanzen weiterführen muß, besitzt ein Komponist mit zwölf unabhängigen Tönen anscheinend [!] die Art von Freiheit, die viele durch den Satz ‚Alles ist erlaubt’ charakterisieren.“ (S. 128.)
Statt sich dem Problem der Oktave im fiktiven dodekaphonen Vorstellungsraum zu stellen, das freilich unlösbar wäre, weicht er wieder auf die Insel des Unfehlbarkeitsglaubens aus: „’Alles’ war immer schon zwei Arten von Komponisten erlaubt: den Meistern einerseits und andererseits den Ignoranten.“ - Der unfehlbare Gesetzgeber Genie bedroht alle Nichtgenies mit Verdammnis und Ignoranz, und dies gelegentlich der Frage, wie es die Dodekaphonie mit der Oktave halte. – Gesetze und Regeln für kohärente Tonsysteme und Tonsyntaxen lassen sich nicht auf der Ebene von Geniedekreten begründen. (Vgl. dazu Anmerkung 34 und 44.)

wirklich sprechenden Formen redenden Musik sein können.[24]
Weisen uns musikalische Analysen mit kombinatorischer und statistischer Akribie die Reihenzugehörigkeit aller Einzeltöne in einem dodekaphonen Werk nach, so geschieht dies unter der unreflektierten Annahme, die Reihe und ihre Transformationen seien im dodekaphonen Werk in analoger Funktion anwesend wie tonales Tonsystem und Tonsatz im tonalen Werk. Wird nun zugegeben, dass fehlerhafte Abweichungen im komponierten Reihenkontext beim unmittelbaren Hören nicht falsifiziert werden können, pflegt man die Voraussetzung, Dodekaphonie sei ein Tonalitätsersatz, stillschweigend zu verlassen, um die entgegengesetzte Rechtfertigungsfigur zu bemühen: die Reihenanalyse lege lediglich verborgenes Handwerk frei, das den Hörer nichts angehe, da sich das Eigentliche und Große, das Neue und neu Musikalische des dodekaphonen Werkes als motivisch-thematisches Entwickeln und Beziehen und als dessen unmittelbare Ausdruckskraft ereigne. Eine Annahme, welche die vollzogene Trennung von Material und Form unreflektiert anerkennt und den Kontingenzbruch zu ignorieren versucht.
An der Durchführung einer Sinfonie Beethovens müssen deren modulatorische Prozesse nicht als solche nominatorisch nachvollzogen werden, um ihrer ästhetischen Größe und formalen Stimmigkeit teilhaftig zu werden; aber erstens ist jede syntaktische Abweichung von der intendierten Normgestalt des Werkes unmittelbar zu falsifizieren und zweitens ist jede Motivgestalt durch die syntaktisch vorbestimmte Formgestalt des Materials von belangbarer Verbindlichkeit, durch welche der syntaktisch bestimmten Tonalität in jedem tonalen Werk ein durch konkrete Vermittlung unmittelbarer Sprachcharakter zukommt. Das dodekaphone Motiv hingegen besitzt lediglich eine negativ-regulative - Tonalität ausschließende - sowie eine kontingente - syntaktisch inkonsistente Gesten erzeugende - Beziehung ihres harmonisch-melodischen Toninhaltes.
Gegen die These der musikalischen Beziehungslosigkeit von Tönen, Intervallen und Motiven im dodekaphonen Reihenkontext, wurde früh schon von den Vertretern der Schönberg-Schule der Einwand erhoben, dass es einer vermittelten Beziehung unter Tonhöhen in herkömmlich tonaler Konsistenz nicht mehr bedürfe, weil eben die motivisch-thematische Arbeit, kunstvoll geworden wie nie zuvor, das neue synthetische Prinzip sowohl im Material wie im Werk sei, und ein von Werk zu Werk neu ausgesonnenes Prinzip noch dazu.[25]

---

[24] Ohne diese Vermittlung durch universale Syntaxen taugt vorerst jedes Material nur zu kontingentem Gestus, worin sich die nominalistisch freigesetzte Phantasie ihre neue Freiheit bestätigt wie zugleich im Spiegel einer Unbelangbarkeit erblickt, die sie gegen Gegenargumente zu immunisieren scheint. Komponieren wird zum Kampf um noch unverbrauchte Beschwörungstechniken in kontingentem Material. Schein vom Schein geworden, dünkt sich das Kontingente als Vorschein künftiger großer Musiksprache und Kunstmusik; die gesellschaftliche Marginalisierung dieses Anspruchs gehe Lasten einer noch unverständigen Gegenwart und ihrer herkömmlichen Musikauffassung. Die Geschichte hinke hinterher, nicht das Denken und Tun moderner Kunstmusik.

[25] Die Fetischisierung des motivisch-thematischen Denkens als leitendem Komponiermittel folgte im Selbstverständnis der Schönberg-Schule konsequent aus der Inthronisation von Zusammenhang und Fasslichkeit als ästhetischem Endzweck des Werkes. Durch musikalisches Denken, in dem sich aus einem „musikalischen Gedanken“ alle anderen erzeugen und vermitteln sollten - die verabsolutierte Formalisierung von Beethovens vermeintlichem actus purus - sollte nicht nur der musikgeschichtlich unumgehbare Auftrag zu stets novitärer Werkindividualität einlösbar, sondern auch das Gesetzes- und Regelwerk einer neuen universalen Sprache von Musik begründbar sein. Die Suche nach einer neuen Harmonik und Polyphonie, die in den Werken als verbindliche Syntax zu vernehmen sei, war noch als musikgeschichtlicher Auftrag angenommen.
Aber die Mutation der Musik zu einer von gänzlich musikalischem Denken wurde erkauft durch die Pseudomorphose der musikalischen Kunst an Philosophie und Wissenschaft. Das Werk strebte nach Gleichheit mit der Bewegung des Begriffes, der sich als System seiner Definitionen setzt; die Totalität der Klänge im Werk sollte ihre Teile organisieren wie der Begriff die Totalität seiner Unterschiede. In dieser letztlich undurchführbaren Pseudomorphose ist nun zwar die den Komponistenstand ehrende Ahnung enthalten, dass unserem geschichtlich endlichem Geist sinnlich verfügbare Konzentrate des absoluten Geistes nur mehr in Gestalt adäquater Gedanken, die sich als Gedanken aussprechen, verfügbar sind; aber wieder bliebt die ästhetische Gretchenfrage unbeantwortet, wozu das neuzeitliche Wissenschaftsideal vollkommener Klarheit und

Motivisch-thematisches Entwickeln als Ausdruck höchster musikalischer Phantasie, deren Reflexivität zugleich höchste Spontaneität zu sein beansprucht, ermögliche das integrale Werk, in dem nun erstmals alles ex unum und daher alles auf alles bezogen sei. Die Integralität totaler Selbstentwicklung mache nun den ästhetischen Rang von Musik aus, jedenfalls ihrer formalen Qualität nach. Daher sei das atonale, vollendet das dodekaphone Werk von höherer Stringenz, Logizität und Verständlichkeit als das tonale der Tradition, das an der Tonalität eine vorrationale Ritualstruktur, eine nun obsolet gewordene Naturwüchsigkeit mitschleppte. Sich gänzlich eigener Rationalität verdankend, sei dem dodekaphonen Werk endlich jene Autonomie erworben, nach der das Genialität verbürgende Werk in der Alten Musik unter tonalen Vorzeichen vergeblich gestrebt hatte.[26] Und Webern, in dessen Musik die Reihe

---

Deutlichkeit der Erkenntnis nun auch in der Kunst, insbesondere in der sogenannten absoluten Musik taugen soll, wenn doch deren vorsprachliche und damit vorbegriffliche Materialität und Mittel - Klänge und Rhythmen - niemals auf ebenso gedanklich klare und deutliche Erkenntnis von Welt und Selbst Anspruch erheben können. Auf die Uneinlösbarkeit dieses Anspruchs reagierte die Musik seit spätestens der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Reduktion auf Unterhaltung, seit Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst mit einem autoritären Rekurs auf eine Logik der Musikgeschichte, die stimmige Avantgarden mit führendem Universalanspruch in den Dingen der Musik erzwinge. Adornos Apologie der Schönberg-Schule verfolgte bereits die Letztreferenz eines musikalischen Denkens sui generis. Nach Zerfall dieser Illusion, dass nämlich der Universalitätsanspruch des „sui generis“ eines rein musikalischen Denkens zu halten sei, folgten jene Reaktionsweisen, die bis heute das Selbstverständnis musikalischer Kunst bestimmten: die Fetischisierung der musikalischen Klangsinnlichkeit, *einmal* als vermeintlich unmittelbarste Expression und Darstellung von Selbst und Welt; *zum anderen* als hörende Hingabe an die Klangsinnlichkeit selbst im Sinne differenzierter Wahrnehmung und sogenannter Totalsensibilisierung für alle überhaupt möglichen Klänge. In diesem Sinne spricht Karlheinz Stockhausen von Klang und Musik als eigentlicher Stimme unseres Daseins, die jener der Sprache weit überlegen sei. „ In Musik wird etwas so Subtiles ausgedrückt, dass keine Wörter - auch nicht die es Poeten - es in Sprache fassen könnten. Mit jeder geringsten Veränderung - der Dauer, Lautstärke, Tonhöhe, Obertöne, Klangfarbe, Harmonik, Intervallverbindung und so weiter - drücke ich etwas anderes aus. Man befindet sich in einem unermesslichen Raum von Schwingungen, die alle zusammen den Zustand des Wesens, der Seele vermitteln.“ (Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik 1977-1984. Bd.6, Interpretation,* S. 348.)
Beispiele für das differenzierte Wahrnehmen als Selbstzweck anzuführen erübrigt sich, da das Credo an kreative Sinnlichkeit im Medium freigesetzter Klänge pädagogisch inflationär gegenwärtig und unschwer als Restfetisch autonomer Kunstmusik zu entziffern ist. Der einst - am Beginn des 20. Jahrhunderts - so verheißungsvoll zu neuer Integralität und neuer universaler Klangsprache aufgebrochene ‚musikalische Gedanke’, der allein eine syntaktisch und idiomatisch organisierte Spontaneität musikalischer Sinnlichkeit hätte gestalten sollen, ist musikgeschichtlich verschieden, Musik als Neue gesellschaftlich marginal und als große Kunst, die sinnvoll an die Größe traditioneller Kunstmusik anschließen könnte, nicht zu retten.

[26] Das ständige Schwanken Adornos über der Frage, ob und wie im Gelobten Land des „Musikstils der Freiheit“ nochmals verbindliche Gesetze benötigt würden, führt in die Tiefe des Problems der sogenannten *Rationalisierung* des Musikalischen. Mit Max Weber (*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik.* Tübingen 1921, S. 877 ff.) konstatiert Adorno die unausweichliche Zersetzung der Tonalität durch die fortschreitende Rationalisierung der musiksprachlichen Mittel und technischen Verfahren unter dem Autonomieanspruch absoluter Musik. Folglich sollte doch aus der Zersetzung der Tonalität eine neue und höhere rationale Einheit in Material und Form hervorgehen können, eine Musiksprache der Freiheit.
Adorno: „Mit der Emanzipation des ausgestuften Chromas von der Tonalität - die eben nur durch ‚Ausstufung’, nicht durch enharmonisch-modulatorische Chromatik möglich war - ist zentral bereits die Zwölftontechnik gefunden.“ Und: „Erst der ‚funktionslose’ Klang, aus dem das organisch-kadenzhafte Wesen vertrieben ist, in dem das Prinzip des kleinsten Schrittes kein Recht mehr hat, macht die zwölftontechnische Durchdringung des Materials möglich.“ (Th.W. Adorno: *Zur Zwölftontechnik.* In: Musikalische Schriften V. Frankfurt 1984, S. 364 f.)
Das Beschwörungswort „zentral“ konnte aber nicht Adornos Einsicht in die Ohnmacht des freigesetzten Materials unterbinden, wonach gilt: „Alle Versuche, aus dem Stande des Materials selber einen neuen Ordnungskanon herauszulesen, sind gescheitert“, und „der puren Zwölfzahl der Töne“ sind keine „formobjektiven Normen“ zu entnehmen. (S. 363.) Ist daher grundsätzlich in Zweifel, ob die Dodekaphonie aus der Zersetzung der Tonalität als höhere Rationalität hervorgegangen sei, (worüber gerade Adornos dialektische Tiraden den Verdacht erregen: Dodekaphonie tilge den dumpfen Zwang der Tonalität als Naturmaterial [!],worin Schönbergs Begründungsglaube an die Obertonreihe nachklingt) so wird nun ahnbar, dass schon in der tonalen Syntax und Idiomatik, kulminierend in Beethoven, die höchste der Musik zugängliche Rationalität

musikgeschichtlich erschienen und wirksam geworden sein könnte, sofern eben von höchster musikalischer Rationalität eine nichtkontingente Gestaltung des Tonhöhen- und Tondauernlogos in Tonsatz und Werkgestalt zu fordern ist.

Unhaltbar daher auch Adornos Zentraltheorem, die dodekaphone und später Neue Musik sei eine höhere Gestalt musikalischer Freiheit. (Nur bei Findung einer höheren Vernünftigkeit von Musik wäre von höherer Freiheit verbindlich zu reden und zu handeln gewesen.) Wohnte dem Material der Neuen Musik keine immanente Form mehr inne, kein Ordnungssystem zu verbindlicher Syntax und Idiomatik, so mussten sich Form und Material trennen, jene wurde willkürliche Technik, zuletzt die Konzeption von möglichen als frei über dem Material schwebende Einfälle, dieses wird alles was der Fall ist, - die positivistische Regressionsform des Einfalls. Und damit trat das von Max Weber konstatierte Auseinanderbrechen von Ausdruckswollen und technischen Ausdrucksmitteln in die entscheidende Phase: im Interregnum des 20. Jahrhunderts ereignete sich Fortschritt nach Schönberg weithin nur mehr im Material, eine Rationalität neuer verbindlicher Gattungsformen und -techniken für universale Stile samt universalen Individuationen in kohärenten Werken war nicht mehr zu finden. In Beethovens Ausdruckswillen lagen noch unmittelbar deren Ausdrucksmittel, das Mittel gebar den Willen, der Wille die Mittel. Technik daher noch als lehrbares Können möglich, das Wollen als geniales Müssen noch auf der Basis verbindlichen Könnens sich erhebend, die Werke noch fähig, den objektiven Schein ästhetischer Versöhnung stimmig und pathetisch zu veranstalten. Artikuliert sich in Beethovens Musik die unübersteigliche Freiheitsgrenze von Musik als objektiver Kunst selbst, so ist dies auch der *ästhetologische* Grund für den musikhistorischen Beginn der Wiederaufführungsgeschichte Alter Musik, die um 1800 einsetzt, und damit für das merkwürdige Faktum unserer Gegenwart, dass wir vergangene Musik als gegenwärtige, als *unsere* reklamieren, interpretieren und rezipieren, wenn auch kaum schon begründet als *denkwürdiges* Faktum erkennen.

Unsinnig Adornos schönbergisch verinnerlichter Zwang, Tonalität als naturalen Zwang, ihr Kadenzieren als geistlosen Ritus, ihr syntaktisches und idiomatisches System, das die Arbeit eines Jahrtausends erforderte, als Ideologie eines falschen Bewusstseins zu denunzieren, das durch „die unbegreifliche Formgewalt, die gerade in jenen Werken Schönbergs herrscht, deren dämonischer Aufruhr alles musikalische Naturrecht, das heute sich proklamiert, als Ideologie entlarvte“, überboten worden sei. (S. 326, geschrieben 1925.) Die Versuche des frühen Adorno, Dodekaphonie als musikgeschichtlich verbindliches Resultat eines Rationalisierungsprozesses mit gutem Ausgang zu deuten, übersehen stets den *De-Rationalisierungsprozeß,* dem Musik unter dem Anspruch autonomer Individualisierung der Werke und Komponisten ausgesetzt war. Ist die Zwölftontechnik „allein die bündige Formel technisch-immanenter Erfahrungen, die die Evolution des Materials durch Bewusstsein mit sich brachte, das sich dem naturalen Zwang der Kadenz entwand“ (S. 666, 1929.), so wird damit unterschlagen, dass unter dem *Individualisierungszwang* der spätbürgerlichen Werke, deren traditioneller Anspruch auf universale Bündigkeit zerfallen musste, - was nicht erst an Mahler manifest wurde, an dessen Musik sich auch Schönberg erst vom Saulus zum bekennenden Paulus wandeln musste (Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke.* Frankfurt 1995, S. 21.), und dass das dodekaphone Werk daher nicht mehr als eine Mimikry des objektiv stimmigen Werkes traditioneller Kunstmusik sein konnte.

Denn zersetzt war bereits das Substrat universaler Individuation, die musiksprachliche Substanz des kompositorischen Subjektes; längst hatten sich alle verbindlichen Formen im Verdauungsapparat des autonomen Werkes der späten Romantik verzehrt und jenen Prozessen ausgeliefert, die gleichsam chemisch Form von Material, Komponiermethode von Tonsystem, Idiomatik von Syntax, Technik von Werkgestalt, Harmonik von Polyphonie, Motivform von Motivinhalt, Melos von Metrum und Rhythmus trennten. Wie bis zum Zerreißen antinomisch daher die Versuche auseinanderstrebten, die den Fortschrittsbegriff in der Musik am Beginn des 20. Jahrhunderts festschreiben wollten, zeigte sich paradigmatisch an den gegensätzlichen Definitionen dessen, was nunmehr generell unter „musikalischem Denken“ zu verstehen sei. Gegen den Glauben der Schönbergschule, im motivisch-thematischen Denken als sich durchführender Totalvariation das Erbe Beethovens in nichttonalem Material weiterführen zu können, - worin somit das verwirklicht sei, „was Hába den ‚Musikstil der Freiheit’ nennt,“ (Th. W. Adorno: *Stilgeschichte in Schönbergs Werk.* In: Musikalische Schriften V. Frankfurt 1984, S. 389.) erlaubte sich Alois Hába den radikalen Gegenglauben an eine „Umwertung aller Werte“ in Gestalt eines „melischen Vorwärtsdenkens“, das auf dem Prinzip von „nicht wiederholen und immer vorwärtsdenken“ sich seine eigenen Formen - sui generis - zu schaffen habe. (Alois Hába: *Von der Psychologie der musikalischen Gestaltung. Gesetzmäßigkeit der Tonbewegung und Grundlagen eines neuen Musikstils.* Wien 1925, S. 42 ff.) Strikten Antiminimalismus könnte man heute nennen, was Hába 1925 zu begründen suchte. Sein Theorem verabsolutierter Nichtwiederholung lauerte freilich als halb schon realisierte Möglichkeit bereits in der dodekaphonen Musik, da deren Motivik-Thematik tendenziell unvollziehbar ist; und als manifeste Wirklichkeit in der seriellen Musik, die das Motivisch-Thematische endgültig zerstörte. Nach dem Zusammenbruch der seriellen Musik wird schließlich das Prinzip Nichtwiederholung im Reich des als digitaler Datenträger arbeitenden *Strukturgenerators* zu einem beherrschbaren Ausdrucksmittels, das die Klangdarstellung eines prärationalen und vorichhaften Bewusstseinsstromes als universelle Leidens- und Fremdgestalt ermöglicht, ohne dass sich nochmals ein musikalisch kollektivierbares Ich als gesellschaftliche Mitte eines maschinell

selbstthematisch wird, erhebt schließlich den Anspruch auf eine verbindlich neue Integralität des autonomen Werkes, auf eine bislang unzugängliche Synthese von wieder (und gesteigert) möglich gewordener niederländischer Polyphonie und Beethovenisch sich durchführender Motivik-Thematik, eine Synthese, die durch ein Ingenium zu komponieren sei, in dem Kunst und Wissenschaft, freie Phantasie und logisches Kalkül, nicht mehr zu trennen seien.[27]

---

erzeugbaren Bewussteins von Musik organisieren müsste. Hába: „Auch bei Komponisten, welche sonst konsequent den musikalischen Ausdruck aus dem Prinzipe der Motivwiederholung und -verwandlung heraus gestalten, finden wir ausnahmsweise auch musikalische Gedanken, die eine gradlinige Gedankenentwicklung verraten. Dieselben tauchen jedoch verstreut auf… Sie erscheinen bloß als Keime, eine Idee von weit beträchtlicherer Entwicklungsmöglichkeit und Spannungsfähigkeit als das Wiederholungsprinzip in sich bergend. Die Idee der Nichtwiederholung ist die Grundlage des gesamten Lebens. Nicht zwei Augenblicke, die wir unmittelbar erleben, sind gleich. Nichts wiederholt sich im Leben, nur die ‚Nichtwiderholung' dauert." (Zitiert nach Martin Hufner: *Adorno und die Zwölftontechnik.* Regensburg 1996, S. 56.) - Musik möchte sich der Diskursivität des Begriffes annähern; damit erreicht Musik eine absolute Sinnschranke ihres Wesens, ihrer Ausdrucks- und Formmöglichkeiten. Das Leben der Natur jedoch konnte Hába bei seinem Begründungsversuch nicht im Sinn gehabt haben: wenigstens sein Atem möge während der Niederschrift seines Pamphlets gegen das Wiederholen nicht vergessen haben, *sich zu wiederholen*.

[27] Mit einer stimmigen Deutung der abendländischen Musikgeschichte hatte die Schönbergschule ihre liebe Not. Nicht nur, dass ihr die Musikgeschichte erst ab Bach rezeptionswürdig erschien, - Adorno über Alban Bergs Desinteresse an allem, „was heut an ‚Barockmusik' geht: wie für jeden anständigen Musiker fing für ihn die eigentliche Musik eben doch mit Bach an", (*Musikalische Schriften V.* S. 494.) - auch Weberns Selbstdeutung als eines Komponisten im Geist umgedeuteter Niederländer verdankte sich dem Versuch, dodekaphones Musikdenken als musiklogische Fortführung des abendländischen zu verstehen. Die unhaltbare Grundthese ihrer Gesamtdeutung: das 19. Jahrhundert nach Beethoven sei die musikgeschichtliche Vorbereitung und Wende zu einem Zeitalter neuer großer Polyphonie, vermutlich einer atonal instrumentalen, führte zu Verkürzungen, Umdeutungen und Widersprüchen, die uns freilich im Revers ihrer Auflösungen den Umriß einer stimmigen Deutung jenes Weges erahnen lassen, der über die Niederländer und Palestrina zu Händel und Bach sowie schließlich zur Wiener Klassik mit Beethoven führte.

Einerseits habe „sich in der klassischen Musik wieder [!] das Bestreben gezeigt, den Gedanken in einer einzigen Linie auszudrücken,… den ganzen Gedanken in eine Linie zu pressen und dazu immer Ergänzungen in der Begleitung zu geben." (Anton Webern: *Der Weg zur Neuen Musik.* S. 22 f.) Da sich die Musikhistoriologie der Schönbergschule die Homophonie klassischen Wesens in der Unterscheidung von Beziehung von „Hauptmelodie" und „Begleitung", nicht als immanentes Wesen ihres Melos selbst dachte, womit sie deren Werken einen losen und kontingenten Bezug zwischen Melodie und Harmonik unterstellte, sei es nach Beethoven darum gegangen, die „Begleitung" gleichsam zu polyphonisieren, „um immer mehr Zusammenhang zu finden in dem, was den Hauptgedanken begleitet, also den Zusammenhang zwischen Hauptmelodie und Begleitung immer fester und enger zu gestalten." Dies habe mit einer polyphonen Darstellungsweise zugleich zur „Eroberung des harmonischen Tonbereichs geführt." - Schönbergs Dodekaphonie sei daher die folgerichtige „Durchdringung dieser beiden Darstellungsmethoden." (S. 23.) Mit Schönbergs musikgeschichtlich folgerichtiger Entdeckung sei daher die Kunst der Niederländer im Geiste Beethovens freier Motivik-Thematik wieder möglich, in Adornos späterer Terminologie: ein „funktioneller" Kontrapunkt komplementärer Harmonik im Geist der Reihe, in der die Motivik-Thematik als subkutane Säule durchgeführter Variationstechnik verfügbar wäre.

Andererseits jedoch gelte auch, „dass nach dem Abbruch [!] von der Höhe des polyphonen Stils der niederländischen Schule anfangs des 17. Jahrhunderts alle Bestrebungen in der Richtung auf eine Schaffung von Formen gegangen sind, die geeignet waren, dem Bestreben nach Klarheit Ausdruck zu geben. Es ist nun zur Ausbildung jener klassischen Formen gekommen, die in Beethoven ihren reinsten Ausdruck gefunden haben: in der Periode und im achttaktigen Satz." (S. 34.) Beethoven, soeben noch unauskomponierter Begleitung und eines uneroberten Tonraumes geziehen, rückt in den Rang einer Klassik auf, die sich nach Weberns ausdrücklichen Worten keinesfalls von idealischen Formen jenseits der Musikgeschichte herleitet; denn in den „Zyklen, die sich bei den Klassikern in Symphonie und Kammermusik entwickelt haben... ist das Ende dieser Entwicklung jener Formen erreicht, in denen der Gedanke dargestellt wurde. Die Entwicklung dauerte also rund zwei Jahrhunderte, von Bachs Vorläufern bis Beethoven."

Daher gelte seitdem: „Es ist Tatsache, und es kann niemand den Gegenbeweis erbringen, daß alles, was sich seither begeben hat, auf diese Formen zurückzuführen ist... Was dann geworden ist - nach Beethoven - also Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Mahler - das bedient [!] sich alles dieser Formen, und ebenso auch unsere Musik, die Musik unserer Tage." (S. 34 f.) Und um die Konfusion zu vollenden, fügt Webern *drittens* eine Konklusion an, die nun doch wieder einen Appell an ein übergeschichtliches Formenwesen enthält: „Eine Symphonie von Mahler sieht freilich anders aus in der Zusammensetzung als eine von Beethoven;

Aber dieser Einwand motivisch-thematischer Rationalität verkennt das Problem: motivisch-thematisches Entwickeln ereignet sich auf der Ebene werkimmanenter Erfindung und Bearbeitung, traditionell: auf der Ebene der Melodiebildung und Werkindividuation, *nicht* jedoch der Tonsystem- und Tonsatzbeziehungen des Materials. Die neue Rationalität gibt daher keine Antwort auf die Fragen eines Materials, das nach Neubegründung seiner Formbeziehungen sucht. Sie löst nicht das Dilemma, in das die zukunftssuchende Kunstmusik nach dem Atonalitätsbruch geraten war: unausweichlich alle verschlissene Syntax und Idiomatik der tonalen Musik negieren zu müssen, wie ebenso unausweichlich keine konsistente Negation des Negierten nochmals zustande bringen zu können.

---

aber im Wesen [!] ist es dasselbe, und ein Thema von Schönbergs fußt auch auf jenen Formen der Periode und des achttaktigen Satzes.“ Unversehens haben wir somit Beethoven in drei Bestimmungen gedacht: a) als den Unvollendeten; b) als den Vollender und c) als den „Zeitlosen.“ Und welche dieser Bestimmungen die musikhistorische Deutung wählt oder unbemerkt übernimmt, danach wird sie auch die Selbstdeutung der Schönbergschule deuten, die ihrer selbst nach eine neue und höhere Synthese von Fugen- und Sonatengeist in die Welt der Musik gebracht habe.

Und in der Beschwörung eines zeitlosen Wesens von Formen und Kompositionsweisen - ausgerechnet in einer Epoche der ungeheuerlichsten Veränderung im Wesen von Musikgeschichte selbst - ist unschwer das Aufkommen von spiritistischen und esoterischen Selbstbildern zu erkennen, mit denen die Komponisten Neuer Musik das Absterben des Geniekultes im 20. Jahrhunderts und den Verlust ihres Ortes in der Mitte der modernen Gesellschaft kompensierten. Im Andocken an vermeintlich ewige Formen, die mit stets neuem Material und ‚Geist’ zu füllen seien, glaubte sich der dodekaphone Komponist einer geschichtlich un-sterblichen Genialität zu versichern, die zugleich nur eine ewig bürgerliche bleiben sollte.

Daß die traute ästhetologische Leitvorstellung des 19. Jahrhunderts - die lockende neue Synthese von Homophonie und Polyphonie - durch das freigesetzte motivisch-thematische Denken im Geist der Dodekaphonie durch neue Syntax und Idiomatik - durch eine Musik einlösbar sei, in der es mit „nur aufeinanderbezogenen (Haupt)Tönen“ zugleich nur aufeinanderbezogene Hauptstimmen geben sollte, war ein ebenso bestechendes wie blendendes, zugleich aber auch ein ebenso unhaltbares wie als musikgeschichtliche Norm unmögliches Konstrukt. - Die modale und dem Soggettodenken geistlicher Musik verhaftete Satz- und Imitationsweise der Niederländer war Vollendung des strengen, Beethovens dur-moll-tonale Motivik-Thematik war Vollendung des freien Satzes, weil erst in seiner vollendet autonomen Werkgestalt die *rhythmisch* noch athematische Selbstdiminution der Tonalität bei Bach überwunden, daher die - ‚klassische’ - Auskomponierung der tonalen Form-Materie-Einheit zu einer dynamischen Zeitgestalt möglich wurde. Und da in der Vollendung des freien Satzes der strenge aufgegangen war, und die Substanz des Geistlichen sich darin vollendet säkularisierte, musste ein nochmals höherer *Satz von Freiheit* jenes Wunschbild bleiben, das lediglich noch die fata morgana eines integralen Werkes an den Horizont des 20. Jahrhunderts zu zaubern vermochte.

Des späten Weberns Versuche, der Reihe ein musikhistorisch entliehenes kontrapunktisches Denken zu unterschieben (die Reihe „kontrapunktisch“, allintervallig, allsymmetrisch als klingendes Fibonacium usf. vorzuorganisieren) lassen unschwer seine Ahnung erkennen, hinter Schönbergs ohmächtigem Dekret, die Reihe habe „in der Art eines Motivs“ zu wirken, könnte die Katastrophe der Zusammenhanglosigkeit lauern, gegen welche die verreichte Motivik-Thematik nur als Imitationstechnik zu retten sei. Weberns „kontrapunktische Grundgestalt“ mißtraut der „motivisch-thematischen Grundgestalt“ Schönbergs ebenso, wie dessen traditionelle Rhythmik der Reihenrhythmisierung Weberns misstraut, in der sich die serielle Explosion ankündigte.

Daher auch das Problematische aller Andockmanöver beim späten Beethoven. Wer dessen Anverwandlungen kontrapunktischer formen zu eigener - dodekaphoner - Legitimation bemüht, übersieht nicht nur das gerade in Adornos Deutung einsichtig gewordene Problem der auskomponierten Tonalität in den späten Werken Beethovens. Er verleugnet, daß Beethovens Versuch, die vollendet gesteigerte Dynamik der motivisch-thematischen Entwicklung im heroischen Sonatensatz durch ein Überkomponieren in eine Fuge mit motivisch-thematischen Kontrapunkt („con alcune licenza“) nochmals zu steigern, scheitern musste: op. 106.

Der ungehemmten Rückprojektion von ‚Zusammenhang’ und ‚Faßlichkeit’ als leitender Kategorien in die abendländische Musikgeschichte kontrastiert auffällig, daß wir in den Äußerungen der Meister Alter Musik - bis hin zu Gustav Mahler und Richard Strauss - von einem primären Bemühen um Zusammenhang und Fasslichkeit gar wenig lesen. Teils war dies ein selbstverständliches Moment des noch verbindlichen Handwerks, eine Leistung von tonaler Syntax und Idiomatik, teils nur ein Mittel zu höheren als bloß Zwecken der Form. Beethoven hätten wenig Freude gehabt, hätte man die Qualität seiner Werke auf die Darstellung fasslicher Gedanken zurückgeführt. Auf ein den Sinn von Musik dermaßen verkürzendes Theorem konnte man erst kommen, als längst verloren war, was man kategorial beschwörte.

7.

Das Integral erwies sich musikgeschichtlich, keines sein zu können. Den vermeintlich innersten Zusammenhalt des motivisch-thematischen Verlaufs unterläuft die Kontingenz des atomisierten Materials. Als Formen scheinen die Motive artifiziellst verknüpft, als Inhalte sind sie zu barbarischen Gesten degradiert, deren innere Beliebigkeit jene verbindliche musikalische Mimesis verhöhnt. Motivform und Motivinhalt (gemeint ist das in die Motivgestalt eingehende Tonmaterial samt seiner metrisch-rhythmischen Signatur) widersprechen einander, jene wird beliebige Reflexion erdachter Themenkombinationen, dieser wird zur falschen Unmittelbarkeit eines völlig kontingenten Tonhöhenmaterials, in dem mimetische Spontaneität nur mehr als ihre Mimikry möglich ist. Die von Schönberg und Adorno einige Jahre bemühte Kategorie eines objektiven Trieblebens der atonalisierten Klänge, dem der neue Komponist unbewusst und zugleich in höchster Rationalität nachhorche, erwies sich als aporetisch. Nicht nur ging die Unmöglichkeit, höchste Unbewusstheit und höchste Rationalität zu verbinden, in die Aporie einer *Grundreihe* ein, die zugleich Material und Gesetz sein sollte. Wird nämlich die Reihe schlussendlich als bloße Vorformung des Materials verstanden, wird das je einzelne Werk zum einzigen Ort nichtbeliebigen Nachhorchens.[28] Unweigerlich gibt es dann so viele Arten von

[28] Offensichtlich ging Adorno die Unhaltbarkeit seiner Deutung von Schönbergs Bläserquintett op.26 nach und nach auf. In der anfänglichen Euphorie (1928) erschien ihm das Werk als Inbild geglückter Anwendung der Dodekaphonie, „denn als erstes von Schönbergs großen Werken kristallisiert es die neue Technik rein aus und erweist die Tragfähigkeit ihrer Prinzipien für die Konstitution symphonischer Form nach völliger Drangabe der Tonalität." (Th. W. Adorno: *Schönbergs Bläserquintett.* In: *Moment musiceaux.* Frankfurt 1964. S. 161.)
Da die Zwölftontechnik nur eine Vorformung des Materials sei, genüge es, die thematisch-formale Anlage zu analysieren, um „die Identität des Zwölfton- und thematischen Konstruktionsprinzips nachzuweisen." Zugleich jedoch umfasse die Zwölftontechnik als „Ordnung des Tonmaterials" nur einen „Bruchteil der musikalischen Relationen, die ein Stück ausmachen. Alles, was zur Rhythmik im weitesten sinne rechnet: von der Bildung des Einzelmotivs bis zur Architektur der Totalform, ist aus Zwölftonreihen nicht zu konstruieren." Dennoch soll Schönberg „nicht mehrere voneinander unabhängige Techniken" haben, „sondern eine allein, in der kein Verfahren isoliert steht. So weiß er gewiß auch [!] der Zwölftönigkeit alle erdenklichen Wirkungen für Periodisierung und Architektur, für thematische Arbeit und Variierung abzuzwingen..." (S. 162.) Und weil nun kraft dieser einen genialischen Technik Identität zwischen der Vorkonstruktion des Materials und der Werkgestalt bestehe, gilt als ausgemacht, daß „die Analysis ebenso gut mit der Verfolgung der thematisch-formalen Verhältnisse, ohne Rücksicht auf die Zwölftönigkeit, anheben kann, um, vielleicht [!] bei deren Deskription zu enden."
Da die Vorkonstruktion nur einen Teil, die Endkonstruktion ein Ganzes umfasst, ist klar, daß das überspringen des abgründigen Hiatus zwischen beiden nicht verbindliche Technik, sondern eine vermeintlich unfehlbar geniale Phantasiehandlung sein muß. Adornos behauptete Identität von Material und Form, von vorkonstruiertem Material und endkonstruiertem Werk verdankt sich einem illusionärem Gewaltakt, der als solcher unschwer sowohl in ans Schönbergs Theorie wie an den Werken selbst zu dechiffrieren ist. - Die Zwölftontechnik sei keine Komponierrezept, „sondern: *Vorformung* des Materials, das früher durch Tonalität vorgeformt war, durch *Konstruktion;* Vorformung, die freilich mit der Formung selbst unlösbar verbunden ist." (Th. A. Adorno, *Musikalische Schriften V.* S. 397, geschrieben 1934, Hervorhebungen von Adorno).
Weder kann eine Reihe noch deren Technik das leisten, was der tonale Tonsatz für das tonale Werk leistet, noch kann zwischen dem prohibitiven Regelwerk der 48 Reihen und ihrer Ausgestaltung im dodekaphonen Werk eine nichtkontingente, eine „unlösbare" Verknüpfung bestehen, die als spontane bestehen könnte. Dennoch wird Adorno nicht müde, das Phantasma einer neuen einheitlichen Technik als Organ eines stimmigen Organons zu beschwören, stets unter Verwendung tonaler und traditioneller Kategorien, die als unbegriffene Relikte unreflektiert in das vermeintlich stimmige Reich begründbarer Atonalität übertragen werden, weshalb die erschlichene Begründung schließlich durch appellierende Bilder verdeckt werden muß: „Die Verwandlung der chromatischen Skala in ein Gefüge selbständiger Stufen;[*] die vollkommene Ökonomie der Motivarbeit, die nichts ‚frei' belässt und als Variation überall eines aus dem anderen entwickelt;[**] Identität von Melos und Akkord, [***]und all dies, in den Umschlägen von Schönbergs Werken selber erzeugt, wird jetzt gewissermaßen aus dem Bilde herausgenommen und trägt sich auf der Palette zu, die dann zum Bilde benutzt wird von exakter Phantasie.[****] Dies Bild ist aber das der großen Formen, die wiederkehren: Schöpfung der zweiten Sonate

gleichsam, [*****]deren Gesteinsmassen Phantasie in Bewegung bringt, bis ihr Aufprall helle Flammen schlägt.“ (S. 397.)
[*] - Beschwört die Reihe als Ersatz für Skala und Tonart; führt folglich in das aporetische Labyrinth dodekaphoner Intonation und komplementärer Harmonik.
[**] - Beschwört die Allmacht der motivisch-thematischen Arbeit als dodekaphoner; Adorno durchschaut nicht die Aporie einer Reihe, die „in der Art eines Motivs“ für stimmige Werke sollte Organon sein.
[***] - Unterstellt die nichtkontingente Trenn- und Beziehbarkeit beider im dodekaphonen Werk, obgleich der Reihe und ihrer „exakten Phantasie“ nichts dergleichen innewohnt; zwischen beiden herrscht daher im dodekpahonen Werk eine nulldimensionale Identität: beliebige Austauschbarkeit.
[****] - Beschwört die Unfehlbarkeit von Schönbergs Ingenium, dem nicht verschiedene Techniken, „sondern eine allein, in der kein Verfahren isoliert steht“, zur Ausführung der gewaltigen Tat verfügbar sei.
[*****] - Beschwört Adornos schulhörigen Grundglauben, Schönberg als zweiten Beethoven inthronisieren zu können.
Nicht weil im Bläserquintett „die Sonate sich selbst evident geworden“, (*Moment musiceaux.* S. 166.) resultierte, was Adorno dem sich der neuen Evidenz verweigernden Publikum vorwirft: „fürchten die Hörer für das Leben der Sonate“, sondern weil sie deren Leichnam ein Tänzchen wagen hören. Adorno weiß, daß die „Adäquation zwischen Sonatenform und Sonatenthema“, zwischen ihrer tonalen Mikro- und Makrogestalt schon gewesen ist: „bei Beethoven ist sie geleistet.“ Dennoch soll Schönbergs „Sonate über die Sonate“ diese „in gläserner Reinheit nachkonstruiert“ haben, um deren „dunklen emotionalen Grunde“ in „guter Rationalität“ zu erhellen.
Währen die Sonate vor Schönberg unerkannt darbte, hat sie „nun aufgehört als objektives Bestimmungsprinzip oberhalb der musikalischen Einzelereignisse isoliert zu gelten; sie ist hereingezogen in jene.“ Das dodekaphone Ingenium hätte sie erlöst aus dem Zustand bloß möglichen, weil vorrationalen Gattungsdaseins. „Ihre Allgemeinheit selbst ist zum musikalischen Einzelereignis geworden; kein anderes hat in ihr mehr Platz.“ Die Gattung kollabiert im Exklusivitätsanspruch ihrer dodekaphonen Vereinzelung, und dies enthält im Revers die Wahrheit: Schönbergs „Sonate über die Sonate“ ist nicht das kompositorisch erhellte „transzendentale Schema“ der Sonate und ihres Geistes, sondern dessen nominalistischer Todesschrei. Denn keineswegs ist die „Zwölftönigkeit“, aus der keine „formobjektiven Normen zu gewinnen sind“, jene „gute Rationalität“, die imstande wäre, das Subkutane der Beethovenschen Einlösung des Sonatengeistes zu enträtseln. Unhaltbar daher Adornos im Essay von 1928 kulminierende Letztbeschwörung: „Wie die Zwölftönigkeit die triebmäßig naturale Harmonik, [*] die mit Leitton und Kadenz operierende Tonalität rational auflöst, [**] so löst die Form [***] des Quintetts den triebmäßigen, der tonalen Harmonik zugeordneten, naturalen Ursprung der Sonate zur wahren Stunde auf.“ [****]
[*] - Die Harmonik der Dur-Moll-Tonalität ist nicht aus einer mit unbewussten Trieben begabten Obertonreihe oder einer anderen „Natur“ abzuleiten.
[**] - Die Dodekaphonie ist rationale Auflösung der Tonalität nur im Sinne von deren Zerfall und Atomisierung, nicht von Begründung konsistenter Atonalität.
[***] - Die Sonatenform ist konkret musikgeschichtlichen Ursprungs, und die dodekaphone „Sonate“ müsste die Wahrheit aller vorangegangenen sein, um solchen Ursprung entziffern zu können; in ihrer „Identität des Zwölfton- und des thematischen Konstruktionsprinzips“ müsste die generative Logik – der *transzendentale Begriff* - der Gattungsform und Entwicklung von ‚Sonate’ in ihrer Geschichte enthalten sein, - mit der Schönbergisch einzigartigen als vorläufigem oder endgültigem Höhepunkt.
[****] - Wehe jenen, denen die Stunde dieser Wahrheit schlägt.
Bereits zwei Jahre nach seinem euphorischen Essay über Schönbergs Bläserquintett spricht Adorno von *zwei* Verfahren, denen sich die „Auskonstruktion der klassischen Formen“ durch das dodekaphone Werk verdanken soll: „Es sind in seinen Zwölftonarbeiten, dem Quintett zumal, gleichsam zwei Formkonstruktionen übereinandergeschichtet: eine variativ-zwölftontechnische, latente, und eine rhythmisch-motivische, der klassischen Sonatenkonstruktion angenähert manifeste.“ (Th. W. Adorno: *Musikalische Schriften V.* S. 368, publiziert 1929)
„Übereinanderschichtung“ enthält bereits die desillusionierte Einsicht über die Korrekturbedürftigkeit der gewalttätig verkündeten Identität, - im Revers das Eingeständnis, die dodekaphone Sonate könnte vielleicht doch nicht als Manifestation latenter Zwölftontechnik zu verstehen sein. Die soeben noch behauptete „Identität des Zwölfton- und des thematischen Konstruktionsprinzips“ war euphorischer Trug gewesen.
Nach 1950 schließlich, der Zwölftontechnik waren längst in der „Philosophie der neuen Musik“ die Leviten gelesen worden, hören wir gelegentlich des Bläserquintetts das unfreundliche Wort einer „musikalischen Eisenkonstruktion“ und sogar ein mutiges: „Ich verkenne nicht, daß Schönberg und Strawinsky an einer Stelle sich einmal berührten; auch nicht, daß insbesondere in den Anfängen der Zwölftonmusik, etwa in den Werken von op.25 bis op.31, Schönbergs Impulse gewisse Analogien zum Neoklassizismus zeigen, ohne daß man freilich bei ihm den Rückgriff auf sogenannte ältere Formen überschätzen dürfte.“ (Th. W. Adorno: *Musikalische Schriften V.* S. 121/1952 und S. 319/1957.)

Triebleben wie Einzelwerke, der Anspruch eines durch Dodekaphonie formulierten objektiven Trieblebens atonalisierter Klänge wird unhaltbar.[29] Wie zur Strafe über den ungelösten Widerspruch zwischen Motivform und Motivinhalt widmet sich der Zwölftonkomponist ausgiebig dem Vorkomponieren des Materials, um an dessen Aggregatform wenigstens den Schein einer erstellten Spontaneitätsform zu haben, die es ihm erlaube, den Reihengehalt der Motive mit ihrer motivisch-thematischen Form auf nichtkontingente Weise zu verbinden.
Indem aber das dodekaphone Motiv seine harmonische Konsistenz verliert - der harmonische Gehalt seines melodischen Ortes verdankt sich der Kontingenzharmonik der Reihe - verbleibt den Motiven und Themen nur mehr das Rhythmische als gestaltende Kraft nichtkontingenter Art. Die Identität der Motive reduziert sich auf rhythmische Signatur, und die musikalische Phantasie des Dodekaphonisten krallt daher die letzten Kräfte ihrer fragmentarisierten Mimesis an der rhythmischen Formgebung fest, um dem Motiv wenigsten als sich durchhaltender rhythmischer Figur nochmals den Schein mimetischer Gestalt zu verleihen. Allein das Rhythmische an der Gestalt suggeriert nun Anfangen, Folgern und Schließen, also jenes variative Entwickeln und Durchführen, zu dessen Steigerung und Vollendung alle Vorarbeit im Material und alle individuelle Aussetzung der Tonhöhenreihen im Werk unternommen wurde. Das Werk, als Inbild entwickelter Durchführung und Variation intendiert, wird zum Schein seiner selbst, seine Entelechie zerfällt von innen heraus: das Durchführungsprinzip, geschichtlich ausgeführt, besorgt seine Selbstvernichtung.
Da der Kontingenzharmonik der Reihe keine Gesetze und Regeln für eine *reihenmäßige* Verbindung mit Metrik und Rhythmik, also kein Tonsatz, keine Syntax für eine nichtkontingente Idiomatik einzuschreiben war, bleibt die beanspruchte Individualität und Genialität der ausgesetzten Reihen im Werk unbestimmbar. Das dodekaphone Werk enthält weder eine syntaktische noch eine idiomatische Norm, durch deren individuelle Negation es sich als erfahrbare Individualität bestimmen könnte. Damit ist auch die Möglichkeit einer

---

Schönberg übernimmt vom Sonatengeist Schema und Hülle, die zum Fahrplan geschrumpfte Architektur, füllt ihn mit Materialien, die vorimaginieren, die Beethovensche *dynamis* der tonalen Entelechie weiterentwickelt zu haben, ohne mehr als eine aberwitzige Phantasmagorie des Ersehnten erreichen zu können, weil die damit beauftragte Motivik-Thematik, der vom Zerfallsprodukt Reihe ständig das Rückgrat gebrochen wird, einem hoffnungslosen Überfordertsein ausgeliefert wird. Der „gute“ Geist der Sonate war allein der syntaktisch organisierten Tonalität, deren motivisch-thematischer Idiomatik als stets finaler Ritualität mit ihrer Identität von Mikro- und Makrogestalt, von Periode und Sonatensatz, von Exposition, Durchführung und Reprise, entsprungen, - nicht einer dumpfen Natur, von sich eine „erhellte“ Musik zu befreien hätte oder könnte.
Die ästhetische Gretchenfrage an alle Kunstmusik im 20. Jahrhundert, ob noch „freies Komponieren ohne Willkür und Zufall möglich sei“, (*Musikalische Schriften V.* S. 314.) war mit Dodekaphonie nicht positiv zu beantworten, sosehr deren Repräsentanten alle Mittel in Bewegung setzten, ebendies zu beschwören. Es war überhaupt nicht mehr positiv zu beantworten; das musikgeschichtliche Verdienst der Dodekaphonie liegt daher darin, den Beliebigkeitshörer ermöglicht zu haben, ohne den der heutige Kontingenzhörer nicht möglich wäre.

[29] Fragwürdig war ein durch Dodekaphonie objektives formuliertes Triebleben atonaler Klänge ohnehin, da des nach Adorno - 1929 - noch andere und gleichberechtigte Rationalitätsweisen für ein neues Komponieren im neuen Gelände geben sollte. „Ich halte denn auch nicht etwa die Zwölftonmusik für die allen mögliche Form der Atonalität, sondern glaube, daß unabhängig von jeder solchen Bedingung sich höchst sinnvoll musizieren lässt, und ich hoffe in nicht zu ferner Zeit das selber belegen zu können.“ (Brief an Ernst Krenek vom 9.4.1929. In: *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek - Briefwechsel.* Hsrg. v. Wolfgang Rogge, Frankfurt 1974, S. 13.)
Die genannte Hoffnung scheint Adorno rasch aufgegeben zu haben, sowohl als Komponist wie als Ästhetiker der Schönberg-Schule. Der Zwang, eine den Wiener Schulgehorsam verweigernde Annahme (vielleicht ad personam Krenek geäußert, der sich der Autorität des Schulhauptes früh schon sperrte) verschiedener Atonalisierungsweisen in seine späteren Schriften niederzuhalten, erklärt wohl auch den Ton einer steten rhetorischen - andere Möglichkeiten denunzierenden - Beschwörung in der „Philosophie der neuen Musik“. Wenigstens das musikgeschichtliche Verklingen des dokekaphonen Komponierens sollte sich nicht kontingent vollziehen, es sollte den Avantgarden des „avanciertesten Materials“ den Segen des musikalischen Weltgeistes erteilen.

Werke-Geschichte als eines sich kontinuierlich entwickelnden Personal-Stils zusammengebrochen.
Dennoch dünkt sich der Dodekaphonist zu agieren wie der traditionelle Komponist. Entnimmt er doch dem mimetischen Gedächtnis eines durch die Tradition bestimmten Figurenrepertoires jene rhythmischen Schemata zu Motiven und Themen, die ihm die kontingente Austauschbarkeit der Reihen zunächst - bis zur seriellen Wende - verschleiern. Komponist und Komponieren werden zum Schein ihrer selbst, das Mimetische kollabiert in den Entwurf von Konzepten ohne Durchführungsbestimmungen, die konkrete musikalische Durchführung zur Zusammenbastelei von fragmentierten Klanginhalten. Schönberg hat bekanntlich ignoriert, daß der Kontingenzharmonik der Reihe kein traditioneller Rhythmus inhäriert, er setzte das dodekaphone Material rhythmisch traditionell und noch dazu in traditionellen (Gattungs)Formen aus, obwohl das harmonisch-rhythmische Fragen und Antworten, Beginnen, Folgern und Schließen nur der tonalen Materie immanent und nur der tonalen Syntaxgeschichte entsprungen ist.
Da Schönberg sich als neuen Tschaikowsky - wohl für das 21. Jahrhundert - verstand, schien es legitim, mittels traditioneller Rhythmik zu versuchen, die Identität der Motive in ihrer hochkomplexen Variierung und kontingenten Harmonik und Melodik nachvollziehbar zu halten.[30] Resultat dieses Versuchs war die atonale Als-ob-Melodie, deren Wesen durch ihr Unwesen bestimmt wird: zeitlich toten Tonhöhenbezügen den geborgten Schein eines fremden Zeitlebens einzuhauchen. Insofern vollzog Schönberg nur den ersten halben Schritt des Traditionsabbruches, wenn auch den entscheidenden; er sollte die Schleusen für die folgende, stringent vollzogene Selbstaufhebung des traditionellen Musikbegriffes öffnen.
Wird nämlich der traditionell metrisch organisierte und proportionsgebundene tonale Rhythmus und dessen Figurenreservoir syntaktisch unvermittelt mit dem dodekaphonen Tonhöhenreservoir melodisch verbunden, werden beide gegeneinander problematisch bis lächerlich: während die rhythmische Struktur nochmals traditionell akzentuiert und „kadenziert“, schreitet und tanzt, in rekursiven Kreisen läuft und walzert, durchfährt die traditionelle Gestik der Widerspruch eines gebrochenen und fragmentierten Körpers: die Kontingenz dodekaphoner Harmonik und Melik. Der Anachronismus einer dodekaphonen Gigue spricht weder für sich noch zu irgendeinem kollektiven Subjekt der modernen

---

[30] Schönberg bemerkte zwar einmal: „My music is not lovely“, (Zitiert nach W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik.* Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt 1993, S. 271.) doch schreibt er 1948 an den Dirigenten Hans Rosbaud: „Ich wünsche nichts sehnlicher (wenn überhaupt), als daß man mich für eine bessere Art von Tschaikowski hält - um Gotteswillen: ein bisschen besser, aber das ist auch alles. Höchstens noch, daß man meine Melodien kennt und nachpfeift.“ (Zitiert nach J. Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs.* Kassel 1959, S. 137.)
Daß theoretischer Dilettantismus Schönberg zum Verhängnis wurde, hatte auch theoriegeschichtliche Gründe: Wien war um die Jahrhundertwende eine Stadt des Aufbruchs in eine Neue Musik, musiktheoretisch jedoch auf dem Stande Simon Sechters stehengeblieben, in dessen Lehre die sich entfesselnde Chromatik der Spätromantik als letztlich unerklärlicher und daher zu bekämpfender Fremdkörper erschien. Die Ergebnisse Hauptmanns, Stumpfs, v. Öttingens und vieler anderer sind Schönberg wohl nie oder nur vom Hörensagen bekannt geworden. Stolz bekennt er, nie eine Musikgeschichte gelesen, nie ein musiktheoretisches Lehrbuch erarbeitet zu haben. „Das ist mir zu fad.“ (*Harmonielehre.* S. 175.) Zu spät folgte, als er beispielsweise durch Capellen von Stumpfs Thesen erfuhr, sein reuiges: „In solchen Momenten bedaure ich, daß ich so wenig weiß. Ich muß das alles erraten. Wenn ich geahnt hätte, daß ein Gelehrter vom Ruf eines Stumpf die gleiche Ansicht vertrat wie ich! Mir fehlen alle diese Quellen; ich bin auf eine einzige angewiesen: aufs Denken. Da kommt man langsamer vorwärts! Aber es geht dennoch. Und ich hatte recht, als ich mich gegen einen Ausspruch wehrte, der Debussy zugeschrieben wird, wonach seine Devise: ‚Zurück zur Natur’ sei; ich hatte recht, als ich dem ein ‚Vorwärts zur Natur’ entgegensetzte.“ (S. 441.) Unbelehrbar geworden, war es zur Einsicht schon zu spät; statt wenigstens eines Versuchs, die rabiat gewordene Chromatik nochmals in ein mimetisches Tonsystem zu integrieren, hatte sich Schönbergs Dissonanz bereits der „natürlichen“ Emanzipation und der uneinlösbaren Utopie einer neuen musikalischen Sprache von „nur aufeinander bezogenen“ Tönen verschrieben. – Zu Schönbergs Gleichgültigkeit gegen Musiktheorie und Akustik vgl. auch: Martin Vogel: *Die Lehre von den Tonbeziehungen.* Bonn 1975, S. 282.)

Gesellschaft. Und umgekehrt wird ein Körper, dessen Harmonik und Melodik atonal freigesetzt wurde, sich selbst fremd, wenn er einer tonal gebundenen Zeitseele Heimat und Stütze bieten soll. Als ob eine (neue) Musik, die in ihren harmonisch-melodisch freigesetzten Muskeln bereits den Trieb zu vollkommen ametrischer und arhythmischer Bewegung verspürte, auf die Bedürfnisse einer zurückgebliebenen Seele Rücksicht nehmen möchte, die vom alten Taktschema und der symmetrischen Teilung und Akzentuierung der Dauernwerte und -proportionen nicht lassen kann.
Die tonal rhythmisierte dodekaphone Melodie repräsentiert den Versuch einer „Verewigung" des geschichtlichen Zerfalls der Zeitentelechie traditioneller Kunstmusik. Die nachweisbare Beliebigkeit (die nicht mit gesteigerter musikalischer Freiheit verwechselt werden sollte), mit der nun die tonalen Formen metrischer Rhythmik auf dodekaphone Tonhöhenstrukturen bezogen werden, stellt die behauptete Genialität der dodekaphonen Werkmelodie und ihrer kunstvollen motivischen Arbeit grundsätzlich in Frage: ein entscheidender Grund ihrer Marginalisierung in Gesellschaft und Musikkultur bis heute. Allenfalls bei gewissen Zusatzreizen, wie geschichtlich brisanten Opernstoffen, kann der Schrumpfung der Verallgemeinerungsfähigkeit einer Musik entgegengearbeitet werden, die ohne wirklich sprechendes Pathos auskommen muß.
Schönberg ahnte wohl, daß die Verwendung von chromatischen Dauernreihen, die sich im Reihendenken Weberns ankündigte, den ästhetischen Zweck seines kompositorischen Prinzips, motivisch-thematische Variation und Ganzheit zu erzeugen, gesprengt hätte. Mit dem Verlust auch der rhythmisch vollziehbaren Identität des Motivsubstrates hätte sich der traditionelle Musikbegriff radikal ent-motiviert: Wiederholung und Veränderung, die untrennbaren Geschwister der traditionellen musikalischen Gestaltung und Reflexion, wären als nicht mehr unterscheidende ineinandergestürzt. Der Begriff des autonomen Werkes als vollziehbarer Schönheit hätte sich hier schon seines tragenden Gerüstes und damit der Bedingung seiner verbindlichen Aufnahme in das gesellschaftliche Zentrum der modernen Rationalität beraubt: nur als ein Reich erfüllbarer Zwecke, die sich durch vollendet adäquate Mittel verwirklichen lassen, Idee und Ideal sein zu können.
Die Folgen sind bekannt: eine auf dem Papier vermeintlich subkutan durch das serielle Reihenaxiom verbundene Klangfolge; im sinnlichen Vollzug deren Gegenteil: die folgenlose Folge nichtidentischer Motive, das gleichgültige Einerlei eines vollkommen kontingent gewordenen Klangsubstrates. Der verschlingenden Dynamik des sich selbst aufhebenden traditionellen Musikbegriffes war von da an nicht mehr zu entkommen: die Apostel der befreiten Kontingenz, allen voran John Cage, konnten mit der Missionierung der neuen Botschaft beginnen.
Die Rede von Schönberg als dem konservativen Revolutionär zählt zu den ideologischen Verschleierungen einer nachbürgerlichen Musikästhetik, die zu bekennerhafter Rhetorik verkommen ist. Dieser zufolge wäre die Tradition durch Schönberg und Nachfolger weitergeführt worden wie bisher, von Traditionsbruch weder Spur noch Nötigung. Die marginale Existenz der Neuen Musik im 20. Jahrhundert in Gesellschaft, Pädagogik und Repertoire wäre durch endlich auf die Höhe der Zeit gebrachtes Marketing und Umerziehen zu beseitigen. Denn nicht innere Atomisierung sei den atonalen Werkstrukturen eingeschrieben, sondern - ganz im Gegenteil - der unersetzliche Ausdruck einer nie gewesenen Befreiung der Musik aus allen bisherigen heteronomen Banden, - ein Ausdruck, dem eine bessere als bloß marginale Funktion für die moderne Gesellschaft schon noch zuwachsen werde.

8.

Schönbergs Zuversicht, die Dodekaphonie werde Atonalität als einheitliche Sprache künftiger Kunstmusik musikgeschichtsmächtig machen wie einst die nun verbrauchte der Tonalität, ist

unterdessen durch die musikgeschichtliche Entwicklung des abgelaufenen Jahrhunderts ad acta gelegt worden. Seine, wie auch Hauers Überzeugung, getragen von revolutionärem Elan und utopischer Verheißungskraft, das musikalische Gehör der Zukunft werde durch Akzeptanz der chromatischen Totale eine neue Art von pantonaler Unmittelbarkeit - eine Art chromatisch organisierter Tonalität als verbindlicher Syntax musikalischer Kunstsprache hervorbringen - zählt heute zum durchschaubaren Naivitätsgut der noch heroischen ästhetischen Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts.[31]

---

[31] Die Unhaltbarkeit der dodekaphonen Verheißung bewies sich nicht zuletzt an ihrer völlig entgegengesetzten Auffassung durch Schönberg und Hauer. Während Schönberg dieselbe illusionär als Fortführung der Alten Musik dachte, tauchte sie Hauer in den Illusionsraum einer geschichtslosen Musik reinen Geistes, unter absurder Denunzierung der Alten, die Adorno von seiner Denunzierung immerhin - ab Bach - noch ausgenommen hatte, da er stets nur den „naturalen Zwang“ ihrer Tonsprache mit dem Bannstrahl der Verdammnis belegte. Während bei Schönberg die Reihe zur Verstandeshölle willkürlich gefesselter Klangoperationen wird, in welcher die motivisch-thematische Arbeit, einst Glanzstück musikalischer Vernunft und Freiheit, verschwindet, entkleidet Hauer di Reihe von jeglichem Auftrag zu irdischer Werkarbeit, um sie nackt - und doch zugleich in die falschen Korsette tonaler Metrik und Rhythmik gepresst - in den gnostischen Phantasiehimmel jenes ewigen Musikers zu senden, der immer schon in Gefahr war, sich und sein Tun mit dem es reinen Geistes zu verwechseln.
Da nach Hauer die Tonalität nur zur Naturnachahmung tauge, auch nur dem niederen Bereich der Affekte und Sinnlichkeit entstamme, müsse deren grobe Geistlosigkeit durch gleichschwebende Intervalle ausgeschaltet und durch ein mimetisches Exerzitium der atonalen Intervalle überwunden werden. Das Ziel lohnt die Mühe des Weges, denn: „An der atonalen Melodie kann jeder leicht ermessen, ob er ein geistiger Mensch ist.“ (Josef M. Hauer: *Deutung des Melos.* Leipzig 1923, S. 107.) Und das allesversprechende Unternehmen hat zugleich den Segen der Musikgeschichte: auch der tonalen Melodien insgeheimes Ziel ist es nämlich, in die atonalen aufzugehen: die atonale Melodie, rein und vollkommen, wie sie nun einmal ist, „zieht die letzte Konsequenz aus der ‚Gegenstandslosigkeit’ der Musik, indem sie dieser auch den ‚inneren’ Gegenstand, den sie bei Bach, Haydn und Mozart noch hatte und der aber schon bei Beethoven im Begriff war, in einen äußern [!] überzugehen, vollends nimmt.“ (Josef M. Hauer: *Vom Wesen des Musikalischen.* Leipzig 1922, S. 40.)
Hauers Tauchunternehmen konkret (*Deutung des Melos.* S. 22 f.): „Nun wähle man ein gutes atonales Instrument (Klavier, Harmonium, Celesta)..., weil dieses am ehesten die physiologischen Voraussetzungen zur Ermöglichung der Intuition gibt.“ Ist nun am Instrument durch die gleichschwebende Temperierung „alles grob Sinnliche der Musik (Leittongleise, Geräuscheverschiedenheiten der einzelnen Töne usf.) soweit als möglich ausgeschaltet“, versetzt sich Proband in den Zustand der vollständigen Affektlosigkeit, „förmlich mit einem Gedanken- und Gefühlsvakuum“, - das unfröhliche Spiel des Geistes kann beginnen: „...man spiele in der Mittellage halbstark, nacheinander langsam zunächst zwei Töne an, [Scelsi wird ein einziger genügen] dann einen dritten, und so fort, bis alle zwölf Töne innerhalb einer Oktave (eigentlich der großen Septime) [!!] abgespielt sind.“
Im folgenden ist nun nicht die Selbstzelebrierung der Reihe das Erstaunliche - es gibt noch Geistloseres im Reich der Musik - sondern der Aberwitz, unter dessen unspirituellem Gelächter dem dodekaphonen Schamanen der Widerspruch nicht aufstößt, nur durch hausbacken traditionelle Rhythmisierung der atonalen Tonhöhenreihe den Status geheiligter atonaler Melodie verschaffen zu können. Ein schauerliches Indiz für gebrochene Musikempfinden und -denken des 20. Jahrhunderts.
„Nun mache man eine kleine Pause, während der man das eben Gehörte in sich nachklingen lässt. Dann wiederhole man dieselbe Reihenfolge der Töne [freiwilliges Gedächtnis vortreten!] etwas ausdrucksvoller [woher nimmt unser musikalischer Schelm von Asket die soeben noch verbotenen Säfte?] mit den zu Bewusstsein kommenden agogischen und dynamischen Schattierungen - so wie sie einem während der Stille nachgeklungen hat.“ [Sind diese Schattierungen nun Ausdruck meines grob sinnlichen oder schon meines durch die atonale Reihe gereinigten Geistes?] - „Inzwischen“ [!] ist das reine (atonale) Melos durch [!] die rhythmische Gliederung bereits [!] zur atonalen Melodie geworden.“ Der Nichtmehrkomponist des Zwölftonspiels wähnt sich im Land reinen Geistes und bewegt sich doch nur als Schatten des soeben verstorbenen durch die Ruinenlandschaft eines fragmentierten Materials von musikalischem Geist. Unausweichlich daher die Selbstbeschwörung als Ritual: „Und nun möge man solange wiederholen und innerlich hören, bis man der festen Überzeugung ist [!], nur so und nicht anders kann die gespielte Melodie aufgefasst werden.“
Doch damit ist die Geburt der reinen Spiritualität aus dem Geist tonaler Musik nur erst vorbereitet; bisher haben wir kaum mehr als das instrumentale Rezitativ eines Schönbergschen Adagios ersponnen. Und wie so oft am Ziel eines genialen Lebensexperimentes erklärt man uns armen Probanden, wir hätten dem Geist schon unterwegs begegnen müssen, da wir aber noch nicht Geist gewesen, liege das Problem bei uns: „Was aber zwischen den Tönen, zwischen den Intervallen erlebt wurde, also gleichsam [!?] außerhalb des Raumes, der Materie, des Sinnlichen, das ist die reine Bewegung, die Bewegung selbst, die Intuition, das musikalische Urerlebnis.“ - Nicht im Vollzug der chromatischen Totale als ‚Melodie’ - welches altertümliche Wort aus

Hätte sich tatsächlich das *ganze,* sich unentwegt herstellende *Chroma* als neuer harmonischer Grund dodekaphoner Zeitbewegung manifestieren lassen, dann hätten sich auch wirklich auf der Grundlage eines gleichsam chromatisch aussetzbaren Zwölftongeneralbasses ein neuer Tonsatz samt neuem Formenkanon, Schulen und Traditionen neuer ästhetischer Stile und pathetischer Verbindlichkeiten entfaltet. Die synthetische Kraft der chromatischen Totale wäre als neue mimetische Sinnlichkeit vollziehbar zutage getreten und hätte die traditionelle Syntax und Idiomatik durch Kadenzierung und Skalabildung, Tonartenkreis und Akkordharmonik, mit einem Wort: durch nichttonalen Kontrapunkt und Harmonik, Rhythmik und Metrik ersetzt und weiterentwickelt. Das Neue hätte sein Altes *abgelöst*, dieses hätte als Schnee von gestern verschwinden können.
Als ursprüngliche Grundsynthese nunmehr dodekaphon-serieller Ton- und Dauernbeziehungen hätte es ein Tonsystem und einen Tonsatz begründet, in dem wieder syntaktisch zwischen richtig und falsch hätte unterschieden werden können und die Einheit von materialeigener Form und formeigenem Material auf höherer Ebene - zur Schaffung verbindlich organisierter Großformen - wiederhergestellt bzw. erneuert worden wäre. Im neuen - streng atonalen - Material wären wieder innere und äußere Grenzen auffindbar gewesen, die Notwendigkeit eines verbindlichen Formenkorrektivs, das die Freiheit der kompositorischen Phantasie vor der drohenden Kontingenz all ihres Tuns und Lassens bewahrt hätte. Statt des Aggregats *Reihe* wäre das Organisat eines Prinzips gefunden worden, das die geforderten Bedingungen zu neuer Syntax und Idiomatik erfüllt hätte.
Ein Aggregat wird immer nur weitere Aggregate generieren, niemals die tragende Syntax für eine verbindliche Tonsprache, die allein im atonalen Material ein wieder selbst-verständliches, ein wieder (oder erneuert) mimetisches Musizieren, Komponieren und Verstehen ermöglicht hätte. (Nicht zufällig, nimmt der Jazz für sich in Anspruch, dieses Wunder leisten zu können.) Und die Zusicherung, das Subkutane eines verborgenen, sei es auch dämonischen Zusammenhanges werde dereinst als verbindliche Rationalität musikalischer Freiheit fassbar werden, ist als jene Illusion durchschaubar geworden, die den revolutionären Elan und die utopische Verheißungskraft der musikalischen Moderne bis hin zu Adornos „Philosophie der neuen Musik“ beflügelte.[32]

---

welcher verflossenen Welt? – in deren sämtlich beseligten Tönen dereinst in Alte Musik kein Glied nicht trunken war, sondern im kontingenten leeren Dazwischen der atonalisierten Intervalle soll sich der verschwundene Geist neu entbergen. Der gnostische Musikant muß, ihm kaum bewusst, zuletzt nach dem realen Nichts in Gestalt klingender Stille suchen, denn auch das atonale Melos ist schließlich nur eine „Verkörperung der reinen Intuition“, noch nicht diese selbst. Schwierig ist es hienieden, selbst in den atonalen Sphären, sich der letzte Reste musikalischer Sinnlichkeit zu entschlagen, denn das Klingende hat noch den Makel der Materie an sich, und erst außerhalb des Raumes der Klänge wohnt Pythagoras im Raum der unhörbaren.
Durfte sich Schönberg bisweilen als neuer Bach oder Beethoven wähnen, so Hauer als der erste aller Musiker, dem es gelungen sei, mittels „exakter Phantasie“ diese Welt durch Musik abzuschaffen, um sich fortan in einer selbsterschaffenen als reiner Geist im Kosmos reiner Intuitionen zu bewegen. Die Selbstvernichtung der Musik als autonomer Kunst wird uns als des Geistes reiner Wein eingeschenkt. - Verständlich, daß Hauer in ähnlicher Euphorie wie Busoni verkündete, in Europa habe nun nach der chaotischen Auflösung der tonalen das Zeitalter der eigentlichen Musik begonnen. (*Deutung des Melos.* S. 25.) Da die tonalen Hörgewohnheiten in „den natürlichen Verhältnissen der Obertonreihe, mithin in der Trägheit der Materie basieren“, sei es dringend an der Zeit, der Erlösung durch das atonale Melos beizuwohnen, im Angebot seiner Varietäten warte die stets *ergiebige* Zahl von 500 Millionen. Dennoch will die Regression des musikalischen Geistes zu spiritueller Beschäftigungstherapie in kontingentem Material mit kontingentem Ritual in der pluralistischen Gegenwart kaum ein marktläufiges Etablissement finden; als hätte sich die Kunstmusik des 20. Jahrhunderts mit Cage auch dieser Gamaschen des 19. Jahrhunderts entledigt. (Vgl. aber das Nachzüglertum Stockhausens und dessen Non-plus-ultra-Position in Anmerkung 46.)

[32] Obwohl die Schönbergschule den emphatischen Anspruch erhob, aus kompositorischer und denkerischer Kraft allein eine neue Sprache für eine neue Kunstmusik entdeckt zu haben, eine Sprache, in der Zusammenhang und Fasslichkeit das Alpha und Omega des Komponierens und Hörens sei, bemühte sie alsbald die Kategorie des „Subkutanen“, diesen Brosamen unbewusster Rezeption verborgener Zusammenhänge, um die Glaubwürdigkeit des Brillanten Reihe zu retten. Den emphatischen Gesetzgebern konnte nicht verborgen bleiben, daß ein Problematisches und zutiefst Fragwürdiges, eine merkwürdige innere Gebrochenheit an der neuen Fasslichkeit

bestehen blieb. Die Diskussionen in der Schule müssen heftig gewesen sein (vgl. Anmerkung 34), und keineswegs primär durch die schmerzhaft erfahrene Reaktion eines sich verweigernden Publikums veranlasst. Adornos bedrohlicher Befund lautete: „Die Stimmigkeit von Zwölftonmusik lässt sich nicht unmittelbar ‚hören' - das ist der einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr." (*Philosophie der neuen Musik.* Frankfurt 1958, S. 113.) Doch schien eine listige Erklärung Adornos den Stachel der Unstimmigkeit und die Gefahr des Sinnlosen milde zu bannen: die Dodekaphonie, die nach Webern sogar *mehr* als ein Tonalitätsersatz sein sollte, sollte eben doch kein Tonalitätsersatz, sondern nur „gleichsam" einer sein. „Doch ist die Zwölftontechnik keineswegs, wie man sie vielfach missversteht, ein Tonalitätsersatz, da sie die musikalischen Ereignisse gleichsam hinter [!] der Szene vorformt. Jede Komposition wird aus ihrer besonderen Reihe neu konstruiert, [!] kein hörbares und unverrückbares Bezugssystem umfängt die musikalischen Einzelereignisse." (*Musikalische Schriften V.* S. 318.)

Folglich ist die Reihe die uneigennützigste Dienerin ihres Herrn, des Werkes guter Geist, so virtuos im Dienst an den Motiven und Themen verschwindend, daß sie und ihr Dienst den neugierigen Hörer rein gar nichts angeht. Die Reihe ist „nichts, was zu bemerken wäre und was bemerkt werden sollte; im Gegenteil, würde die Reihe als solche hervortreten, so gestattete sie einen kunstfremden Blick in die Werkstatt dort, wo lediglich das Gebilde für sich selbst einstehen soll." - Es scheint *gleichsam* wie in tonaler Musik zu sein: an Beethovens Freudemelodie deren diatonische, harmonische, rhythmische und sonstige formale Nomenklatur als deren Substanz und ästhetischen Zweck (womöglich als „Fasslichkeit") nachzuvollziehen (das kunstgewerblich Banausische an Heinrich Schenkers Musiktheorie und Werkanalysen), wäre allerdings ein kunstfremder Blick in die Werkküche der Melodie, ein Blick, den lediglich die formale Analyse zu spezialistischen oder pädagogischen Zwecken auf das Werk werfen darf. Aber das Problem der dodekaphonen Reihe ist nicht nur deren kontingente (daher verschwinden sollende) Verwendung im Werk, es ist schon die Kontingenz der vermeintlich stimmigen Vororganisation des Materials das Faktum eines unlösbaren Problems.

Die diatonische „Reihe" im tonalen Thema muß stets konstitutiv mitgehört werden (sie muß sich ihres Vororganisierens nicht schämen), weil Themenform und Themeninhalt noch dialektisch eins sind; daher vermag sich das tonale Hören den Luxus eines sowohl subkutanen wie eines bewusst strukturellen Vollzuges zu leisten; unbewusst wird daher dem Laien in tonaler Musik dasselbe bewusst wie dem Kenner; eine Differenz und Identität von Laie und Kenner, von unbewusst und bewusst, die dem dodekaphonen Werkgeist völlig abhanden gekommen ist: würde nämlich die dodekaphone Reihe im Werk als solche vernommen, träte die Unvermitteltheit ihres Aggregatums als bewiesener Grund von Adornos Sinnlosigkeitsverdacht unmittelbar zutage; *daher* soll sie nicht gehört werden, daher soll sie in der Maske eines deus ex machina verhüllt bleiben und wirken. In dodekaphoner Musik ist jeder sein eigener Autodidakt, in ihr gibt es nur Laien als selbsternannte Könner, *gleichsam* selbsterfundene Autodidakten sind: ihrer selbst nicht bewusste Scharlatane. (Zur Dämonologie des musikgeschichtlichen Prozesses vgl. Anmerkung 37.)

Der vehementeste Vertreter (Gläubiger) eines höchsten musikalischen Zusammenhanges, einer stimmigsten Fasslichkeit durch Dodekaphonie war Anton Webern. Wie Bach an einem Thema zeigen wollte, „was alles aus einem einzigen Gedanken geholt werden kann", so liegt „dieselbe Denkungsart" trotz aller Unterschiede „im einzelnen" auch der Zwölftonmusik zugrunde. (Anton Webern: *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen.* S. 59.) Folgerichtig werden die bewährten Tafeln scheingültiger Gleichungen aufgerichtet: „Dem Sinne nach ist die ‚Kunst der Fug' das gleiche wie das, was wir in der Zwölftonkomposition schreiben. Bei Bach sind es die sieben Töne der alten Skala, hier liegt die chromatische Skala zugrunde. Auf dieser neuen Basis wird jetzt erfunden." Daher ist zunächst auch nicht ersichtlich, weshalb sich diese neue Basis hinter der Szene verstecken muß, noch weniger, weshalb sich deren Stimmigkeit nicht sollte hören lassen.

Jedenfalls ein Affront gegen Adorno als Ideologen eines *strukturellen Hörens,* dem angehörs Neuer Musik aufgetragen wurde, daß „sein Ohr, wolle es nicht hilflos zurückbleiben, die ganze Arbeit des Komponierens von sich aus noch einmal leisten müsse." Und dennoch sollte das Kernstück des neuen Geistes, „die Methode mit nur aufeinander bezogenen zwölf Tönen" zu komponieren, vom Nachvollzug ausgeschlossen sein? „Daß Schönbergs Musik vom Hörer so viel Kraft der Konzentration, so viel kombinatorische Fähigkeit, so viel Geist verlangt, wie in sie einging, hat sich im Widerstand all derer niedergeschlagen, die dazu nicht fähig sind und ihre Unfähigkeit dem Werk vorrechnen, das nun abstrakt, intellektuell, konstruiert oder abseitig sein soll." (Th.W. Adorno, in: Frankfurter Hefte 10. 1955, S. 418.) Statt die Schwachen der neuen Gemeinde zu denunzieren, wäre es sachfreundlicher, wann auch undurchführbar gewesen, das kombinatorische Konzentrationsmodell derer vom dokekaphonen Priester-Geist den im neuen Geist noch Armen verbindlich vorzuführen.

Etwa in der Art Weberns: „Wo immer wir ein Stück anschneiden - immer muß der Ablauf der Reihe festzustellen sein." Und dennoch wirke dieser nicht in einer der tonalen vergleichbaren Subkutaneität (Unbewusstheit)? „Hierdurch wird der Zusammenhang gewährleistet; es bleibt im Ohr doch [!] etwas hängen, auch wenn es nicht bewusst wird, und wir haben oft [!] die Erfahrung gemacht, daß Sänger unwillkürlich in der Reihe fortsetzen, auch wenn diese in der Singstimme aus irgendeinem Grunde unterbrochen war." Demnach wäre uns eine dodekaphone Solmisation zumutbar, sie wäre legitim: begründbar und wirklich gründend, ihre Unmittelbarkeit vermittelnd? Aber sowenig Weberns höriger Verweis auf die Autorität Schönberg („Aber

plötzlich kam einer der Sänger und sagte mir, für ihn sein, seit er mit der Grundreihe vertraut geworden sei, alles viel einfacher.“ - *Stil und Gedanke*. S. 137.) löst das Solmisationsmartyrium das unlösbare Problem: den konstitutiv sein sollenden Mitvollzug der Reihen im Werk. Denn die blind behauptete und unterstellte Komplementärfortsetzung der Intonation auf die chromatische Totale hin wäre nur dann nicht absolut illusionär, wenn sich im Hexeneinmalsein der 48 Reihen eine Verteilungsweise finden ließe, ein Organon nichtkontingenter Regeln, nach welchen die Töne der verwendeten Reihe auf Melos und Harmonik jeweils zugeordnet werden müssten.

Ein derart ungeniales, prosaisches Müssen gibt es aber im Reich der Dodekaphonie nicht, es gibt nicht einmal eine Vorschrift über die Anzahl der Reihen, die in einem Werk Verwendung und Anwendung finden sollen oder dürfen. Existiert aber keine verbindliche Methode der Zuteilung der Reihe - der individuellen Aussetzung einer allgemeinen Materialform oder traditionell formuliert: keine den Werken syntaktisch vorgeordneter Tonsatz - dann ist es auch unmöglich, die Reihe im Status ihrer Werkverwendung mimetisch - „strukturell“ - mitzuvollziehen. Es gibt auf dem dodekaphonen Ungrund keine verbindliche Idiomatik, dank welcher ausführende Musiker spontan wissen könnten, „wo sind wir“ - ein Vorwurf, der auch gegen Strawinskys „In memoriam Dylan Thomas“, einer seriellen Fünftonreihe-Komposition, erhoben wurde. (H. Keller, in: The Music Review 1955, S. 328.)

Weil Dodekaphonie keine Antwort geben kann auf die Frage „wo sind wir?“ - ein mimetisches Erinnern an bloß numerale Tonorte ist keines - ist in ihr auch jener für ein nichtkontingentes Musizieren, Komponieren und Wahrnehmen konstitutive Unterschied von bewusst und unbewusst vernichtet. (Daß wir dennoch Zwölftonwerke auswendig lernen können, ist kein Gegenargument, weil noch das Auswendigste und Aggregathafteste *auswendig* gelernt werden kann. Atonalität ist Musik, die sich selbst äußerlich geworden ist.)

Ohne zu wissen, wo ich bin, kann ich freilich noch sagen: in einem Wald, aber wenn ich einmal nicht mehr weiß, ob es Wald oder Nichtwald, Etwas oder Nichts, nur so Klingendes wie Musik oder vielleicht auch nicht so Klingendes, dann wird meine Orientierungslosigkeit so manifest, daß ich nur mit stärkstem Glauben und obsessiver Phantasie einen wenigstens latenten oder „subkutanen“ Wald, einen doch „hängen bleibenden“ Zusammenhang, eine doch verborgene „Fasslichkeit“ herbeizaubern muß, um Halt und Gewissheit scheinbar wiederzugewinnen.

Intonieren wir irgendeine Tonhöhe im tonalen Vorstellungsraum, so ist bereits deren scheinbar isolierte Unmittelbarkeit vermittelt durch ihre Oktavierung: die Oktave ist ein transzendentales Grundverhältnis jeder Tonvorstellung; es setzt sich daher zirkulär, nicht seriell bis an die Ränder des sonorem Kontinuums aller Tonhöhen fort, offensichtlich um uns das an sich unendlich teilbare Kontinuum als ein nicht von unserer Willkür abhängiges Organon erleben und verwenden zu lassen. Daher können die Stimmen verschiedener Geschlechter und Lebensalter dasselbe Lied als dasselbe und doch in ihrer Oktavlage singen, die unwillkürliche Orientierung durch das nichtkontingente Grundverhältnis im tonal bestimmten Tonhöhenraum macht es möglich. Auf dieser Grundlage, die durch keine willkürliche Operation, sei es dodekaphoner oder sonstiger nichttonaler Art, aus der Welt des Tonvorstellens zu schaffen ist, legt sich die tonal bestimmte Tonhöhe in eine quantitativ wie qualitativ begrenzte Welt von Beziehungen aus, und dies wohl in Sukzession wie in Simultaneität. Und diese Tonhöhen-Funktionalität, genannt Tonalität, lässt sich daher unbeliebig in Werkgestalten einer syntaktisch vermittelten und redenden Musik übersetzen, „verteilen“ und „zuordnen.“ In der ausgeführten und harmonisch vollendeten Tonalität ist jede Tonhöhe entweder Tonika, Dominante, deren Medianten, deren Alterationen, deren modulierte Umdeutungsfunktionen usf., und in diesen syntaktischen Bedeutungen konstituiert sie wie die Satzpläne der Wortsprache eine Klangbewegung, die in musikalischen Werken als nachvollziehbare Einheit von Motivinhalt und Motivform erscheint.

Intoniere ich hingegen irgendeine Tonhöhe im Kontext einer nichttonalen Reihe, so ist sie entweder der 3., der 7. der 12. oder einer anderer Ton der vorgesetzten Reihe. Diese lediglich numerische Funktionalität (eine aggregatische) *soll* nun wohl zugleich die melodische Sukzession und die harmonische Simultaneität der Töne, Intervalle und Akkorde im Werk strukturieren, obwohl aus einer numerischen Funktion eine *unbeliebige* Zuordnung der Funktionen nicht hervorgehen kann. Auch die „geniale“, die solches versucht, kann ob ihrer nominalistischen Genialität nicht *unbeliebig* belangt werden, weil sie gegen eine nichtgeniale Methode nicht unterschieden werden kann. Im dodekaphonen Werk der dodekaphonen Reihen ist daher der Ton, das Intervall usf. in eine Figuration eingegangen, die keine Beziehung außer einer bloß numerischen aus der Reihe und der auf diese projizierten „genialen“ Zusammensetzung - das „Motivisch-Thematische“ - enthält. Ton und Motiv sind somit Teil, material und Inhalt eines Themas, einer rhythmischen Figur, eines akkordischen Komplexes, die keinerlei materialeigene syntaktische Funktionen besitzen, und alle „genialen“ verdanken sich entweder gebrochen tonalen oder von Fall zu Fall ersonnenen, die ob ihrer Genialität nicht belangt werden können, da sie gegen nichtgeniale Ersinnungen nicht mehr unterscheidbar sind. (Daher sind Komponisten, die dieses Ineinanderbrechen von Tonalität und Atonalität bewusst thematisieren im Vorteil; Bergs „Atonalität“ ist eine durchgängig tonal *leidende und gedachte*; sie suggeriert, es wären zwei gleichberechtigte Syntaxen und Idiome verfügbar, Musik hätte das Gelobte Land der gesuchten Pantonalität gefunden.)

Da sich die sogenannten motivischen Bezüge der Reihe in dieser, die der Ort des neuen Organons sein sollte, auf letztlich numerische reduzieren - ausgeschlossene Tonwiederholung in der Reihenverwendung ist zwar durch andere Reihen, die gleichzeitig ablaufen dürfen, wieder aufgehoben, doch ist auch für dieses Unterlaufen oder dessen Verhütung keine allgemeine Regel, nur ein „geniales Reagieren“ möglich - ist die behauptete und unterstellte Vorformung des Materials durch die Reihe nicht einmal illusionär vorhanden, sondern nichts als das genaue Gegenteil von funktionaler Ordnung des Materials.
Die dodekaphone Reihe, Quelle des dodekaphonen Werkes und eines musikalischen Denkens „in der Art von Motiven“, kann daher nicht sein, was Schönberg der tonalen „Reihe“ attestiert: „Aus einer Tonart heraus kann man nur frei schaffen, wenn das Gefühl für diese Tonart im Unbewussten vorhanden ist.“ Die dodekaphone Reihe hätte ‚Tonart’ nur werden können, wenn möglich wäre, was Schönberg dachte, ohne zu bemerken, daß es auch im Reich des musikalischen Gedankens der Reflexivität des *Gedankens* nicht gegeben ist, solches zu *denken:* „Erdenken darf man, aber man darf es selbst nicht merken, wie man denkt.“ (*Harmonielehre.* S. 441.) Eben dies ermöglicht Tonalität, was uns aber keineswegs hindert, die Struktur dieser Ermöglichung, die der Dodekaphonie unzugänglich bleibt, genauest zu bedenken, um deren Gründen und Letztgründen nachzuforschen, - ohne dabei eines vermeintlich unfehlbaren Genieglauben bedürftig zu sein, der die Anwendung seine „Methode“ zuletzt als Privatsache tabuisieren und zugleich als normativen Formgrund einer neuen pantonalen Musik ausgeben wollte.
Erfaßt das Reihendenken den Parameter der Dauer, tritt eine ähnliche Verkehrung der Grundverhältnisse ein. Eine Einzeldauer ist als einfacher metrischer Schlag ein erster, ein zweiter, einer dritter usf.; dies aber in einer Anzahl von Folgeschlägen, die, wenn wirklich metrisch gesetzt, als Einheit unmittelbar vollziehbar ist. Das musikalische Metrum ist ein zirkuläres (nichtgeometrisches, nichtarithmetisches) Maß, und nur als solches ist das Metrum ein musikalisches von vermittelter Unmittelbarkeit. Das Tonhöhenkorrelat zu dieser (gleichsam kreisförmigen) zeitlichen Wiederholbarkeit von Dauern oder Schlägen innerhalb von synthetischen (taktförmigen) Schlag- und Dauernfolgen sind die einfachen Grundintervalle. (Oktave, Quinte und Terz entsprechen dem zwei-, dem drei- und dem vierzeitigen Metrum). Die Einzeldauer ist daher als rhythmischer Akzent, als proportionierte Teildauer einer vorausgesetzten Ganzdauer, als deren Alterationen durch Synkopierung, Punktierung usf. in ein zeitliches Funktionsgebilde integriert, das eine einheitliche und mimetisch vollziehbare Organisation von Sukzession und Simultaneität der Dauern ermöglicht, eine nichtkontingente Struktur, in welcher sich das ewig lustvolle Spiel von Unbewußt-und-Bewußt belangbar vollziehen lässt.
In einer Dauernreihe jedoch, die seriell, nicht zirkulär (wiederkehrend und wiederholend) gestaltet ist, Sind Dauer und Schlag nur numerisch seriell bestimmt, sie sind 3. oder 7. oder 12. oder ein anderer Dauern- oder Schlagort in einer Dauernreihe, die keine zirkulären Verhältnisse enthält. (Diese Reihen kennen äußerlich - auswendig - zu Gruppen zusammengefasst und als solche - als äußerliche Einheiten - wiederholt und variiert werden, ohne dadurch die synthetische Kraft und Maßeinheit eines Metrums erreichen oder ersetzen zu können.) Daher können serielle Gradationen von Dauern willkürlich - absichtlich - gesetzte Proportionen enthalten, die jedoch mimetisch nicht oder nur unter Folterung des mimetischen Spielgeistes (von Unbewußt-und-Bewußt) vollziehbar sind. Weder Goldener Schnitt noch Fibonacci-Reihe noch andere Proportionsimplantate konnten daher kreieren, wozu sie gezwungen werden sollten: die syntaktische Einheit eines neuen, eines niegewesenen Metrums zu erschaffen.
Weil tonale und nichttonale Generierung der Materialstrukturen des Musikalischen in beschriebener Weise divergieren, ist es unsinnig, eine über beiden schwebende Superstruktur zu konstruieren oder als vorhanden zu behaupten; nicht minder unsinnig, die nichttonale als generierende der tonale zu illusionieren, nachdem sich jene als Privation von dieser demonstrieren lässt. Daher ist es auch nicht möglich, was Adorno in einer Rezension über Ernst Kreneks Versuch einer musikästhetischen Begründung der Neuen Musik (Ernst Krenek: *Über neue Musik.* Wien 1937.) insinuierte: „In ‚Grundideen einer neuen Musikästhetik’ versucht Krenek etwa wie eine Kategorienlehre dieses musikalischen Denkens, und dem generellen Entwurf soll [!] sich die tonale Musik als Spezialfall einfügen, der seine historische Dialektik in sich trägt und auf seinen Untergang drängt. Atonalität und Zwölftontechnik werden gesehen als die einzig mögliche Anwendungsweise jenes Schematismus, dessen von ‚Artikulation’ und ‚Relation’, auf das historisch veränderte Material der Musik.“ (Th. W. Adorno: *Musikalische Schriften VI.* Frankfurt 1984, S. 366. - Vgl. dazu Umberto Ecos Suche nach dem „generativen Mechanismus“ unter Einspruch von Levi-Strauss in Anmerkung 43.)
Aber bereits 1958 bekannte Krenek in Darmstadt ein: „Die von der Zwölftonreihe erwartete Fasslichkeit blieb weitgehend eine Illusion.“ (In: Darmstädter Beiträge 1. Mainz 1958, S. 19.) - ‚Faßlichkeit’, ein selbstverständliches Attribut nichtkontingenter Musik, wird preisgegeben, aber auch das Preisgegebene wird wiederum Vehikel eines Generalisierungsversuches: „Es erhebt sich die Frage, ob ‚Faßlichkeit’ (was immer das sein mag) [!] ein notwendiges Attribut musikalischer Äußerung ist.“ Daß dodekaphone Musik den Beliebigkeitshörer voraussetzt und mittlerweile geschichtlich, wenn auch gesellschaftlich marginal, durchgesetzt hat, ist evident; daß Neue Musik der Kontingenz sich stellt, ebenfalls; bleibt also noch die Frage nach Kontingenz oder Nichtkontingenz *erstens* der Alten(traditionellen) Musik, die uns im Bewusstsein unserer

Wiederaufführungstradition zugänglich wird, und *zweitens* der Unterhaltungs-Musik und ihrer Anrainer, welche den einstigen Palast der Kunstmusik besetzt haben.
Schönberg und Webern sprachen ausdrücklich vom *Gesetz* der Reihe, aber ein Gesetz, das nur subkutan wirkte, konnte weder eine *„Methode* des Komponierens mit zwölf aufeinanderbezogenen Tönen" konstituieren, noch auch den Verdacht entkräften, lediglich ein flatum vocis von Gesetz, also dessen Gegenteil: Willkür und Illusion zu sein. Schönbergs wütendes Verdikt: „Hörer, die nicht willig sind und nicht versuchen, eine Musik, die sich ihnen beim ersten Hören verschloß, einmal mit ihrem Verstand zu erfassen, haben entweder keinen Verstand oder sind zu faul dazu," (In: Melos, 1947, S. 283.) kann, wie Martin Vogel konstatierte, nur als Aufforderung verstanden werden, Schönbergs Musik zunächst genaues zu analysieren, um die Strukturen ihres musikalischen Verstandes bloßzulegen. Umsomehr als Schönberg selbst das Erfassen musikalischer Vorgänge als rasches Analysieren definierte. (*Harmonielehre.* Wien 1922, S. 157.)
Soll nun jedoch diese Analyse, die der Reihenarbeit und -verwendung im Werk nachgeht, doch nur ein „kunstfremder Blick in die Werkstatt" sein, weil zum Verständnis des Werkes „das Gebilde selbst" (Adorno, In: Frankfurter Hefte 10, 1955, S. 428.) genüge, so verschärft sich der Verdacht zur Gewissheit, die Rede von Gesetz und Verstand müsse einem flatum vocis entschlüpft sein, und für eine falsche Sache verwende sich Adornos wahrheitseifernde Beschwörung des vernünftigen Vorurteils, wonach sich der Musik höchster Verstand allein dadurch zu beweisen habe, daß sein Werk unmittelbar, „durch das Gebilde selbst", ohne Nachhilfestunden bei Theorie und Analyse, auf uns wirke, um uns prima vista seine Größe mitzuteilen.
Dem Sophisma eines dodekaphonen „Gebildes selbst" bereitete schon der kühle Hausverstand Alma Mahler-Werfels eine ernüchternde Dusche. Sie hatte die schwierigen Vorbereitungen zur Uraufführung von Schönbergs Klavierkonzert unter Leopold Stokowski miterlebt, und auf ihre Frage nach offenbar zwiespältigem Einruck antwortete Schönberg: „Ja, es ist schwer, das Werk bei erstmaligem Hören zu verstehen… Ich brauchte selbst mindestens fünfundvierzig Proben, um mein Werk kennenzulernen!" - Alma Mahler-Werfel kommentierte vernichtend in ihr Tagebuch: „Ich glaube nicht, daß Beethoven eine einzige Probe brauchte, um sein eigenes Werk kennenzulernen." (A. Mahler-Werfel: *Mein Leben.* Frankfurt 1960, S. 336.)
Das Auseinanderfallen von Syntax und Werk, von unbewusst und bewusst, von stilverbindlicher Idiomatik und Genie, von Verstand und Sinnlichkeit, von Handwerk und Phantasie, von Freiheit und Gesetz in Kontingenz und Determination, alle diese Brüche verweisen auf einen letzten, aus dem die Tragödie der Musik im 20. Jahrhundert hervorging: das Auseinanderbrechen von Form und Gehalt, von Klang und Geist. Mit diesem erhebt sich daher die Frage nach dessen Grund: wohin ist sie entschwunden, jene Idee, um derentwillen allein sich die Inthronisation einer Neuen Musik im Rang großer Kunst gelohnt hätte, die Idee einer nochmals *höheren Unaussprechlichkeit?*
Musik sei befugt und befähigt, höher als Religion und Philosophie hinauszugreifen, in den Klängen höchster Kunst offenbare sich des höchsten Geistes eigene Unaussprechlichkeit, - so lautete die Parole ihrer Autonomie, ihres Ideals. Gegen dieses waren schon die modernen Programme eines *musikalischen Denkens sui generis* um seiner selbst willen defiziente Ideen von Autonomie und Ideal, Programme und Ideen von Musik, denen die moderne Gesellschaft weithin Gefolgschaft und Treue kündigte.
In der traditionellen Kunstmusik konvergierte die Unaussprechlichkeit des Inhaltes mit der Unaussprechlichkeit einer Formschönheit, - somit auch auf deren Einheit und Vereinbarkeit, die auf eine absolute und doch nicht vernunftlose Unaussprechlichkeit verwies. Dieses Absolute auszudrücken, hatte Musik Macht, mehr als Worte und Begriffe je vermögen. Das „Subkutane" des absoluten Ideals schöner Kunstmusik ist die Unaussprechlichkeit eines Absoluten, das alle Momente des ästhetischen Herstellens und Wahrnehmens von Musik aus zugleich vernünftigen und vernunfttranszendenten Gründen verbindet. Davon zehrt noch die moderne Unterhaltungsmusik, und daher dominiert diese und die Alte (traditionelle) Musik die Totale von Musik noch im 20. Jahrhundert.
Das Verschwinden jener Idee einer absoluten Unaussprechlichkeit, komponiert Neue Musik seismographisch aus, und in ihren Klängen registrieren das „Subkutane" dieses Verschwindens. Die verborgenen Zusammenhänge der zerbrochenen sind das neue „Subkutane", eine „Unaussprechlichkeit", in der die traditionelle Vereinbarkeit der Kunst-Momente getilgt wurde. Mit anderen Worten: das Absolute autonomer Kunstmusik, die geschichtlich wahre Idee höchster und vollkommenster Unaussprechlichkeit, kollabiert in die Unaussprechlichkeit von Ton- und Klangideen, die sich an ihrer nachweisbaren Kontingenz in Material und Form als Un-Ideen setzen müssen. Dies verleugnen oder ignorieren, führt unausweichlich zur ideologischen Substituierung eines wahren durch ein gebrochenes Ideal, eines wirklichen durch ein gebrochenes Absolutes, eines schönen durch einen dämonischen Schein.
Tritt mit dem 20. Jahrhundert an die Stelle höchster Sprache von Musik die sprachlose der sprachfragmentierten, so wird zunächst - im unbegriffenen Schock darüber - der Schein einer neuen konsistenten Kunst von Musik, gar von einer „höheren" Sprache und Rationalität, von einem höheren spiritiven Geist usf gesucht werden. Anfangs durch Konzepte wie Schönbergs Dodekaphonie, Hauers Tropenmusik, später durch serielle und viele andere Konzepte; am Ende jedoch durch die Realität: um wenigstens einen Schein von Unaussprechlichkeit höchster Güte fortzuführen, müssen sich die Werke der Kunstmusik bis an die Grenzen ihrer totalen Selbstauflösung verrätseln und sich selbst fremd werden. Und nur unter Einlösung dieser Idee musikalischer Irrationalität, die sich unschwer auf die Aporie einer Idee von musikalischem Denken sui generis, das den Zerfall verbindlicher Syntax und

Unter Verweis auf den singulären Ausdrucksgehalt der Werke wurde versichert, daß die Einzigartigkeit seiner Darstellung in den einzigartigen Werken zugleich die Kohärenz ihrer einzigartigen Gestalt verbürge. Nur in radikaler Vereinzelung von Komponist und Werk bringe deren unmittelbare Expression das wahre Gesicht der Gesellschaft zum Ausdruck.[33] Das

---

Idiomatik vollzieht, kann sich nochmals Geist, menschlicher, individueller, an und in Klängen epiphanieren. Hans Heinz Stuckenschmidt: „Aber die Tiefenwirkung beim Anhören solcher Musik ist unentrinnbar, ich ihr lebt etwas vom konzentrierten Geist unserer Zeit, eine Zauberkraft, die anders ist als die traditioneller Musik, doch deshalb nicht geringer." (In: Darmstädter Beiträge 1, 1958, S. 93.)
Nicht ob die neue Zauberkraft „nicht geringer" sei, mit der die Neue Musik ihr Wesen aushauche, sondern mit welcher neuen Zauberkraft durch neue Klänge ein neuer und welcher neue Geist gezaubert werde, dies wäre die zu stellende Frage gewesen. Daß sie tabuisiert wurde und wird, zeigt sich an den stets scheiternden Versuchen, die Neue Musik mit den Kategorien und Beschreibungen der Alten erfassen zu wollen. Auf Schönbergs und Weberns Musik die Kategorien und Beschreibungssprachen anwenden, die wir auf Mozarts und Beethovens Musik anwenden, führt in einen irrationalen „Mythos", dessen gebrochene Selbstbeschwörungen zwar identisch mit der (neuen) Sache sind, nicht aber mit der ganzen Sache, in deren Ratio allein die Möglichkeit und die Notwendigkeit eines vernünftigen Vergleiches von altem und neuem „Zauber" besteht.
Weil die zwölftönige Reihe der Motivform deren Motivinhalt gibt, *musste* sie das Tragende, das vollziehbar Subkutane der dodekaphonen Gestalt sein; da sie dies zugleich nicht *konnte,* wohnte ihrem Müssen kein verbindliches Können inne, und die kompositorische Praxis geriet alsbald in den Abgrund der seriellen, die entsprechende Theorie in den Abgrund jener paradox sein sollenden Widersprüche, die uns die einschlägigen Schriften überliefern. Wechselbäder von apologetischen und verdammenden Urteilen über eine „Methode" und Musik, die nichts sein wollte, als die weitergeführte einer großen Tradition, als die Sprache von neuen Mozarts und Tschaikowskys.
Die peinliche Erinnerung an die illusorischen Lehrbücher der Zwölftontechnik (Jelinek, Krenek, Leibowitz u.v.a.) bestätigen die Aporie der Sache. Da sie etwas zu kanonisieren versuchten, was nicht zu kanonisieren war, fielen sich in den Abgrund zwischen einem „Meister", der von der Kanonisierbarkeit seiner „Grundgestalten" und „Methoden" überzeugt war, und seinem Widerdenker, der anders, wenn auch nicht bestimmt anders genug darüber dachte." - Adorno: „Wer Schönberg die Treue hält, müsste warnen vor allen Zwölftonschulen."
In der Aporie der Dodekaphonie, eine Synthese von ganz freiem und ganz strengem Verfahren sein zu müssen und zugleich nicht sein zu können, Freiheit und Notwendigkeit noch einmal zusammenzuzwingen, um dem drohenden Fluch der Kontingenz zu entgehen, war die Selbstteilung der bereits dodekaphon gebrochenen musikalischen Gestaltung in serielle Determination hier und aleatorische Indetermination dort, der Umschlag jener in diese, enthalten und vorbestimmt.

[33] „In seiner Vereinzelung erscheint die Gesellschaft." (Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik.* S. 51.) - Während die musikalische Moderne eine endlose Ausdifferenzierung der Ressourcen von Musik als Kunst annahm, verweigerte die gesellschaftliche Moderne Kredit und Glauben an diese Aporie einer ästhetischen und zugleich geschichtsmächtigen Substanz, die als immerwährende erneuerbar sein sollte.
Darauf stieße Adorno aus innermusikalisch wiederholt, prägnant als er versuchte, einem „funktionalen" Kontrapunkt, als Resultante von motivisch-thematischer Arbeit und komplementärer Harmonik eine gleichfalls komplementäre Rhythmik beizugesellen, um nochmals die Idee einer integralen Syntax integraler Musiksprache zu konstruieren, in der Horizontale und Vertikale neu und doch nichtkontingent, eben syntaktisch und idiomatisch verbindlich vermittelt sein sollten. Dem dodekaphonen Melos sollte ein verbindlicher Kontrapunkt verbindlich - durch Gesetz und Regel - implementierbar sein. Aber da die neue Rhythmik des funktionellen Kontrapunkts nicht mehr ein Komponieren „punctum contra punctum, sondern ein lucus a non lucendo" (*Nervenpunkte.* S. 81.) sei, in dem daher weder die längen noch die Akzente der Tondauern zusammenfallen sollten, resultierte (worauf ihn Alexander Jemnitz aufmerksam machte) aus scheinbar größter rhythmischer Vielfalt totale rhythmische Monotonie.
Gleichwohl besteht Adorno zunächst auf der Möglichkeit eines funktionellen Kontrapunktes: „Dennoch ermöglicht bloß dies lückenlose Ineinander-Gefügtsein die Synthesis des Kontrastierenden." Nicht bewegt in die Frage, worin schlechthin ausdifferenzierte Rhythmen - die alsbald zur seriellen Dauernorganisation führten - synthetisierbar sein wollen, wenn in den Kontrasten des rhythmisch Komplementären keinerlei *synphonische* Bezugspunkte, keinerlei Einheitsmomente des Zusammenklingens angebbar sind, von denen her sich die stets „nichtzusammenfallenden" Dauern und Akzente überhaupt als solche bestimmen und wahrnehmen lassen, und in denen sie daher wenigstens ideell - innerlich hörbar - zusammengehen könnten. In einer merkwürdigen Dialektik, nach der die „Stimmen dadurch sich verbinden" sollen, daß „sie sich gegenseitig aussparen", (womit nun auch die Frage nach den *symphonischen* Bezugspunkten, nach der Synthesis der Stimmen in einem Stimmensatz umgangen und ausgespart wäre) strebe das Prinzip des funktionellen Kontrapunktes danach, „aus den verschiedenen Stimmen mitsammen [!] schließlich eine einzige Melodie zu bilden." Daß diese kakophonisch sein muß, erhellt, denn indem nun alles „dem Prinzip des lückenlosen polyphonen Ineinanderpassens in der

Zwölftontechnik“ gehorcht, droht die „vollkommene Vielfalt zur Einfalt zu regredieren.“ Mit dieser rhetorischen Drohung sind wir nun vorbereitet, die Wahrheit über die musikalisch längst verwirklichte Drohung zu empfangen: „Die Zwölftontechnik, in welcher der Geist des Kontrapunktes sich vollendet, enthält auch das Potential von dessen Tod.“

Wie in der Unterhaltungsmusik der einfältige Rhythmus die entleerte Tonalität vor sich hertreibt (wogegen der Jazz erfolglos ankämpft), übernimmt auch im Zwölftonmelos der dodekaphon zerstörten Tonalität der Rhythmus das Weitertreiben von Tönen und Intervallen, die als Momente einer numeralen Reihe unfähig sind zu eigner Zeitgestaltung. Dadurch wird im Resultat *‚nichts’ als das Rhythmische selbst* thematisch, die rhythmische Figur suggeriert das Vorhandensein einer thematischen, die leere Bewegung die einer erfüllten. Nicht aber entwertet sich erst im dodekaphonen Werk, wie Adorno meint, (*Philosophie der neuen Musik.* S. 75.) das spezifisch Melodische, sondern dieses ist schon an ihm selbst entwertet worden und eben daher beliebig rhythmisierbar, einer beliebigen rhythmischen Figuration überantwortbar - einer „dämonisch genialen“.

Adorno: „Wann immer jene rhythmischen Formeln auftreten [die stimmige Thematik suggerieren], melden sie korrespondierende Formteile an, [die Wiederholungskategorie Alter Musik, durch welche die Veränderungskategorie vollziehbar bleibt], und es sind diese Korrespondenzen, welche die Geister der vorkritischen Formen zitieren.“ (*Philosophie der neuen Musik.* S. 94.) - Schönberg rhythmisiert das dodekaphone Melos à la Gigue oder à la Beethoven, obwohl es musikalisch sinn- und sinnlichkeitswidrig ist, der metrischen Unbeliebigkeit des Proportionsrhythmus eine beliebige Auswahl an Tönen aus dem Aggregat Reihe aufzusetzen. Adorno: „Das Bedenkliche daran ist jene Art des musikalischen Ungefähr, welche zwar die Umrisse der alten Melodie wahrt, also einem großen oder kleinen Sprung an der analogen rhythmischen Stelle einen ebensolchen entsprechen lässt, aber nur noch in Kategorien wie groß und klein, ohne daß es im geringsten darauf ankäme, ob der charakteristische Sprung eine große None oder eine Dezime ist.“ (S. 76.)

So wenig daher die Reihe über ein endendes Schließen, über ein Kadenzieren mit dem zwölften ihrer Töne verfügt (was sie doch müsste, wäre sie chromatische Totale, eine „Familie“ dodekaphon verwandter Töne und Intervalle, - vgl. das wütend tremolierende b als 12. Ton der Grundreihe in Schönbergs op.25, Takt 3 - Notenbeispiel1) ebenso wenig über ein inneres Schließen, über jenes Folgern und Kon-Sequenzieren, das sich nicht dem Ritual des metrischen Proportionsrhythmus verdankte, sondern der Kraft der sich als Melos ausfaltenden Harmonie, eine Kraft, die den Rhythmus integrierte und gleichsam vor sich hertrieb. Dieser tonalen Monade verdankte die Alte Musik ihre Größe; deren Zeit wurde noch nicht unterhaltend zerstreut oder nur vertrieben, noch weniger als Fragment atomisierter Momente zum Surrogat von Geist; das Aufheben der Zeit in traditioneller Musik daher vergleichbar der von bündigem Erzählen, das in wirklich Neuer Musik dem eines erinnerungslosen Schreies oder Stürzens in die Zukunft.

Die luzide „Einfalt“ einer dodekaphonen Mehrstimmigkeit enthält „vollendet“ - in einem Resultat-Knäuel - genau die von Adorno für die Entwicklung der Musik im 19. Jahrhundert wiederholt beklagte anarchisch-chaotische Ausdifferenzierung der musikalischen Dimensionen. Das dodekaphon kontrapunktische „Prinzip“ konnte daher weder selbst noch als Grundlage jenes von Adorno gesuchten integralen Prinzips sein, das dem Auseinanderdriften der Werkdimensionen hätte Einhalt gebieten können. Die geforderte „Durchorganisation“ aller seiner Momente, die „Synthesis des Kontrastierenden“, wäre nur aufgrund von Einheitsprinzipien sowohl in den Dimensionen selbst wie auch im Verhältnis der Dimensionen zueinander möglich gewesen, nur in dieser doppelten Vermittlung lassen sich nämlich Kontraste als Gegensätze einer Einheit aufeinander beziehen, jenseits davon werden sie der Unfehlbarkeit des nominalistischen Individualitätsgenies ausgeliefert.

Im Gebrauch der Ausdrücke *vollendet* und *vollkommen* steckt der Teufel des Ganzen, die Doppelbödigkeit einer Kategorie, die Leben und Tod der Musik umgreift. Angewandt auf Harmonik und Rhythmik der späten Romantik, als die Tonalität vor ihrem ästhetischen Kollaps stand, meint sie deren totale Ausdifferenziertheit noch als tonaler. Dieser jedoch die genannten Prädikate zu gewähren, ist nicht weniger waghalsig, als den Augenblick des Todes für den Höhepunkt des Lebens zu nehmen.

Beim Lesen von Adornos Paradoxal-Dialektik müssen Schönberg im ständigen Wechsel von Huldigung und Vernichtung mehr als graue Haare gewachsen sein. Der zitierte Absatz will die „Verbindlichkeit des Schönbergschen Kontrapunkts“ entwickeln, um nach einem Gemenge unvermittelter Sprünge bei dessen Tod zu enden. Dahinter steckt mehr als habituell gewordene Rhetorik in Sprüngen: Adornos Denken gehörte dem expressiven einer Zeit an, die ihre Aporien noch als „Vollendung“ der Tradition zu retten hoffte.

Unsinnig daher auch, Strawinsky im Vergleich zu Schönberg, diesem nachredend, polyphone Gestaltungskraft gänzlich abzusprechen (S. 70.); ohnehin wenn Adorno weiß, daß die geschichtlichen Bedingungen für musikalische verbindlichen Kontrapunkt verschwunden sind, da dieser den „vielstimmigen Gesang“ einer „relativ homogenen, statischen und geschlossenen Gesellschaft“ voraussetzt, - „kein kontrapunktischer Kosmos wäre heut das Echo eines sozialen.“ Bietet „die zeitgenössische Evolution des kontrapunktischen Geistes das Paradoxon einer Vielstimmigkeit ohne Gemeinde“, so folgt daraus keineswegs, daß in der Neuen Musik im Gefolge der Schönberg-Schule nur „das Subjekt, das einsam und offen der Idee einer in sich runden und geschlossenen Vielheit [die soeben verabschiedet wurde] sich entgegensetzt“, dasjenige sei, das „stets noch [!] geschichtsphilosophisch der Bezugspunkt allen Produzierens“ wäre. Solchem Subjekt bietet sich unterdessen die

hochdifferenzierte Welt der westlichen Gesellschaft wie Don Quichotte dessen Windmühlen. Selbst wenn sie eine durch Verwaltung geschlossene wäre, (was Adorno neomarxistisch denkend unterstellte) wäre sie durch die Kunst des einsamen Subjektes nicht mehr zu „befreien“, wie die ganz anders gearteten Befreiungen der Welt von Nationalsozialismus und Kommunismus zeigten und zeigen.

Damit ist auch das Dekret abgelaufen: „In seiner Vereinzelung erscheint die Gesellschaft.“ - Die neuzeitliche Subjektivität *vollendete* sich musikalisch in Beethoven, nicht in Schönberg, und keinem erst noch kommenden Subjekt von Musik werden nochmals Homophonie und Polyphonie distinkt auseinandertreten, um sich in einer integralen Werkgestalt - für wen? - zu vereinen. Zentral daher die musiklogische Aufschließung von Adornos geschichtsphilosophischer Zentralparallele Beethoven-Hegel: was dieser für die Philosophie, sei jener für die Musik und ihre Geschichte. (Th. W. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik.* Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt 1993, z.B. Fragment 24-26, S. 31 f.)

Adornos Forderung nach einer allgemeinen vereinheitlichenden Theorie (AVT) [Formel L.D.]des Werkes, die dessen „Gefüge als ganzem gerecht wird und es nicht aus Melos, Harmonik, Kontrapunkt, Rhythmus, Instrumentation und Form zusammenaddiert, “ aber auch nicht „mit schlechter Vereinfachung die unartikulierte Vereinheitlichung“ erkauft (*Die Funktion des Kontrapunktes in der Neuen Musik.* In: Nervenpunkte der Neuen Musik, Hamburg 1969, S. 69.) enthält das Desiderat einer begriffenen Gestalt von Musik aus immanenten Prinzipien; ein heute auch musikgeschichtlich unausweichliches Desiderat der Wiederaufführungsgeschichte, das sich für den Logos der Alten Musik, der stimmig sich entwickelnde und erlöschende Prinzipien für Tonsystem und Musiksprache, Syntax und Idiomatik, Tonsatz und Werkgestaltung verfügte, auch einlösen lassen müsste, wenn es gelänge, deren unwiederholbare Materie-Form-Einheit (MFE) auf allen ihren Entwicklungsstadien bei ihren musiklogischen und musikgeschichtlichen Namen zu nennen.

Zur Agonie der Alten Musik an ihrem Ende am Beginn des 20. Jahrhunderts zählte auch die Verflüchtigung jeder verbindlichen Theorie über ihr Wesen und ihre Geschichte. Die Versuche, eine AVT zu finden, scheiterten daher nicht zufällig an jener Nahtstelle im autonom stimmigen Werk der Alten Musik, an der dieses selbst um 1910 auseinanderzudriften begann: am Atonalisierungsriß zwischen Tonsatz und Werksprache, der sich dann in Dodekaphonie und Serialität zur Kluft vertiefte, um schließlich beide: Syntax und stimmiges Werk, zu vernichten. Während Heinrich Schenker, von Tonsystem und Tonsatz ausgehend, den Begriff von Tonalität unstatthaft organologische in die Werkgestalt und dessen Geschichtlichkeit hinein erweiterte, wodurch die den Individuationsprozeß anfachenden und vollendende Motivik-Thematik in einem System von urhaften „Zügen“ (Beziehungen) verschwand, in deren fataler Naturwüchsigkeit wiederum die geschichtliche Bewegung der Tonalität und jener Arbeit in ihr (MFE) verschwunden war, ging die Schönberg-Schule mit Erwin Ratz als Analyse-Repräsentanten von der Werkidiomatik aus, von der für allmächtig ausgerufenen Denkungsart der Motivik-Thematik, von der Bach und Beethoven, Schönberg vermeintlich vorwegnehmend, nur verschiedenen, aber auch einzigartig meisterlichen Anwendungen gehuldigt hätte, um nun wiederum das zu vernachlässigen, was bei Schenker Alpha und Omega gewesen war: der Tonalitätsgehalt aller Motivik-Thematik. Zwei einseitige Weisen ungeschichtlichen und unlogischen Denkens über die Einheit der Alten Musik und ihres Entwicklungs- wie Selbstaufhebungsprozesses, aus deren Resultante im 20. Jahrhundert daher nicht eine intendierte AVT hervorgehen kann.

Beide Richtungen huldigten falschen Verabsolutierungen ihres Ansatzes und einer oft abstrusen - der bürgerlichen Genieästhetik verpflichteten - Ungeschichtlichkeit, die zu jener Beliebigkeit musikgeschichtlichen Betrachtens führte, die jeden Komponisten und jedes Werk des 20. Jahrhunderts mit jedem der vorigen Jahrhunderte vergleichbar macht, ohne jemals mehr als die gewünschte Selbstbestätigung unserer Beliebigkeitsseinstellung zur Musik und ihrer Geschichte widerzuspiegeln. Vgl. Anmerkung 6: Alle Werke stehen wie im Kreis um den synoptischen Historisten und Musiker herum: die Geschichte als Supermarkt beliebigen Zugriffs, alles ist in seiner Weise gleich gut. Aber ‚In seiner Weise gut’, lässt noch lange nicht das logische Zugleich folgern: alles sei ‚gleich gut’; diese Hypothese bestätigt nur die alexandrinische Promiskuität der postmodernen Phantasie, die ein Verstehen des MFE-Prozesses verunmöglicht, so sehr sie in der postmodernen Musik zur Domäne des Komponierens werden musste. Die Entschlüsselung des Codes abendländischer Musik hängt an der Einsicht in die Entwicklungslogik der tonalen Monade als Organon einer Kunstmusik, die alle Stufen der tonalen Auskomponierung durchlief, um noch im Clichesatz und in der Trivialidiomatik der Unterhaltungsmusiken als solche dechiffrierbar zu bleiben. Mit dem genauen Formunterschied der Epochen ist zugleich deren ästhetischer Rangunterschied - für uns - anzugeben, - die konkreten Freiheitsstufen von Vergeistigung und Entgeistigung von Form und Material als Einheit ihres ausgedrückten Inhaltes.

Wie sehr das 20. Jahrhundert an seinem Beginn davon entfernt war, lässt sich schon daran erkennen, daß sich die Antipoden eines radikal atonal motivisch-thematischen Denkens: Webern, und eines entschieden naturtheoretisch begründeten tonalen Denkens: Schenker - auf einen und denselben Theorievater, auf Goethe und dessen „allgemeine Natur in der besonderen des Menschen“ beriefen. (Was später zur Absurdität führte, daß Schenkers „Züge“ in atonalen Werken zu grasen begannen, unter abenteuerlicher „Erweiterung“ seines „Ursatzes“ von Tonalität, und zugleich Weberns Werken die sinnlose Ehre zuteil wurde und wird, als Analogate

nominalistische Werk sei konsistent, weil es sich im Selbstauftrag, der subkutan einem anonymen Gesellschaftsauftrag gleichkomme, als wahrhaftes Seismogramm der Bewegung des geschichtlichen Materials darstelle. Im Selbstausdruck des solitären Subjekts spiegle sich die fortgeschrittenste Freiheit oder Unfreiheit der Gesellschaft. Kraft dieser semantischen Übereinstimmung sei die freigesetzte Musik von aller universalen Syntax und Idiomatik nicht nur äußerlich entbunden, sondern explizit zu deren Auflösung beauftragt. Das Vereinzelte der ästhetischen Moderne sei das Universale der modernen Gesellschaft.
Kunst komme daher von Müssen, nicht von Können; ein Credo, das sogleich ein eigenes Können dieses Müssens implizierte.[34] Die behauptete Stimmigkeit des radikal individuellen

---

oder mehr von Goethes Urpflanze und Farbenlehre interpretiert zu werden, unter gleichfalls abenteuerlicher Umdeutung seines Begriffes von Natur und Organismus.)
Webern und Schenker huldigten hemmungslos dem Heranziehungsfetisch Obertonreihe, ihr Alpha und Omega eines Musik-Grundes, somit peinlicherweise der tonalen wie der atonalen, während sie bei Schenker nur für die einzigmögliche des Dreiklanges, der auch noch in der Kunst einer der Natur sei, für begründungsfähig erklärt wurde. Da das 19. Jahrhundert nur einen Goethe der Farben, nicht aber der Klangtheorie vorfand, stand die Musiktheorie noch im 20. Jahrhundert, da sie sich im 19. nicht auf philosophisches Gelände begeben wollte oder konnte (Auseinanderdriften von Musikästhetik und Musiktheorie seit Schopenhauer), dem Fetischglauben einer naturwissenschaftlichen Ton- und Musikerklärung hilflos ausgeliefert. Schenker, sich ganz und gar als Goethe der Musiktheorie verstehend, entging daher, daß er mit der Obertonreihe als Begründungsinstanz für Dreiklang und Tonalität den Geist Newtons wie ein Trojanisches Pferd in sein Goetheanisches Theoriegebäude eingelassen hatte. Und Erwin Ratz, indem er uns in der Illusion wiegt, Bach und Beethoven seien nur verschiedene Denkungsarten einer einzigen, der sich auch noch Schönbergs atonale als erfolgreiche Verwandlung des Erbes subsumieren lasse (Erwin Ratz: *Einführung in die musikalische Formenlehre.* Wien 1951, S. 11.), verstellt uns den Zugang gerade zu jener Einsicht, der wir uns insgeheim so gern versichern möchten: warum und wie Bach in Beethoven musiklogisch und musikgeschichtlich verschwand, - um welche Preis, um welchen Sieg. Das Scheitern einer AVT ist letztlich auch dafür verantwortlich, daß Hanslick der letzte große Musikkritiker blieb, wie nun freilich auch sein Jahrhundert das letzte war, dem wirklich neue als zugleich große Kunstmusik, die sich als und durch Vernunft ausweisen lässt, möglich war.
Wie hätte aber auch um 1910 oder später eine AVT gelingen können, da doch der kompositorische Traditionsbruch mit Schönberg und Strawinsky eben erst seinen Vollzug begann: wie Schönberg in der Illusion schaffen konnte, ein neuer Beethoven neuer Musik zu sein (Strawinsky war vom Wiener Heimderby „Erste gegen Zweite Wiener Schule“ ausgeschlossen), dachte und wirkte auch Schenker in der - allerdings entgegengesetzten - Illusion, dank seiner Theorie, die zugleich eine praktizierbare Kompositionslehre, also eine „Methode“ enthielte, seien endlich wieder tonale Meisterwerke möglich, - nach den Verirrungen des spätromantischen 19. Jahrhunderts und dem „Herkulaneum“ der Alten Musik am Beginn des 20. Jahrhunderts. Wie für Ratz Bach und Beethoven nur verschiedene Denkungsarten der motivisch-thematischen huldigten, so waren für Schenker Bach, Beethoven und Brahms Kinder eines musikalischen Naturgeistes, der sich organologisch einem Ursatz von Tonalität entpfropft haben sollte.

[34] „Jede expressionistische Konsequenz, welche die traditionelle Kategorie des Werkes herausfordert, führt neue Ansprüche der Stimmigkeit des So-und-nicht-anders-sein-Könnens, damit von Organisation mit sich. (Th.W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik.* Frankfurt 1958, S. 51.) Je ausschließlicher die Kriterien nominalistischer Stimmigkeit subjektivem Müssen verdankt sind, umso leidenschaftlicher müssen sie sich zuletzt den cliqueös aufgeputschten Ritualen verabsolutierter Selbstanerkennung ausliefern, was unausweichlich wird, wenn eine plural gewordene Musikkultur und Gesellschaft den behaupteten Kriterien und Gebilden des subjektiven Müssens eine verbindliche Anerkennung nicht mehr zollen kann. (Schönbergs Abwehr des Schicksals von Leverkühns Musik bestätigt dessen Unausweichlichkeit.) Wird das Einzelne sein eigenes Allgemeines, so kann es in der „Absage an alles Übergreifen, der es als seinem Gesetz unterliegt, über das reine Diesda hinaus“ (S. 35.) einen verbindlichen intersubjektiven Anspruch nicht mehr erheben. Schönberg weigerte sich schließlich, die dodekaphone Stimmigkeit in den Arbeiten seiner Schüler zu prüfen. Schönberg an Rudolf Kolisch am 27. Juli 1932: „Ich habe das dem Wiesengrund schon wiederholt begreiflich zu machen versucht, und auch dem Berg und dem Webern. Aber sie glauben mir das nicht. Ich kann es nicht oft genug sagen: meine Werke sind Zwölfton-*Kompositionen,* nicht *Zwölfton*-Kompositionen.“ (*Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe.* Hrsg. v. E. Stein, Mainz 1958, S. 179.)

Werkes muss daher von anderer Art sein als die des traditionellen Werkes, auch wenn dieser Artbegriff den von normativer Kunst sprengen sollte. Jeder Rückgriff auf Verbindlichkeiten vorgegebener Syntax und Idiomatik würde seinen Einzigkeitsauftrag zerstören. Das So-und-nicht-anders-sein-Können des nominalistischen Werkes kann sich daher nur in kontingentem

---

Allerdings könnten *Zwölfton*-Kompositionen Zwölfton-*Kompositionen* sein, wenn die Reihe „in der Art eines Motivs" Werke generieren könnte, und das *Nuraufeinanderbezogensein* der Töne in der Reihe nicht *ihr* genaues Gegenteil wäre: *Nichtaufeinanderbezogensein* der Töne und Intervalle. - Schönbergs Uneinsichtigkeit in die Aporie der Dodekaphonie dokumentiert auch das Scheitern seines Versuches, seinen Schülern in der Anfangsphase der Zwölftontechnik geheimnisvolle Entdeckungen auf dem Gebiet des mehrfachen Kontrapunktes beizubringen. „Ich gab mir viel Mühe, diese Anweisungen so zu formulieren, daß sie den Schülern begreiflich wurden, aber vergebens. Nur einmal, in einer der besten Klassen, die ich je hatte, hielt ich die Darstellung dieses Problems und seiner Lösung für endgültig, und ich bat die Klasse für die nächste Stunde etwas zu komponieren unter Anwendung der Methoden, die sich aus meiner Lösung ergaben. Es war eine meiner größten Enttäuschungen. Nur einer meiner Schüler hatte versucht, meine Anweisungen zu befolgen, und er hatte mich genauso missverstanden wie der Rest der Klasse." (*Stil und Gedanke. Segen der Sauce.* S. 207.)
Bezeichnend Schönbergs Reaktion auf sein Scheitern: ein konfuser Aufschwung zu esoterischer Folgerung und Lehre, in der die späteren Brosamen des Subkutanen und der Methode als bloßer Privatsache bereits angelegt waren: „Dieser Versuch erteilte mir eine Lehre: Geheimwissenschaft ist nicht das, was ein Alchemist jemanden zu lehren sich geweigert hätte. Sie ist eine Wissenschaft, die überhaupt nicht gelehrt werden kann. Sie ist eingeboren oder nicht da." Und ist für Schönberg auch die Erklärung, „warum Thomas Manns Adrian Leverkühn das Wesentliche der Komposition mit zwölft Tönen nicht weiß. Alles was er weiß ist ihm von Adorno erzählt worden, der nur das Wenige [!] weiß, was ich meinen Schülern zu erzählen vermochte. Die eigentlichen Tatsachen werden möglicherweise eine Geheimwissenschaft bleiben, bis jemand kommt, dem sie kraft einer Gabe zufallen." Schönberg ist also der Hüter eines Geheimnisses, dem selbst ein Geheimnis ist, worin sein Geheimnis besteht.
Ein weiterer Grund neben den mephistophelischen und geschichtlich katastrophischen Verstrickungen, weshalb Schönberg Adrian Leverkühn eine andere Komponiermethode als die dodekaphone empfehlen wollte: von Thomas Mann als Nichtschüler und Komponierlaie war noch weniger als von Adorno die Gabe zu erwarten, die Geheimnisse der Geheimlehre entschlüsseln und der neuen - dodekaphonen - Musiksprache mit Dichtung und Roman dienen zu können.
Verständlich nun auch, weshalb Adorno einerseits vor der charismatischen Macht einer esoterischen Autorität die Macht seiner philosophischen ratio beugte und seine Einsichten lange zurückhielt, verfügte er doch offensichtlich nicht über kohärente Erkenntnisse in die Aporie der Sache, so daß er trotz der offensichtlichen Aporien der „Methode" - die stets ins Esoterische auswich, wenn sie Farbe bekennen sollte, und dies sogar im intimen Klassenunterricht - die Idee eines „subkutanen Zusammenhanges" in den dodekaphonen Werken hypostasierte, ein musikphilosophisches Märtyrertum gleichsam, das gleichwohl verstehbar macht, weshalb er gegen das falsch gezeugte Kind, nachdem er dessen Namen auf Wiener Boden nicht zu nennen wusste, immer wieder zu überraschenden Vernichtungsschlägen, oft inmitten von Apologieversuchen, ausholte, um schließlich in Amerika mit geradezu diabolischen Ratschlägen für Thomas Mann über die neue Methode aufzuwarten.
Noch 1948 dachte Schönberg, seine Sache hätte mit happy-end geendet. In der gegen Nadia Boulanger gerichteten Schrift (*Der Segen der Sauce)* - es galt, die sich ankündigenden Schatten des Seriellen zu bannen - lesen wir, daß es offenbar möglich ist, auch ohne jene Gabe, die neue Geheimwissenschaft entschlüsseln zu können, und auch „trotz der Härte der Forderungen" in seinem Unterricht, einige, wenn auch nur wenige, wie Schönberg zugesteht, Komponisten hervorzubringen (Webern, Berg, Eisler, Rankl, Zillig, Gerhard, Skalkottas, Hannenheim, Strang, Weiss), die nun dadurch, daß jeder seine eigene Art fand, „Regeln [!] zu befolgen, die aus der Behandlung der zwölf Töne abgeleitet sind", den „wahren Internationalismus unserer Zeit" geschaffen hätten. (S. 208.) - Kaum verwunderlich, daß sich schon die nächste Generation, mit Boulez an der Spitze, mit der Bastardsprache dieses nur vermeintlich „wahren Internationalismus" nicht mehr anfreunden wollte.
Und ebenso nicht, daß wir nicht mehr der skurrilen Logik vieler Musikhistoriker folgen können, wonach Schönbergs Werke als Zwölfton*kompositionen* großartig, aber als *Zwölfton*kompositionen unhaltbar sind. Carl Dahlhaus: „Schönberg dachte motivisch, ohne motivisch zu komponieren." (C. Dahlhaus: *Schönberg und andere.* Mainz 1978, S. 118.) Über ein fiktiv beseeltes Lebewesen lässt sich nicht behaupten: sein Körper sei morsch und eigentlich keiner, aber sein Geist, sein Geist, wie keiner je gewesen!

Material erfüllen, weil nur dieses die geschichtlich erreichte Selbstvergegenständlichung seiner frei gesetzten Freiheit ist.[35] Nur als nominalistisches ist es fähig, kontingente Inhalte als kontingente auszudrücken, unverstellter und unstilisierter Ausdruck von Leben, Leiden und Freiheit, ja auch nur unverstellter Selbstausdruck eines „Trieblebens der Klänge“ zu sein. Von der Kontingenz des Dargestellten darf das Medium der Darstellung nicht unterschieden sein, will es seinen Anspruch auf Wahrhaftigkeit nicht unterlaufen. Die Möglichkeit des Werkes, als ästhetischer Schein verbindlich zu existieren und Anerkennung zu finden, kollabiert daher, da sein *ästhetischer* Sinn nur mehr sein kann: sich vor- oder überästhetisch auf kontingente Gehalte zu beziehen.

9.

Nicht mehr ästhetisch sein zu können und dennoch ästhetisch sein zu müssen, will es nicht seinem Hang nachgeben, sich in pseudomystisches Leben oder gesellschaftlich-politische Praxis aufzulösen, ist die Aporie, die im Inneren der musikalischen Moderne bereits vor Cage rumort. (Ästhetik kollabiert in Aisthesis und Anästhetik.) Als unstilisierter Ausdruck des Ausgedrückten, als Protokoll des Erlebten und Erlittenen, als Schock des Erfahrenen, als Demonstration des nackten novitären Materials ist jedes Werk zugleich Nichtwerk. (Was war - und ist bzw. wird - daher das traditionelle Meisterwerk des traditionellen Genies?) „Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.“ (Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik.* Frankfurt 1958, S. 35.) Der ästhetische Schein, dem die traditionellen Werke Gesellschaftsauftrag und Autonomie verdankten, sei, da zum parvenu der Geschichte geworden, als Lüge zu demaskieren. Jeder ungebrochene Rückgriff auf universale Syntax und Idiomatik verleihe den Werken wieder jenen Schein von Versöhnung, der längst an

---

[35] „Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind.“ (Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik.* Frankfurt 1958, S. 35.) - Daß es sich nicht um eine vielberufene „Krise“ handelt, die durch die Kraft Einzelner oder die Einführung neuer Ton- oder Materialsysteme oder auch nur neuer ästhetischer Wertvorstellungen zu beheben wäre, sondern um die unauflösliche Aporie im Inneren der Werke und damit der Musik unter ihren eigenen Material- und Formbedingungen im 20. jahrhundert, hält der späte Adorno unbestechlich fest. Musik selbst habe die Idee des durch sich vermittelten Werkes und seines kollektiven Wirkungszusammenhangs zerstören müssen, ein weltgeschichtliches Faktum, das durch die verklärende Rückschau auf den Bestand der Moderne, etwa in der ideologischen auf eine bruchlose „Klassik der Moderne“ nicht aus der Welt zu schaffen sei. „Der Apologet der eigentlich radikalen Musik, der sich etwa auf das berufen wollte, was an Produktion der Schönbergschule schon alles da sei, verleugnete bereits, wofür er einstehen will.“ (S. 35.) Denn unkritisch nimmt er die gebrochenen Werke als Erneuerung des Geistes der traditionellen. Eine Erneuerung der Kunstmusik im Sinn der Neuen Musik um 1600 und 1740 ist ebenso unnötig wie sinnlos geworden.
Die Antipoden der Atonalität, die vielfachen Versuche einer Tonalitätserneuerung, etwa durch Paul Hindemith und Martin Vogel, durch Ekmeliker und Harmonikale usf., die durch gezielte Erweiterung einer vermeintlich Natur von Tonalität eine Erneuerung und Wiederanknüpfung an die Tradition im Sinne der früheren Neuen Musiken erstrebten und teilweise immer noch erhoffen - durch einige Tendenzen der Postmoderne zu „schöner neuer Einfachheit“ scheinbar bestätigt - kranken gleichfalls an einer unlösbaren Aporie. Weder ist durch sogenannten Einbezug der Naturseptime oder „fernerer“ Teile der Obertonreihe dieser eine neue Tonalität zu entnehmen, - es war schon die alte kein Produkt der „näheren“ Teile - noch ist der wirkliche Einbezug der reinen Stimmung als alleingültiger fähig, der Tonalität ihren musikgeschichtlichen Verfallsschatten zu nehmen: daß ihre nichtkontingenten Mittel zu Zwecken höchster Kunst ein- für allemal ausgeschöpft und daher auch *semantisch* kontingent geworden sind.
Zwar ist es nicht völlig gleichgültig, in welcher Stimmung die innere Intonation unseres Tonalitätsbewusstseins an dessen (äußerlich instrumentalen)Werken realisiert wird, wie gerade die Illusionierung der gleichschwebenden zu einer vermeintlich atonalen Intonation bei Hauer, Pfrogner u.a. zeigt, aber die musikgeschichtlich abgeschlossene Selbstintonation unserer musikalischen Tonalitätsvernunft ist allein durch Vernunftgründe zu erweisen. Die harmonisch-melodischen wie die metrisch-rhythmischen Grundkategorien unseres Tonalitätsbewusstseins stehen seitdem fest wie das Kleine Einmaleins musikalischer Vernunft.

die Unterhaltungsmusik delegiert wurde, die sich als Verhüllung und Selbstdemaskierung der Lüge vollzieht. Tödliche Selbsterkenntnis dort, ungebrochenes Lustigsein hier: die pseudointellektuelle Erregung des musikalischen Sinnes erholt sich in den musikalischen Spaßtempeln durch dessen Betäubung.
Der Versuch, den Unterschied von traditioneller und moderner Stimmigkeit zu leugnen, gar diese als Steigerung von jener zu deuten, muß scheitern, auch wenn er sich mit autoritärer Geste und rhetorischer Beschwörung zu behaupten versucht. Unbeschadet der nachweisbaren Kontingenz des Materials, der Syntaxuntauglichkeit dodekaphoner Maximen, soll im nominalistischen Werk bald das Triebleben der Klänge, bald die entwickelnde Variation, bald die allesdurchdringende Durchführung und zuletzt der Kontrast das neue verbindliche Formgesetz sein, das nicht weniger verbindlich und nichtkontingent wirke als die Vermittlungen der traditionellen Musik.[36] Aber was auch immer als scheinbar verbindliches Formgesetz eingesetzt werden mag, es kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß es sich nicht mehr um verbindliche Formen (für verbindlich-verbindende und darin versöhnende Inhalte), sondern nur mehr um verschiedene Reflexionsarten der frei gesetzten musikalischen Phantasie handelt, somit um die verschiedenen Müssensarten des modernen Komponisten, mit denen er sich im kontingenten Material kontingent zu bewähren hat. Und schon die Voraussetzug einer geschichtlichen Notwendigkeit im Kontingentwerden des Materials, wodurch sich angeblich nur einziges Material, eben das dodekaphone (oder „avancierteste“), als Substrat für nominalistische „Werke“ eigne, war demnach autoritärer Schulglaube, nicht unfehlbare Materialmanifestation des Geistes der Musikgeschichte.
Die behauptete Notwendigkeit eines einzigartigen Materials, die zur Begründung neuer musikalischer Konsistenz im traditionellen Sinne diene sollte, führte daher zu einer entgegengesetzen - die Schule bestürzenden - Deutung: während sich die Schulhäupter - Schönberg, Berg, Webern - als affirmative Fortsetzter der Alten Musik verstanden, wurden sie von ihrer Schultheorie als Darsteller von Leiden, Angst und Ohnmacht des Subjekts in der modernen Gesellschaft und schließlich auch noch als Vollstrecker des Todes stimmiger Werke beurteilt. Während die Komponisten an eine dodekaphone Syntax glaubten, die jene der Tonalität ersetzen könne; gleichfalls an einen ungebrochenen Gebrauch traditioneller Rhythmik und Werkformen im neuen Material; werden sie durch dekretierende Theorie auf die Unausweichlichkeit eines nominalistischen Individualitätsstils der Einsamkeit reduziert.

---

[36] „Der Kontrast ist als Formgesetz nicht weniger verbindlich denn der Übergang in der traditionellen Musik. Man könnte die spätere Zwölftontechnik recht wohl als System von Kontrasten, als Integration des Unverbundenen definieren.“ (Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik.* S:51.) - Ein Konjunktiv, der „recht wohl“ den Schein eines Definitivums erheischt, vermag nur schwerlich Adornos Einwände gegen seine eigene Beschwichtigung zu beschwichtigen. Etwa bereits in seinen Notizen zum geplanten Beethoven-Buch, in einer Anmerkung zur Kreutzersonate und der bei Beethoven noch lösbaren Antinomie von Ganzem und Teil im autonomen Werk: „Die Antinomie umschreibt die ganze neuere Geschichte der Musik bis hinauf zu Schönberg. Die Zwölftontechnik ist wohl ihre totalitäre Auflösung und daher mein Zögern vor der Zwölftontechnik.“ - *Beethoven. Philosophie der Musik.* Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt 1993, Fragment 57, S. 50.)
„Es gibt kein anarchisches Zueinanderwollen der Klänge mehr, bloß ihre monadische Beziehungslosigkeit und die planenden Herrschaft über alle. Daraus resultiert erst recht der Zufall.“ (*Philosophie der neuen Musik.* Frankfurt 1958, S. 83.) - Die Ausführung der dodekaphonen Prämissen im Werk vollzieht sich als Montage der einander und in sich disparat gewordenen Parameter und Dimensionen, aber immer unter der Illusion, die Prämissen enthielten ein neues Programm zur Integration des Desintegrierten. Illusionär wird die Rede von einer konsistenten Formimmanenz der Werke. - Lediglich in den Obersätzen seines negativ dialektischen Denkens - dem logischen Ort der Identifizierung mit einer für nichtkontingent gehaltenen Sache - vollzieht Adorno den Gewaltakt der Dodekaphonie in selbst gewalttätigen Axiomen („Integration des Unverbundenen“ S. 51.) mit, in den Schlusssätzen wird ihre Unmöglichkeit ausgesprochen: die dodekaphonen Klänge seien das „Opfer der Musik an die Reihe“ (S. 83.), - Unverbundenes konnte nicht verbunden werden. - Die Sonde einer vorurteilslosen Dialektik Neuer Musik und ihrer Geschichte wird daher den Schein stimmiger Unmittelbarkeit in den dodekaphonen Prämissen bereits in ihren Obersätzen als leeren Schein, als Selbstmystifikation eines Komponisten von Werken, die nur durch Selbstverrätselung nochmals autoritäre Gefolgschaft hervorbringen konnten, erkennen müssen.

Während Adorno Schönberg vorwirft, dessen Praxis kranke an Verwechslung, verwahrt sich Schönberg gegen den Vorwurf, seine Musik habe auch nur irgendetwas mit der dämonologischen Adrian Leverkühns zu tun.[37] Der vorschnell ausgestellte Wechsel auf die

[37] Bitter beklagte Schönberg, daß nicht er, sondern Adorno, den er bereits vom Zugang zu seinem Nachlaß ausgeschlossen hatte, von Thomas Mann als musikalischer Ratgeber bei der Arbeit an seinem Roman „Dr. Faustus“ herangezogen wurde. Denn anders als Adorno hätte er dem Dichter noch unzählige andere Konstruktionsprinzipien als das zwölftontechnische ausdenken können.
Es schmerzte Schönberg, sein Verfahren, für das er mit Swedenborg seit der „Jakobsleiter“ theosophischen Segen in Anspruch genommen hatte, in mephistophelische Verstrickungen und faustische Abgründe verwoben zu sehen; verständlich, hielt er sein Verfahren doch für universal lehr- und durchführbar (nur bei Widerstand aus den eigenen Reihen zog er sich auf die Positionen von Privatsache oder Geheimwissenschaft zurück), und daher erstens nicht widerrufend, daß er die Dodekaphonie für jene Entdeckung halte, die der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre gesichert habe und zweitens nicht einschreitend, wenn Kompositionslehrbücher über seine Methode erschienen. (Jelinek, Krenek u.a.)
Aufschlussreich Adornos 1958 veröffentlichte Reaktion (zitiert nach *Nervenpunkte der Neuen Musik.* Hamburg 1969, S. 43 f.) auf des verstorbenen Schönbergs Anklage: noch der Schatten des Schulhauptes zwingt den Advokaten des Thomas Mannschen Teufelsgesprächs zu gewundener Erklärung, peinlicher Entschuldigung und unnötiger Anführung von Gründen, die nochmals sein ambivalentes Verhältnis zu Schönbergs *Verfahren* offen legen. Es blieb ihm ein unaufgelöstes Rätsel, *trotz* oder *weil* er es für die poetische Höllenfahrt in Thomas Manns einzigen Roman über Musik empfohlen hatte. Schönbergs eiferndem Angebot, ganz andere als dodekaphone Verfahren der Phantasie des Dichters zur Verarbeitung anzubieten, wird zunächst devot und herablassend zugleich Reverenz erwiesen: da die frühen Werke Schönbergs einige „Möglichkeiten durchkonstruierten [Adornos zentrale dodekaphone Beschwörungskategorie: Durchkonstruktion als Steigerung und Vollendung von Beethovens Durchführung] Komponierens“ gezeitigt hätten, „wird man ihm das gern glauben.“ Das folgende „Dennoch“ widerruft dann nichtwiderrufend, was nicht zu widerrufen war, und widerruft, was bis dahin nicht widerruft werden durfte: „Dennoch war es nicht ganz falsch, auf die von Schönberg tatsächlich erarbeitete Technik zu rekurrieren und nicht auf die bloße abstrakte Möglichkeit: ihm wurde damit Recht gegen seinen eigenen Einwand. Gegenüber dem, was bloß möglich gewesen wäre, hat das, was wirklich wurde, stets [!] auch ein Moment [!] der Überlegenheit: auf der Seite des Realisierten waren Kräfte, die es so und nicht anders wollten.“ - Adorno attestiert der musikgeschichtlichen Notwendigkeit von Schönbergs *Müssen* lediglich ein *Moment* von Überlegenheit, man durfte daher gespannt sein auf das Gegenmoment der Unterlegenheit, es lautet: „Gleichwohl verkörpert die Möglichkeit, als das Vergessene, Unterdrückte, Besiegte immer auch gegenüber dem Wirklichen das Potential des Besseren. Einem seiner selbst mächtigen Geschichtsbewusstsein, auch einem der künstlerischen Formen, obliegt wesentlich die Bewahrung des Vergessenen. Solcher Widerspruch ist zentral nicht nur in der Zwölftontechnik, sondern wohl in allem Komponieren heute. Ihn auszutragen, mag der Gedanke an die Vorgeschichte des integralen Komponierens helfen.“
Unerfüllt äußert sich abermals Adornos Hoffnung, in der Phase vordodekaphon freier Atonalität seien Verfahren übergangen worden, die vielleicht das durch Dodekaphonie nicht realisierte Ideal des integralen Werks hätten einlösen können. Damit wird jedoch der Aufruf zur „Bewahrung des Vergessenen“ - der sich nicht auf die Alte Musik beziehen kann, da diese bis heute das Feld in Repertoire und Pädagogik beherrscht - zum Widerruf jenes vorschnell ausgerufenen Gesetzes einer musikgeschichtlichen Notwendigkeit, die in der Dodekaphonie als guter Rationalität für eine Neue Kunstmusik Realität geworden sein sollte. Heute wissen wir, daß der Widerspruch in allem Komponieren des Jahrhunderts darin liegt, daß weder in dem „was wirklich wurde“ (Dodekaphonie, unter Unterschlagung unzähliger anderer Realitäten von Neuer Musik seit spätestens 1910), noch in dem, was nichttonal möglich ist, der Kristall eines integralen Werkes auffindbar war. Durch *diesen* sollte die Erlösung der und durch Musik in ihrer Geschichte geschehen, - denn sie schien *noch nicht* erschienen.
Thomas Mann, begeisterter Wagnerianer und Schopenhauerianer (mit einer Vorliebe für Pfitzner), wird nicht wenig über die hysterische Gestalt gestaunt haben, in die sich seine vergötterte romantische Musik *als* dodekaphone verwandelt hatte. Gewiß ein Grund für ihn, das hörbar Dämonische und Gebrochene der neuen Musik als Ausdruck eines faustischen Willens und Scheiterns zu deuten und mit der politischen Tragödie Deutschlands und Europas im 20. Jahrhundert zu verknüpfen. Und dies musste Schönberg empören; daß seine Musik, in der Darstellung der Musik und Biographie Adrian Leverkühns, in das allgemeine Verderben hineingerissen wurde, obgleich sie doch - auch in Adornos, wenngleich gebrochener Apologie - ein Widerpart gegen die Barbarei, somit Versöhnung durch musikalische Aufklärung sein sollte. Der Aufgang einer neuen großen Kunst, in der die Widersprüche der musikalischen Moderne nach dem Zerfall der Tonalität durch eine einheitsstiftende Methode gelöst wären. Und anders als Webern, der noch bis zuletzt auf einen Sieg Adolf Hitlers hoffte, der auch seiner bislang verkannten Musik zum Durchbruch verhelfen werden, sah Schönberg als verfemter Künstler und vertriebener Jude seine Musik als ein nun auch gerechtfertigtes Politikum, das daher nicht dem Verderben und der Barbarei, sondern der verfolgten Antibarbarei zugehöre.

gegebene Zusicherung, im Subkutanen des dodekaphonen Werkes schlummere eine neue verbindliche und sogar „höhere“ Rationalität musikalischer Freiheit, konnte nicht eingelöst werden.
Neben dem Versuch, Dodekaphonie als selbstreferentielle Tonhöhenlogik, das „Nur-aufeinander-Bezogensein“ der Reihentöne als selbsttragende Totalität zu legitimieren, bemühte Schönberg einige Zeit das zusätzliche Legitimationsargument, die chromatische Totale sei als Abbildung und Nachahmung entfernterer Obertöne begründbar und daher in einer erweiterten

---

Mit welchen Tabuisierungen und Verrenkungen Musiker und Musikhistoriker bis heute auf diese allerdings dämonische Dialektik reagieren, ist bekannt. In der Sache Schönberg heben sich - in vorphilosophischer Darstellung - positives Politikum und negative Poetikum stets gegenseitig auf, ohne jemals den klärenden Grund der scheinerklärenden Synthesen finden zu können. Gewiß ein weiterer Grund für Thomas Mann, den theologischen Abgründen der Neuen Kunst und Musik inmitten des mehrmals in die Barbarei stürzenden Europa im 20. Jahrhundert nachzugehen. Immerhin stand ja die nichttonale neue Musik mit dem Angesicht gegen eine mehr als tausendjährige tonale, die christlichem Geist entsprungen, theologisch nicht erst seit Luther überaus salviert war, und schließlich seit Beethoven ihrer eigenen Säkularisierung beiwohnte. Die Frage eines auch musikgeschichtlichen Sündenfalls stand daher zentral im thematischen Raum des Romans, im Teufelsgespräch theoretisch, in Leverkühns Faust-Kantate, zu der Adorno eine fiktive Musik komponierte, musikalisch kulminierend.
Und daß den Verstrickungen des Jahrhunderts nicht zu entkommen war, zeigt sich nicht nur an Adornos unaufgelöst ambivalentem Verhältnis zur Zwölftontechnik, sondern auch zur Dämonologie eines Verfahrens, über dessen Mystifizierung der Zwölfzahl er des öfteren kritisch gespottet hatte. Obwohl Adornos Denken der Theosophierung von Dodekaphonie unhold, schreibt er 1962 an Erika Mann: „Die Zeile ‚Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ’, war von ihm [Thomas Mann] als Zentrum des Texts zum Faust-Oratorium gedacht. Sie musste also auch das musikalische Zentrum werden, die kleinste Zelle des Systems konzentrischer Variationen, als die das Stück gebaut ist. Mit anderen Worten: diese Worte mussten zu der Grundreihe komponiert werden. Als ich die Silben auszählte, entdeckte ich, zu meinem maßlosen Erstaunen, daß es zwölf waren - daß also eine Zwölftonreihe genau darauf passte.“ (Zitiert nach Martin Hufner: *Adorno und die Zwölftontechnik.* Regensburg 1996, S. 126.) - Wie in einem letzten Choral, der als „Doctor Fausti Weheklag“ zugleich keiner mehr sein konnte, sollte auf jeden Ton der Reihe eine Silbe jenes Satzes kommen, der mit der Bitte um Verzeihung die Extreme von theologischer Salvierung wie ebenso Verdammung des Musikers umfasst. Nun hat aber das Silbenauszählen in vielen Kompositionen Adornos stattgefunden, gerade als zeitweiliger Dodekaphoniker war Adorno damit vertraut; (*Adorno und die Zwölftontechnik.* S. 126.) das Erstaunen war daher wohl weniger maßlos als vielmehr beabsichtigt eingesetzt: der Schulaberglaube findet, was er sucht. Kokett schreibt er in jenem Brief: „Solche Korrespondenzen schicken sich nicht schlecht zum dem Klima der negativen Mystik, das den Roman beherrscht.“ - Adorno war, wie er zwischen den Worten zu erkennen gibt, nicht so frei von dem, was sich in anderen Dodekaphonikern übersteigerte: „Das Zahlenspiel der Zwölftontechnik und der Zwang, den es ausübt, mahnt an die Astrologie, und es ist keine bloße Schrulle, daß vieler ihrer Adepten dieser verfielen.“ (*Philosophie der neuen Musik.* S. 67.)
Die Früchte dieser Verstrickungen sind ungenießbar: *schlecht* verträgt sich nämlich das „Klima einer negativen Mystik“ mit Schönbergs Theosophie, die einer Salvierung der Dodekaphonie von Swedenborgs Gnaden gleichkam, und ebenso schlecht mit dem dodekaphon „Subkutanen“, das uns nach Stuckenschmidt bei Zwölftonmusik als konzentriertester Geist unserer Zeit verzaubere. Daß Adorno bei ‚negativer Mystik’ wohl nicht an die des Dionysos Areopagita dachte, sondern an die seiner *Negativen Dialektik* und *Dialektik der Aufklärung,* wonach das Schicksal neuzeitlicher Vernunft sich im 20. Jahrhundert erfülle durch einen Höllensturz in totale Unvernunft, bedeutet wenig. Zuletzt führen auch die abseitigsten Weg der Moderne dorthin, woher sie entlaufen sind: sein Versuch, die bilderlose Bilderschrift einer unentzifferbaren Kunst, das Sinnlose ihres Bild- und Sprachebruchs zu deuten als einzig noch mögliches Sinnbild des Menschen in einer Welt, der das Absolute entlaufen scheint, reformulieren nur die Züge des der verschollenen Mystik vertrauten deus absconditus.
Schönberg war das Dämonische in Gestalt eines unbezwingbaren Aberglaubens vertraut. Wie sehr seine panische Angst vor der ominösen *13,* deren Auftauchen seine Schaffenskraft für Wochen lähmen konnte, etwa auf Seite 13 seines Violinkonzertes (Vgl. Hans Heinz Stuckenschmidt: *Schönberg, Leben, Umwelt, Werk.* Zürich 1974, S. 370.), jeden Geburtstag für seine Familie und ihn, den an einem 13. Geborenen, ja jeden 13. des Monats zur Qual machte, ist durch Tagebuch, Briefe u.a. Dokumente belegt. Die *Namen* „Moses und Aaron“ (=13 Buchstaben) dürfen als *Opern*helden nur unter den Namen *Moses und Aron (=12)* figurieren, aus verständlichen Gründen. - Und Jan Meyerowitz berichtet in seinem Schönberg-Buch (*Schönberg.* Berlin 1967, S. 37.): Am 13. Juli 1951, [Schönbergs 77. Geburtstag] nicht lange vor Mitternacht, sagte Frau Gertrud zu ihm: ‚Nun siehst Du, jetzt ist der Tag fast vorüber, und nichts ist geschehen’. Sie sah Schönberg daraufhin in die Augen: er war tot.“

neuen musikalischen natur unseres Gehörs verbindlich zu verankern. Da jedoch das Gegenargument, das es zu widerlegen meinte: Tonalität sei Abbildung und Nachahmung der nächstliegenden Obertöne, lediglich zum undurchschauten Nativitätsgut des 19. Jahrhunderts zählte, das im 20. zur Belastung eines schier unausrottbaren Vorurteils wurde, war Schönbergs Verweis auf die Obertonreihe obsolet von Anbeginn.[38]

---

[38] Martin Vogels These, Schönberg hätte ein Moses für die Kinder Israels, für das Volk der neumusikalischen Menschen von morgen werden können, wenn er seinem zeitweiligen Eintreten für reine Stimmung und Naturseptime treu geblieben wäre (*Harmonielehre,* zB S. 180 und 357 f.) und darauf eine pantonale Musiksprache erbaut hätte, (da er die tonal versklavten Kinder derart gerüstet aus den bedrückenden Verhältnissen Ägyptens, der Enge des Halbtonsystems und der temperierten Stimmung heraus, wenn auch nicht mehr selbst in das Gelobte Land eines unbeschränkten Musizierens in reiner Stimmung hinein hätte führen können) setzt alles auf drei Karten: a) die falsche einer Begründbarkeit der Tonalität durch „Heranziehung" der Oberton*reihe* und b) die ebenso illusionäre einer Erweiterbarkeit der Tonalität durch dieselbe, jedoch „erweiterte" Heranziehung der Obertonreihe sowie c) die nur partikular gültige Gleichsetzung von reiner Stimmung und reiner Tonalitätsvernunft. (M. Vogel: *Schönberg und die Folgen (1).* S. 505.)
Denn war die Aporie der musikalischen Kunst im 20. Jahrhundert eine wirkliche, eine nicht mehr auflösbare, und die dämonische Dialektik, in die Schönberg geriet - bis an sein Lebensende nicht zu wissen, ob den Gesetzestafeln der Reihenkomposition bloß hinfällige Selbsterwählung oder wirkliche Auserwählung, bloß selbsternannten Genialität oder das noch zu enträtselnde Geheimnis einer Geheimwissenschaft, bloße Privatsache oder doch eine menschheitswichtige Botschaft zugrunde liege - so gehört Schönbergs Aporie in die größere der objektiven Verfallslogik der Musik als nichtkontingenter Kunst nach Beethoven, worin sie die Alte Musik als vollendete beendete. *Weder* sind daher die zentralen Kategorien unserer Tonalitätsvernunft in Skala und Intervallharmonierung, etwa die Differenz von Konsonanz und Dissonanz, die im *Begriff* eine nichtgraduelle sein muß, etwa die gleichfalls qualitative Intonationsgrenze des Halbtons durch irgendwelche Berufungen auf Obertonbereiche oder Stimmungssysteme auszumerzen; *noch* war das Halbtonsystem samt seiner späteren Totaltemperierung ein Gefängnis, da es sich als Himmelsstätte einer Geschichte von Musik und Werken erwies, der wir seit 1800 die Tempel und Kulte immerwährender Erinnerung errichtet haben.
Wohl ist Vogel zuzustimmen, wenn er sich der Paradoxal-Logik Adornos und ihrer Nachschreibung in den Urteilen der Musikhistoriker verweigert; dennoch ist die Alternative zu Adornos abschließendem [!?] Urteil über Schönbergs drittes Streichquartett und Violinkonzert („Es sind Werke des großartigen Misslingens. Nicht der Komponist versagt im Werke: Geschichte versagt das Werk." - *Philosophie der neuen Musik.* S. 96.) *nicht*, das generelle Versagen einem Komponisten zuzuschreiben, dem ein Nichtversagen anderer Komponisten entgegenzuhalten wäre, weil der die Postmoderne seit 1910 vorwegnehmende Entwicklungsstrang - über Strawinsky, Bartok, Hindemith usf. - Atonalität nur als Privation von Tonalität, wenn überhaupt, gelten ließ. - Als Musikhistoriker möchte sich Vogel der ästhetischen Werturteile „großartigen Misslingens und genialen Irrtums" (S.446.) enthalten, ohne doch selbst sich des Wertens enthalten zu können, weil das Musizieren in reiner Stimmung nur als *befreites und großartiges* jene ungeheuren Anstrengungen in Instrumentbau und Pädagogik rechtfertigen könnte, die zu seiner musikgeschichtlichen Ermächtigung notwendig wären.
Das ästhetische Werturteil in Rudolf Stephans Musikhistoriker-Dekret über die Schönbergsche Musik ist von dürftiger und trostloser, weil die Aporie der Sache umschleichender Logik: „Wer möchte denn heute noch im Ernst die Schönbergsche Zwölftontechnik theoretisch untermauern oder gar verteidigen? Wer möchte andererseits die Größe der Schönbergschen Musik und die des Komponisten [als Musikdenker?] selbst bezweifeln?" (Rudolf Stephan, in: *Der Wandel des musikalischen Hörens.* Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Berlin 1962, S. 14.) Unschwer ist der bis heute währende Versuch der Illusionierung eines Goldenen Zeitalters der musikalischen Moderne mit Schönberg an der Spitze als Teilprozeß jener Verfallsgeschichte zu dechiffrieren, für des es auf der vorphilosophischen Ebene unserer Musikkultur gleichfalls keine Alternative gibt: jedem jahrhundert die Musik und Wissenschaft von Musik, die es verdient. Aus der Selbstreproduktion des Widerspruchs einer aporetischen Sache konnte nur durch die Praxis des Komponierens selbst ausgebrochen werden; - daher seit 1970 die Trennung in trans- und postmoderne Neue Musik, wodurch sich jene falschen Verklärungen ohnehin erledigen. Auch Einsteins Kategorie der „Größe in der Musik" wurde im Interregnum des 20. Jahrhunderts ein Wechsel- und Wendebegriff.
Wie sich künftige Generationen und technologische Kulturen zu einer Musik „großartigen Misslingens" verhalten werden, ist zwar nicht unser Problem. Nachdem es aber einem ganzen Jahrhundert nicht gelungen ist, die gängigen Märchen von der verkannten Größe als Nichtmärchen zu beweisen, Schönberg als unseren oder doch künftigen Tschaikowsky in Pädagogik und Repertoire zu installieren, müssen wir uns heute schon illusionslos der Bewältigung eines Göttersturzes in der Musik und ihrer Geschichte stellen. Im erkannten Grunde liegt weder genialer Irrtum noch großartiges Misslingen vor, sondern die im vorliegenden Traktat aufgezeigte Tragödie eines Sprachverlustes der Kunst sein sollenden Musik des 20. Jahrhunderts.

Eine Tragödie, die sich nach dem Absterben des reinen Atonalitätsglaubens der musikalischen Moderne unerbittlich auch in der Postmoderne und ihrer Tonalitätswiederverwendung zeigen wird. Da deren Musik wieder dazu übergehen „wolle“ (Vogel, S. 522.), jenen Erfolg beim Publikum zu suchen, den die Komponisten der Alten Musik in Repertoire und Pädagogik schon haben, wird sich in der unnaiven, weil reflektiert gebrochenen Rückkehr zur Tonalität die Kontingenz ihrer Semantik und damit auch die geschichtliche Notwendigkeit der Schönbergschen Systemaporie zeigen, deren Scheitern ein anderes war - sowohl in den Gründen wie in den Folgen - als das von der Schönbergschule und Adorno reklamierte eines Eroberungsgesetzes im Dienste integraler Musik und Werke.

Daß die Erweiterung der Tonalität durch Naturseptime und reine Stimmung *nicht* die Alternative zu Schönbergs Aporie einer Atonalität ist, deren Grundgestalt in einer *Reihe,* die als Nichtskala sollte Skala sein, illusionär gefunden schien, gibt Vogel zu, vielleicht ohne es zu bemerken: so hinfällig das dodekaphone Gebäude, so wenig hinfällig sei der Schönbergsche Angriff gegen die Tonalität gewesen, da dieser, wie Vogel Ulrich Dibelius feststellen lässt: „...so ungeheure historische Folgen gehabt hat und zur Basis [!] der ganzen weiteren Entwicklung wurde.“ (Ulrich Dibelius: *Moderne Musik 1945-1965.* München 1966, S.351.)

Wiederum richtig sein Einwand, daß von *Basis* im Sinne tonsystematischer oder idiomatischer Fundierung, gar im Sinne der traditionellen Musik und ihrer tausendjährigen ars scientia, nicht geredet werden könne. Aber wer möchte davon noch reden, außer jenem ewigen Pythagoräer harmonikalen Glaubens, der seit dem 17. Jahrhundert die Obertonreihe schwängert, ohne die Kinder seines Irrtums als solche zu erkennen? Diesen gesellt sich Vogel zu, wenn er meint, die Neue Musik sei auf Sand gebaut, und sie werde „schon bei einem leichten Beben in sich zusammenstürzen“, wenn nämlich auf rein gestimmten Instrumenten die Tonalität der Septime dem Naturschaum der Obertöne entstiegen sei. (S. 529.) Keine „Basis“ mehr haben zu können, ist das Schicksal der (Neuen)Musik im Stand musikgeschichtlich erreichter Kontingenz und Freiheit, - sie ist daher nicht auf Sand gebaut, sie ist der Sand selbst an den schmalen Küsten der Kontinente nichtkontingenter Musik. Und „Mozart heute“ hört nicht im Rieseln des Küstensandes das Rauschen der Ozeane, er aalt sich als Schürzentaler im Massenwahn der musikalischen Unterhaltungsregression.

Die zahllosen Versuche, Komponisten des 20. Komponisten mit jenen der Alten Musik zu kongenialisieren: Schönberg mit Bach, Strawinsky mit Haydn, Boulez mit Beethoven usf. (H. Eimert: „Der Tag wird kommen, an dem die Quartette von Boulez schließlich ebenso populär sein werden wie die Fünfte Symphonie.“ - Melos 1956, S. 130.) zählen zum undurchschauten Naivitätsgut des 20. Jahrhunderts, das sich dem ererbten des 19. Jahrhunderts verdankte. Dagegen hatte auch die Stimme der Vernunft keine aufklärerische Chance. Schon 1955 formulierte W. Dirks: „Der Vergleich mit Beethoven mag ein ewig junger Trost für avantgardistische Komponisten sein, aber er überzeugt weder den, der die neue Musik nicht versteht, noch trägt er zur Erkenntnis dieser Musik bei. Interessant ist nicht der Punkt, wo Beethoven und Boulez verglichen werden können, nämlich, daß sie vom großen Publikum nicht verstanden wurden und nicht verstanden werden konnten, interessant ist vielmehr die Frage, worin sie sich trotz der gemeinsamen Nichtverständlichkeit in ihr unterschieden. Die neue Musik von Schönberg an ist auf eine andere Weise schwer verständlich.“ (In: Frankfurter Hefte 10-1955, S. 832.)

1927 hatte Schönberg in einem Vortrag vor der Preußischen Akademie der Künste in Berlin seine These von der „Rückführung aller musikalischen Geschehnisse auf die Obertonreihe“ öffentlich vertreten, 1934 seinen Vortrag in „Modern Music“ (Heft 4, S. 167 ff) publiziert. 1937 wurde die völlige Unhaltbarkeit seiner These durch Joseph Yasser nachgewiesen, Schönberg gab klein bei, seine These „sei nicht im wissenschaftlichen Sinne“, sondern lediglich als Illustration seiner Behauptung zu verstehen, „daß auch die chromatische Skala durch natürliche [!] Bedingungen berechtigt erscheint.“ (Zitiert nach M. Vogel: *Schönberg und die Folgen (1).* S. 286.) – Schönbergs Aporie einer Reihe, die nicht Skala sein durfte und dennoch die Verwandtschaftsfunktionen der alten Skala sollte ersetzen können, soll durch „Heranzierung“ der Obertonreihe gelöst werden. Da Schönberg trotz der öffentlichen Widerlegung seine These 1937 unverändert [!] nachdrucken ließ, sollte man ihm auch nicht die Ehre einer neuerlichen Widerlegung antun.

Sein Verhalten beleuchtet grell die Lage von Musik und Musikdenken im 20. Jahrhundert: jeder Musiker darf alles und nichts für begründet glauben und andere glauben machen; der Einäugige rechnet mit Blinden, der Einohrige mit Tauben, der genialisierende Autodidakt mit der großen Herde Gedankenloser. Als Credo, quia absurdum wird jedes *ober*tönige Begründen von *Ton*verhältnissen einsichtig, wenn man Weberns „Ableitung“ der diatonischen Skala mit Schönbergs „Ableitung“ der chromatischen Skala vergleicht. (*Der Weg zur Neuen Musik.* S. 13.) Die Töne der abendländischen Musik sind ein „Niederschlag der Obertöne“, ein Niederschlag „der ersten Töne dieses Kräfteparallelogramms: C(GE) - G(DH) - F[!](CA). - In den Obertönen der drei engbenachbarten [!] und -verwandten [!!] Töne sind also [!] die sieben Töne der Skala enthalten.“ - *Enthalten* ist eine rührende Autodidaktenkategorie, rasch nachzureden, aber unmöglich beglaubigt zu denken, weder empirisch noch transzendental zu verifizieren. Der Mechanismus des Aberglaubens ist offenkundig: wir sehen ein Gleiches, und da Gleiches durch Gleiches erkannt wird, denken wir über den Betrug des Auges an Ohr und Denken nicht mehr nach. - Auch der scheingenerativen Urmutter Obertonreihe schläft also nicht bei: Ecos gesuchte STRUKTUR, cujus nihil majus cogitare possit. (Vgl. Anmerkung 43.)

Beide Legitimationsargumente - das Nur-aufeinander-Bezogensein und die entfernteren Obertöne - konnten nicht das chromatische Wunder bewerkstelligen, eine chromatisch unverbundene Tonmasse funktional zu verbinden und zu verbindlicher Zeit- und Sprachgestalt fortzubewegen. Ungelegt blieb der gesuchte chromatisch hierarchielose Grund für ein neues Tonsystem und eine neue Tonsprache. Das Wunder hätte sich aber ereignen müssen, um das Dilemma des kompositorischen Traditionsbruchs zu lösen: durch eine sich selbst begründende Atonalität eine konsistente Negation und Überwindung der Tonalität hervorzubringen.
Die Inkonsistenz äußerte sich spontan sowohl im Verlust des syntaktisch wahrnehmbaren Unterschiedes von richtig und falsch wie auch in der Entschränkung von Erinnerung und Erwartung im Vollzug der Werkgestalt. Jenes erinnerungslose Selbstvergessen, das schließlich in der seriellen Struktur zu einer reinen erinnerungslosen Erwartungsmusik, die sich ziellos der Zukunft entgegenwirft, führte, ist an sich bereits den atomisierten Klangzellen der dodekaphonen Werkstruktur einbeschrieben. Lediglich die Anleihen bei traditioneller Rhythmik, Motivik und Gattungsarchitektur verbergen dies dem Komponisten, der wähnt, im dodekaphonen Material ein in zeit-und sprachgestaltlichen Synthesen vollziehbares vor sich zu haben. Und die Inkonsistenz äußerte sich sogleich auch musikgeschichtlich: der emphatische Verbindlichkeitsanspruch des dodekaphonen Reihen- und Kompositionsprinzips verschwand, eher er sich als Konvention durchsetzen konnte. Sein Abgang ins Museum der verworfenen Entwürfe erfolgte nicht durch ein rasches Altern des Neuen von gestern, sondern durch die Undurchführbarkeit seiner Axiome.
Vom musikgeschichtlichen Interregnum des 20. Jahrhunderts, das sich rastlos, von Verwurf zu Verwurf, der Zukunft entgegenwarf, werden dennoch die Werke primärer Innovation und nominalistischer Größe wie Obelisken des Unausweichlichen überleben. Innovationen im Rang unwiederholbarer und nicht weiterzuführender Erst-Setzungen, die folglich nicht ein konsistent Neues, nicht eine neue Tradition großer Kunstmusik begründen, sondern als Pantheon „großartiger Sackgassen“ auf eine Zukunft verweisen, der die vollbrachte Kontingenz zur ästhetischen Selbstverständlichkeit neuer Kunstmusik geworden sein wird.[39] Im Interregnum

---

Kaum noch verwundern wir uns daher über Stuckenschmidts erstaunte Reaktion auf Kodalys Mitteilung, in der ungarischen Chorausbildung werden nichttemperiert gesungen, „Klavier sind beim Chorgesang verboten.“ - Stuckenschmidt verblüfft zu Kodaly: „Aber dann gäbe es doch keine moderne Musik.“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2.11.1964, S. 16)
Doch verkennt Vogels Schlussfolgerung, es werde daher „diese Art von moderner Musik“ nicht mehr geben, sobald „die untemperierten Instrumente mit einem Schlage da sein werden“ (Vogel, S. 289.) das Problem der Musik im 20. Jahrhundert, das erst sekundär eines von Musiktheorie und Stimmungssystemen ist. Zum einen wird es den neuen Technologien ohnehin kein Problem sein, unendliche Arten von Stimmungen herzustellen; zum anderen korreliert der reinen Tonalitätsvernunft, die dem Bewusstseinsakt Oberton*reihe vorgeordnet* ist, zwar die reine Stimmung, aber dies beseitigt nicht die geschehene Geschichte: Tonalität hat ihr kompositorisches Schicksal als große Kunstmusik bereits hinter sich; eine neue auf rein gestimmten Instrumenten ermusizieren zu wollen, würde den Klang fliegender Eulen nach Athen senden.

[39] „Die Werke der atonalen Mittelperiode halte ich für die bedeutendsten, die Schönberg geschrieben hat. Aber sie sind ein einmaliger Fall, eine großartige Sackgasse. Acht Jahre danach hat Schönberg nichts mehr komponiert. Er wusste, daß das so nicht weitergeht.“ (H.Eisler: *Arnold Schönberg.* In: *Materialien zu einer Dialektik der Musik.* Hrsg. v. M. Grabs, Berlin 1987, S. 222 f.) Umso euphorischer musste Schönberg die Entdeckung einer „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ dünken, der Glaube an die chromatische Totale als verbindlichem Fundament künftiger Kunstmusik. Josef Hauer berichtet in einem Brief vom 7.12.1923: „Schönberg sagte zu mir: ‚Wir haben beide einen und denselben Brillanten gefunden. Sie scheuen ihn von der einen Seite an und ich von der entgegengesetzten.’ Ich antwortete ihm: ‚Und so können noch viele, viele den Brillanten von allen Seiten betrachten.’ Schönberg wurzelt stark im Rationalen der Obertonreihe, im tonal rhythmischen Pol, während ich von jeher im Irrationalen der gleichschwebenden

des 20. Jahrhunderts gewinnen daher nur jene Werke den Rang des Eingedenkens, die dem Unausweichlichen nicht ausweichen. Und nur jene Musik, die das Kontingentwerden ihres Kunstcharakters getreulich nachzeichnete, zehrte noch von den letzten Strahlen des Scheins von Nichtkontingenz der Alten Musik und illusionierte die Fortsetzbarkeit der Tradition großer Musik. Mit der um 1970 erfolgten Trennung von transmoderner und postmoderner Kunstmusik ist nun Klarheit über alle Illusion und irreversibel offenbar, daß der kontingente Legitimationspunkt künftiger Kunstmusik dem 20. Jahrhundert unendlich näher war, als dessen Komponisten, Musiker und Theoretiker meinten.

Die scheiternden Versuche der Kunstmusik im 20. Jahrhundert, die erreichte Atonalität syntaktisch, etwa dodekaphon, zu begründen, sind daher weder mit Albert Wellek zu verteufeln und allein den Irrtümern Schönbergs oder Hauers zuzuschreiben, Irrtümer, die mit einer Hindemithschen Renaissance der Tonalität leicht zu beheben gewesen wären;[40] noch mit Rudolf Stephan der gossen Tradition abendländischer Musik als Folge an die Seite zu stellen, womöglich als deren Steigerung und Vollendung.[41] Im ersten Fall bliebe das Verenden der Alten Musik als tonaler Tradition unerklärbar; wir hätten die Wahl, eine große Kunstmusik wieder bei Null zu beginnen oder wie um 1600 mit einer neuen seconda prattica an Gustav Mahler und Richard Strauss anzuschließen. Im anderen Fall wären wir gezwungen, die inkonsistenten Prinzipien des nichttonalen Bewusstseins auf die konsistenten des tonalen anzuwenden; ebenso die neuen Material- und Formentwurfsprinzipien des 20. Jahrhunderts auf die der Tradition. Beethovens auf Reprise nicht verzichtende Werkgestalt erschiene als kümmerlicher Vorläufer der Schönbergisch-Webernschen, in der sich die Idee der entwickelnden Variation in ihr geschichtliches Ende auskomponiert hätte.

Wohl erstellt sich im dodekaphonen Stadium des Tonalitäts- bzw. Atonalitätszerfall noch immer wenigstens die Fiktion einer synthetisch vollziehbaren Klangfolge, - kraft der mimykrierten Traditionsbestände tonaler Rhythmik, Figuration und Form, deren sich das dodekaphone Werk wie beliebig adaptierbarer Ausdrucksmittel, die dem dodekaphonen Tonhöhenmaterial nicht entfremdet wären, bedient. Eine Illusion, deren Unhaltbarkeit mit Weberns Versuch, Tonhöhen- und Tondauerngestalt zu wirklich neuem Melos zu konformieren, - am Zusammenbruch und Verstummen der Idee von Werk schlagend offenbar wird. Seine „Werke“ als Äußerung eines hyperindividuellen Personalstils zu deuten, verkennt sie als objektiven Ausdruck des Widerspruchs zwischen Material und Form, als authentische Offenbarung der ohnmächtigen Formansprüche des dodekaphonen Materials. Während die

---

Temperatur, im atonal melischen Pol verankert war.“ (Zitiert nach Walter Szmolyan: *Josef Matthias Hauer.* Wien 1965, S. 49.)

Wie in einem Brennspiegel versammelt sich hier die Agonie der großen Musik am Ende ihrer Entwicklung. Denn Tonsysteme durch „Heranziehung“ der Obertonreihe begründen zu wollen, gehorcht der undurchschauten Irrationalität eines naturwissenschaftlichen Aberglaubens, und die chromatische Skala ist als Ergebnis der gleichschwebenden Temperatur das Produkt rationalster Klangbeherrschung, ein neuzeitlichen End- und Abfallprodukt, sowohl tragendes Moment der Wiederaufführungsgeschichte Alter Musik seit 1800 wie zugleich kompositorisch das zerfallende Exkrement der harmonisch-melodischen Entwicklung tausendjähriger Geschichte abendländischer Mehrstimmigkeit, deren Epochen sich durch intonable und nichtkontingente Polyphonie und Homophonie entfaltet hatten. Schönbergs Brillant war die Fiktion brillanter Selbsttäuschung, die fata morgana des über sich und seine historischen Lage unaufgeklärten Komponisten der spätbürgerlichen Ära. Später wird Schönberg des öfteren von Zweifeln geplagt worden sein, ob denn die Reihe „in der Art eines Motivs“ Grundlage von Komponieren und großer Musik sein könne; aber in den Phasen des Zweifels schien stets ein doppeltes Netz den Absturz der „Methode nur aufeinanderbezogener Töne“ aufzufangen: einmal die gleichschwebende Temperatur, die gleichfalls eine Reihenoperation war, eine arithmetische Progression, worin alle Halbtöne gleichgeschaltet werden, - scheinbar zur „Erfindung“ der chromatischen Skala; zum anderen, wenn auch dies zweifelhaft wurde, weil die temperierte Stimmung doch nur ein Notbehelf, ein Waffenstillstand sei, die Reihe der Obertöne selbst, in der doch das Gesetz der Musikentwicklung ablesbar eintätowiert sei. Von drei Reihen getragen: ein wahres Autodidakten-Eldorado.

[40] Albert Wellek: *Atonalität.* In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd.1, Kassel 1949-1951, Sp. 763 ff.

[41] Rudolf Stephan: *Zwölftontechnik.* In: Riemann Musik Lexikon, Sachteil; Mainz 1967, S. 1085 f.

Reihe bei Schönberg Palette bleiben sollte, wurde sie bei Webern in Konsequenz ihres Anspruchs, Atonalität verbindlich organisiert zu haben, sowohl als Substanz für Motiv und Thema wie auch als Formprinzip neuer verbindlicher Harmonik und Polyphonie für das gesuchte neue Werk beim Wort genommen.
Damit traten nicht nur die Anleihen bei traditioneller Rhythmik, Figuration und Form in unverstellten Widerspruch zur Reihe, nach deren Prinzip sich alle Dimensionen des Werkes neu zu organisieren versuchen. Indem der dodekaphone Geist alle Schichten der Werkorganisation zu durchdringen beginnt, zerschlägt die Kontingenz des atom hervortretenden dodekaphonen Motivgehaltes dessen intendierte Form, das Ideal Beethovenscher Motiventwicklung, und lagert deren schmerzhaft entleerte Hülsen im Inneren der entsetzten Werkgestalt ab. Das Werk inszeniert am Ende seinen eigenen Abschied, und Weberns verzweifelte Versuche, der Reihe durch Inkorporation kontrapunktischer Imitationsformen so etwas wie polyphone Kohärenz zu verleihen, konnten sich daher nicht einmal mehr zu theoretischem Verbindlichkeitsanspruch erheben, wie immerhin noch Schönbergs Lehre von „zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen." Die Totalisierung der Reihe durch Webern offenbarte, daß ihr weder polyphone Prinzipien eines neuen Kontrapunkts noch funktionale Prinzipien einer neuen Harmonik inhärierten. Als musikalisches Faktum erwies sich, daß der Illusion einer komplementären Harmonik auf dem Scheingrund der chromatischen Totale nur die Illusion eines neuen - „funktionellen" - Kontrapunktes, der sich im Inneren der emanzipierten Dissonanz gebildet haben sollte, konvergierte.
In Weberns Fragmentkristallen des atomisierten Materials trat die tonhöhenlogische Unvermitteltheit der Reihe als dissoziierte Zeitgestalt hervor, um deren Kontinuum zu verstummender Kürze der Teile und des Werkganzen zu verstören. Beinahe schon gänzlich der Verschleierung durch traditionelle Gesten entnommen, wird Musik eine (nichtfolgende)Folge von singulären Jetztpunkten, die eingestehen, daß dem aggregatischen Kern der Reihe eine kohärente Sukzessiv- und Simultanstruktur weder zu entnehmen noch zu adaptieren war. Mit einem Schmerz, den Musik nie zuvor durchlitten, halten die verstummenden Werke Weberns das Verschwinden des Sprachlogos von Musik authentisch fest.[42] (An der Wahrheit ihrer Unwahrheit zerbricht das Herz universaler Kunstmusik. Von Schönheit kann hier sinnvoll nicht mehr gesprochen werden.)
Indem die Klang-Jetzte, mangels innerer funktionaler Beziehung tendenziell nur mehr ihre akustische Identität in die Zeit schleudern, artikulieren sie die auskomponierte Struktur musikalischen Vergessens und manifestieren die Unerreichbarkeit dessen, was ursprünglich angestrebtes Ziel der neuen Musik gewesen war: Steigerungsgestalt und Vollendung motivisch-

---

[42] 1942 schrieb Klaus Amadeus Hartmann an seine Frau über den Unterricht bei Anton Webern in Mödling. Webern hatte mit ihm das peinlich genaue Analyseexemplar seiner Klaviervariationen op. 27 durchgenommen. „Ein Klangwunder sind diese Variationen, von höchster Konstruktion. Er legt den drei Sätzen eine Zwölftonreihe (es/h/b/d/cis/c/fis/e/g/f/a/gis) mit ihren vier Grundformen und den 12 Transpositionen zugrunden. Dadurch erhält das Werk einen konstruktiven Zusammenhalt, in dem jede Note ein wohlkalkuliertes Glied innerhalb der Kanons und Variationen bildet. Könnte ich doch über den Aufbau dieser Zipfgeflechte hinaus erfahren, wie er es anstellt und worauf es beruht, daß seine Musik göttlichen Hauch enthält! Neulich sagte er mir in aller Treuherzigkeit: ‚Meine Melodien wird noch einmal der Briefträger pfeifen!' Ich glaube zwar eher, daß der Briefträger *auf* seine Melodien pfeifen wird. Zumindest wird der Briefträger ihm die Post der Bewunderer aus aller Welt zu bringen haben, was immer er auch dabei pfeift." (Klaus Amadeus Hartmann: *Kleine Schriften.* Hrsg. v. Horst Thomas, Mainz 1965, S. 30.)
Selbst das Verhauchen der Theophanie abendländischer Musik vollzog sich einzigartig und unwiederholbar, die faustische Kraft ihrer Autonomiegestalt erlosch nochmals faustisch. - Um 1941 hatte Adorno dem an seinem *Dr. Faustus* arbeitenden Thomas Mann geraten, in die Charakteristik des Tonsetzers Adrian Leverkühn jene dämonische Perspektive aufzunehmen, die Arnold Schönberg sodann als eine Beleidigung seines dodekaphonen Genius zurückweisen sollte, umsomehr, als er schon 1935 und wiederum 1942 in Los Angeles mit einer theosophischen Begründung der Dodekaphonie in den Spuren Swedenborgs hervorgetreten war. - Arnold Schönberg: *Composition With Twelve Tones.* Vortrag erstmals 1935. (Vgl. dazu Anmerkung 44.)

thematischer Musik zu werden und als Beethovens Erben die Krone von dessen fortgeführter Tradition zu erlangen. Und zuletzt verwandelte sich Weberns dodekaphones Ingenium über dem Mittersiller Küchentisch in einen harmonikalen Forschergeist pythagoreischen Glaubens. Der dodekaphone Komponist wird Don Quichotte im eigenen Haus; in auswegloser Euphorie mißversteht er sich als Komponisten stringentester Zusammenhänge in den unerhörten Räumen einer Neuen Musik, die zugleich die Anmut und Würde der längst auskomponierten Alten Musik fortsetzen könnte.

Anders als bei Hauer, dessen pseudomystisches Abspulen der Reihen das Werk von außen sprengte, sollte bei Webern ein artifizielles Verflechten der Reihen, dem die Güte stringenten Kontrapunktes zukäme, die neue Werkgestalt konstituieren. Doch entgeht Webern der Reihenfalle nicht: sie kappt ihm unausweichlich die tragenden Unterschiede motivisch-thematischer Entwicklung. Mit der Kraft zu dynamischer Zeitorganisation erlischt auch die vollziehbare Gestalt von Entwicklung und Durchführung; ist alles Variation, ist nichts mehr Variation; wird alles Durchführung, wird Nichts mehr durchgeführt; nun ist auch die rhythmische Identität der Motive und Themen, an der Schönberg und Berg festgehalten hatten, verschwunden. Damit war das Gelände serieller Musik prinzipiell erreicht, und Boulez' Heureka nicht weit, Schönberg für tot zu erklären und Weberns nominalistische Idiomatik zur tragenden Grundlage einer wirklich Neuen Musik, die zu einer kohärenten - seriellen - Organisation des nichttonalen Materials finden werde, zu erheben.

Eine Musikgeschichtsschreibung aber, die sich ohne kritisches Verfügen über die musikästhetischen Grundkategorien eines aporetischen Geschichtsprozesses den dodekaphonen Werken nähert, steht nicht nur in der Gefahr, die ideologischen Selbstverklärungen der Komponisten nicht zu durchschauen, sondern gemäß positivistischem Glauben das scheinbar siegreich Faktische der Musik-Geschichte als Letztautorität hinzunehmen. Weberns konsequentes Zerkomponieren des traditionellen Werkgeistes konnte daher abermals den Anschein eines subkutanen Zusammenhanges gewinnen, der das Versprechen einer neuen tragenden Kohärenz enthielt, der wiederum durch reihentechnologische Analyse das verborgene Geheimnis zu entlocken sei. Das Zeitalter der parasitären Reihenanalysen setzte ein, und die beißende Wunde ihres Stachels, Reihengläubigkeit vielleicht bloß als musikwissenschaftlichen Fetisch aufzubereiten, wird seitdem gebetsmühlenartig durch den Gegenfetisch: Webern sei doch eigentlich Spätromantiker, gekühlt.

Überdies war der Komponist Webern als Musikhistoriker mit nichts weniger als wissenschaftlichem Anspruch angetreten, der Dodekaphonie eine Verbindlichkeit und Verständlichkeit zu bescheinigen, die der Tonalität überlegen und der Werkgestaltung traditioneller Musik zumindest ebenbürtig sei. Mitten unter der vordersten Avantgarde hatte also die Musikhistorie einen der Ihren: umso glaubhafter musste ihr Weberns Theorem einer neuen verbindlichen Syntax und Idiomatik durch und in Dodekaphonie erscheinen. Selbst das Absterben der dynamischen Zeitorganisation in der atomisierten Werkgestalt wurde als vermeintlicher Fortschritt zu neuer universaler Zeitgestaltung, der Stillstand musikalischer Zeit als esoterische Aufhebung der Zeit durch Musik gedeutet. - Nach Webern sollte nichts weniger als eine neue Art mimetischer Musikalität, eine noch unerkannte neue Tonalität im Subkutanen der dodekaphonen Werke verborgen ruhen. Das neue Kunst-Idiom würde alsbald ästhetische Konvention und Alltag werden, die Briefträger schon der nächsten Generation würden Zwölftonmelodien wie Schlager pfeifen, und im dodekaphonen *eidos* neuer Kinderlieder würde sich die neue zweite musikalische Natur der Menschheit auch elementar-pädagogisch vorzubereiten.

Anders als Schönberg stellte sich Webern der Grundaporie dodekaphoner Musik. Die Reihe, in der das tonale Tonhöhenmaterial zu einem form- und ausdruckslosen Aggregat kollabiert war, enthielt in ihren beziehungslosen Beziehungen keine Funktionen zu einer neuen Harmonik, und die illusionäre komplementäre Harmonik der emanzipierten Dissonanz und chromatischen

Totale offenbarte ihre Kontingenz, indem ihr keine neuen Axiome zu einer kohärenten Polyphonie zu entlocken waren. Der Reihe inhärierte keine syntaktische Zeitgestalt, die als Axiomatik eines dodekaphonen Tonsatzes universal formulierbar gewesen wäre. Zugleich aber musste unter dem Zwang zur Integralität einer neuen Werkstimmigkeit das Reihenaxiom auf den Parameter der Tondauer erweitert werden. Während Webern in das Labyrinth dieser Aporie einging, versuchte Schönberg dasselbe zu umgehen oder zu leugnen. In seinem Dilemma verkannte er, daß ein motivisch-thematisches Melos als kohärente Synthese seines harmonischen und rhythmischen Gehaltes eine kohärente Vororganisation der Synthese von Tonhöhen- und Tondauernorganisation voraussetzt, wenn anders ein verbindliches Können zu universaler Werkgestalt noch einmal möglich sein soll.
Um konsistente Prinzipien einer atonalen - dodekaphonen - Dauerngestaltung zu finden, hätte es wiederum eines neuen synthetischen Formprinzips auf der Materialebene von Metrum und Rhythmus bedurft, das zusammen mit einer neuen konsistenten Tonhöhenlogik fähig gewesen wäre, einen stringenten atonalen Tonsatz als kohärente Basis atonaler Melodie- und Werkbildung zu konstituieren. Dieser hätte die der Zwölftonreihe inhärente Verzeitlichungs-Notwendigkeit ihrer Intervall- und Akkordklänge syntaktisch formuliert und wäre als synthetisches Prinzip der neuen Musiksprache und Melodie - nach Weberns Hoffnung als das *eidos* eines neuen Kinderliedes - zur neuen zweiten musikalischen Natur der Menschheit geworden.

10.

Metrik und Rhythmik der Alten Musik enthalten - ebenso wie deren davon untrennbare Harmonik und Polyphonie - nichtkontingente Prinzipien ihrer Vermittlung zu kohärenter Werkgestalt und geschichtlicher Fortbildung. Das Metrum als einheitlicher Beziehungsgrund von Zählzeiten, der Rhythmus als Einheit von Teilproportionen einer Grunddauer und damit des Metrums eigene Individualisierung - beide wiederum in innerer Konformität mit den einfachen Grundbestimmungen der Harmonik und den Grundregeln organisierter Polyphonie: immer ist die mimesierbare Synthesis des Mannigfaltigen bereits auf der Ebene des Materials garantiert. Jede Differenzierung ist vollziehbar als Selbstunterscheidung einer zugrunde liegenden Einheit; Teilzeit und Teildauer sind solche von Ganzheiten, die sich durch Selbstteilung zu kohärenten Zeitgestalten und Vollzügen kristallisieren. Und noch das unbewußteste Vollziehen nimmt teil an der unmittelbaren Schlüssigkeit eines Gebildes, dem die Vermittlung gleichsam ins vorbewusste Material eingesenkt wurde. So reproduziert auch die Akzentuierung schwerer gegen leichte Dauernmomente wiederholbare Einheiten und eine sich differenzierende Identität der rhythmischen Sukzession, die wiederum nach analogen rekursiven Tonhöhenbeziehungen verlangt. Ohne tonhöhenlogisches Funktionsgefüge kein metrisch-rhythmisches Zeitgefüge und ohne metrisch-rhythmisches Zeitgefüge kein tonhöhenlogisches Funktionsgefüge: nichtkontingent und sinnerfüllt möglich.
Im Wesen der Dodekaphonie liegt die Tendenz, das Aggregatprinzip Reihe über den Tonhöhenbereich auf jenen des Tondauernsbereiches und schließlich auf alle Parameter auszuweiten. Denn wenn einmal der für die traditionelle Musik zentrale Parameter Tonhöhe durch die Reihe atomisiert wurde und diese sich zugleich als Integral neuer Werkstimmigkeit zu erweisen versucht, muß alsbald jeder Parameter als Progressionsskala quantitativer Materialwerte gedacht werden. Das asynthetische Nur-Aufeinander fordert ein asynthetisches Nur-Nacheinander. Die Kontingenz des Reihenprinzips zerstört die Bedingungen für eine Konsequenzlogik musikalischer Zeitgestaltung; nachdem das Zwölftonmelos jedes harmonisch vermittelte Anfangen, Folgern und Schließen verloren hatte, ist ihm nun auch jede metrisch-rhythmische Vermittlungs- und Schusskraft abhanden gekommen. Die Undurchführbarkeit des Integralitätsversuches erwies sich daher nicht erst in der seriellen Musik, als in dieser keine

Meta-Reihe für die Verbindung der zu Progressionsskalen zerschlagenen Parameter und Dimensionen auffindbar war.
Denn schon an der chromatischen Tondauernreihe zeigte sich dieselbe innere Beziehungslosigkeit wie an den Intervallen und Einzeltönen der Zwölftonreihe, - und sich an jeder vielzahligen Reihe von Tönen zeigen muß, die ohne synthetische Funktionalität einer tonalen Vermittlung nichtkontingente Einheit sein soll. Die bereits bei Schönbergs rhythmisch traditionell gebackener Dodekaphonie konstatierte Beliebigkeit des Zuordnens von Rhythmus und Tonhöhe, steigert sich, wenn beide als Reihenskala quantitativer Progression gedacht werden, weil für ihr Verbinden nun kein Rückgriff mehr auf das traditionelle rhythmische Figurenreservoir, noch auch die Basierung einer erforderlichen Meta-Reihe möglich ist. Die Zwölftondauernreihe enthält dieselbe crux wie die Zwölftonreihe. Wie in dieser das Intervall der „emanzipierten Dissonanz" als neutralisierte Sonanz in das akustische Intervall zurückfiel, so fällt die atomisierte Einzeldauer in das Kontinuum reiner Zeit zurück, einer auch hier physikalisch gedachten Zeit, die wiederholungslos verfließen soll.
Die atomisierte Einzeldauer der nur quantitativen Dauernprogression nimmt musikgeschichtlich zunächst an dem Versuch teil, den viereckigen Kreis eines ametrischen Rhythmus begründen zu wollen. Auf diesem Wege versuchte dann die serielle Musik zu einer umfassenden musikalischen Stimmigkeit des Reihenprinzips mittels mathematischer Kalküle und Operationen vorzustoßen. Im logischen, nicht nur chronologischen Schritt aber von der Dodekaphonie zur Serialität explodierte der unauflösbare Widerspruch, der in der versuchten Realisierung es asynthetischen Zeitkontinuums und der Hypothese lag, durch totalisierte Serialität sei das integrale Werk zu konstruieren.
Der metrumlos verabsolutierte Dauernakzent, die willkürlich festsetzbare Dauernlänge und -relation, das lediglich quantitative Nur-auf-einander-Bezogensein von Tondauern in einer Reihenprogression taugt aber nicht, ein positiv durch sich begründetes Prinzip kohärenter Organisation musikalischer Zeitgestaltung zu formulieren. Die vermeinte serielle Integration aller Teildauern ist ihr Gegenteil: die atomisierende Desintegration aller Teildauern; und alle Anleihen bei arithmetischen, geometrischen und anderen Proportionsreihen vermögen mangels innerer Rekursivität nicht, ein neues mimesierbares Metrum zu basieren, das die Fiktion eines seriellen Rhythmus retten könnte, der sich als Steigerung und Vollendung des traditionellen, nicht als dessen Abbruch und Verstummen hätte realisieren können.
So wenig die Zwölf-Tonreihe Grund für eine harmonische Vermittlung von Melodie, so wenig kann die Zwölf- oder eine andere serielle Dauernreihe Grund für einen metrisch neu vermittelten und damit synthetisch vollziehbaren Rhythmus sein. So wenig rein akustische Intervalle, auch nicht die der Teiltonreihe, eine musiksyntaktische Tonhöhenbeziehung begründen, so wenig generieren rein quantitative Dauernintervalle und -beziehungen eine musiksyntaktische Tondauernbeziehung. Aber auch diese primäre Qualifikation musikalischer Zeitgestaltung gilt wiederum nur unter dem Paradigma der Alten Musik, in deren fortsetzendem Gefolge die Neue Musik noch als serielle vermeinte, einer nochmals mimetisch universalisierbaren Organisationsform von Tondauernfolgen habhaft werden zu können.
Die Illusion eines seriellen Metrums und Rhythmus folgte musikgeschichtlich den Illusionen einer komplementären Harmonik und funktionellen oder gar seriellen Polyphonie.[43] Eine List

[43] Weder für Umberto Eco noch für Claude Lévi-Strauss lässt sich in ihrer diffizilen Diskussion über die Problematik der seriellen Musik Partei ergreifen. Eco spricht *für* den Anspruch der seriellen Musik, als „Polyphonie der Polyphonien" einen neue generative Grammatik von Musik ausgebildet zu haben; Lévi-Strauss *dagegen,* weil sich allein die Strukturen und Codes der tonalen Musik den Axiomen des linguistischen Strukturalismus konform verhielten. (Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik.* München 1966, S. 378 ff.)
Zum *einen* ist die „falsche Antinomie zwischen dem Objektivismus Rameaus und dem Konventionalismus der Modernen" durch Levi-Strauss linguistischen Strukturalismus nicht zu beseitigen. Zwar ist es richtig, daß nicht Natur - physiologische und physikalische Eigenschaften der phonologischen Systeme - diktiert, welche Tonleitersysteme wir in das sonore, an sich unendlich teil- und bestimmbare Kontinuum des Tonhöhenraumes hineinlegen; unrichtig aber, daß jeder Typus von Tonleiter im Kontinuum hierarchische Beziehungen zwischen

den Tonhöhen hervorruft. (S.384.) Ein unbestimmtes generatives Strukturieren erklärt nicht, weshalb sich die Tradition an die peinliche Erarbeitung ganz bestimmter Systeme verwendet hat. Und noch weniger, weshalb wir konsistenten Systemen auch zuwiderhandeln können und unter gewissen Umständen - etwa im 20. Jahrhundert - „nach einem Belieben“, dem gleichwohl geschichtliche Notwendigkeit zukommt, auch zuwiderhandeln müssen, - obwohl dadurch die Nichtkontingenz tonaler Systeme nicht berührt wird.

„Wie die Malerei setzt also auch die Musik eine natürliche Organisation der sinnlichen Erfahrung voraus, was nicht heißen soll, daß sie ihr „unterliegt.“ - Eine natürliche Organisation sinnlicher Erfahrung, die nicht physiologisch oder physikalisch sein soll, kann sich nur einer „Natur“ zuschreiben, die sich als mimetische Unmittelbarkeit aller Vermittlungen einer musikalischen Vernunft bestimmen lässt, die durch Geschlossenheit und Selbstbegründetheit exzelliert, wie etwa das um 1800 abgeschlossene Dur-Moll-System, dessen Entfaltung sich freilich vom Schicksal seiner Ausdrucksgeschichte nicht trennen lässt. Die tonhöhenlogische Struktur der Tonalität verdankte sich einer nichtkontingenten Vernunftstrukturierung des sonoren Kontinuums. (Zentral die Frage daher, warum Syntaxen nur im Tonhöhen- und Tondauernbereich, nicht aber unter Klangfarben und Lautstärken möglich sein. An diese Unmöglichkeit zu glauben, zählte zu den Basisirrtümern der musikalischen Moderne.)

Die Alternative: hier natürliche Grundlage, dort dezisionistisch (als dodekaphone Manier) von Komponisten gesetzte Grundlage eines Tonsystems, verfehlt unser Pouvoir, die fundamentalen Fragen von Musik und Musikgeschichte zu lösen. Lévi-Strauss: „Dies ist ein sehr wesentlicher Punkt, weil das zeitgenössische Denken ausdrücklich oder stillschweigend die Hypothese [mit welcher allein uns ohnehin nicht geholfen wäre] einer natürlichen Grundlage verwirft, die das System der zwischen den Tönen der Tonleiter stipulierten Beziehungen objektiv rechtfertigt. Diese sollen sich ausschließlich - nach der bezeichnenden Formulierung Schönbergs - durch die ‚Gesamtheit der Beziehungen definieren, die die Töne untereinander haben’.“ (Eco, S. 383 f.) Weder Mutter Natur, noch Vater Komponistenwille taugen, nichtkontingente Tonbeziehungen in einer syntaktisch und idiomatisch vermittelten Sprache von Musik zu begründen.

Zum *anderen* ist Ecos Hypothese, das serielle Denken könne durch Polyvalenz im Sinne Boulez’, - durch die von Werk zu Werk nominalistisch freigesetzte Selektion und Kombination von Klangelementen - eine serielle Rede von prästabilisierten Codes, die als Paradigma und Syntagma einer Polyphonie der Polyphonien decodierbar wären, unhaltbar. Zwar bewegt sich das serielle Werk noch “in der traditionellen Spur der klassischen Musik“, weil es unter der Idee des integralen Werkes im Geiste Weberns nach einer Polyphonie der Polyphonien, nach einem wie auch immer schwindelerregenden prästabilisierten System von polyvalenten Codes suchte. Aber aus der „Assemblage“ serieller Gruppen resultierte nicht eine historische Weiterentwicklung von Codes, - diese hätte sogar Ecos eigenen Prämissen des seriellen Denkens widersprochen: a) die serielle Botschaft muß jeden vorhandenen Code in Frage stellen, „jedes Werk erscheint als die sprachliche Begründung seiner selbst“; b) die Polyvalenz „erschüttert die cartesianischen zweidimensionalen Achsen von Selektion und Kombination“, um an deren Stelle die Reihe als „Konstellation“, als „Feld von Möglichkeiten, das vielfache Wahlen erzeugt“, zu setzen; c) „die Identifizierung und Infragestellung historischer Codes, um aus ihnen neue Kommunikationsmodalitäten zu erzeugen“, was noch keine Lösungen für nicht mehr fragende, sondern durch sich organisierte Codes musikalischer Logik enthält. (Eco, S. 381.)

Das serielle Werk war illusionärer Anbieter von musikalischer Individuation, weil in ihm das Individuationsprinzip zusammenbrach und der Kern der Ohnmacht von Kunstmusik unter den Bedingungen der Moderne nach außen trat: das Symbolisieren ästhetischer Anschauungen als Welt- und Selbsterfassung kann mit den nichtästhetischen einer Wissenschaftswelt nicht mehr konkurrieren, der Betrachter ist stets schon wissender als das vorgesetzte „Werk“, und dessen Selbstverrätselung ist gewalttätige Reaktion auf seine geschichtlich-gesellschaftliche Ohnmacht.

Ecos Vorschlag einer tieferen Begründung der Strukturen von Musik durch den „generativen Mechanismus“ jeder nur möglichen Klangfolge führt daher musikpraktisch über die serielle Musik in die des Strukturgenerators hinaus, musiktheoretisch auf eine Grundlagenforschung im Gebiet tonaler bzw. atonaler Intonation. - Eco: Die strukturale Forschung sollte versuchen, „die tiefen Strukturen, die tiefsten Strukturen, die STRUKTUR, cujus nihil majus cogitari possit, herauszuarbeiten. Warum denn glauben, daß diese tiefsten Strukturen die der tonalen Musik sind?“ [Wie Lévi-Strauss annimmt.] „Wäre es denn für den Wissenschaftler nicht angebrachter, wenn er sich fragte, ob es nicht *allgemeinere* und tiefere Strukturen gibt, die zusammen mit anderen Typen musikalischer Logik auch die tonale Grammatik umfassen und erklären? *Generative Strukturen* unterhalb aller Grammatik (wie der tonalen) und aller Negation von Grammatik (wie der atonalen), diesseits aller selektiven Ordnung, die im Kontinuum der Geräusche Töne als kulturalisierte relevante Züge isoliert?“ - Generative Strukturen, die eine paradigmatische Grammatik zeugen könnten, die aller Musik vorausläge, müssten diese - deren gesamte Geschichte - bereits eindeutig als entwickelbare Anlage des Klangmaterials, also nicht polyvalent beliebig, sondern univalent unbeliebig, in sich enthalten: eine METASTRUKTUR von Musik, die ohne „cartesianische Achsen“ im formierten Tonmaterial unmöglich ist.

Eco: „Eine solche Forschung entspräche genau dem, was man sich von einer strukturalen Methodologie erwarte, und könnte den historischen Übergang von den griechischen, orientalischen und mittelalterlichen Tonleitern zur

der musikgeschichtlichen Vernunft machte die Systemkomponisten und -denker von Dodekaphonie und Serialität glauben, sie wohnten der Geburt einer integralen Werkgestaltung bei; der Geburt einer neuen verbindlichen Musiksprache dank nichthierarchischer Organisationsprinzipien in der Formierung der Parameter und Dimensionen des neuen, nicht mehr tonalen Klangmaterials. Das Gegenteil geschah wirklich: die Freisetzung einer rhythmus-, harmonie- und polyphonieentbundenen Musik des Klanges, in der die syntaktisch organisierenden Parameterregenten der Alten Musik: Tonhöhe und Tondauer, gestürzt wurden. Dieser an der Spitze der Neuen Musik vollzogene irreversible Traditionsbruch bestimmt nicht

---

temperierten Tonleiter und von dieser zu den Tonreihen und Konstellationen der post-webernschen Musik erklären. Und es ist leicht zu folgern, daß eine solche Forschung nicht mehr ein primäres System ausarbeiten dürfte, wie es das tonale sein sollte, sondern eine Art von *generativem Mechanismus* jeder möglichen Lautopposition im Sinne einer Chomskyschen generativen Grammatik."

Eco denkt ahistorisch und systemreduktionistisch über Musik und verfehlt daher die Sache. Bekanntlich stand am Anfang der abendländischen Mehrstimmigkeits-Musik der Gregorianische Choral als Erstling eines musikalischen 2Generators", der als immanenter Logos der Musik die Geschichte der abendländischen bis hin zu Gustav Mahler und Richard Strauss entfaltete; nach dem Interregnum des 20. Jahrhundert begleitet uns (unter der Dominanz einer omnipräsenten Unterhaltungsmusik) neben dem die traditionelle Kunstmusik kommentierend rekomponierenden Komponisten einer „Postmoderne" der Komponist völlig freigesetzter Klänge, dem die Datenprogramme des Strukturgenerators allerdings „jede mögliche Lautopposition", weit über alles Musizierbare und heue Vorstellbare hinaus, zugänglich machen. Dieser Komponist und sein technologisches Werkzeug machen allerdings Ernst mit der „polyvalenten Erschütterung der cartesianischen Achsen." Aber eine METASTRUKTUR oder auch nur der Strukturplan zu einem übergeschichtlichen generativen System *über* diesen beiden Geschichten, der gewesenen und der begonnenen, wird sich wohl nicht einmal in den geheimsten Archiven von Finis Africae finden lassen.

Pierre Boulez' Traum von einer polyvalenten Denkweise des Seriellen „als totaler Reaktion gegen das klassische Denken" ist daher erfüllt, wenn auch anders als er dachte. Nicht als Organisation notwendiger Formen zu ebenso notwendigem Ausdruck im Zentrum der modernen Gesellschaft, also nicht mehr als Illusionierung stets neuer und stets gänzlich anderer integraler Werke. - Daher sind auch die Analogieanleihen seiner ästhetischen Legitimationsversuche als Illusion durchschaubar geworden, z.B.: „Das klassische tonale Denken gründet sich auf einem von der Gravitation und der Anziehungskraft definierten Universum, das serielle Denken auf einem sich ständig ausdehnenden Universum…" (Zitiert nach U. Eco: *Einführung in die Semiotik.* S. 379.) Offensichtlich einer der vielen Versuche einer marginal gewordenen Musik und Kunst, sich an die wissenschaftliche Entwicklung der Moderne anzuhängen, um doch noch in den abfahrenden Zug zu gelangen. Denn uneinlösbar wird illusioniert: wie einst das tonale Denken und dessen große Musik im Zentrum der vormodernen Gesellschaften, so gehöre die („avancierteste") Neue Musik ins Zentrum der modernen Gesellschaft und Kultur, - obwohl diese ihr neues Glück noch nicht begriffen habe. - Die Analogie: hier offenes Werk, dort expandierendes Universum, ist kindlich und falsch. Das expandierende Universum verfügt nebst einer Himmelsmechanik über eine nichtpolyvalente allgemeine Morphologie von universaler Homogenität und Kohärenz, in der alle singulären Werke wie Galaxien, Sonnensysteme, selbst Schwarze Löcher per Gesetz und Dekret nichtsingulär integriert sind. Der serielle Komponist ist ein kontingenter Schöpfer, jener des Universums nicht.

Die Gravitationsrelationen der Galaxien und Galaxiengruppen werden als *hierarchisch* organisierte einem expandierenden Universum integriert; es herrscht derselbe materielle Gedanke wie in unserem Sonnensystem, jedoch um keine Kleinigkeit erweitert; der *Große Attraktor* (10 Billionen Sonnen) ist nach heutigem Wissen jener Galaxienverbund, der unsere *Lokale Gruppe* mittels *Virgo-Haufen* und *Hydra-Centaurus-Superhaufen* an sich zieht; nirgends, auch nicht in der *Großen Mauer* (500x200x15 Millionen Lichtjahre) lassen die Rotverschiebungsdaten serielle oder aleatorische Vorbilder erkennen, - weder in den Mustern der Galaxiennetze noch in deren Relationen von lokaler Bewegung zur universale expandierenden des Hubble-Flusses. Und auch die Beschreibung des Elektrons im subatomaren Bereich - als Welle und Teilchen - durch die Wahrscheinlichkeitsaussagen der Quantenphysik, sind trotz der vielberufenen Unbestimmtheitsrelation nicht aleatorisch, sondern durch die Atomnorm der Elektron-Positron Beziehung funktional bestimmt und integriert. Die Tonalität wird von Atonalität und freigesetzter Klangmusik nicht so „umgeben" und generativ umgriffen wie ein Sonnensystem von seiner Galaxie, wie eine Galaxie von anderen, wie diese vom Universum, - und ebenfalls nicht wie ein Elektron von seinem Atomganzen.

nur die Entwicklung der transmodernen Musik, wie an deren ästhetischer und gesellschaftlicher Sinnbestimmung zu zeigen sein wird; er tangiert letztlich jede Musik, die in diesem Jahrhundert erklingt, - als seismische Wellen eines letztmöglichen Sündenfalls im Reich von Musik als Kunst.
Mit der nominalistischen Klanggeste und vollkommen arituell gewordenen Zeitgestalt, der ein zeitüberwältigendes Ichzentrum nicht mehr innewohnen sollte, betrat Musik jenes Reich der Kontingenz, jenen unendlich leeren und ortlosen Raum, von dem Schönberg mit Swedenborg noch ahnungslos sprach, da er ihm nochmals als tonaler, als pantonaler einer Dodekaphonie erschien, dem nichtkontingente, den tonalen vergleichbare oder diese sogar steigernde Prinzipien und Formen inhärieren sollten. Erst der mit dem Strukturgenerator gerüstete Komponist transmoderner und wirklich polymorpher Musik vermag in diesem neuen Raum, den kein Oben und kein Unten, keine Richtung und kein Ort, keine Mitte und keine Peripherie definiert, nach *absolut* freiem Belieben zu schalten und walten.[44]

---

[44] Stuckenschmidts ebenso absurder wie erhellender Vergleich, Schönberg ohne Balzac (Swedenborg) sei so undenkbar wie Wagner ohne Schopenhauer, behauptet eine Analogie des vernünftigerweise kaum Nichtanalogisierbaren. Denn Schönbergs Rekurs auf Swedenborgs Fiktionshimmel ist die Reaktion des Erfinders der Dodekaphonie auf die vernunftunmögliche Einlösbarkeit seines Lebenstraumes: Dodekaphonie als weiterführende Syntax und Idiomatik großer Kunstmusik inaugurieren zu können und zu sollen. Davon sind Wagners und Schopenhauers Probleme und Lösungen um musikgeschichtliche Lichtjahre entfernt. Schönberg konnte und wollte von der Hoffnung nicht lassen, Reihenmusik sei das Gelobte Land, in dem dodekaphone Komponisten als neue Tschaikowskys und Mozarts (wieder?) möglich würden. Daher auch sein zuletzt entschiedenes Einbekenntnis zu theosophischer Spekulation in öffentlichen Vorträgen, - 1935, 1941, 1946.
In einer theosophischen Verdrehung aller irdischen Begriffe von Einheit und Raum soll der „zwei- oder [!] mehrdimensionale Raum, in dem musikalische Gedanken dargestellt werden", deshalb eine Einheit sein und „eine absolute einheitliche Wahrnehmung" fordern, weil es in ihm - „wie in Swedenborgs Himmel" - „kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts" gibt. (*Stil und Gedanke.* S. 112 und 115.) - Unsere Sehnsucht nach Swedenborgs Himmel hält sich vorerst in Grenzen: auch in unserem irdischen Rauleben gilt, dass jeder rechte Ort für einen noch rechteren ein linker, jedes Oben für ein höhere Oben ein Unten ist usf., - jene absolute Relativität unseres irdischen Raums und Raumlebens, mit der wir uns bei jedem morgendlichen Erwachen aufs neue anfreunden müssen. Aber vielleicht ist uns hienieden wenigstens ein ganz anderer musikalischer Vorstellungsraum gegönnt, ein konsistenter Raum konsistenter Örter und Richtungen, von dem wir uns noch nicht träumen ließen, weshalb das Genie als Vorträumer vorangehen muß? Vielleicht ist der nicht-tonale Vorstellungsraum, bei Schönberg der dodekaphone, die Erlösung vom irdisch platten Tonalitätsraum? Worin sich freilich für Schönberg die Relativität musikalischen Raumes und Vorstellens belegt, benennt er unmissverständlich: „Jede musikalische Konfiguration, jede Bewegung von Tönen muß vor allem [!] verstanden werden als wechselseitige [!] Beziehung von Klängen, von oszillierenden Schwingungen, die an verschiedenen Stellen und zu verschiedenen Zeiten auftreten." Oder noch deutlicher: „Die gegenseitige [!] Beziehung der Töne regelt die Aufeinanderfolge der Intervalle ebenso wie ihre Vereinigung zu Harmonien."
Die Grundkategorie von Schönbergs dodekaphonem Denken: *Wechselwirkung,* gibt sich als *Gedanke* der äußeren musikalischen Gestalt, als Grundkategorie des „Nur-aufeinander-Bezogenseins" der zwölf Töne in ihrer Zwölfer-Reihe zu erkennen. Allein durch Wechselwirkung sollen die Elemente von musikalischen Gedanken, die „dem Auge und Ohr einzeln und unabhängig voneinander erscheinen, [!] „ihr Zusammenwirken" zu einer Einheit, die den Namen Musik verdient, begründen und realisieren. Warum sie überhaupt einzeln erscheinen können, bleibt unerklärt, ist aber leicht erklärbar: die dodekaphone Wechselwirkung, eine hypothetische Kategorie, nimmt atomisierte Teile aus Ausgangsbasis ihres „Zusammenwirkens", mithin eine an ihr selbst unstrukturierte Wahrnehmung des Tonhöhenkontinuums, ein absolut kontingentes Material, und diese „Elemente" macht sie durch Reflexion - „Wechselwirkung" - zu einer vermeintlich vorgängigen oder gar unvordenklichen Totalität. Nach dem vermeintlichen Modell der tonalen sollte der atonalen Beziehung zweier Töne durch deren Beziehung auf die Gesamtheit der Reihentöne eine (vermittelte und vermittelbare) Funktion sowohl melodischer wie harmonischer Art zukommen.
In der Reihe sei die totale Wechselwirkung aller Teil-Töne durch den synthetisierenden „Ganz-Ton" der Reihe gesetzt.
Zieht man daher von der Dahlhausschen Definition der Reihe den Wortedunst der Autoritätsgläubigkeit ab, treten die Mechanismen der Illusionierung erschreckend deutlich hervor. Dahlhaus: die Zwölftonreihe sei „eine die zwölf Tonqualitäten der chromatischen Skala [*] umfassende [**] Anordnung [***] von Intervallklassen, [****] die das Bezugssystem einer Komposition darstellt." [*****] (C. Dahlhaus: *Schönberg und andere. Was ist eine Zwölftonreihe?* Mainz 1978, S. 198.)

[*] Die zwölf Tonhöhen der chromatischen Tonreihe von c bis c' sind nicht musikalische *Skala,* sondern deren Gegenteil: *Reihe,* daher nicht Qualitäten, nicht funktionale Tonstufen, sondern nur Quantitäten von einander beziehungslosen Tonhöhengrenzen, die sich folglich auch einer numeralen Reihe gehorsamst einverleiben ließen.
[**] Ein Liebeswort, das logisch alles und nichts umfasst, die Oktave kann auch 24 und mehr Tonhöhen „umfassen", sie kann sich auch Geräusche einverleiben.
[***]Möchte dem „Umfassen" einen Schein von verbindlicher Struktur einhauchen; mehr als die des Aggregats von chromatischer Skala, im Sinne einer Säule für Empfindungen (Thermometer) ist an funktionslosen Quantitäten, deren quantitative Verhältnisse nicht zu Qualitäten von Funktionalbezügen aufgehoben werden können, nicht möglich. - „Anordnen" suggeriert eine funktionale Ordnung durch dodekaphone „Wechselseitigkeit"; die Reihe ist aber weder Tonart noch Substitut derselben; sie ist eine *Reihe* von Tönen, die mit sich nur als Summe wechselwirkt, als Aggregat von Teilen; daher schweben die Teile in einer Sehnsucht und Suche nach funktionaler Beziehung und Einheit in einem Ganzen, das es wert wäre, als solches geachtet zu werden; sie ergehen sich in einer Leere, die durch kein Zauberregister als Fülle erfüllter Zeit erscheinen kann.
[****]Möchte uns mit dem eisigen Hauch einer wissenschaftlich klingenden Terminologie von Akustik Respekt einflößen; aber der dodekaphone Komponist nimmt nur, was er vorfindet: das altvertraute Intervallrepertoire, um es durcheinanderzurütteln.
[*****]Woraus folgt, dass sich eine Sub-Anmerkung zum Wort ‚Bezugssystem' erübrigt.
Doch wir wollten uns mit Schönberg in die atonale Abteilung des Swedenborgschen Himmels erheben. Allein durch die absolute Relativität von wechselseitig bezogenen Teilen, etwa Tonhöhen, ereigne sich demnach das Wunder, das „alles, was an irgendeinem Punkt dieses musikalischen Raumes geschieht", gemeint sind die Elemente der musikalischen Gedanken, „mehr als örtliche Bedeutung" hat. Daher transzendiere sich das Einzelereignis auf ein Ganzes hin, es „hat nicht nur auf seiner Ebene eine Funktion, sondern in allen anderen Richtungen und Ebenen und ist selbst an entfernter gelegenen Punkten nicht ohne Einfluß." Also müßte den *Elementen* durch ihr Wechselwirken eine Funktion zuwachsen können, die *über ihr „örtliches"* Wechselwirken hinausginge. Wodurch? Daß Schönberg nicht versteht, dass es einer neuerlichen Wechselwirkung, einer qualitativ anderen bedürfte, letztlich mit und in einem vorgeordneten und *sich organisierenden* Ganzen, in alle Teile als wirkliche Teile eines Ganzen, das ohne Teile nichts wäre, somit um ein *Kontinuum* von funktional wechselwirkenden Teile (Tonhöhen), wodurch diese überhaupt erst als „Teile" ansprechbar wären - sowohl harmonisch wie melodisch - belegt sogleich sein Beispiel, das dessen Gegenbeispiel ist, weil es die Unhaltbarkeit von Schönbergs Theorem belegt: „Zum Beispiel ist die Auswirkung der fortschreitenden [suggeriert „Fortschreiten" als sich organisierendes Auffüllen der Reihe] rhythmischen Unterteilung [die in Alter Musik nicht zufällig nicht seriell, sondern als Unterteilung eines sich unterteilenden Ganzen organisiert ist]aufgrund dessen, was ich die ‚Tendenz der kürzesten Noten' [suggeriert wieder Reihe und deren aporetisches Wechselwirken] nenne [Rückzug in Komponieren als Privatsache bleibt möglich] in jeder [Selbstvergleich mit der Tradition als deren Steigerung] Komposition zu beobachten."
Es ist bezeichnend, dass Schönberg auf die Alte Musik, noch dazu auf einen Modus von deren metrisch-rhythmischer Zeitgestaltung zurückgreift, anstatt uns sogleich zu zeigen, warum sich vom Wechselwirken der ersten beiden Töne in einer Reihe auch noch die letzten beiden musikalisch - tonhöhenlogisch - betroffen zeigen sollen, durch welches apperzeptive Wunder sich in allen Teilen eine mimesierbare - unmittelbare - Erinnerung an die Reihentotale festhalten soll.
Daß die Selbstteilung von Dauernwerten in der „klassischen Musik" nicht reihenmäßig fortschreitend, sondern proportioniert und repetitive, die Vergrößerung multiplikativ ist, Strukturen die als Funktionsträger vollziehbarer Teilwechselwirkungen fungieren, weiß jedes Kind, das beim Absingen von *Hänschen klein* mit dem Kontinuum eines *Ganzen* in Berührung kommt, das ihm daher erscheint wie eine Zweite Natur, ohne dass der *Elementarlehrer* zuvor zu einer musiktheoretischen Erklärung von Metrum und Rhythmus, von Intervall und Anordnung usf. ausholen müsste, denn er singt es *einfach* vor. (Worauf Schönberg in seinem Zwölftonklassen vergessen zu haben scheint.) Das *Kontinuum* von *Hänschen klein* ist von elementarer Gewalt, nicht die Elemente für sich, *sondern* deren Verbindung *aus und zu* einem funktionierenden Ganzen, das die Selbstvermittlung seiner Unmittelbarkeit, Bedingung objektiver Mimesis, wie *von selbst* leistet.
Das Schönberg *verbal ausgesprochene, kategorial* jedoch nach seinen eigenen Prämissen unmögliche atonale Kontinuum wird nun in neuer Wendung als „einheitliches" behauptet, denn: „die Einheit des musikalischen Raumes erfordert eine absolute und einheitliche Wahrnehmung." Auch wenn die Zwölftonreihe als homöostatisches Modell gedacht würde, so dass zwischen allen Intervallen *dieselbe* Wechselwirkung wäre, was nicht der Fall ist, (weil allein die Wirkung einer identischen Nichtwirkung geschieht)weil sie nur als verschiedene den endgültigen Tod der Melodie durch dodekaphone Monotonie verhindern können; und zudem *zwölf* verschiedene Tonhöhen vorgegeben sind, ist die Reihe von wechselwirkenden Reihentönen nicht das Prinzip einer „absoluten und einheitlichen Wahrnehmung", im Gegenteil: das Inbild der zerstörten Einheit musikalischer Wahrnehmung, die daher in der Rezeption zu beliebiger kollabiert. In der Dodekaphonie ist gerade nicht möglich, was Schönberg - gut tonal - *musikalischen Gedanken* nennt: dass dieser nämlich, „obwohl

er aus Melodie, Rhythmus und Harmonie besteht, weder das eine noch das andere allein, sondern alles zusammen“ ist.
Infolge der Ohnmacht dodekaphoner Teilwechselwirkungen: ein ihnen mehr als teilwechselwirkend einwohnendes Ganzes zu erzeugen, und der Ohnmacht des „Ganzen“ von Reihe: durch totale Selbstwechselwirkung mehr als eine bloß numerale Einheit ihrer Teile (Aggregat) hervorbringen zu können - eine wirklich funktionale Teilung eines Ganzen als Gliederung von als *Gliedern* beziehbaren Elemente - verflüchtigen sich die dodekaphonen Tonhöhenbeziehungen schließlich zu bloß zeitlichen; aus Klängen, die einst noch folgerten, werden Klänge, die nur mehr nacheinander, nicht mehr auseinander folgen, daher auch nicht mehr funktional ineinander übergehen, sondern harmonisch funktionslos als Intervallkonglomerate ineinander stürzen. Wohin es führt, wenn dies als *„freier Kontrapunkt“* verstanden wird, zeigte Anmerkung 33. - In den bloß dodekaphon wechselwirkenden Intervallen der Reihe ist keine übergreifende Akkordeinheitlichkeit am Werk, und eine bloß alle Intervalle „umfassende“ unterläuft Schönbergs Wunsch, Atonalität als neue Einheit eines neuen musikalischen Vorstellungsraumes, der wie der tonale eine „absolute und einheitliche Wahrnehmung“ hervorbringen könnte.
Schönbergs Denken gründet insgeheim auf einer nicht durchschauten Tautologie: da *in* den dodekaphonen Elementen alles wechselseitig und gegenseitig bestimmt sei, sei durch Gegenseitigkeit und Wechselseitigkeit alles Bestimmen und Beziehen in den Elementen bereits neu begründet: was nur aufeinander bezogen sei, sei *sehr* aufeinanderbezogen, ohne dass noch über die nähere Art des Beziehens verhandelt werden müsse, vor allem nicht in Auseinandersetzung mit der Tonalität und ihrer konkreten musikalischen Gestalt, deren Wechselseitigkeit schon in ihren Elementen stets durch Beziehung auf eine die Wechselseitigkeit der Teile funktional durchgreifende und transzendierende Ganzheit gleichfalls *sehr* aufeinanderbezogen ist. Schönberg bedient sich stet der Kategorien der traditionellen Wechselseitigkeit, wenn er seine neue zu begründen versucht; doch dies nicht bemerkend oder nicht bemerken wollend; daher sein ständiges Austauschen und Verdrehen der Worte - aus tonalem in atonalen, aus atonalem in tonalen Sinn - womit er sich die Einsicht in seinen autodidaktischen Gebrauch der Kategorie Wechselwirkung, angewandt auf musikalische Elemente und deren mögliche Kontinua, verstellt. Der Fetisch „Reihe“ übte offensichtlich eine Art von Hypnose aus, der es den ihr Verfallenen verunmöglichte, seiner Maske die falschen Augen auszukratzen.
Wenn sich in Schönbergs Gedankengang die Unmöglichkeit seiner Durchführbarkeit allzu ostentativ zeigte - durch *gegenseitige Beziehung der Töne* deren Aufeinanderfolge in musikalisch sinnerfüllten Kontinua und Totalitäten zu *regeln,* ebenso deren Vereinigung zu harmonisch vermittelten Harmonien - versucht er die Haltlosigkeit von „Regeln“, die sich lediglich einer willkürlichen Setzung im Reich der frei-gesetzten Wechselwirkungen von frei-gesetzten Elementen (Tonhöhen) verdanken, stets durch einen sophistischen Rückzug auf die Insel der unfehlbaren Phantasie zu übertünchen. (Regeln der gesuchten Art müssen sich organisierenden Gesetzen verdanken, die durch gesetzeskonforme Regeln imstande sind, den Elementen der Musik objektive Formen - Syntaxen zunächst - einzutätowieren. Dies ist im nichttonalen Elementar-Bereich weder möglich noch notwendig.) - „Für die Vorstellungskraft und die schöpferische Kraft sind die Beziehungen in der materiellen Sphäre so unabhängig von Richtungen oder Ebenen, wie es die materiellen Objekte in ihrer Sphäre für unser Wahrnehmungsvermögen sind.“ - Schönberg als autodidaktischer Erkenntnistheoretiker: nicht mehr soll unser Wahrnehmungsvermögen - durch bestimmte Grenzen und Gesetze - die Richtungen und Ebenen, in denen es die Dinge wahrnimmt, konstituieren, sondern jenseits davon, „unabhängig von der materiellen Sphäre“, soll es wie ein jenseitiges und unbekanntes Auge und Ohr - in omnipotenter Weltlosigkeit - wirklichkeitslos und doch neue Wirklichkeiten erschaffend, vor sich hin schweben.
Soeben noch „erforderte“ die Einheit des musikalischen Raumes eine einheitliche Wahrnehmung durch Wechselseitigkeit „in allen Richtungen und Ebenen“ als „Aufeinanderfolge“ und Vereinigung zu „Harmonien“, und selbst „an entfernter gelegenen Punkten“, also in einem hierarchisch organisierten Vorstellungsraum, *sollte* der musikalische Gedanke das Zusammenwirken seiner Elemente in seinem „zwei- oder mehrdimensionalen Raum“ bewerkstelligen. Nun aber existieren die Klänge unabhängig von unserem Wahrnehmungsvermögen als vorstellungsunabhängige Entitäten, wir scheinen uns der Himmelspforte zu nähern. Doch nein, wir kehre wieder um, Schönberg lässt die Katze auf dem Sack, die gewöhnlichen Dingen haben uns wieder: „Gerade so wie unser Verstand [!] zum Beispiel ein Messer, eine Flasche oder eine Uhr ungeachtet ihrer Lage [!] immer erkennt [suchten wir nicht soeben noch die eine seligmachende Wahrnehmung?] und sich in der Phantasie [der Verstand oder die Phantasie oder beide, aber in welcher Symbiose?] in allen möglichen Lagen [!] vorzustellen vermag, gerade so [!] kann der Verstand [also nicht das Wahrnehmen, nicht Auge und Ohr?] des Musik-Schöpfers [!] mit einer Reihe von Tönen [die Katze springt] unterbewusst arbeiten, [der mathematische Verstand zu seiner Plage vielleicht, nie aber eine verständige Sinnlichkeit des musikalischen Wahrnehmens musikalischer Elemente, es sei denn, Zählen und Zusammenreihen von Elementen wären als musikalisches Wahrnehmen der geneigten Menschheit beizubringen] ohne auf die Richtung und ihre Art zu achten, [der selbstverfügte Genialitätsfreibrief, der das Wort von der geregelten Aufeinanderfolge und Vereinigung durch gegenseitige Beziehung der Töne „in allen Richtungen“ zurücknimmt] in der ein Spiegel die gegenseitigen Beziehungen zeigen könnte, deren

Quantität vorgegeben ist.“ [Wir sollten den Verstand der Reihe nicht vor seinen Spiegel stellen, er könnte die bloße Quantität als sein leeres Geheimnis erblicken.]

Halten wir uns an Schönbergs Hut, der er meist neben Messer, Flasche und Uhr ins Spiel brachte, um der sogenannten *Grundreihe* das Recht dieses Namens durch Vergleiche mit der Identität sichtbarer Dinge zu erschleichen. Diese sei also das Ding, jene nur dessen Sichtweisen, diese das Wesen, jene nur dessen Erscheinungen? In allen möglichen Lagen - 48!? - kann sich die Phantasie, nein: der Verstand in der Phantasie, den Hut vorstellen, nein: denken, nicht vorstellen, und wenn doch vorstellen: wozu? Es genügt, dass der Hut einen Kopf oder eine Haken findet. Warum hatte Webern die 48-Reihen-Palette immer auf dem Klavier?

Aber wessen Hut hat der dodekaphone Zauberer gestohlen, um ihn als den seinen auszugeben? Die Kategorie der Wechselseitigkeit hatte sich doch kahlköpfig vorgestellt: für alle Elemente der Reihe, für ihre Töne und Intervalle, galt ausdrücklich das *formale* Gesetz, dass man nur „durch gegenseitige Beziehung“, nur „durch wechselseitige Beziehung“, worin kein Teil mehr ist als der andere, das Zusammenwirken des musikalischen Gedankens zustande komme. Kein Ton, kein Intervall darf „Hut“ für einen anderen als Kopf sein. Jeder Ton ist im Grunde die ganze Reihe. Und dieses eherne dodekaphone Gesetz soll nur für die Teile, nicht für deren Ganzes, nicht für die Reihe in ihrem Verhältnis zu ihren anderen Reihen gelten? Es sollte eine *Grundreihe* existieren? Unmöglich durch dodekaphones Gesetz, *demzufolge* keine Reihe Hut und die anderen nur deren (dessen) Perspektiven auf sie (ihn) sein können. Daß Schönberg die Grundkategorie seines Musiker-Verstandes verlässt, sich widerspricht ohne es zu bemerken, ist natürlich leichterklärbar: die Reihe, die zuerst „einfiel“, ist die Ruine dessen, was eins Einfall war, ist des spätbürgerlichen Genius letzter Unfehlbarkeitsfetisch, der folglich nicht ein Verstandesspiegel vorgehalten werden darf, sondern ein hypnotisierender Glaube untergehalten werden muß. Gedankenlos stiehlt daher Schönberg die Tonalitätskategorie *Grund* von der tonalen Skala (Tonart), der nun auch der dodekaphonen als „unterbewußte Arbeit“ beiwohne. Im hypnotischen Glauben an den Brillanten Reihe keines Gedankens fähig, daher einen Moment unschuldig-schuldig, doch ohne der Rache des Irrtums entgehen zu können, denn dessen „Methode“ wird den Komponisten in der Ausführung seines Methodenglaubens durch „ein zehnmal schwerer“ bestrafen.

Die Schwierigkeit Schönberg zu fassen, liegen oder lagen darin, dass er stet von einem Ast auf den nächsten springt. Faßt man ihn daher auf dem einen - widerlegt sein Axiom und zeigt ihm dessen Unhaltbarkeit - hockt er bereist auf dem nächsten, und sein Beobachter hat - je nach Kapazität und Verhältnis zum Meister - ein ehrfürchtig bewunderndes, ein fasziniert bestaunendes, ein gedankenlos folgendes, und zuletzt ein tief bekümmertes, ein ratloses Nachsehen. Von der Reihe, die „als Motiv wirken soll“, springt der behände Autodidaktenverstand ins Unterbewusstsein seiner unfehlbaren Phantasie, von dort in das Gesetzt der musikgeschichtlichen Notwendigkeit (unter sophistischen Selbstvergleichen mit Bach und Beethoven, von deren Denkungsart die seine eine Fortsetzungsart sei), von dort in die Mutter Obertonreihe, von dort endlich in Swedenborgs Himmel. Sein Beobachter musst daher dem Affen von Musikverstand Zucker geben: wir müssen solange mit ihm - von Ast zu Ast - mitspringen, bis ihm - *ihm in uns* - aufgeht, dass ständig nur im Kreise gesprungen wird, um vom ausweglosen Ablenkungssystem einer unauflösbaren Aporie abzulenken. Erlöst von der Dämonie des paranoiden Wahns, eine vom musikalischen Weltgeist unerkannte musikalische Größe zu sein, springt er schlussendlich befreit und „vollends erhellt“ vom Baum seiner Erkenntnis, - die Erde hat uns wieder, kopfschüttelnd betrachten wir die verfaulenden Früchte rings umher.

Das Unvermögen der dodekaphonen Reihe, *Grundreihe* für *Umkehrungs-, Transponier-, Krebs- und Krebsumkehrungs*reihen zu sein, (wir erblickten und erhörten nicht 48x48 Hüte, sondern nur einen einzigen Hut in verschiedenen Perspektiven, so die Schönbergsche These) lässt sich exemplarisch erhellen: Schönbergs op. 25 beginnt die Reihe mit e-f-g, die sogenannte erste Umkehrungsreihe beginnt daher mit e-es(dis)-des(cis), und die in Takt 1 gegen die sogenannten Grundreihe einsetzende Transponierreihe auf dem Tritonus beginnt daher auf dem Tritonus von e: b-ces-des. - Die Folge e-es-des *soll* also die Umkehrung und b-ces-des die Transponierung von e-f-g sein. Dies scheint folgerbar aus dem Verhalten eines geschlossenen Systems von Reihen, die sich sämtlich aus einer erzeugen: wenn am Zwölfender der Grundreihe alle Intervalle umgekehrt, transponiert, gekrebst seien, seien auch an diesen wieder alle Reihenelemente derselben Prozedur zu unterziehen, wodurch am Ende der geschlossenen Kosmosveranstaltung alle Reihen die einer einzigen wären, die Alma-Mater-Reihe hätte alle Reihen umgekehrt, transponiert, gekrebst: mit dem Verstand des *Musik-Schöpfers* aus Swedenborgs Himmel gesprochen: aus einer *Grundreihe* begründend begründet. (Siehe Notenbeispiel 1)

Nun ist aber *Umkehren* der Vorgang musikalischer Spiegelung unter Tonhöhen und Intervallen: ein Vorgang, der unter tonal bestimmten Tönen nur dadurch möglich wird, dass einer der beiden Töne eines Intervalls in der Spiegelung den Spiegel abgibt, um dadurch das Intervall aus der einen, bisherigen in die andere, nachmalige Perspektive oder auch gleichzeitig in die Gleichzeitigkeitsperspektive der harmonischen Dimension des musikalischen Vorstellungsraumes zu spiegeln. Der Spiegel selbst darf nicht gespiegelt werden, ist der doch der Träger der Spiegelung, in ihm erblicken wir zB den Dreiklang in drei verschiedenen Umkehrungen, in allen seinen Perspektiven ist er als derselbe alte Hut wieder erkennbar, intonierbar, mimesierbar, somit auch *nachzusingen und nachzupfeifen.* Somit bleibt der *Grund*ton auch in transponierter Lage unverändert Grundton.

Als Zentrum einer harmonischen Zentralperspektive generiert er einen harmonischen als zugleich zeitlichen Vorstellungsraum, - Schönbergs gesuchte absolute Einheitlichkeit von Raum und Wahrnehmung; ein musikalischer Vernunftraum (höchster „Rationalität"), in dem sich die harmonischen Umkehrungen der Intervalle stets und *sogleich* in verwandte, aber zeitliche Intervalle von Metrum und Rhythmische entfalten können.
Der Spiegel sitzt also mitten im Ton des Intervalls, das gespiegelt werden soll; er ist in einem der beiden Intervalltöne, jeder kann oder könnte spiegelnder Grund der Spiegelung des Intervalls und damit ihrer Beziehung werden, - weil deren äußere und bloß lokale Wechselseitigkeit im Grundton durch integrale Funktionsbeziehung immer schon aufgehoben und vermittelt ist. Tonale Funktion und Spiegelungsfähigkeit sind ein und derselbe Akt musikalischen Vorstellens, das sich dadurch seinen einheitlichen Raum ganz ohne Swedenborgs Hilfe erschafft. Der Vorstellungsraum unserer Tonalitätsvernunft ist von totaler Umkehrfähigkeit, ist ein Spiegel von (endlich begrenzten) Spiegeln, ein schlechthin *orientierter Raum* musikalischen Denkens. (Jede Verweisung jedes Intervalls auf andere, ebenso jedes Tones auf andere, ist im Kontext der Tonarten und ihrer „Wechselseitigkeiten" eindeutig oder in endlicher Deutungsmöglichkeit bestimmt. Noch der Tristanakkord kennt letztlich nur sieben Deutungsmöglichkeiten seiner harmonischen Tonalitätsspiegelung.)
„Spiegeln" bedeutet musiklogisch: die Reflexionseinheit von Reflektierbaren darstellen können; Tonhöhen unter ihrer eigenen Einheitsmöglichkeit denken, aber musikalisch denken können: also ohne davon zu wissen, durch unmittelbares Singen und Spielen *vollziehen* können. Dies ist höchster und unüberbietbarer Verstand im Reich der Musik.
Ohne Reflexionseinheit eines sich spiegelnden Grundtones ist jedes Intervall nur die von Schönberg in ihrer Grenzdebilität nicht durchschaute „wechselseitige Beziehung" (die keine ist) zweier Tonhöhen, die daher einander gleich-gültig und fremd bleiben, „nur auf einander bezogen". Zum Zwangsmitglied einer „Anordnung von Intervallklassen" erniedrigt, ergibt sich der dodekaphone Ton seinem Schicksal: je unglücklicher der Einzelton in seinem „Nurbezogensein" auf einen anderen Einzelton wird, je verzweifelter jeder in seine Einzelheit und Einzelzeit kollabierend zu reflektieren gezwungen wird, als könne er Spiegel und Gespiegeltes zugleich sein, umso verzweifelter meint, hofft, verkündet, dekretiert er - der atomisierte Ton als des „Musik-Schöpfers" säkulares Verstandeskind - die Reihe *müsse und könne* nun als *ganze* jener neue Spiegel sein, in dem er sich widerspiegeln und wieder erkennen, kurz: eine wirklich schöpferische Funktionseinheit sein könne. Als Teil einer Ganzheit, der sich wie zu Beethovens Zeiten zu dienen lohnte, indem seine Melodien wieder nachgesungen und nachgepfiffen würden.
Umkehren und Transponieren kann in und durch eine Reihe von Tönen und Intervallen, die durch dodekaphone Wechselwirkung und illusionäre Ganzheitsbeziehung auf ein funktional beliebiges Aggregatganzes bestimmt sind, niemals geschehen, und wenn sie dennoch als geschehen behauptet werden: „Umkehrungsreihe, Transponierungsreihe" usf, dann nur durch unbemerkte und undurchschaute Zuhilfenahme der genannten tonalen Grundoperationen. – In e-es der ersten genannten Umkehrungsreihe müßte e als Umkehrungs- und daher Grundton von e-f fungiert haben, um dieses Intervall nach e-es so umkehren zu können, daß es als umgekehrtes von e-f erkennbar und vollziehbar bliebe. Wir erhalten jedoch nicht: e-f *als* e-es, denn ohne spiegelndes e, wie es der dodekaphone Verstand möchte, resultiert nur die Intonation zweier Intervalle, die zwar gleichen Intervallklassen zugehören mögen, aber ‚Intervallklasse' ist nur das Pendant der dodekaphonen Wechselbeziehung im Reich der Akustik: diese stellt Anordnungen, Reihen, Klassen von Intervallen auf, ohne so etwas sie ‚Umkehrung' jemals generieren zu können und zu sollen, weil es dazu des Eintritts in einen musikalischen Vorstellungsraum mit gegründeten und nichtkontingenten Beziehungen bedarf. (Man lasse einen Sänger - mit Klavier*vor*begleitung, um ihn nicht allzu sehr zu quälen - eine Zwölftonreihe nachsingen; danach bitte man ihn, deren Umkehrungsreihe zu singen; in Analogie zu: „nach C-Dur aufsteigend nun bitte absteigend"; und man stelle sich des Sängers Ratlosigkeit und Schönbergs Wutausbruch vor. Was geschah? Der Sänger begann zu fragen: „Welcher Ton war der erste?", dann zu suchen: „Könnte ich die Noten sehen?", dann zu betteln: „Könnten Sie wieder *vor*begleiten?"
Nicht, dass es unmöglich wäre, eine Zwölftonreihe ohne Klavierbegleitung zu singen, auch nicht, dass wir deren Umkehrung singend zusammenstücken könnten; sondern dass wir dabei in der Gefahr schweben, tonale Operationen zu verwenden, ohne sie in ihrer Entstellung als entstellte wahrzunehmen, - ist und bleibt das unlösbare Problem einer unmöglichen dodekaphonen Intonation sui generis. (Sie ist weder als atonale noch als pantonale möglich.) Daß Schönberg (nur) *dachte,* Atonalität könnte sich durch Übung am musikalischen Marterpfahl Reihe als Pantonalität erweisen, ohne dass doch wirkliche *Übungen* unternommen wurden, hätte auf die Selbstwidersprüchlichkeit des Projektes Dodekaphonie aufmerksam machen können. Doch erhob sich schon früh auch Ungehorsam gegen Schönbergs Glauben, etwa in Kreneks *Zwölftonkontrapunktstudien* von 1952 (S.7.), und nur mehr als groteskes Missverstehen können wir heute Alban Bergs Bannfluch gegen das Wort ‚atonal' verstehen: es sei vom Teufel ersonnen. Rascher als gedacht, haben sich alle Pantonalitäts-Illusionen der musikalischen Moderne verflüchtigt.
Auch das b-ces als Tritonus-Transposition von e-f ist als *diese* vollziehbar nur, wenn geschieht, was zugleich nicht geschehen soll: wenn sich e in der Transponierung festhielte: sogleich könnte Schönbergs so oft

beschworener und angeblich unbewusst tätiger Musikverstand atonal in Aktion treten und uns den dämonisch subtilen Genuß gewähren, sein op. 25 als durchgehenden Reihenkanon zu hören und zu spielen. - Hielte sich e in der dodekaphonen Umkehrung fest, - was es tut durch unausrottbare Tonalitätsvernunft in uns, und zugleich nicht tut, weil es durch den Atonalitätsverstand der Reihe zu einer dodekaphonen „Wechselwirkung" verdonnert wird, die keiner spiegelnden Umkehrung fähig ist, so wäre also b in irgendeiner tonalen Funktion von e vollziehbar, desgleichen b-ces *als* Transponierung von e-f; doch wie gesagt: es geschieht beides zugleich und dadurch entschieden zuviel: Umkehrung und Nichtumkehrung, die zu einer atonalen pervertierte tonale Spiegelung. Das Festhalten von e - als Spiegelungsachse - ist ausdrücklich untersagt durch das „Gesetz" der Reihe, das gebietet, jeder Ton sei ein *Zwölftel*ton der Zwölf*ton*reihe, - die Elemente verdingen sich an eine illusionäre Spiegelung der Totalität Reihe in jedem ihrer Teile. Da nun zugleich die dodekaphonen Töne als Töne einer *Grund*reihe in Anspruch genommen werden, wird zugleich gefordert, was dadurch verhindert wird: Umkehrung und Nichtumkehrung, Transponierung und Nichttransponierung. Jeder Ton, jedes Intervall der ins dodekaphone Werkt gesetzten Reihen ist daher zugleich tonal und atonal, aber nicht als Synthese oder auch nur als vollziehbare Symbiose, sondern als Riß durch jedes Element, als Selbstwiderspruch in jeder dodekaphonen Phrase und nicht zuletzt als Gesamtwiderspruch aller Reihen im papierenen Kosmos des Labyrinths der 48x48 Reihen. (Theoretisch könnte jede Reihe tonal „zurechtgehört" werden; aber dies wäre erstens gegen die Intention des dodekaphonen Genies und seiner nichttonalen Absichten; zweitens im konkreten Werkvollzug, den eine Vielheit von Reihen durchzieht, eine sadomasochistische Qual der ganz besonderen Art…)

So wenig die Töne einer *Reihe* durch ein integrales Ganzes (das nicht vorhanden) zu umkehrfähigen Funktionen integriert werden, so wenig befinden sich die Reihen der fiktiven *Grundreihe* (nach Hauer: „ergiebig viele") in einem einheitlichen Vorstellungsraum neuer Güte und Wahrheit. (Schönbergs Reihenhut kam daher in den musikgeschichtlichen Abstellraum.) Und wie die dodekaphonen Töne, durch die dodekaphone „Wechselwirkung" bestimmt, entweder 1. oder 7. oder 12. oder eine andere numerische Pseudofunktion hat, (jeder Ton ist nur der Andere des Nächsten als Anderen, jeder ist sich selbst der Nächste, weil jeder andere nur mehr ein Fernster ist und umgekehrt) so sind auch die Reihen im Pseudokosmos ihrer Tonhöhenkompanien (mindestens 48) nur eine fatale (irrationale) Mimikry an die tonale Skalenwelt. Jede vermeintliche *Umkehrungsreihe* und *Transponierungsreihe* ist daher im musikalischen Vollzug - eigentlich: *Vollbruch* - stets nur eine Umkehrungs*reihe* und Transponierungs*reihe,* jede darf den Anspruch erheben, Schönbergs Hut zu repräsentieren. Eben daher lautete die Devise der seriellen Komponisten im Gefolge von Boulez schon nach 1950: „Hut drauf!"

Die dodekaphone Umkehrung und Transponierung enthält *so etwas wie* die Illusion einer rein melodischen [!] Spiegelung, die jedoch unmöglich ist, da Melodie ohne Harmonie und Rhythmus schon nach Schönbergs eigenen Worten (an der Swedenborgschen Himmelspforte) nicht der wirkliche musikalische Gedanke ist, der nämlich nur „alles zusammen" ist. (*Stil und Gedanke.* S. 112.) – Die Analogie zum kubistischen Bild ist auffällig: wie sich in diesem die Spiegelungsfähigkeit des Gegenstandes in einen zentralsperspektivischen Raum verliert, weil der kubistische Gegenstand alle zugleich sein will, stürzt auch die Tonalität samt harmonischem Spiegelungsraum in sich zusammen, - in den dodekaphon vereinzelten Ton der Reihe, deren „Werk"-Konglomerate (als „Melodien") „zusammen" beklagen, nur mehr als tonale Leichen durch den musikalischen Vorstellungsraum geistern zu können.

Der vermeintlich prometheische Griff nach zwölf Tonorten im Swedenborgschen Himmel, die Ersatz für die sieben der wirklichen Skala sein sollten, war ein Griff in die Leere einer Fiktion. Schon im Urimpuls der Atonalität: Form und Materie zu trennen, um einen stofflosen Geist für eine höhere Neue denn die verschlissene Alte Musik zu erhalten, war der Weg zu Seraphitas Geist, der weder Zeit noch Raum kennt, vorgezeichnet. Der Swedenborgsche Segen über die Schönbergsche Dodekaphonie ist zur Privatschrulle kollabiert.

Aber wenigstens „subkutan" könnte in Schönbergs op. 25 das b-ces als Tritonus-Transponierung der Grundreihe e-f wirken; dazu müsste freilich unser „Unterbewusstsein" den Tritonus von b gesetzt haben als einen von e; und dies selbstverständlich die ganze Reihe, das ganze Stück hindurch. Durchaus tendiert unser (tonales) Gehörsvorstellen auch im dodekaphonen Töne-Fragmentarion dazu, Töne, die „nur aufeinander bezogen" sein sollen, kraft unserer unausrottbaren Tonalitätsvernunft, um immanente Achsen von Umkehrungspiegelungen zu drehen; mitten im vermeintlich stimmige atonalen Musizieren ist jeder Ton, jedes Intervall - vom Komponisten ungewollt oder ausdrücklich bekämpft und ausgeschlossen - für eine tonale Schrecksekunde nichtatonal.

Dieser Konflikt macht die Sache zu keiner, denn der in Gang gebrachte Antagonismus ist ein ruinöser: b-ces ist zugleich a) *nur* durch die „Wechselseitigkeit" zweier Töne in der numeralen Reihe und b) *nur* durch die Erinnerungssekunde tonalen Bezogenseins auf einen hierarchischen Achsenton e, ohne welchen nicht wäre, was die Wechselseitigkeit verhindert, indem sie es zu erstellen glaubt; a) und b) schließen einander musiklogisch aus, da sie aber in den Zeitkäfig gleichzeitigen Vollzuges gepresst werden müssen, ruinieren sie einander fortwährend, von Ton zu Ton, von Intervall zu Intervall usf. Und dieser Vollzug der inneren Ruinierung des Zeitvollzuges von zusammenstimmenden musikalischen Elementen enthält den wirklichen Grund von Adornos Diagnose: „Die Stimmigkeit von Zwölftonmusik lässt sich nicht unmittelbar ‚hören' - das ist der einfachste Name für jenes Moment [!?] des Sinnlosen an ihr." (Vgl. Anmerkung 32.)

Ohne Schwierigkeit lassen sich daher von Zwölftonkompositionen Falschversionen herstellen - mit veränderten Intervallen, „transponierten“ Reihenteilen, gänzlich neu eingeschobenen Reihen usf. - und mit den „richtigen“ Versionen konfrontieren; und das Resultat wird jeden, der noch einen Funken Zwölftonglauben besaß, vom Saulus zum Paulus wandeln. Hans Gal, um ein Beispiel von vielen zu nennen, hatte von Schönbergs op. 19, 3, einem noch freitonalen Stück der vordodekaphonen Phase, zwölf Falschversionen improvisatorisch rekomponiert; von den 13 vorgeführten Stücken, (eine Anzahl, die Schönberg schon aus anderen Gründen abgelehnt hätte) erkannten von 40 mit neuer Musik vertrauten Hörern lediglich 2 das „richtige“ als das richtige Stück. Versuche mit dodekaphonen Werken und ausgesuchten Einzelreihen von Schönberg und Webern erbrachten ähnliche Ergebnisse. Vgl. Helmut Federhofer: *Neue Musik.* Tutzing 1977, S. 149-160 und Hellmut Federhofer/Albert Wellek: In: Die Musikforschung 1971. S. 260 ff.)

In Dr. Sieczynskis op. 1 (Notenbeispiel 2, Takt 4) ist die übermäßige Quinte d-ais jederzeit als verminderte Quarte d-ais verständlich nachvollziehbar, weil d als Umkehrton der beiden Intervalle auf der cartesianischen Tonalitätsachse *nicht* umgekehrt wird, um eben *dadurch* die Umkehrung der Intervalle zu ermöglichen. D denkt zentralperspektivisch kraft der Perspektive von Skala und Harmonie (keine schlechten Hüte), die ihm beigegeben sind, um nicht dem Nuraufeinanderbezogensein auf ein reihenatomares ais ausgeliefert zu sein. D’s Kraft sorgt also durch einen subkutanen und dennoch als wirklich nachweisbaren Akt für Fasslichkeit und Zusammenhang, ohne dazu das Hexeneinmalseins einer Reihenanstalt bemühen zu müssen. Ein Akt, den der Laie hört und vollzieht, ohne von ihm zu wissen, und der an diesem Nichtwissen einen großen Teil seines Glückes an Musik hat. Und d hat als Quinte in G-Dur das Glück, nicht nur 5. Ton in einer „Reihe“ qua Skala auf g sein zu dürfen, es hat auch das Glück, trotz und gerade wegen dieser Orts-Einschränkung einer Unzahl von jederzeit vollziehbaren Beziehungen nachgehen zu können, ohne es eilig haben zu müssen, alle gleichzeitig oder gar „zusammen“ erklingen lasen zu müssen. Beziehungen zur eigenen und verwandten wie nichtverwandten Tonarten, obgleich durch geschickte Modulation alle Tonarten zu verwandten erhebbar sind; unser d findet noch aus den entferntesten wieder zu sich nach Hause; und verfügt somit über das Vermögen, unter Tönen und Klängen alle nur möglichen und schier unmöglichen Vereinigungen, Gegensetzungen, Intrigen, Feindschaften, Wiederversöhnungen usf., kurz: die *ganze res humana* in ein unmittelbar vollziehbares und verstehbares Klanggefäß zu gießen.

„Tonart“ ist eine musikalische Skala, die so genannt werden darf, weil sie nur als Einheit ihrer musikalischen Funktionen existiert, als Reich von Stufen, das mehr als eine „Treppe“ ergibt; die sogenannte *chromatische Skala* hingegen ist Treppe, nicht wirkliche „Skala.“ Folglich vermag nur eine wirkliche Skala („Tonart“) funktionale Impulse (als Verwandtschaften in hierarchischer Ordnung) an örtlich (nachbarschaftlich) wechselwirkende Töne und Intervalle auszusenden, folglich regeln nur tonale Ordnungen per Gesetz und Regel einen Kosmos von Beziehungen unter Tönen, nicht aber der fiktive Verstand eines „Musik-Schöpfers“, der sich um eine andersgeartete - atonale, dodekaphone, nichttonale - „Aufeinanderfolge der Intervalle“ und eine andersgeartete „Vereinigung zu Harmonien“ bemüht. Die Tonart und ihr System von Tonarten ist schon die „STRUKTUR, cujus nihil majus cogitari possit.“ (Vgl. Anmerkung 43.)

In Schönbergs op. 25 ist jeder Ton für einen unvollziehbaren Augenblick tonal, Grundton, doch schon der unliebe nächste reißt ihn aus seiner Vernunftneigung wieder heraus, geißelt sie ihm als Regression, peitscht ihn auf zu atonaler Progression, um noch fast im selben Augenblick auch an sich selbst durch den dodekaphonen Verstand seines verständnislosen nächsten die Ruinierung seiner Tonalitätshörigkeit vollziehen zu lassen. Natürlich entziehen wir uns dieser Höllenfahrt (wir hören nur mehr ungefähr im Ungefähren zu): wir können den Wechseltaumel von Regression und Progression nicht wirklich vollziehen, es bedürfte dazu der aus Swedenborgs Himmel bis heute nicht eingetroffenen Pantonalität, die Atonalität und Tonalität als generierende Gattung zweier vereinbarer Arten umgriffe und verbindlich vermittelte. Und dieser leere Himmel über den beiden, die Unmöglichkeit des „alles zusammen“, hemmt unsere Bereitschaft zum Nachsingen und Nachpfeifen von dodekaphonen Melodien *gar sehr.*

Dieses Problem kennt Dr. Sieczynskis op. 1 nicht. Im Vergleich zu Schönbergs op. 25 ist es zwar „very lovely“, dennoch ist Vorsicht geboten bei jedem weiteren Komponisten, der sich als verkannter Kandidat für einen neuen Tschaikowsky anbietet. Wir hatten und haben schon so viele neue Beethovens, die es nur gern gewesen wären, daß wir nun, wenn auch ungern, beinahe schon zur Annahme neigen, die vormoderne Musikkultur könnte einen musikgeschichtlichen Planeten bewohnt haben, den wir inzwischen verlassen mussten.

Indiz dafür sind auch die opera No.1 und No. 25. Was sich bei diesem atomisiert, das verschrumpft sich bei jenem, - die *gute alte* MFE. Da beide Werke kaum ein Dezennium auseinanderliegen, also Zeitgenossen sind der musikalischen Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts, noch eine Bemerkung zum kompositorischen Verfahren von Dr. Sieczynskis op.1.

Dr. Sieczynskis Melodieelemente an der Tritonus-Stelle: Ton, Intervall, Akkord (ais, d-ais, fis-cis-fis-ais) integrieren sich einer Struktur, die so leicht nachvollziehbar ist wie die Struktur des indogermanischen Satzes, den der Laie ständig spricht, ohne jemals von ihm gehört zu haben. Zwar ist die Phrase „Träume sein“ (d-g-g) als motivisch-thematischen Variationsidentität von „du allein“ (d-c-c) auskomponiert, weshalb ein Verweis auf die musikgeschichtlich bereits vorhandenen Exzesse der Chromatik in Schönbergs op. 11 unerheblich sein dürfte;

dennoch wäre vielleicht das sogar für die Niederungen des Wiener-Liedes etwas platte g auf „me“ (von „Träume“) mit der Würze des chromatisch fallenden Leittons gis in einer modernisierten Ausgabe des Werkes auszukonstruieren. Zugleich wäre damit in der subkutanen Mittelstimme die musikgeschichtlich in der tonalen Musik des 20. Jahrhundert ebenfalls nur mehr subkutane Erinnerung an den Trauer widerspiegelnden chromatischen Quartfall der Barockmusik (Takt 5 bis 8: h-ais-a-g-(gis!)-g), besonders auch angesichts der „Stadt der Träume“ programmatisch einkomponiert und kompositionsgeschichtlich vollends erhellt. Man beachte auch, wie kongenial das Melos bei „den alten Häusern“ auf der ausgeleierten kleinen Tonalitätsterz erstarrt, - schon erregt sie in Josef Matthias Hauers Ohr und Geist den Schauder eines unbezwingbaren Ekels - um nur am Ende der (Häuser)Zeile und auch nur flüchtig (auf „…ser stehn“) der pessimistischen Melancholie einer Mollharmonisierung nachzugeben, worauf angesichts des „Gehn“ der „lieblichen Mädchen“ das Melos zu einem nicht mehr erwarteten euphorischen Gang in die melodische Höhe ausschweift, mit unvermeidlich obligatem Höhepunkt auf der süßen Terz, leittönig geschärft diesmal und zugleich sich ungeniert einbettend in den besänftigenden Tonikaakkord samt wieder beruhigter Pendelbegleitung.

Schönbergs op. 25 erschiene dem Komponisten und Hörer von op. 1 wohl wie die Struktur einer Fremdsprache, von deren Existenz er noch nichts vernommen. Wir haben sie vernommen und wissen nun auch über uns Bescheid: wir hören nur so zu, als hörten wir zu, wir hören nicht mehr zusammen, was sich in uns nicht zusammenhören lässt, weil es an ihm selbst nicht zusammengehört. Am Ende des 20. Jahrhunderts sind uns Adornos Frage daher nicht mehr von Interesse: ob die Zwölftontechnik totalitär, integral, subkutan oder nur bei Schönberg ursprünglich genial war; wir bewegen uns eher in die Richtung einer Frage, die E. Karkoschka 1979 umschrieb, als er sich fragte, wie es zu erklären sei, „daß bedeutende Köpfe der Illusion von Ordnung durch Reihe anhingen.“ (In: Musica 1979, S. 73; zitiert nach M. Vogel: *Schönberg und die Folgen 1.* S. 366.)

Da nach Schönberg gilt: „Neue Musik ist die Musik neuer musikalischer Gedanken“ und zugleich: „Neue Gedanken zeigen sich in einer neuen äußeren Gestalt“ - ein alter Gedanke, der Schönberg bei seinen neuen nahezutreten pflegte - war die Hoffnung begründet, von der äußeren Gestalt auf die innere der Gedanken selbst - mit Verstand - rückschließen zu können. Denn Schönberg wünscht unseren Verstand, um den seinen verstehen zu können. Doch lesen wir im folgenden, nicht eigentlich der neue *Gedanke,* sondern das *Neue* am Gedanken sei das Entscheidende, denn „dem Gedanken kann es auch nichts anhaben, wenn er als unrichtig erwiesen wird“, ein Gedanke, der sich mit dem von der äußeren Gestalt reimen soll: „Musik aber, die einmal wahrhaft neu gewesen [!] ist, kann in Wirklichkeit nicht veralten…“ (*Stil und Gedanke.* S. 229.) - War sie neu durch neue Wahrheit oder schien sie nur wahr aufgrund von bloßer Neuheit? Letzterenfalls wäre sie von kontingenten Ereignissen wie Sensationen jeder Art: Inflation, Lottogewinn, Erdbeben, Titanic und anderen Sensationen nicht zu unterscheiden. Mehr as bedenklich daher Schönbergs wahrlich neuer Gedanke, der als unrichtig erwiesene Gedanke werde ungeschoren davon kommen, „all das kann dem Gedanken nichts anhaben: er wurde gedacht und wird sein.“ (Vgl. dazu Adornos halben Widerruf in Anmerkung 37.)

Des Lesers mulmiges Gefühl beim Versuch, die neuen Gedanken als richtige zu denken, versucht Schönberg durch einen Vergleich mit den als unsterblich geltenden Schachpartien zu besänftigen: diese seien widerlegt, aber gleichwohl in ihrem Wert unverändert. (S. 229.) - Schönberg vergleicht Unvergleichbares; denn die heute und wohl schon eine halbe Stunde nach der „Unsterblichen“, gespielt im Hotel „Divan“ zu London (Anderssen - Kieseritzky, 1851 [C33]), eingesehene Variante für 18…Dxa1+ hätte eben die ewige Kette der Schachpartientradition um eine Perle beraubt, - vgl. Klaus Lindörfers Kommentar:

1.e4 e5, 2. f4 exf4, 3. Lc4 Dh4+, 4. Kf1 b5. - Eine interessante Idee: Unter Bauernopfer wird der Läufer von seiner gefährlichen Diagonalen verjagt und gleichzeitig dem Lc8 ein Platz auf b7 geschaffen. Leider scheint Schwarz sein Vorhaben zu vergessen. - 5. Lxb5 Sf6, 6. Sf3 Dh6, 7. d3 Sh5. - Droht zwar Sg3+ mit Qualitätsgewinn, deplaziert aber den Springer. Schwarz sollte seine Entwicklung nachholen. – 8. Sh4 Dg5, 9. Sf5 c6, 10. g4! Sf6, 11. Tg1! cxb5, 12. h4 Dg6, 13. h5 Dg5, 14. Df3 Sg8, 15. Lxf4 Df6, 16. Sc3 Lc5?, 17. Sd5. - Naheliegend war 17. d4 Lxd4, 18. Sd5. Aber Anderssen hat eine tiefe Kombination im Sinne. Schwarz, der von 15 Zügen allein acht mit der Dame gemacht hat, ist ihm allerdings entgegengekommen. - 17. … Dxb2, 18. Ld6!! Lxg1. - Auf 18. …Lxd6 folgt 19. Sxd6+ Kd8, 20. Sxf7+ Ke8, 21. Sd6+ Kd8, 22. Df8 matt. Gute Verteidigungschancen bot jedoch nach Réti: 18. …Dxa1+, 19. Ke2 Db2, Der Schachwelt wäre dann aber eine herrliche Kombination entgangen. - 19. Ke2 Lxg1, 20. e5!! - Ein stiller Zug, der die Dame von g7 abschneidet, so daß 20. Sxg7+ Kd8, 21. Lc7 Matt droht. – 20….Sa6, 21. Sxg7+ Kd8, 22. Df6+ Sxf6, 23. Le7 matt.

Kieseritzkys Irrtum stellte in keiner Weise weder den Gedanken des Schachspiels selbst, dessen Geist und Regelwerk, noch auch den Partieaugenblick eines Spiels in Frage, da falsch entscheiden zu können zum richtigen Grundgedanken des Schachspiels, ohne das es als Spiel nicht möglich wäre, bis heute gehört. Er sah nach 18….Dxa1 den phantastischen Gewinn zweier Türme vor sich, und daß Anderssen so vermessen sein könnte, auch noch seine Dame zu opfern, kam ihm - und wem unter den Laien von heute? - nicht in den Sinn.

Auch Bobby Fischers - Schachweltmeister a.D. - Vorschlag, die Aufstellung der Figuren der *Grundreihe* einer Beliebigkeitswahl der Spieler oder überhaupt dem Los zu überantworten, würde bei *beibehaltenen* Zugführungsregeln nur ein anderes stimmiges, wenn auch kontingenteres Regelwerk für das Schachspiel der Zukunft eröffnen. Allerdings müssten wir nach dessen weltweiter Institutionalisierung eine gänzlich neue

Tradition eines neuen Schachspiels beginnen, und die Meister und Partien der neuen wären mit jenen der alten Spieltradition nicht mehr vergleichbar. (An diesem Bild kann sich der Laie den Unterschied von neuer und alter Kunst verdeutlichen; die totale Emanzipation der Moderne ist sowohl eine Befreiung wie zugleich eine Katastrophe. - Um sich zu rekreieren, spielen Schachspieler mitunter, erschöpft von abertausend Denkspielzügen, das alles herkömmliche Schachdenken auf den Kopf stellende Fressschach; danach ist der Genuß und die Anstrengung des normalen und „richtigen“ Schachs wieder möglich. Ähnlich erzählen Musiker, daß sie, um sich von Bach zu erholen, mitunter zu Cage gehen; bei der Rückkehr zu Bach müssten sie erfahren, was Befreiung und Katastrophe unterscheidet.)
Mit einer neuen Schachtradition brächten sich künftige Generationen freilich um den Genuß, die „unsterbliche Partie“ weiterhin vollziehen und verstehen zu können. Und in dieser Analogie steht auch das Verhältnis von vormoderner und wirklich moderner Musik: die vormoderne ist keine Vorbereitung der modernen; Bachs, Mozarts, Beethovens Themen und „Methoden“ sind keine vorbereitenden Teilmengen einer Schönbergschen oder Hauerschen Atonalität und „Durchführung“; dennoch dachten Werbern, Berg, Jalowetz, Stuckenschmidt in dieser Richtung; und Josef M. Hauer sagte es ohne Anstand heraus: „Wenn ich komponier’, muß der Beethoven die Ohrwachseln aufmachen.“ (Egon Welles. In: Melos 1966, S.7.)
Daß Schönberg seinen anfänglichen Gedanken, neue musikalische Gedanken zeigten sich in neuer äußerer Gestalt, nicht so dachte, wie wir dachten, daß er denkbar sei, zeigen die Schlussfolgerungen seiner Gedankensplitter, die unversehens wiederum das Hohe Lied des Nichtverstehens zu singen beginnen, und dies wiederum zu kaum verhohlener Selbstanpreisung: „Und ich bin sehr froh darüber, daß ich Einstein so wenig verstehe wie Kant, denn darum kann ich glauben, daß etwas daran ist.“ (S. 320.) – Sollen wird am dumpfen Lob des selbstverschuldeten Obskurantismus der Unbildung unser Verhalten zu Schönbergs Musikdenken ausrichten? Offensichtlich, denn anders ist kaum zu verstehen, was Schönbergs Gedanke äußert, wenn anders er sich in folgender äußerer Wortgestalt verstehbar entäußert hat: „Ebenso [wie kein Kant für alle] kann man also keine höhere Kunstmusik schreiben, die jeder verstehen kann, - abgesehen von der Dialektkunst eines Johann Strauß oder eines Nestroy oder Raimund.“ - Und Banausen, die unverschämt behaupten, Mozarts und Beethovens Musik wäre höhere Kunstmusik und dennoch von niederen Menschen verstehbar, haben Schönbergs inneren Gedanken wohl noch nicht verstanden...
Vier *Grund*varianten unseres hörenden Verhaltens zu dodekaphoner und der ihr folgenden seriellen und nachseriellen Musik lassen sich wie folgt skizzieren:
A) Der *tolerante Beliebigkeitshörer* brummt monologisierend in sich hinein: „Klingt irgendwie unüberprüfbar, irgendwie stimmt’s und zugleich auch nicht; könnte aber etwas dahinter sein; klingt auch so furchtbar aufgeregt, doch *worüber* eigentlich? Ist außerdem von einem großen Meister, den Namen kennt man doch, und auch Beethoven wurde lange nicht verstanden, wird uns erzählt.
B) Der *ahnungslose Unterhaltungshörer.* (Diesem erklingt Zwölfton- und andere Neue Musik wirklich wie Musik von einem anderen Stern, wenn auch nicht von jenem, den Stockhausen bei seinem letzten Besuch mit „harmonischer Musik“ erfüllt vorfand; dennoch konsumiert B-Hörer die für ihn „schrägen“ Klänge anstandslos, wenn sie in einem Kriminal- oder Katastrophenfilm als passende Begleitung erklingen.) Sein inneres Urteil lautet in etwa: „Gefällt mir überhaupt nicht; warum schreibt man so etwas überhaupt auf, und für wen? Doch sitzen die Leute um mich herum ganz ruhig da und schauen irgendwie interessiert nach vor; ob es ihnen gefällt? Zum Glück versteh’ ich nichts davon, und Musik, die man zuerst verstehen muß, um an ihr Gefallen zu finden, ist nicht das, was ich unter Musik verstehe.
C) Der *resistente Repertoirehörer:* „Ob das jemals so schön wird wie Mozart und Beethoven? Das müssen Leut’ sein, denen das gefallen wird wie uns der Beethoven und Mozart. Aber in der Pause darf ich nichts sagen, mein Freund ist ja so dafür, man muß aufgeschlossen sein und offen, sagt er immer, und mein Klavierlehrer versucht mich auch ständig zu bekehren, und es steht ja auch so schön im Programmheft: der Webern ist der Mozart von morgen, also irgendwie schon der von heute; also kann man das Zeug auch ganz anders hören? Vielleicht versteh’ ich nur nichts davon; aber meinen Mozart und Beethoven laß ich mir nicht nehmen, das ist doch alles ein Schmarrn...“
D) Der *eifernde Modernitätshörer.* (In seiner Aufgeschlossenheit für alles Neue und besonders für das „klassisch Moderne“ der undurchschaute Dandy an der jeweiligen Spitze des musikalischen Zeitgeistes) „Ja, man hört es doch, Schönberg ist einer der Großen, was für eine Musik, so herrlich anders, anders als alles, was so läuft; diese Dummköpfe vor mir, grinsen sich schon wieder an, Beethovengesindel, dabei wie herrlich, Klänge, die einmal ganz anders daherkommen, wie erhebend, wer hat da noch Worte, man wird wie neugeschaffen, ach, wie dumm müssen die Leute sein, die das nicht verstehn’...“

Die Versuche der nachwebernschen Serialität, das Reihenprinzip als eine alle Klangparameter und Formstrukturen durchdringende Serial-Manier durchzuführen, realisierten den Kern des Reihen-Prinzips selbst: Nichtidentität als Wiederholungslosigkeit und Immer-Andersheit. Die Kernprämisse dieses Prinzips wäre als Bewusstseinsexperiment durchaus umfassend realisierbar. Nach Aufgabe des temperierten Systems und des traditionellen Instrumentariums sowie eines radikalen Verbotes jeglicher Rekursivität könnten in allen Parametern bis an das Irgendwann-Ende eines Stückes immer andere Bestimmungen in Höhe, Dauer, Farbe, Stärke, ebenso in der Verknüpfung dieser Andersheiten zu immer anderen Mikro- und Makrogestalten zusammengesetzt werden. In solcher Klangstruktur radikal durchgeführter Nichtidentität wären auch endlich alle Momente gleich nahe zum Mittelpunkt, allerdings aus verheerendem Grunde: weil keiner mehr vorhanden.

11.

Adornos Einsicht, in einer autonomen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts, wenn sie nochmals dem geschichtlichen Stand der gesellschaftlich erreichten Rationalität gemäß möglich sein soll, müsse sich jedes der musikalischen Momente der postrituellen Rationalität einer stets wirklich spontanen Subjektivität, einer permanent innovativen Selbstsetzung und Selbstbegründung individueller Freiheit in Materie und Form verdanken, erfüllte sich in jenem nun schon historischen Prozeß, in dem die musikgeschichtliche Durchführung des Prinzips entwickelnder Variation zur Selbstaufhebung thematischer Musik führte. Nur um den Preis totaler Kontingenz war schließlich eine durch gänzlich eigene ratio komponierende Subjektivität zu haben. Dies gilt auch für das Re- und Dekomponieren der musikalischen Postmoderne, es sei denn sie verfällt der minimalistischen oder sonst wie unreflektierten Regression in das Material der Zitat gewordenen Musikgeschichte. Infantiles Revitalisieren ist ebenso stigmatisiert wie beliebiges Recycling unmittelbar erkennbar.[45]
Die durchgeführte Serialität geriet unausweichlich an die absoluten Grenzen der Ermöglichung von Musik und damit in den Abgrund der eigenen Unmöglichkeit. Zählen nämlich Reproduktion und Identität zu den transzendentalen Akten von rationalem Bewusstsein

[45] „Selbstverständlich ist es auch heute noch angezeigt, neue Materialien, zum Beispiel neue Klänge und Geräusche, zu entdecken. Vor allem aber ist geboten, unreflektierte Regressionen in eingeschränktes Material zu vermeiden. Aber der entscheidende Schritt in der Materialinnovation ist für unsere Zeit und für alle absehbare Zukunft vollzogen: der paradoxe Umschlag der durch physikalische Technik ermöglichten Materialerweiterung und -systematisierung in den Zitatcharakter des musikalischen Materials. Wenn dies zutrifft, dann sind einschneidende Innovationen in absehbarer Zukunft nicht im Bereich des musikalischen Materials, sondern im Bereich der musikalischen Form zu erwarten. Dies verlagert aber den Schwerpunkt mehr denn je ins Gebiet der *geistigen Konzeptionen.*“ (Hans Dieter Klein: *Alles ist Zitat. Zum gegenwärtigen Stand des musikalischen Materials.* In: material-ton, Wien 1994, S. 6.) Dies umreißt in wenigen Worten die Lage der Neuen Musik an ihrer Schwelle als trans- und postmoderner.

überhaupt, so auch zu dessen Ermöglichungsbedingungen von musikalischer Erfahrung und dessen gesellschaftlicher Kollektivierbarkeit überhaupt.
Zuletzt kollabiert im traditionellen Werkgeist die ursprünglich den geschichtlichen Prozeß anfachende und weitertreibende Kategorie der Innovation. Sie verabsolutiert sich als Nichtidentität in allen Werkmomenten, und das serielle Werk kündigt damit seine Zeitgenossenschaft mit jenem postmythischen und nachmusikalischen Bewusstsein, dessen reflektierter Mündigkeit in der modernen Gesellschaft identische Iche in Denken und Sprechen wie selbstverständlich zugrunde liegen. Daß nur noch sinnlose Musik den Unsinn der Geschichte sinnvoll benennen könne, beseitigt nicht die Abgründe in Adornos Sinnlosigkeitsverdacht gegen die seriellen Werke. In der vollendeten Unbelangbarkeit ihres Sinnes bestätigt sich die Belanglosigkeit des traditionellen Werkgeistes im Zentrum der modernen Gesellschaft. Für Adorno bekanntlich der Zusammenbruch des utopischen Potentials von Kunstmusik, am dem seine Musikphilosophie so lange festgehalten hatte.

12.

Das innerste Programm der Musik nach Beethoven, das zu kündigen sich allein die unterhaltende erlauben konnte, gebot ihrer Entwicklung den Weg in eine vollständige Autonomie, die mit deren Selbstaufhebung zusammenfiel. An der sich radikal individuierenden Werkgestalt hatten sich daher alle Dimensionen des Musikalischen durch autonome Setzung zu organisieren, - zunächst noch unter der Regentschaft einer sich durch- und zu Ende führen sollenden Motivik-Thematik.
Und unter den Prämissen der sich erfüllenden Autonomie wurde Beethovens Prinzip eines vollendet autonomen Auskomponierens der Tonalität untragbar, nämlich unmöglich, ohne die Gerüste und Grenzen der Tonalität anzutasten. Diese mussten fallen. Immer unerträglicher wurde der Traditionsbestand an tonaler Syntax und Idiomatik, bis er am Ende als Erbstück einer erzwungenen Heteronomie empfunden wurde, denn immer dringlicher erzwang der Verschleiß der traditionellen Ausdruckmittel die innere Aushöhlung von tonalem Material und Formenwelt. Der Zwang zur Aufhebung aller überlieferten Normen geschah unter der Norm geschichtlichen Zwanges, die Negativität des musikgeschichtlichen Prozesses wurde zum letzten überindividuellen Legitimationsgrund der freigesetzten Rationalität autonomen Komponierens. Und in der zirkulären Wechselwirkung von absoluter Subjektivität und absoluter Geschichtlichkeit, von sich emanzipierendem Komponisten und autarkem musikgeschichtlichem Prozeß, sollte der tragende Grund einer verbindlichen Tradition Neuer Musik gelegt werden.
Am Ende dieser Entwicklung, durch die sich der bürgerliche Komponist von allen vorgegebenen Synthesen in Material und Form löste, um eigene und schlechthin individuelle zu finden, musste schließlich die mit Schönberg nominalistisch befreite kompositorische Phantasie den Anspruch erheben, das Organisat eines über Beethoven hinausführenden Werkganzen in gänzlich neuer Syntax und Idiomatik verwirklichen zu können. Diesem Telos der nachbeethovenschen Entwicklung zu einer völlig freigesetzten musikalischen Rationalität schlägt in Weberns Werk die Stunde der Wahrheit. Erringen im 19. Jahrhundert noch alle herausragenden Werke den Rang von Obelisken, die den Schein einer endlosen Einlösbarkeit des Programmes bezeugen, so im 20. Jahrhundert nur mehr jene, die die Uneinlösbarkeit dieses Scheins authentisch nachvollziehen, - entweder durch offenes Einbekenntnis, daß der Werkspiegel zerbrochen, seine desintegrierte Gestalt nur als Fragment möglich sei oder durch Erzeugung der Illusion des Gegenteils, indem sich das solitäre Einzelwerk des 20. Jahrhunderts die nominalistische Suggestion zumutet, den Schein der Einlösbarkeit wahren zu können.
Das Ideal eines integralen Werkes als vermeintlich innerstem Ziel des musikgeschichtlichen Prozesses nach Beethoven verdankt sich noch bis zu Webern der ästhetischen Utopie des 19.

Jahrhunderts, eine neue Synthese von Polyphonie und Harmonie, von Fugen- und Sonatengeist, von dynamischen Teilen und Ganzem, werde die Fortführung der Tradition großer Musik ermöglichen. Die Uneinigkeit der sich ästhetisch polarisierenden bürgerlichen Gesellschaft darüber, welcher ihrer Heroen sich auf dem Weg befinde, welchem das weiterführende Prädikat verbindlich zuzusprechen sei, ist heute unschwer als historisches Faktum der Uneinlösbarkeit des gesuchten Ideals zu verstehen. Aus den Auseinandersetzungen über die Vorzüge und Mängel von Schumann, Brahms, Wagner, Bruckner, Liszt, Chopin, später Reger und Debussy, Mahler und Strauss, resultierte am Ende des Jahrhunderts die Einsicht, daß die gesuchte Synthese, welche die nachbeethovensche Entwicklung zu qualitativ höherer Gestalt, zu einer neuen Syntax und Idiomatik von Kunstmusik geführt hätte, nirgend zu erblicken war. Adorno konnte daher nur durch Gewaltstreich Schönberg als Synthese von Wagner und Brahms und als vermeintlich fortsetzenden Restaurateur Beethovens behaupten. (Th. W. Adorno: *Musikalische Schriften V.* Frankfurt 1984 (= *Stilgeschichte in Schönbergs Werk.* 1930, S. 387.) Erst in erlangter Atonalität, nach Befreiung der Musik von jeglichem (vermeintlichen)Naturzwang, sollte jenes universale Organisationsprinzip einer restlos autonomen musikalischen ratio auffindbar sein, das als Seele oder Motor dem integralen Werk ins Herz zu senken sei. Noch Webern beflügelte daher die Überzeugung, die Dodekaphonie sei das gesuchte Organisationsprinzip und seine Musik dessen allerfasslichstes Organisat.

Als Telos der Entwicklung bürgerlicher Kunstmusik fungierte das integrale Werk, dessen autarke Konstruktions- und Ausdruckskraft alle Heteronomie durch Religion und Natur, durch Geschichte und Gesellschaft überwinden sollte, um als befreites zur ästhetischen Ikone einer befreiten Gesellschaft aufzusteigen. Und erst zuallerletzt, in der Wende zur Postmoderne - nicht zufällig nach Adornos Tod - wurde schließlich auch die Heteronomie eines autarken musikgeschichtlichen Differenzierungsprozesses, dem es verbindlich nachzufolgen gelte, wurde das Diktat des Fortsetzenmüssens als Illusion des Fortsetzenkönnens erkannt. Offenbar wurde, daß die Quelle verbindlicher Prinzipien für ein integrales Werk längst schon versiegt war, durchschaut der illusionäre Imperativ, unverbrüchlich im Schein eines Telos zu vollendet rationaler Autonomie, alle musikalischen Heteronomien abstoßen und in der verpflichtenden Aura von Avantgarde und avanciertestem Material dem Stern des integralen Werkes folgen zu können.

Die vom integralen Werk angestrebte vollkommene Durchorganisation aller seiner Momente setzte von Anbeginn die Möglichkeit einer hierarchielosen Integration aller Dimensionen und Parameter des Musikalischen voraus. Der Vorwurf Adornos, Busonis und vieler anderer, die traditionelle Musik stehe unterm Diktat heteronomer Naturwüchsigkeit und unreflektiert übernommener Konventionen, gipfelte im Appell an eine vollständig gleichgewichtige Differenzierung aller Parameter, Dimensionen und Werkmomente. Nur unter Verwurf aller unreflektierten Dominanzen unter den Parametern und Dimensionen sowie Werkteilen und Werkganzem, könne der unumschränkten ratio und Reflexion freigesetzter Autonomie Genüge getan und das integrale Werk zur Welt gebracht werden. Nur auf diesem Wege sei jedem Tribut an die banal und primitiv gewordenen Materialien und Ausdrucksweisen der Tradition und ihres vorkomplexen und vormodernen Subjekts abzuschwören. Dieser Appell enthielt zugleich eine Absage an das Scheinhafte des Ausdrucks traditioneller Kunstmusik, der ästhetische sollte durch den protokollarischen Ausdruck von Geist ersetzt werden. Der spiritus non sanctus des ästhetisch befreiten Materials machte seitdem die Repräsentanten Neuer Musik immer wieder undicht gegen esoterische Ideologien, in denen der säkularisierte Klang, des Komponisten analytisch rationales Kind, unverdient und unbegnadet neoreligiöse Weihen empfing.[46]

[46] Während die Altvorderen der musikalischen Moderne lediglich eine Neue Musik als Fortsetzung der Alten, vielleicht auch noch einen neuen Menschen für und durch eine neue Musik inaugurieren wollten, versteht sich der *Komponist* Karlheinz Stockhausen auch noch als Schöpfer neuer galaktischer Welten. Durch Visionen besser informiert, teilt er uns freundlicherweise mit, dass wir die Einsichten von HST (Hubble-Teleskop) und unseres Kopernikanischen Weltbildes zugunsten des Sirianischen zu verabschieden haben. Da unsere Sonne nicht mehr

Nur kurzfristig erschien in der Idee einer universalen Klangfarbenmelodie die fata morgana des gesuchten verbindlichen Organisationsprinzips.[47] Doch weder enthielt die Reihe noch der

---

um das Zentrum der Milchstraße fährt, sondern mit 200 Millionen Sonnen um Sirius kreist, steht auch auf den unzähligen Planeten dieser Sonnen, „besonders auf unserem Planeten", alles in Beziehung zu Sirius, „der Zentralsonne unseres lokalen Universums." (K. Stockhausen: *Texte zur Musik 1977-1984, Band 6, Interpretation.* S. 365 f.) Dies ist überaus erfreulich, weil auf Sirius „alles Musik ist, lebendige Kunst der Koordination und Harmonie der Schwingungen." Außerdem findet sich dort jene Steigerung der Alten Musik, nach der in der Neuen des 20. Jahrhunderts so leidenschaftlich gesucht wurde, bereits geglückt vor: „Musik in einem sehr viel höheren Sinne als auf diesem Planeten, eine hoch entwickelte Kunst, in der jede Komposition in Verbindung mit den Rhythmen der Natur entsteht." Und obwohl das *Wort* des Komponisten ausdrücklich versichert, der Kosmos sirianischer Beziehungen sei in seinem Werk „Sirius" musikalisch widergespiegelt, wagt der ihn befragende Musikologe die banausische Frage, woher der Komponist dieses Wissen beziehe? In seiner Erwiderung hält Stockhausen ausdrücklich fest, dass es eigentlich keinen Sinn habe, auf diese Frage zu antworten, da nur jemand, dem ähnliche wie seine Visionen zugänglich seien, seine Mitteilungen verstehen könne: „Eine innere Erkenntnis hat sich mir mehrfach offenbart, dass ich auf dem Sirius ausgebildet wurde und vom Sirius hierhin gekommen bin." (Harmlos bieder dagegen Schönbergs Stolz auf sein Autodidaktentum, geradezu seriös sein Lavieren mit einem Rückzug in die theosophische Geheimwissenschaft, und schon eine erlesene Musikhistoriker-Antiquität Josef Matthias Hauers Verbrüderung mit dem atonalen Weltenschöpfer.)
Da nun unsere Galaxie nach Stockhausens Einsicht „ziemlich durcheinander sei", wird er sie nach einer neuerlichen Rückkehr von Sirius umkomponieren. Auf des Musikologen neuerlich banausisches Wie?, spricht der galaktische Komponist: „alles musikalischer gestalten", mit neuen, noch inexistenten Instrumenten und Geräten, denn „unsere irdischen Instrumente und Aufführungsbedingungen sind so unbeschreiblich primitiv, dass es für mich einen dauernden Kampf bedeutet, zu realisieren, was ich zu tun habe." (S. 362.) Stockhausens lebenslängliche Arbeit mit neuen Schwingungen, die seiner gewaltigen „Intuition und Phantasie, - zu viele Ideen habe ich, die ich nie verwirklichen kann - ", ungefällig nachzukommen versuchen, überführen diese Welt endgültig als seit Anbeginn untragbar: „Siehst Du eigentlich, wie primitiv hier alles ist?" - Da geht auch dem geduzten Musikologen die ungeheuerliche Einsicht auf, dass schon der Satz, „ ‚Im Anfang war das Wort' - oder besser die ‚Schwingung' - eine schlechte Übersetzung ist." - Stockhausen: „Eine sehr schlechte Übersetzung! Am Anfang war die Melodie. Nicht das Wort, denn das Wort ist ein Etikett, ist ein Zeichen für etwas."
Mit dem neuen Evangelium des Sirianischen Komponisten schließt sich der abendländische Kreis. Verschwindet zu Anfang der europäischen Musikgeschichte aller Klang im Dienst am Logos des fleischgewordenen Wortes, so nun am Ende der Logos im nominalistischen Phantasma galaktischen Klanges. Als ob man gänzlich von Sinnen dieser Welt geworden sein müsste, um sich als Komponist nochmals fiktiv ins Zentrum der modernen Gesellschaft und ihres säkularen und wissenschaftlichen Weltbildes zu katapultieren. Den neuen *Altvorderen* Hauer, Schönberg, Webern usf. genügte in den Goldenen Zeiten der Illusionierung neuer Kunst und neuer Menschheit durch die Musik der ästhetischen Moderne ein Denken in utopischen Verheißungen, in falschen Paradoxien, in kühnen Sophismen, in undurchschauten Irrtümern, in kräftigem Gebrauch der Autodidaktenposaune, in Anordnungen durch Meisterdekrete, die uns das klingen Blaue vom Himmel herunterversprachen, in heute schon unerträglich eitlen Selbstvergleichen mit der Tradition, in einer Vertauschung von Kopf und Körper an Frau Musica, und nicht zuletzt in einer Selbstinszenierung von äußerem Charisma bis herab zum auratisch leuchtenden Blick auf den durch die Wasserträger in Umlauf gebrachten Meister-Photographien. Diese Goldene Zeit epochaler Illusionierung scheint nun abgelaufen, denn die gekonnte Reauratisierung der Postmoderne, etwa bei Avo Pärt, funktioniert schon nur mehr nach den Gesetzen der aktuellen Marktläufigkeit, während der *letzte musikalische Spiritismus* die galaktische Trommel rühren muß, um sich selbst noch als vorhanden zu glauben, womit zu befürchten steht, der *Logos des Wortes* könnte sich längst schon anderwärts begeben und die Gefilde der selbsternannten Klangapostel hinter sich gelassen haben.

[47] Im französischen Musikleben wurde an der Jahrhundertwende (zum 20. Jahrhundert) mit ‚atonal' sogleich jede Musik bezeichnet, die sich in Klangfarben „ohne Töne" versuchte, womit immerhin festgehalten war, dass eine vom Tonhöhenlogos entbundene Klangmusik von einer in sich kontingenten Subtilität ist, der kein atonaler oder dodekaphoner Tonalitätsersatz als organisatorischen Prinzip unterzuschieben ist. Im Gefolge Schönbergs wird Adorno später, wenn auch vielleicht nur kurzfristig, dem Irrtum huldigen, durch Dodekaphonie sei auch der Klangfarbenverwendung ein neues integrales Organisationsprinzip erwachsen.
Davon war in Schönbergs Harmonielehre zunächst noch nicht die Rede, wenn auch die dodekaphonen Gedanken ihre Schatten schon vorauswarfen. In der bekannten Stelle seiner Harmonielehre wird die Klangfarbe zunächst als „die zweite Dimension des Tons" eingeführt. Zwar ist auch dies schon falsch, da für jede Musik, sie auf dem ‚Ton' und dessen Apperzeption in uns als Tonsprache begründet, selbstverständlich die Dauer des Tones sich im Rang der zumindest „zweiten" Dimension einstellt, sofern man nicht davon lassen kann, Dimensionen in einer Reihe aufzuzählen, - aber die Klangfarbe sollte in Schönbergs Denken - um 1908 - sogar in den Rang einer „ersten Dimension" aufsteigen.

Dauer und Höhe des Tones stehen in der Alten Musik gleichberechtigt gegen- und ineinander, ihr Logos entwickelt Tonsätze, in denen sich beide vermittelt ineinander reflektieren, eine Syntax und Idiomatik, in welchen die Dimensionen der Höhe und Dauer auf nichtkontingente Weise beziehbar werden. Eine Syntax und Idiomatik mithin, welche die Dimensionen der Farbe und Lautstärke in ihrer kunstmusikalischen Entwicklung, jedenfalls der instrumentalen, entbehrten; indes auch in der vokalen (trotz Kastratenunwesen) die hierarchische Vorherrschaft von Höhe und Dauer aufrechtblieb, somit Farbe und Stärke als äußere, je nach Gattung und Art der Musik mehr oder weniger kontingent beistellbare Parameter mitgeführt wurden (wovon auch noch das Tempo lange Zeit mitbetroffen war), bis dann in der Epoche der Wiener Klassik und insbesondere bei Beethoven auch die beiden Außendimensionen des Tones dem autonomen Werk vollendet innerlich verbunden wurden.
Da es sich bei der meistzitierten Textstelle von Schönbergs Harmonielehre um ein Meisterstück autodidaktischer Prophetie und sophistischer Rhetorik handelt, sei die kommentierende Zwischenrede wieder erlaubt. Schönberg: (S. 470 f.) „Ich kann den Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie er gewöhnlich [*die Plebs der Ungenialen und Uneingeweihten wird zunächst mild distanziert*] ausgedrückt wird, nicht so unbedingt [*der Genius noch am überlegenden Forschen, wir dürfen der Entdeckung einer großen Einsicht beiwohnen*] zugeben. Ich finde, [*verbindet die Geste bescheidenen Suchens und Meinens mit der Möglichkeit des schon anklingenden Dekrets, das keinen Widerspruch dulden wird*] der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, [*als gäbe es in unserer unmittelbaren Wahrnehmung des Tones einen Prioritätenstreit seiner Parameter]* deren eine Dimension die Klanghöhe ist. [*Im Theorem der Tonhöhe als Epiphänomen der Klangfarbe ist unschwer der sinnschwache Ableger jener schulgläubischen Ableitung wiederzuerkennen, die alles, das tonale wie das atonale Tonhöhenbeziehen ist der Obertonreihe vorfindet; aber vorerst ist es ja nur ein Theorem, ein „ich finde", - oder? Hat Schönberg bisher nur be-, oder doch schon begründend ge-funden?]* Die Klangfarbe ist also [*! Dem Zauberhut des sophistischen Wortesetzers entspringt mit schlagender Überzeugungskraft der Syllogismus genialer Selbstermächtigung]* das große Gebiet, ein Bezirk [*Ausweichen auf optische Vergleiche; wir erinnern uns an die „Quelle" der Reihe, wir begegneten ihr als „Hut" und „Messer" und „Uhr" im Swedenborgschen Banalitätenhimmel; die Visionen am falschen Ort sind stets das Kainszeichen autodidaktischer Erkenntnis*] davon die Klanghöhe. Die Klanghöhe ist nichts anderes [*die Selbstvergewisserung des Dekrets als ultima ratio*] als Klangfarbe, gemessen in einer Richtung. [*Wissenschaftlicher Staubzucker kann nie schaden; eine akustische Vermutungsrakete könnte ein physikalisches Ziel im Reich der Klangfarben anvisieren*].
Ist es nun möglich, [*ein neuer Gedankengang soll Klangfarbenmelodie als möglich erweisen, daher wiederum diese Anfangsgeste eines bescheidenen Suchens und Meinens, die Formulierung einer fraglichen Möglichkeit, in der die später fest und entschieden dekretierte nur erst durchscheint]* aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, [*eine der Klangfarbe eher sekundäre, den äußeren Ambitus der Klangfarbe bestimmende Unterscheidung, etwa die Lokaleigenschaft eines spezifischen Instrumentalklangs im Tonhöhenkontinuum; indes die innere Bewegung und Konnexion im Obertonspektrum, auch Ein- und Ausschwingvorgänge als primäre Klangfarbeneigenschaften zu nennen wären]* Gebilde entstehen zu lassen, die wir [*Pluralis majestatis des Meisters oder der eingewöhnten Schuldenker?*] Melodien nennen, Folgen [*milde Ankündigung einer Logik der Klangfarben, obwohl uns vorerst nur deren äußere Tonhöhengrenzen als Novität mitgeteilt wurde]* deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung [*das Denken in Klangfarben biedert sich dem in Begriffen an, der musikalische Gedanke sui generis fürchtet die Inzucht des leeren Klingklang]* hervorruft, dann muß es auch möglich sein, [*die fragliche verwindet in der apodiktischen Möglichkeit]* aus den Klangfarben der anderen Dimension [*als wäre die Tonhöhe lediglich eine Begrenzungsmarkierung der Klangfarbe;] welcher Storch bringt uns dann die Intervalle?*] aus dem, was wir schlechtweg [*das obige „gewöhnlich", nun genial übersetzt in „schlechtweg", um uns (und sich selbst?) zu verschleiern, daß der Genius nun doch „den Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie er gewöhnlich ausgedrückt wird", benötigt, um von Folgen von Klangfarben sprechen zu können, obwohl wir so gern erfahren hätten, wodurch sich die neuartigen von jenen unterscheiden, die wir von Straussens Instrumentationslehre erlernen können]* Klangfarbe nennen, solche Folgen[!] herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art [!] Logik wirkt, [*später wird der Reihe befohlen, „in der Art von Motiven" einen ersatztonalen Zusammenhang herbeizuschaffen]* ganz äquivalent [*die halbe Äquivalenz wäre „also" noch zu finden*] jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt."
Fazit: Tonhöhen sollen wie Klangfarben bewegt werden; in op. 16/3 von 1908 bekanntlich dadurch, daß ein Akkord allmählich einzelne seiner Töne ändert, um in seinem Intervallzwilling auf der Halbtonstufe darunter zu landen, wobei zwei gleichbleibende Instrumentalgruppen die schleichende Akkordrückung in Klangfarbe setzen. (Wo ist der Unterschied zu Beethovens Überleitung durch Akkordrückung im Zweiten Satz der Fünften? Diese hat weniger Langmut.) Was also einst „nur" Illustration der Melodie durch Instrumentation gewesen, sollte nun als Chefsache auftreten. Wie aber, wenn der Schleichzug von Tonhöhenveränderungen mindesten so wichtig erscheint wie dessen instrumentale Illustration, da *durch* ihn die neue Logik und Bewegung der Klangfarben erzeugt werden soll?
Da wir offensichtlich des Kaisers neue Wortkleider *gehört* haben, dürfen wir *schlechtweg* behaupten: distinkte Tonhöhen, gleichgültig in welcher Trancebewegung von schleichender Chromatik oder welcher *distinkten Tonhöhenbewegung* auch immer; und gleichgültig ob eigenwillig oder uneigenwillig instrumentiert, generieren

niemals eine *Logik von Klangfarben*bewegung. Tonhöhenbewegungen mussten im 20. Jahrhundert ganz anderen Prozeduren unterworfen werden, um *Mittel* bewegter Klangfarben, Klangflächen, Geräusche-Polymorphien etc. zu werden, um somit als Epiphänomen einer gleichsam tonhöhenlosen Klangbewegung zu verschwinden. (Hier erst begann die Stunde einer wirklich Neuen Musik: Eine „Sprache“ der Klänge konnte die Sprache der Töne weder fortsetzen noch als Grundlage voraussetzen.)
In Schönbergs Intention sollte die Klangfarbenmelodie als *eine Art der distinkten Tonhöhenbewegung* zustande kommen: eine analoge Aporie zu der späteren im dodekaphonen Werk, im den die Reihe „in der Art eines Motivs“ wirken sollte. Schönbergs „Klangfarbenmelodie“ führte daher gleichfalls in eine Sackgasse, op. 16 wurde nicht weiterverfolgt, und nur willkürlich kann es als vorwegnehmender Versuch der späteren Klangflächenmusik gedeutet werden. Wie zum Beweis für die offenkundige und dennoch unbemerkt gebliebene Aporie ließ Schönberg kammermusikalische Fassungen von op. 16 herstellen, und Webern lieferte sogar eine Fassung für zwei Klaviere zu vier Händen: als sei alles andere, nur nicht die *Klangfarben*melodie in op. 16 wichtig und entscheidend.
Die spätere Entwicklung im 20. Jahrhundert (hin zu einer wirklich Neuen Musik) musste den Kristall Ton ausdrücklich auflösen und das distinkte Tonhöhenhören verschleifen, um Klänge als Flächen und Farben und deren freie Bewegungen zu erhalten. Schon die Klangfarbe der traditionellen Instrumenten ähnelt der (Kugel)Fläche, da ihrer Binnenstruktur ein je individuelles Reihenspektrum von Obertönen als Korrelat unseres Gehörsaktes zugrunde liegt: die Klangfarben der Instrumente erklingen immer ein- und auswellend: rau, glatt, hohl, das Horn greif in die Ferne, der Klavierton verbindet alle temperierten Punkt der zur Fläche gestalteten Tonalität durch gleichfarbige Linien, der Kontrabaß brummt wie ein Bienenschwarm usf. Daß uns erst mit dem Strukturgenerator im nichtdistinkten Binnenbereich der Klangfarben methodisch distinkte Verfügungsgewalt eröffnet wird, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß im Spektrum der Klangfarben (und Lautstärken), deren quantitatives Kontinuum sich nur als *Reihe* und *Feld* artikuliert, somit keine Beziehungen von Farbenintervallen, Laustärkeakkorden usf, also keine synthetischen Prinzipien enthält, die der Logik von Tonhöhen- und Tondauernbeziehungen äquivalent sein könnten.
Ein Klangfarben*farben*satz, der als mimesierbare Syntax zum Organon eines neuen Musizierens auf neuen Instrumenten werden könnte, der Schönberg vielleicht vorgeschwebt haben mag, taugt heute daher nicht einmal mehr vom Vehikel von Zukunftsphantasien, die nochmals wahrscheinlich sein sollen. Der Ausdruck *Klangfarbenmelodie* ist daher nicht, wie Carl Dahlhaus meinte, „ebenso einprägsam wie schwer verständlich“; ein Urteil, in dem sich nur der Respekt des Musikhistorikers vor einer Scheingröße und die autoritäre Bereitschaft zur Hinnahme unreflektierter Dekrete kundgibt. Die wissenschaftliche Analogie zum modernen Beliebigkeitshörer, der sich gleichfalls damit bescheidet, scheinbare Schwerverständlichkeit als Surrogat von Tiefe hinzunehmen; Klangfarbenmelodie ist (wie Mikrotonalität) ein flatum vocis, bei dem in den Kategorien der Alten Musik eine Grundgestalt Neuer Musik gedacht wird, die eben dadurch nicht mehr gedacht werden kann.
Bezeichnend für Schönbergs Art der Gedankenführung ist im folgenden die zunächst überraschende Kapitulation: die Rücknahme des Entwurfs, als sei er sich der unaufgelösten Widersprüche dunkel bewusst: „Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch.“ Ebenso bezeichnend aber, wie er sich aus dieser Absage durch den Elan kühner Selbsteuphorie wieder erhebt und das soeben Verabschiedete als neues und höchstes Ziel der Musik und Menschheit verkündet. „Aber eine [*Zukunftsphantasie],* von der ich fest glaube, daß sie sich verwirkliche wird. [*Realisiert im nichtgenialen Genius des Strukturgenerators, da die Programmarten seiner Digitallogiken der Kontingenz des neuen Materials kongenial entsprechen; die Aufhebung der Tonhöhe ist ihm ein Computerkinderspiel; auf traditionellen Instrumenten (Gesang inklusive) bekanntlich nur durch Tortur von Musiker und Instrument möglich]* Von der ich fest glaube, daß sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse *[Hauer hielt es nicht unbescheiden mit den geistigen allein],* die die Kunst bietet, in unerhörter Weise zu steigern imstande ist. [*Schönbergs Überdrehung des spätromantischen Fortschrittsrauches der ästhetischen Moderne: Steigern auf Teufel komm’ raus; op. 16. befreie uns von Beethovens kümmerlicher Instrumentationslogik*] Von der ich fest glaube, daß sie jenem uns näher bringen wird, was Träume uns vorspiegeln; daß sie unsere Beziehungen zu dem, was uns heute unbelebt scheint [*!? Ein unbewohnter Swedenborgscher Planet?*], indem wir dem Leben von unserem Leben geben [*wir tappen im Dunkel des Mysteriums*], das nur durch die geringe Verbindung, die wir mit ihm haben, vorläufig für uns tot ist. [*Auch die Klangfarbenmelodie sei letztlich eine Botschaft aus Swedenborgs Himmel*] Klangfarbenmelodien! [*Die Freude des neobiblischen Namengebers, als wisse er schon: Millionen Mal wird das Wort wiedergekäut und gedankenlos „verstanden“ werden*]Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hoch entwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! Wer wagt hier Theorie zu fordern! [*Ob Sinnlichkeiten, die keiner Theorie zugänglich sind, mystische Ehren beantragen dürfen? Vor und mit welcher Himmelsmacht? Wozu ein überm Himmel Beethovens wohnender anderer und höherer Beethoven?*]
Wußte Schönberg wirklich nicht, daß die Obertonreihe der apperzeptive Objekt-Ort unseres Klangfarbenempfindens ist? Konnte er dies nicht (mehr) wissen, weil sie ihm viel mehr und entschieden zu viel

Parameter der Klangfarbe jene verbindlichen Materialformen, die Schönberg glaubte gefunden zu haben, um durch sie die hierarchielose Integration aller Parameter im integralen Werk (mit wieder möglichen Großformen in wieder möglichen Großgattungen) und eine neue, syntaktisch organisierte und zugleich mimetische Musizierpraxis begründen zu können, welche die der Tradition hätte ablösen und weiterführen können.

13.

Des integralen Werkes Wesen, als musikgeschichtlich notwendiges Ideal zugleich unrealisierbares Unwesen und Nichtideal zu sein, offenbarte die Gründe seiner aporetischen Ungründe in der Versuchsgeschichte seiner Verwirklichung im 20. Jahrhundert. Die sich schon in der Phase freier Atonalität vom traditionellen Material- und Formenkanon emanzipierenden Momente der durchindividuierten Werkgestalt: freie Motivik-Thematik, komplementäre Harmonik unterm freien Triebdirigat der emanzipierten Dissonanz sowie eine freie Polyphonie als vermeintlich objektiv sich verzeitlichende Dissonanz hätte eines Organisationszentrums von schier übermenschlicher Kraft und Sinnlichkeit bedurft, um nochmals zu einer neuen universalen Individualgestalt musikalischen Kunstidioms verbunden werden zu können.[48] Denn im Zentrum dieses neuen Organums hätten verbindlich tragfähige, neuerlich nichtkontingente Prinzipien für eine neue Sukzessivität und Simultaneität nichttonaler Klänge stehen müssen. Da aber die Emanzipationsgestalten der genannten Momente aus dem Vollzug des sich nach Beethoven zu Ende führenden Individuationsprozesses resultierten, der alle traditionellen Dimensionen analytisch differenzierenden Prozeduren unterworfen hatte, konnten weder deren Motivik-Thematik noch Harmonik noch Polyphonie syntax- und stilfähige Materialien und Formen hervorbringen.
Im Gegenteil: statt zu neuen Synthesen im nichttonalen Material, zu einer neuen syntaxfähigen Universalität einer neuen Musiksprache vorzudringen, führten Analysis und Reflexion der sich individuierenden Phantasie zur Atomisierung des Materials und Fragmentierung der Formen. So war weder die Reihe jene synthetische Gestalt, für die sie zunächst gehalten wurde, noch war den Versuchen, die übrigen Parameter und Dimensionen nichthierarchisch in ein Ganzes zu integrieren, ein Erfolg beschieden. Unerfüllt blieb die Grundforderung des integralen Werkes, eine hierarchielose Strukturierung seiner Momente, eine rational durchsichtige

---

war: Begründungsgenerator für Tonalität, Konsonanz, Dissonanz, Atonalität, Temperierte Stimmung, Dodekaphonie, ja für die Logik der gesamten Musikgeschichte?
Mahler gestand, als ihm Schönberg die Partitur von op. 16 vorlegte, das Werk nicht lesen zu können, weil er den optischen Eindruck der Noten nicht in klingende Töne übersetzen könne. (Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg.* S. 98.) Und Richard Strauss, der sie aufführen sollte, sollte die Aufführung verweigern, obgleich doch Schönberg ebenso entblößend wie eindringlich an Strauss geschrieben hatte: „Ich glaube, diesmal ist's wirklich unmöglich, die Partitur zu lesen. Fast wäre es nötig, ‚auf blinde Meinung' sie aufzuführen. Aber, und das ist der Vorteil, durch den Sie es vielleicht doch riskieren könnten: s e h r k u r z!" (S. 65.) - Die letzten Repräsentanten der Alten Musik verweigern den apokryphen Erstzeugnissen Neuer Musik die Anerkennung bereits als factum brutum. Es ist für sie ein Nichts; weder sie noch Schönberg ahnten, welchen Weg die Neue Musik im 20. Jahrhundert gehen musste: eine geschichtliche Nahtstelle des nicht nur kompositorischen Traditionsabbruches.

[48] Letzter Referenzpunkt der freigesetzten *Motivik-Thematik* war die Ableitung aller Variation und Durchführung aus einer motivischen Substanz; diese Referenz verfällt, wenn die Substanz durch Atomisierung des harmonisch-melodischen Materials unvollziehbar wird; letzter Referenzpunkt der *komplementären Harmonik* war die Totale des zwölftönigen Chromas; wird hinfällig, wenn das totalisierte Chroma nicht mimetisch als Syntax harmonischer Funktionen vollziehbar ist; letzter Referenzpunkt des *funktionellen Kontrapunkts* war die innere Bewegung der emanzipierten Dissonanz; wird hinfällig, da der freigesetzten Akkordbewegung keine konstitutiven Prinzipien für verbindliche *Synphonien* ihrer Simultanereignisse inhärieren. Bei Webern wurde daher die abendländische Musik zum Liptogramm ihrer selbst.

Vermittlung seiner Syntax und Idiomatik hervorzubringen. Zugleich aber hätte sich nur am übermächtigen Zentrum des Integralen die Utopie einer Musik realisieren können, deren Dimensionen unendlich differenziert und zugleich als differenzierteste durch Synthesis ihrer Mannigfaltigkeit als Ausdruck eines neues Subjektes von Musik vollziehbar gewesen wären.
Wie wenig die Reihe die Kraft besaß, das Geforderte zu leisten, wurde in der Geschichte ihrer Anwendung auf alle Parameter und Dimensionen offenbar. Nicht nur führte ihre Totalisierung als serielles Prinzip zur gewalttätigen Gleichschaltung aller Parameter und Dimensionen, sie verschlug auch die Intention individuellen Werkausdrucks ins Intentions- und Sinnlose. Offenbar wurde, daß serielle Permutationen den Parametern das Gesicht zerschlagen, weil ihr abstraktes Prinzip den Konkretionen von Tonhöhe, -dauer, -farbe und -stärke analytische Prozeduren auferlegt, die jegliches Musizieren zur verstörenden Parodie seiner selbst macht. Endgültig desintegriert finden sich Material und Formen der Parameter, nachdem sie schon durch Dodekaphonie einander fremd geworden waren wie nie zuvor. Und der Umschlag des Seriellen ins Aleatorische wurde schließlich zur conditio sine qua non für ein Dekomponieren, das Desintegration als bewusstes Prinzip kontingenten Schaffens auf die Bühne der Musikgeschichte brachte: John Cage.
Aber nicht nur war das gesuchte Organisationszentrum, das für eine integrale Syntax und Idiomatik verbindliche Basis hätte sein müssen, nicht zu finden, - es blieb auch die ästhetische Gretchenfrage der Neuen Musik: wozu und für wen eine stets rascher zu Material, eine stets ausdrucksloser werdende Gestaltenwelt unter integralem Werkanspruch ins Unendliche differenziert werden solle, unbeantwortet. Vorauszusehen war, daß sich mit der totalen Differenzierung aller Parameter und Dimensionen der Zwang zur totalen Konstruktion proportional erhöhen und damit umgekehrt proportional die Ausdruckskraft der Werke sich vermindern und ihr Ort in der modernen Gesellschaft problematisch werden müsse.
Im Zuge der Entwicklung serieller Techniken und ihrer informellen Ableger wurde daher die utopische Selbstüberzeugung der „Zweiten Wiener Schule“, die Tradition großer Kunstmusik auf qualitativ höherer Ebene fortführen zu können, fast gänzlich aufgegeben. Vom integralen Werk blieb in der seriellen Atomisierung freigesetzter Klanggesten nichts als das Verschwinden seiner Illusion. Der Konstruktionswille des nachseriellen Werkes spricht daher nicht mehr von einem auch nur utopischen Wir, das im Zentrum oder an der Spitze der modernen Gesellschaft stünde. Der nachserielle Komponist muß sich daher völlig solitär einem völlig kontingent gewordenen Material und dessen stets paradox-novitärer Setzung und nominalistischen Ausdruckskraft stellen.[49] Er wird sich dazu entweder auf den Weg der transmodernen Musik Richtung Strukturgenerator oder auf den Weg der Postmoderne, den ebenso solitären Reauratisierungsversuchen des gesamten musikgeschichtlichen Materials und Formenbestandes begeben müssen.

---

[49] Die Schwierigkeit nominalistischer Ausdruckskraft zeigte sich seit Schönberg, wenn Musik versuchte, dem Schrecken und Sinnlosen des Jahrhunderts in notgedrungen ästhetischen Werken beizukommen. Denn unser Applaus für eine Aufführung des „Überlebenden aus Warschau“ gilt immer auch der ästhetischen Darstellbarkeit eines Leidens und Opfers, das sich jeder in solcher Darstellung enthaltenen Rechtfertigung verweigert. Unser Applaus ist schändlich ohnegleichen. „Die Söhne der Mörder beklatschen die Leichen der von ihren Eltern Ermoderten.“ (Günther Anders in einer Tagebuchnotiz zu einer Radioaufführung des Werkes; zitiert nach Konrad Paul Liessmann: *Auschwitz als Vergnügen.* In: Der Standard vom 20.12. 1997, S. 25.)
Dagegen jedoch Adorno: „Der ‚Überlebende von Warschau’ ist neben Picassos Guernica wohl das einzige Kunstwerk der Epoche, das ihrem äußersten Entsetzen ins Auge zu sehen vermochte und doch ästhetisch verbindlich geriet.“ (*Zum Verständnis Schönbergs.* In: *Musikalische Schriften V.* Frankfurt 1984, S. 445.) - Womit die Bedingungen ästhetischer Verbindlichkeit im 20. Jahrhundert zur Diskussion stehen. Die stets aktuellen Auseinandersetzungen über stimmige Denkmale für mal- und symbolunwürdige Handlungen und Ereignisse des Jahrhunderts erweisen schmerzhaft die Grenzen der alteuropäischen Kunstformen; gegen die Glaubwürdigkeit von Dokument und Film erscheinen ihre Gebilde wie kindliche Äußerungen eines künstlich erregten Erschreckens und ohnmächtig denkenden Gedenkens; in den diskursiven Auseinandersetzungen darüber geschieht bereits, was man anderwärts noch sucht.

Das Auskomponieren der Tonalität als Atonalität, der Atonalität als Dodekaphonie, der Dodekaphonie als Serialität, der Serialität als Nachserialität führte nicht zur Einlösung des utopischen Ideals eines integralen Werkes, sondern unausweichlich zur Dekonstruktion seiner ursprünglichen Intention am Beginn der musikalischen Moderne. Schon als Dodekaphonie war der traditionelle Anspruch der Kunstmusik, eine universale Sprache universalen Ausdrucks (etwa von Gesellschaftseliten) zu sein, musikgeschichtlich kollabiert, schon die Reihe war die erstarrte Maske des ausdruckslos gewordenen Materials, die mimesislose Mimesis an das neutralisierte Chroma, das Erlöschen der verbindlichen Differenzierungen in Harmonie und Polyphonie. Rückschauend wissen wir, daß der musikalische Expressionismus das letzte verbindliche Aufbäumen gegen das Kontingentwerden der Formen und das Ausdrucksloswerden des Materials gegen das Kontingentwerden der Formen und das Ausdrucksloswerden des Materials traditioneller Tonhöhen- und Tondauernfiguren war; ein Aufbäumen, von der noch die Postmoderne nach 1970 zehrte, wenn sie sich als Renaissance des musikalischen Expressionismus zu präsentieren versuchte. Und wie unmöglich es auch für die transmoderne Musik ist, aus dem Podestgefängnis des ästhetischen Scheins auszubrechen, den Kunstcharakter ihrer Installationen und Aktionen zu unterlaufen, beweist jede künstlerische Performance, die sich durch unmittelbare Handlung zu einer des Lebens machen möchte. Ein Stück von Kagel, in dem eine Gruppe von Musikern an ihren Instrumenten choreographisch vorführt, daß mit diesen nicht mehr gespielt werden kann oder soll, überbietet an Künstlichkeit jede Wagneroper.

Adornos Versuch, die Entwicklung der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts am Gegensatz von Schönberg und Strawinsky zu rekonstruieren, war angesichts der historischen Dichotomie von konsequent durchgeführter und verweigerter Atonalisierung seit Beginn des Jahrhunderts ebenso unausweichlich wie in den Resultaten problematisch. Daß Adorno lediglich den Verweigerern des konsequent atonalen, letztlich dodekaphonen Komponierens das Non placet missbilligter Kontingenz zusprach, erwies sich durch den dodekaphonen und seriellen Vollzugsprozeß der konsequenten Atonalisierung aller Parameter und Dimensionen als unhaltbar. Ist nun auch für den dodekaphonen und seriellen Zug die unausweichliche Fahrt in die Kontingenz erwiesen, so kann dieser für sich höchstens noch den Anspruch erheben, den Spuren der Vergängnis authentischer gefolgt zu sein und dadurch das Erreichen des Landes der transmodernen Musik mitermöglicht zu haben, obgleich dieses sich schon in Hábas und Varèses Versuchen der alles überragenden elektroakustischen Klangbeherrschung einer gänzlich neuen Rationalität freigesetzter Klangreflexion verdankte.

Und Strawinsky konnte von Adorno noch nicht als Ahne der Postmoderne dechiffriert werden, weil die musikalische Moderne - Garant und Diener des je avanciertesten Materials - für ihn, unter utopischem Anspruch freilich, den Rang des Einzigkünftigen einnahm, - als Fortsetzerin der Tradition, mit Schönberg als neuem Beethoven, mit der „zweiten Wiener Schule“ als Vollendung der Wiener Klassik. Auch bedachte Adorno kaum die Geschichte der traditionellen Musik als konkreten Vollzug der Säkularisierung ihres religiösen Gehaltes und der religionsordinierten Mimesis ihrer Sinnlichkeit, sondern meist nur die Dichotomie von Natur und Rationalität an den Werken und ihrer Sprache, worin eben das Entscheidende der Aura abendländischer Musik, der säkulare Selbstvollzug ihrer Einheit, zuletzt die Selbstauslöschung ihrer Substanz, tendenziell ausgeblendet wird. Den Traditionsbruch zumeist wegdialektisierend, musste ihm die konkrete Nichtkontingenz der Alten Musik, ihrer Entwicklung und ihre Endes, und die Notwendigkeit einer anderen neuen Musik, die auf die Alte nach deren Ende aus kontingenter Freiheit musikalisch reflektiert, - einer sozusagen nichtmodernen modernen, die als postmoderne Selbstbewußtsein und Anerkennung erringen sollte, verborgen bleiben.

Aus dem Kältetod des traditionellen Werkes durch dessen Totalkonstruktion zog die musikalische Postmoderne bekanntlich die Lehre einer Umkehr, in der das verabsolutierte Innovationsgebot samt Zensur über schon gebrauchtes Material aufgehoben wurde. Die Wärme

der schöpferischen Persönlichkeit scheint seitdem wieder in die Musikgeschichte zurückgekehrt, sofern sie nicht ohnehin in den gewissermaßen vorzeitig Postmodernen wie Strawinsky, Bartok, Hindemith usf. nie verschwunden gewesen war. Der sich wieder schöpferisch nennende postmoderne Komponist erscheint auch um ein Vielfaches „schöpferischer" als der traditionelle, etwa als Mozart oder Beethoven, da er über ein unendlich reichhaltigeres Material und ein hyperdifferenziertes semantisches Potential zu verfügen scheint, das er auf grenzenlos individuelle Weise zu Werkgestalten verknüpfen kann. Aber trotz der multipluralen Komplexitäten oder der reauratisierten Einfachheiten, die der postmoderne Werkgeist dem modernen Interpreten und Hörer anmutet, ist die liebende Wärme von gesellschaftlichem Auftrag und neu sich begründender Vereinsgemeinde nicht zurückgekehrt. Als gehörten die Koordinaten der überlieferten Werkbühne und ihrer Vergesellschaftung einer endgültig vergangenen Zeit und Kultur an.

Einsichtig daher, daß sich in der Selbstteilung der Neuen Musik zu einer transmodernen und postmodernen Musik ein umfassenderer Traditionsbruch niederschlägt, der nicht allein aus der Entwicklung der Neuen Musik im 20. Jahrhundert zu verstehen ist; wie ja auch die Neue Musik selbst in ihrer originären Eigenheit nicht ohne stets festgehaltenen Unterscheidungsbezug zur Tradition der Alten Musik begriffen werden kann. Der umfassende Traditionsbruch nötigt daher, einmal seiner Genese in jener Säkularisierung nachzugehen, der die Alte Musik eine nichtkontingente Entwicklungslogik ihrer Geschichte, die zu drei nichtkontingenten „Klassiken" führte, verdankte, zum anderen die Wiederaufführungsgeschichte der Alten Musik, die nicht zufällig mit Beethoven einsetzte, zu deuten, - und zuletzt, aber im Grunde zuallererst, die schmerzhafteste Säkularisierung der Alten Musik in ihrer immanenten Mutation zu einer Unterhaltungsmusik, die im 20. Jahrhundert, gleichfalls nicht zufällig unmittelbar nach Beethoven, ihre weltgeschichtliche Geburt erlebte, um im 20. Jahrhundert in das Zentrum der modernen Gesellschaft vorzurücken.