ORDEN POUR LE MÉRITE
FÜR WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE

REDEN UND GEDENKWORTE

SECHSTER BAND
1963/64

VERLAG LAMBERT SCHNEIDER · HEIDELBERG

REDE VON

PAUL HINDEMITH

PAUL HINDEMITH

STERBENDE GEWÄSSER

I

Vor kurzem las ich einen jener alarmierenden Artikel, denen man seit einiger Zeit häufig begegnet. Es hieß da: »Hemmungslos leiten wir die täglich immer mehr anschwellenden Schmutzströme aus Haushalt, Gewerbe und Industrie in Bach, Fluß und See. Wir vergiften unser Wasser mit allen möglichen Chemikalien und verseuchen es mit Krankheitskeimen aller Art. Am Grunde der stehenden Gewässer liegen Faulschlammbänke, an ihrer Oberfläche treiben übelriechende Algenfladen. Unsere schönsten Fließgewässer haben wir abgetreppt und aufgestaut; ihr Rauschen ist verstummt; ihre Edelfischbestände sind verschwunden; ihre Selbstreinigungskraft ist verloren. Mit dem Oberflächenwasser haben wir auch das Grundwasser und die unterirdischen Quellen verschmutzt. Sie müssen in zunehmendem Maße entkeimt und chloriert werden, wenn Seuchen

verhindert werden sollen. Wir haben mit unserem früheren Wasserreichtum schon derart gewirtschaftet, daß Stadt und Land an Wassermangel zu leiden beginnen. Aber trotzdem wird unentwegt diese Vergiftung, dieser Raubbau weitergetrieben.«

Einer der kein Volkswirtschaftler ist, kommt (wie die meisten von uns) mit diesen Erscheinungen kaum anders in Berührung, als wenn er in verunreinigten Seen vergeblich nach sauberen Badegelegenheiten sucht, wenn man ihm nach Maschinenöl schmeckende Fische zu essen serviert, oder wenn er in Gegenden reist, wo das Trinkwasser durch seinen Chlorgehalt so gut wie ungenießbar ist. Es wäre unnötig, einen Musiker zu Ihnen von der Verunreinigung der Gewässer reden zu lassen, sähe er sich nicht in seinem Beruf einem ähnlichen Raubbau und einer ähnlichen Vergiftung lebenswichtiger Substanz gegenüber und wüßte er nicht auch sein Publikum von diesem Vorgang betroffen, mehr vielleicht als von Wasserschäden, denn gebadet wird ja nicht pausenlos, statt schlechtschmeckender Fische kann man andere Speisen essen, und das Trinken bloßen Wassers ist offenbar sowieso nicht jedermanns Sache. Mit Musik werden wir heutzutage aber fast ununterbrochen überschüttet, und bei ihrer Menge kann sie kaum ohne Degenerationserscheinungen bleiben. Solange diese sich auf Aufführungsmanieren und sonstige Äußerlichkeiten erstrecken, brauchte man sie nicht allzu ernstzunehmen. Die Vergiftung lebenswichtiger Substanz liegt jedoch im Gegensatz zu den erwähnten Schäden an den Gewässern nicht für jedermann offen da, sie geht in tieferen Schichten des Musikgeschehens, vor sich. Sie betrifft das grundlegende Material unserer Musik, das Tonsystem.

Überall in der Welt, wo sich die Musik von primitivem Jauchzen, heulendem Klagen und stampfendem Getanze zu einer

Ebene erhoben hat, die (wenn auch in noch so geringem Grade) den Namen Kunstmusik gerechtfertigt erscheinen läßt, konnte sie das nur auf Grund geordneter Tonsysteme tun. In solchen sind die Abstände zwischen den Tönen durch allgemeingültige Meßmethoden festgelegt, und aus solchermaßen geregelten Intervallen hat man nach und nach gewisse Arbeitsweisen abgeleitet, die den nach ihnen gearbeiteten Musikstücken eine allen Beteiligten verständliche Ordnung geben. Auch unser Tonsystem ist auf die gleiche Weise wie die Systeme anderer Kulturen aus natürlichen akustischen Gegebenheiten entstanden und hat sich durch mancherlei Stadien bis zu der Form entwickelt, die seit etwa hundert Jahren bei uns im Gebrauch ist. Die Bestrebungen vieler Musiker gehen heute dahin, dieses Tonsystem teils bewußt zu mißbrauchen, teils ganz zu umgehen. Wie das geschieht, werden wir später sehen.

Wer noch vor fünfzig Jahren die allgemeine Vergiftung der Gewässer als Gefahr für unser Wohlergehen hingestellt hatte, mußte mit einem mitleidigen Lächeln als Antwort auf seine Mahnungen rechnen. Heute weiß man, wie begründet solche Mahnungen waren und wie gut es gewesen wäre, wenn sie gleich damals beherzigt worden wären und wenn man entsprechend gehandelt hätte. Wer es heute unternimmt, vor der Zerstörung lebenswichtiger Substanz in der Musik zu warnen, hat kein besseres Schicksal zu erwarten: er wird ohne weitere Überlegung in den großen Abfallkorb der Reaktionäre, Hinterwäldler und Mießmacher geworfen. Wahrscheinlich hätten die Türken denjenigen eben dieser Rückständigkeit geziehen, der sie angefleht hätte, in der athenischen Akropolis das Pulvermagazin nicht anzulegen, dessen Explosion die Burg in die Luft jagte und die bejammernswerten Ruinen zurückließ, die wir heute kennen.

II

Zunächst wollen wir einmal versuchen, uns über das Wesen und Werden unseres Tonsystems, des bisher gültigen Baumaterials mehrstimmiger Musik Klarheit zu verschaffen.

Lassen Sie uns zu diesem Zwecke von etwas ausgehen, das jedermann seinem Aussehen nach wie hinsichtlich seiner Aufgabe und Arbeitsweise durchaus bekannt ist: von den Klaviertasten. Das ist freilich ein sozusagen illegales Vorgehen (das wir nur aus Bequemlichkeit und um der Anschaulichkeit willen anwenden), denn organisch gewachsene Tonsysteme stützen sich nicht auf Tasten oder sonstige instrumentale Spielhilfen, sondern auf Intervalle – Quinten, Terzen usw. – in natürlichen Größen, das heißt wie sie in der freien Natur, in Obertonreihen, überblasenden Röhren, Flageolettönen, Kombinationstönen und ähnlichen akustischen Erscheinungen zu finden sind. Diese natürlich-reinen Intervalle haben die fatale Eigenschaft, beim Aneinander- und Übereinandersetzen von Tönen – das ist ja, was ein Komponist tut – in völliger Unreinheit der Zusammenklänge zu landen, wenn nicht im Verlauf der Klangfortschreitungen die Naturreinheit der Intervalle immer wiederhergestellt wird. Sänger und Spieler von Streich- und Blasinstrumenten tun das unbewußt, indem sie einzelne *Töne* nach Bedarf etwas höher oder tiefer nehmen. Den starren Klaviertasten ist dieses Angleichen verwehrt. Man hilft sich ersatzweise beim Einstimmen der Tasteninstrumente durch ganz geringes Erweitern oder Verengen der *Intervalle* und erhält so eine Stimmung, in der außer der Oktave kein einziges Intervall naturrein ist. Wie Sie sehen, zahlen die mit Tasten bedienten Instrumente für die *gleichschwebende Temperatur* (wie man die Möglichkeit der rundherum und kreuz und quer

verbindbaren Intervalle nennt) den sehr hohen Preis beständiger und unvermeidlicher Unreinheit. Die zwölftönige Durchtemperiertheit, wie wir sie in der Klavierstimmung haben, spielt somit in der Musik eine ähnliche Rolle wie das Geld im Alltagsleben: wir können uns zwar Speisen und Kleider mit ihm kaufen, aber unmittelbar nähren und kleiden kann es uns nicht; die zwölftönige Temperatur der Tasteninstrumente führt uns zwar auf kürzestem Wege in jede Gegend klanglicher Beziehungen, aber die dem menschlichen Gemüt besonders zuträgliche und wohltuende Atmosphäre reiner Harmonien ist ihr verschlossen. Trotzdem geben uns die Tasten des temperiert gestimmten Klaviers manch interessante Auskunft über unser Tonsystem.

Da ist zunächst dasjenige Tonsystem in den Tasten zu sehen, welches sich in unserem westlichen Kulturkreis aus der Praxis des Singens und des Instrumentenspiels am frühesten entwickelte – Hunderte von Jahren vor der Zeit der ersten Tastaturen. Die *schwarzen* Klaviertasten sind es, die uns ein Bild dieses pentatonischen, fünftönigen Systems geben. Seine kleinsten Tonschritte sind der Ganzton und die kleine Terz. Zahlreiche Reste dieses Systems finden sich noch heute in den Volksliedern vieler Gegenden, besonders der keltischen und angelsächsischen Welt; es spielt aber auch im Osten, besonders in der klassischen chinesischen Musik, eine wichtige Rolle.

Einem pentatonischen System bleibt es im Laufe täglichen Gebrauchs nicht erspart, abgeschliffen zu werden. Die Spieler und zumal die Sänger werden immer geneigt sein, den im melodischen Fluß sehr auffälligen, aus seiner schrittweise gehenden Umgebung sich hervorhebenden Sprung der kleinen Terz durch einen Zwischenton auszufüllen – einen *Pien*-Ton, wie er in der klassischen chinesischen Musik genannt wird –,

und da sich dieser Ton in den meisten Fällen nicht genau in der Mitte der beiden Töne der kleinen Terz hält, sondern der leichten Singbarkeit entweder dem unteren oder dem oberen Terzenton angeschmiegt wird, schiebt sich in das Intervallgefüge der Pentatonik ein neues Intervall ein: die kleine Sekunde, der Halbtonschritt. Er ist nunmehr an Stelle des Ganztones das kleinste Intervall. Zunächst wird man ihn nur schüchtern angebracht haben; mit zunehmender Übung ist er jedoch zu einem festen Systembestandteil geworden – allerdings eines aus einer jetzt siebentönigen Reihe bestehenden Systems. Die Anordnung dieses neueren Systems sehen wir in der Reihe der *weißen* Klaviertasten. Sie zeigt uns eine gemischte Aufeinanderfolge von Ganztönen und Halbtönen, die sich in Ordnungen von siebentönigen Reihen (Tonleitern, wie wir heute sagen) gliedern. Eine beginnt mit dem Ton c, sie entspricht also unserer C-Dur-Leiter, jedoch nur dem äußeren Schein nach. Eine andere füllt die Oktave zwischen d und d' – wohlgemerkt immer mit den Tönen, welche den weißen Tasten entsprechen –, und ihr folgen die Reihen auf E, F, G und A. Alle sind trotz des gleichbleibenden Tonbestandes insofern voneinander verschieden, als ihr intervallischer Innenbau, die Verteilung von Ganz- und Halbtonschritten von Leiter zu Leiter wechselt. So ist in der Leiter auf C vom dritten zum vierten und vom siebenten zum achten Ton ein Halbtonschritt, in der E-Leiter hingegen liegen die Halbtöne zwischen 1–2 und 5–6 und in den restlichen wiederum anders.

Dieses siebentönige System war zunächst nur für einstimmige Musik und auch da fast ausschließlich für den Gesang gemacht. Seine höchste und edelste Anwendungsform ist der *Gregorianische Choral*, wie er seit dem ältesten christlichen Gottesdienst bis auf unsere Zeit gesungen wird. Die früh-

christliche Kirche hatte dieses System aus den Oktavreihen der griechischen Musiktheorie übernommen, freilich mit einigen Mißverständnissen, Umdeutungen und Verdrehungen, aber das Wesentliche unversehrt lassend. Das Wesentliche, das ist der modale Charakter des Systems: jede seiner Oktavreihen hat durch die nur ihr zugehörende Intervallverteilung einen eigenen, unverkennbaren Ausdrucksstil, sie ist schon fast eine vorkomponierte Melodie, ein *Modus*.

III

In der spätkarolingischen Zeit vollzieht sich in den Landstrichen, die heute Nordostfrankreich und Belgien bilden, mit dem siebentönigen modalen System etwas Unerhörtes, vorher niemals und nirgendwo Erfahrenes. Wie in der Praxis des Singens mit den vorerwähnten *Pien*-Tönen die Pentatonik sich abschliff, auflockerte und schließlich umwandelte, so entwikkelte sich jetzt ebenfalls wieder durch die Gewohnheiten der Sänger die mehrstimmige Musik. Sie ergab sich aus der chorsängerischen Erfahrung des unterschiedlichen Klang-, Spannungs- und Stimmungswertes gemeinsam gesungener verschieden hoher Töne, und die aus dieser Erfahrung gezogenen Schlüsse sind die Grundlage aller künftigen harmonisierten Musik, allen vokalen und instrumentalen Zusammenwirkens. Wir stehen hier vor einer der größten Taten menschlichen Beobachtens und Nachdenkens, vergleichbar nur der Einführung des Ziffernzeichens *Null* und des Stellenwertes im indisch-arabischen Zahlensystem, nur ist die Tat der alten Sänger – sie sangen in Männer- und Knabenchören die liturgische Musik in Kirchen und Klöstern – noch viel staunenerregender, denn das Bedürfnis nach der Verbesserung nume-

rischer Operationen muß sich immerhin bei vielen Tausenden von orientalischen Handelsleuten geregt haben (denen sich dann Gelehrte anschlossen), während die bestenfalls paar hundert Mönche, die sich zu jener Zeit in allen Klöstern und Kirchen Frankens und Burgunds fanden und denen man solchen Weitblick zutrauen konnte, ihre Neuschöpfung ja einem Material abringen mußten, das weder greifbar noch sichtbar, auch nicht mit alltäglichen Maßstäben noch nach etwaigen nutzbaren Wirkungen beurteilbar war, sondern nur durch genaues Hinhören bewältigt werden konnte. Nach den abfälligen Äußerungen des großen *Guido von Arezzo* am Anfang des elften Jahrhunderts hat man schon damals von den Sängern außer ihrem Singen nicht allzuviel erwartet; und trotzdem ist in ihren Kreisen diese ungeheure Entdeckung der Mehrstimmigkeit gemacht worden.

Man stellt sich gern Musikgelehrte vor, die damals, fern von der musikalischen Praxis, sozusagen in der Retorte die Mehrstimmigkeit entwickelten, braucht aber nur die wenigen ersten Berichte über mehrstimmiges Singen zwischen etwa 900 bis 1100 zu lesen und ihre Musikbeispiele zu singen, um zu sehen, was wirklich geschah. Nach diesen Berichten wurde auf Grund der liturgischen einstimmigen Linie eine zweite Stimme hinzuimprovisiert (nicht komponiert!), ganz nach dem Gehör und nach Regeln, die sich aus den im Gefühl der Sänger eingewohnten Intervallwerten ergaben, und die den Berichten beigegebenen Notenbeispiele sind lediglich Illustrationen der schon vollzogenen improvisierten Tatsachen. Damit schließt sich die Mitwirkung von Musiktheoretikern aus, denn einmal war deren Musik als Teil des *Quadriviums* ohnehin eine Geisteswissenschaft, die mit der Musik als Klangkunst kaum etwas zu tun hatte, und auch schon aus damaliger Zeit weiß man

von keinem Theoretiker, der zur Entwicklung der Musikpraxis Wesentliches beigetragen hätte.

Nach den erhaltenen kleinen Traktaten läßt sich leicht rekonstruieren, wie die damaligen Sänger ihre erste Zweistimmigkeit, die sich bald zur Mehrstimmigkeit erweiterte, organisierten – sie waren sich gerade dieser Methode des Organisierens sehr bewußt, wie schon aus dem Namen hervorgeht, den sie ihrer neuen Kunst gaben: *Organum*. Die beiden Stimmen, deren eine man sich wohl von einem etwas versierteren Solisten gegen den wahrscheinlich recht spärlichen Chor gesungen vorstellen darf, fangen im Einklang gleichzeitig an, und während sich die obere (welche choraliter das liturgische Stück singt) aufwärtsbewegt, verharrt die solistisch improvisierende untere noch auf ihrem Ton, bis die obere durch zum Teil recht dissonante Zusammenklänge den Quartenabstand zur unteren erreicht; und nun gehen beide eine Weile in Quarten (nicht in Quinten, wie so oft behauptet wird), um dann wieder durch abermaliges Nebenherlaufen oder durch Gegenbewegung den Einklang zu erreichen.

Wie man sieht, entsteht der erste Bewegungsschwung dieser Zweistimmigkeit aus einem Gesangsfehler: aus Versehen mag einer der Chorsänger seinen Ton länger gehalten haben, während die anderen sich schon fortbewegten, und aus dem anfänglichen Schrecken über das Fehlerhafte wird sich über den Reiz am Genuß des Verbotenen leicht die Freude über die neue Mannigfalt eingestellt haben. Mit dem Parallelgehen in Quarten verhält es sich ebenso, denn wenn (wie es in einem der Traktate heißt) die Sänger *una cum pueris* sangen oder wenn auch nur Tenöre und Bässe miteinander wirkten, mußte sich das stimmen- und lagenmäßig ergebende Singen in Oktaven oft genug in das fast ebenso natürliche und leichtfallende Sin-

gen in Quinten oder Quarten abgleiten, und auch da hat zweifellos das Vergnügen an der Neuheit den Schock über den Fehler besiegt.

In den späteren Traktaten vom Ende des zehnten und Anfang des elften Jahrhunderts lockert sich die Technik dieser ersten unbeholfenen Zweistimmigkeit. Zum Quartenparallelgang kommt nunmehr auch derjenige der Quinte, Oktavverdopplungen beider Stimmen treten auf, ebenso die häufige Gegenbewegung der Stimmen, und schließlich die Übertreibung des anfangs so zögernd erprobten liegenbleibenden Tones: gegen ihn bewegen sich dann nicht nur einige Einzeltöne, denen man in ihrer ganz unartikulierten Notation noch keinen melodischen Gestus ablesen kann, sondern schon weitgespannte Melismen und floride Melodiebögen, die sich rhythmisch gegliedert zeigen. Von da bis zur selbständigen Bewegung von drei und vier Stimmen und damit zur Bereicherung der sie zusammenhaltenden Harmonie ist der Weg nicht mehr allzu weit. Der Gipfel dieser Kunst ist die Musik der Pariser *Notre-Dame*-Schule gegen Ende des zwölften Jahrhunderts unter *Perotinus Magnus*.

Mit dieser Entwicklung verloren die modalen Skalen Sinn und Bedeutung. Sie waren überflüssig geworden, und an ihre Stelle ist ein gänzlich anderes Regulativ klanglicher Abläufe getreten. Es ist jetzt nicht mehr der innere Intervallaufbau einer modalen Tonreihe, der das musikalische Geschehen regelt, vielmehr sind die *zweistimmigen Zusammenklänge* mit ihren unterschiedlichen Werten vokalen Wohlklanges das Grundmaterial und Grundmaß, aus dem sich im Laufe der Zeit durch Kombination alle erdenklichen Mehr- und Vielklänge, alle Harmonien zusammenstellen lassen. Man versuchte jedoch noch jahrhundertelang, die neuen Zusammenklangerscheinungen nach

den mit den alten modalen Skalen gemachten Erfahrungen zu behandeln. Die *Modi* waren ja auch immer noch in den melodischen Linienzügen vorhanden, konnten aber den Gesamtablauf nicht mehr wesentlich bestimmen. Um die Forderungen nach gutem, leicht zu singendem Zusammenklang mit dem sinnvollen Verlauf von Melodielinien zu vereinigen, mußte man teils die Melodielinien der Harmonie unterordnen, teils diese den Linien. Das konnte nur geschehen durch Erhöhen oder Erniedern störender Töne um einen halben Ton, und da die neuen Töne nicht mehr in das gewohnte alte siebentönige diatonische System paßten, nannte man sie kurzweg *musica falsa*. Nicht nur findet man damit das modale Linienwerk in der Richtung auf ausgesprochene Dur- und Mollwirkungen entwickelt (die ja von vornherein auf der Vereinigung linearer und harmonischer Elemente beruhen), sondern die *musica falsa* bürgert sich bald genug als *musica recta* ein, und so findet man schon um 1400 einen vollständigen Satz von abgeleiteten Halbtönen in die modalen Reihen eingebaut – womit zum erstenmal eine lückenlose chromatische Tonleiter erscheint, die sich in der Schrift unserer Versetzungszeichen bedient, des uralten ♭ (b molle) und des neuen ♯ (damals *crux* genannt).

Damit ist die Herrschaft eines auf alle Töne transponierbaren Dur und Moll im Prinzip entschieden, obwohl man mit solchen Transpositionen noch sehr zurückhaltend bleibt und sich überhaupt in dem neuen Gebiet nicht allzu wohlfühlt. Das zeigt sich in den immer wieder auftretenden Versuchen, die alten modalen Reihen den neuen Bedürfnissen anzupassen: noch 1547 stellt man trotz der schon völlig ausgebildeten Chromatik ein modales System mit zwölf Leitern auf. Allerdings muß sein Autor, *Heinrich Glarean*, zugleich versichern, die »gemeinen Bänkelsänger« hätten nur drei Modi, nämlich Ut, Re und Mi –

oder, wie wir sagen würden: sie singen nur in Dur, Moll, und in Moll mit Durschluß auf der Dominante, dem sogenannten Halbschluß. Wenn um jene Zeit das Gefühl für die Dur- und Mollwirkungen bereits so sehr ins Bewußtsein des niederen Volkes gedrungen war, darf man auch für die allererste Zweistimmigkeit schon mit einem Gefühl für diese »Bänkelsängerweise« rechnen; definieren und bewußt verwenden konnte man sie allerdings noch lange nicht, wie ja *Glareans* spätes Urteil beweist.

Wie weit man trotz aller Weiterbildung der Satztechnik und dem Wechsel des Geschmacks am Hergebrachten hing, zeigt die Langsamkeit, mit der sich allein die Bezeichnungen Dur und Moll durchsetzten. Im 16. Jahrhundert werden Tonarten noch als Nummern der damals 12 modalen Reihen angegeben, und selbst später, im 18. Jahrhundert bei *Bach* stammen die modernen Tonartenangaben meist aus späteren Abschriften; er selber gibt entweder keine Tonarten an oder bezeichnet beispielsweise im Titel des Wohltemperierten Klaviers den Unterschied von Dur und Moll mit ». . . sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend«.

IV

Man mag sich fragen, warum denn gerade das, was wir Dur- und Mollwirkungen nennen, und nicht etwa eine andere Tonordnung durch die Umwandlung des horizontal-modalen Skalenmaterials in ein harmonisch-vertikales Zusammenklangsystem sich ergeben hat. Die Antwort ist einfach: Zweiklänge, welche sich der einfachsten reinen Naturintervalle bedienen (wie oben erwähnt) und alle ihre mehrstimmigen

Kombinationen können zunächst nichts anderes produzieren. Druck und Gegendruck der angesammelten Harmonien bringen den Wertunterschied dieser Klänge, wie er von den Chorsängern und später von den Instrumentalisten unbewußt erfaßt wurde, klar heraus, auch bilden sich so im Gefüge teils wichtige, teils nebensächliche harmonische Orte, in denen die feststehenden natürlichen Harmoniewerte dem sozusagen sozialen Zusammenwirken der Klänge sich anpassen müssen – wie es schon von der *musica falsa* berichtet wurde. Von mehreren Klängen gleichen harmonischen Wertes werden dann einige lediglich durch ihre Stellung in der Gesamtstruktur den anderen überlegen sein – beachten Sie doch die Analogie zu den Stellenwerten im Ziffernsystem! – und damit ist das Wesentliche des Dur- und Mollgeschehens schon da.

Hätte man voraussehen können, wie später durch das Einbeziehen komplizierterer Zusammenklänge die Tonsatzkunst sich ausbauen ließ und wie das ständig wachsende Verständnis für die Zusammenklänge und ihr gegenseitiges Verhalten sich entwickeln würde, so wäre der große Umweg über das Dur- und Mollwesen freilich nicht nötig gewesen. Man hatte ja nach der erwähnten, um 1400 erfolgten Aufstellung der durchgehenden Chromatik schon ein Tonsystem, das außer den ihm eigenen Verbindungsmöglichkeiten seiner zwölf Töne auch alle pentatonischen wie siebentönigen Melodie- und Harmoniemuster mitenthielt. Alle bis auf den heutigen Tag möglichen Klänge und ihre Verbindungsweisen wären also, soweit das Arbeitsmaterial in Frage kommt, schon vollständig verwendbar gewesen; aber der mehr als vierhundert Jahre beanspruchende Umweg mußte offenbar doch begangen werden, damit erst nach und nach alle Einzelklänge und alle Möglichkeiten ihrer horizontalen und vertikalen Zusammenstellung erfahren

würden, ehe man zu einer gänzlich unmodalen Tonordnung gelangen konnte. Und als ob es mit dem bloßen Umweg noch nicht genug gewesen wäre, verweilte man auch länger als nötig auf ihm: wie man schon vorher – siehe oben – versucht hatte, Zusammenklänge (also Harmonien) immer wieder durch melodisch-modale Tatsachen zu erklären und in gebrauchsfähige Ordnung zu bringen, so unternimmt man jetzt zum zweitenmal den unzulänglichen Versuch, einem Material, das harmonischen und melodischen Zwecken gleicherweise zu dienen hat, allein mit melodischen Begriffen beizukommen. Freilich nicht mehr mit den primitiven modalen Skalen von einst, sondern mit den Dur- und Molltonleitern, die zwar den Vorteil haben, auf allen Tonstufen die ihnen eigene Gestalt zu behalten und sich leichter harmonischen Zwecken unterzuordnen, aber grundsätzlich auch nichts anderes als Modalreihen blieben. Gegenüber den reichen Möglichkeiten tonaler Zusammenhänge, welche das durchchromatisierte Tonsystem bietet, erwiesen auch sie sich als ungenügend.

Aus dem einen Fehler verfiel man dann im achtzehnten Jahrhundert in den entgegengesetzten: man begann zu glauben, alles Bewegungsgeschehen in der Musik entspringe der Harmonie, also auch alles Melodische – eine Anschauung, die noch bis in unser Jahrhundert hinein spukt, die sich aber nach mancherlei Versuchen der Angleichung an die Praxis der Musiker endgültig als falsch erwies. Melodie gebiert ebensowenig die Harmonie, wie diese die Melodie erzeugt. Beide sind unabhängige Elemente, die sich im musikalischen Werk mischen, vereint mit dem dritten der Hauptelemente, dem Rhythmus, und all den mehr dekorativen Faktoren, welche das musikalische Hauptgeschehen nicht wesentlich beeinflussen: Klangfarbe, Lautstärke, Agogik und sonstige Ausdrucksmittel.

Melodie und Harmonie *beeinflussen* sich allerdings gegenseitig, eine die andre oft unterdrückend, sie unterstützend oder bekämpfend, parallelgehend oder auseinanderstrebend – kurzum, sie können in jede Beziehung zueinandertreten, deren zwei sich bewegende Faktoren fähig sind. Das geschieht heute endgültig auf der Grundlage der chromatischen zwölftönigen Leiter – die, genau besehen, gar keine Leiter mehr ist. Sie ist nur noch eine Liste der vorhandenen brauchbaren Töne; jede Spur modalen Wesens ist aus ihr verschwunden; alles, was melodisch und harmonisch geschehen soll, muß vom Komponisten in sie hineingetragen werden; es findet sich nicht in ihr schon angedeutet wie in den modalen und Dur- und Molltonleitern. Sie ist ein vollkommenes, neutrales Medium, bazillenrein sterilisiert; sie schmeckt sozusagen nach nichts. Sie zeigt nicht einmal von sich aus das eigentliche Baumaterial unseres Tonsystems, die Intervalle. Selbst diese müssen ihr, so könnte man sagen, erst beigebracht werden. Diesen Zustand hatte unser Arbeitsmaterial gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts erreicht.

Die Klaviertasten zeigen uns nichts mehr von dieser letzten Entwicklungsstufe unseres Tonsystems; die Zwölftonordnung der Tasten erweist sich immer noch deutlich als die Summe zweier ineinandergeschobener früherer modaler Ordnungen. Wollten die Klaviaturen ein völlig integriertes harmonisch-melodisches System wiedergeben, so müßten sie ihre zwölf Glieder gänzlich unartikuliert, also als bloße einfarbige Halbtonfolge, ordnen oder vielleicht, um der Spielfertigkeit der Hände entgegenzukommen) als zwei Sechserreihen.

In der praktischen Musik nähern sich zwar die Komponisten, nach schüchternen Anfängen bei den (fälschlich so genannten) Chromatikern unter den Madrigalisten des 16. Jahrhunderts über noch tastende Versuche Mozarts, dieser auf gänzlicher

Neutralität stehenden Chromatik, aber auch noch beim ersten durchweg auf chromatischer Grundlage errichteten Werke größten Stils, *Wagners »Tristan«*, wird die Durchchromatisierung fast gänzlich noch als Ableitung von siebentöniger Diatonik behandelt, welche die im Dur-Moll-Wesen klar ausgebildeten tonalen Funktionen von Tonika, Dominanten und Leitetönen immer klar erkennbar bleiben läßt. Obwohl es lobenswert ist, dem Hörer mit solchen stützenden Baugliedern das Verstehen eines Musikwerkes zu erleichtern, so braucht man doch nicht (um einen Vergleich mit der Architektur heranzuziehen) dieser Absicht wegen alle zwei Schritte eine Säule oder einen Pfeiler anzubringen. Es genügte wohl, diese Hauptakzente spärlich zu setzen und zwischenhinein weniger wichtiges Material – freilich immer, ohne den Hörer im Ornament ersticken oder im Unartikulierten ertrinken zu lassen.

In einigen wagemutigen Werken des jungen *Richard Strauß* läßt sich eine integrierte, dur-moll-freie Chromatik schon hie und da feststellen, anderseits erreicht *Max Reger* sogar bei ausschließlichem Gebrauch des dem Dur-Moll-Stil eigentümlichen Akkordmaterials lediglich durch engste Aufeinanderfolge, durch Abkürzung von Zwischenwegen – um im obrigen Bilde zu bleiben: durch ein Minimum an Säulen und auffälligen Stützen – eine freischwebende Chromatik, die bei allem harmonischen Ballast tonal immer verständlich bleibt.

Noch einige Schritte weiter, und die Komponisten hatten in ihren Arbeiten das nunmehr zu vollem Ausbau gelangte, völlig neutrale zwölftönige chromatische Tonsystem erobert. Bei seiner Anwendung sind folgende Gesichtspunkte zu beachten. Erstens: Da sich mit ihm alle überhaupt möglichen Zusammenklänge bilden lassen, von der einfachsten Dur-terz zweier

singender Burschen auf dem Felde bis zur krassen Zusammenballung sämtlicher Töne des Klaviers, enthält dieses System unendlich viel mehr als die Klangmateriale früherer Harmonielehren und Kompositionsweisen; es ist das *klingende Universum*. Um die Vielfalt handhaben zu können, ist ein systematischer Katalog aller Klangklassen unentbehrlich, aus dem je nach dem Zweck und Ausdruckstil einer Komposition das Harmoniematerial ausgewählt wird. Die Melodiebewegungen werden nach ähnlichen, ebenfalls aus dem Harmonievorrat abgeleiteten, aber doch rein melodischen Erwägungen organisiert.

Zweitens: Zwischen jedem Ton des Systems und jedem anderen bestehen Beziehungen mehr oder weniger enger Verwandtschaft, deren Abstufung ebenfalls in einem Katalog festliegen sollte.

Drittens: Die Aufeinanderfolge der Harmonien regelt sich auf Grund dieser Tonverwandtschaften, welche nach Art eines Grundrisses angeordnet werden, der zunächst die Hauptpunkte der Struktur enthält, zwischen denen füllende Bauteile eingesetzt werden. Die Berechnung dieser Anordnung stützt sich auf die Beurteilung des Harmoniewertes der Klänge, deren Kreuz- und Querbeziehung durch abkürzende Zeichen nach Art stenographischer Sigel oder durch logarithmen-ähnliche Prozeduren dem Arbeitenden sichtbar gemacht werden kann. Die Ordnung in der Aufeinanderfolge findet sich also, wie schon vorher festgestellt, nicht schon in den Tönen des Systems vorbereitet, sie muß im Gegenteil erst mit den erwähnten Hilfsmitteln in sie hineingetragen werden.

Das Ergebnis dieses Arbeitsganges, zusammen mit rhythmischen Elementarwirkungen und den schon genannten dekorativen Bauteilen, ist die fertige Komposition. Die Gesamtheit der in ihr investierten Harmonien, der Ton- und Akkord-

verwandtschaften sowie ihrer Aufeinanderfolge nennen wir *Tonalität*. Frühere Tonalitäten enthielten nur einen Bruchteil aller hier angedeuteten Möglichkeiten; Dur und Moll ist in der größeren Tonalität aufgegangen wie das Mehl nach dem Backen im Brot, ebenso die wenigen tonalen Hauptfunktionen Tonika, Dominanten und allenfalls Leitetöne – diese alle hatte man bis dahin fälschlicherweise als besondere Eigentümlichkeit des Dur-Moll-Wesens angesehen und hatte geglaubt, mit ihnen allein alle klingenden Formen errichten zu können. Da erst die Tonalität, wie sie hier geschildert wurde, alle satztechnischen Möglichkeiten umschließt, zögern wir nicht, von ihr als der *totalen Tonalität* zu sprechen.

V

Das heutige komplette zwölftönige, unmodale Tonsystem mit seiner nur in ihm möglichen totalen Tonalität ist zweifellos das beste aller Media, in welchem die musikalischen Formen, den Fischen im frischen Wasser gleich, sich munter tummeln können. Man versucht aber heute, wie ich ganz am Anfang andeutete, ohne die Vollkommenheit dieser Himmelsgabe auszukommen. Auf welche Weise geschieht das?

Wenn Sie eine Zeitung aufschlagen, können Ihnen kaum die spaltenfüllenden, ja oft seitenlangen Berichte über die jeweils neuesten Ereignisse auf dem Musikmarkt entgehen. Musikfeste und sonstige Darbietungen zeitgenössischer Klangproduktion werden mit einer Wichtigkeit und Ausführlichkeit besprochen, als handle es sich um Ereignisse, die an weltbewegender Bedeutung mindestens der Wasserstoffbombe gleichkommen. Was aber den Errungenschaften der wissenschaftlichen Forschung und des technischen Fortschritts mit der zielbewußten Zu-

sammenarbeit von Gelehrten, Entdeckern und Konstrukteuren recht ist, sollte den Vorführungen irgendwelchen Musikfestes noch lange nicht billig sein. Den für das Wohlergehen der gesamten Menschheit dienenden vereinten Anstrengungen vieler Weiser stehen da fast ausschließlich individualistische Äußerungen von ephemerer Bedeutung gegenüber. Man fühlt sich versucht, an die mit großem Lärm in die Runde getrommelten neuesten Beschwörungsformeln eines innerafrikanischen Medizinmannes zu denken, die zur Heilkunde im etwa gleichen Verhältnis stehen wie die hier gemeinten (wahrhaftig nicht allzu großer geistiger und handwerklicher Anstrengung bedürfenden) klingenden Manifestationen zur Tonkunst. Da hört man über *Dodekaphonik*, *serielle Technik*, *musique concrète*, *Aleatorik*, *elektronische Musik*, *prepared pianos* und ähnliches – von dem der Laie sich nur blasse Vorstellungen machen kann. Für uns, die wir uns über Wesen und Wert unseres Tonsystems Klarheit verschafft haben, scheiden sich alle diese Disziplinen – manche von ihnen nach klassischen Begriffen Undisziplinen – in eine Gruppe, die von vornherein auf die Verwendung eines organisierten Tonsystems verzichtet, und in eine zweite, die zwar unser Tonsystem benutzt, aber seine Verwendung nach traditionell fundierten und folgerichtig weiterentwickelten Grundsätzen ablehnt.

Von denen, die unser Tonsystem noch benutzen, nimmt die *Dodekaphonik* mit der aus ihr entspringenden *seriellen Kompositionsweise* die erste Stelle ein. Die Hauptregel dieser Arbeitsmethode besagt, man müsse die zwölf Töne unserer chromatischen Tonleiter in von Fall zu Fall festgesetzter Serienordnung immer wieder abspielen oder absingen. Überzeugende musikalische Gründe gibt es dafür nicht, es sei denn, man glaube, durch das automatische Ausschalten von Tonwiederholungen

und ähnlichen leicht erkennbaren Klangbeziehungen schon einen wichtigen Konstruktionsfaktor gewonnen zu haben. Man mag sich (so sagt die Regel weiter) bei dieser Operation völliger rhythmischer Freiheit erfreuen; Intervalle darf man in die entgegengesetzte Richtung umwenden (etwa e-c′ statt e-c); man kann eine Tonreihe auf den Kopf stellen oder sie selber sowie ihre auf dem Kopf stehende Form rückwärtsgehend benutzen. Das alles sind keine neuen Praktiken; die alten Kontrapunktiker handhabten sie mit größtem Geschick, waren aber weise genug, ein paar Satzkunststücke nicht als Herz und Seele ihrer Schöpfungen zu betrachten. Wirklich neu ist jedoch: man ist nie gehalten, auf das Zusammenklangsergebnis mehrerer Stimmen, die Harmonie, die geringste Rücksicht zu nehmen. Die seriellen Zwölftongruppen, in horizontaler wie vertikaler Ordnung angewendet, sind nichts weiter als Permutationen der Zahlen von Eins bis Zwölf, denen man die Tonhöhen der chromatischen Leiter gleichsetzt – eine geistige Tätigkeit, die sich kaum über das Erfinden oder Lösen eines Kreuzworträtsels erhebt. Um die Schwäche dieses (zugegebenermaßen oft recht verklausulierten) Permutationsspiels nicht allzu offenkundig werden zu lassen, ging man bald dazu über, nicht nur die Tonhöhen, sondern auch die Rhythmen, die Form und selbst Lautstärke und Klangfarbe in ähnlich permutativer Weise zu organisieren, so daß schließlich jeder irgendwie zahlenmäßig oder graphisch darstellbare Bewegungsablauf auch auf die Notenanordnung übertragen werden konnte – aber diese ist ja nicht die Musik selber, sondern nichts anderes als eine Dienerin, ebenso wie die Schrift für die lebendige Sprache.

Auf dem Papier sehen die dodekaphonen Anordnungen wunderschön aus. Jedes Kind kann die da herrschende bürokratische Ordnung erkennen und bewundern, aber selbst der beste Musi-

ker fragt sich vergebens, warum bei dieser Organisationseuphorie ausgerechnet das so stabile Klangelement der Harmonie vom Zahlenwesen sozusagen nur notdürftig angekratzt wird, ja warum in einem das Ohr ansprechenden Ausdrucksmedium überhaupt Organisationsmittel angewendet werden müssen, die lediglich dem Auge erkennbar sind – es ist nämlich unmöglich, vom dodekaphonen Aufwand auch nur das Geringste im musikalischen Sinne hörend zu verstehen; das wird offenbar auch gar nicht gewünscht, denn ein solches Bestreben wird von den Klassikern dieses Stils schon als Häresie abgelehnt. Konstruktionen in unserer *totalen Tonalität* sind selbst in den kompliziertesten Formen immer noch durch das Gehör analysierbar, denn der Komponist hat es ja in der Hand, sein tonales Material jedem gewünschten Verständnisgrad anzupassen. Die serielle Arbeit hingegen verhindert ihn daran, sie macht ihn zu ihrem Sklaven; und selbst was die Adepten dieser Technik als das große Mirakel preisen, nämlich das Befreitsein von den Fesseln der Tonalität, hat ihnen kaum mehr eingebracht als eine farbenarme Palette. In der Malerei hatte man das langweilige Akademiebraun schon im letzten Jahrhundert überwunden, aber unsere modernste Musik erfreut sich seines musikalischen Äquivalents als der letzten Errungenschaft.

Hier haben wir also das klingende Gegenstück zu den durch die Abwässer der Zivilisation verschmutzten Gewässern, beim musikalischen Werkstoff hervorgerufen durch das Hinauswerfen hörbarer tonaler Ordnungen und das Eindringen materialfremder, das heißt sichtbarer statt hörbarer Organisationsmittel. Damit verliert unser Tonsystem seinen eigentlichen Sinn, es wird zur leeren Schale. Fast bedauert man die armen Hinterwäldler, die sich noch immer mit der Dodekaphonik abgeben statt sich gleich jenen Methoden in die Arme zu werfen, denen

unser Tonsystem gar nichts mehr bedeutet: der *Aleatorik*, in der dem blinden Zufall die Rolle des *Creator Spiritus* zugeschoben wird, oder der *musique concrète* oder den *prepared pianos*, bei deren Klangspielereien man wenigstens gar nicht erst durch Erinnerungen an Musik gestört wird. Einzig durch die *elektronische Musikerzeugung* wäre es möglich, unser Tonsystem zu verlassen und trotzdem wieder zur Musik zurückzufinden. Man brauchte ja nur nach den Erfahrungen der totalen Tonalität in das völlig ungebundene elektronische Klangmaterial tonale Stützen und füllende Werkteile weise verteilt einzubauen – aber welcher elektronische Komponist möchte sich denn den Mühen melodischen, harmonischen und tonalen Denkens unterziehen, wenn man mit den musikfremden Konstruktionskrükken Winkelmaß, Logarithmentafel und Infinitesimalrechnung so viel interessantere Dinge hervorbringen kann!

Vielleicht sind die vorgebrachten Bedenken und Einwände gänzlich unwirksam? Was hilft es, sich auf tausend Jahre mehrstimmiger Musikentwicklung zu berufen, was ist mit der Erwähnung vergangener Musikkultur, des musikalischen Denkens großer Meister der Vergangenheit, des konstruktiven musikalischen Kollektivempfindens ganzer Nationen geholfen, wenn alles abprallt an der naiven Feststellung des Gegenparts: »Was wollen Sie? Mir gefällt's.« Hiergegen kann man nur mit einer jüngst veröffentlichten Nachricht antworten: die Blaufelchen im Bodensee (wie Sie wissen, einer der bestschmeckenden Speisefische) seien keineswegs durch die fortschreitende Verschmutzung des Seewassers zugrundegegangen, sie hätten sich vielmehr an die im Überfluß vorhandene Algennahrung gewöhnt, vermehrten sich ungeheuer und wüchsen zu riesenhafter Größe – leider seien sie als Speisefische unbrauchbar geworden.

VI

Wir dürfen uns fragen, wie man denn dazukam, die am Anfang unseres Jahrhunderts noch gar nicht *total* entwickelte Tonalität über Bord zu werfen und die musikalische Arbeit den mit tönenden Mitteln niemals regierbaren Zahlenoperationen zu überantworten. Wie es ja so oft geschieht, ist man zunächst aus bloßem Spieltrieb zu den Grenzen des Materials vorgestoßen. Man wollte Neues, Niegeschehenes schaffen, und da das Material sich schon vorher aus der Pentatonik zum siebentönigen System entwickelt hatte und dieses dann zu einem zwölftönigen harmonisch-tonalen System geworden war, konnte man wohl auch noch weitergehen! Leider sind diesem Weitergehen Grenzen gesetzt, wenn man nicht in das fadenscheinigste und sich jeder exakten Kontrolle entziehende Element der Musik, *das Klangliche*, abgleiten will. Mit der totalen Tonalität hat die Musik den Zustand erreicht, welcher der Sprache als Material des Dichters von jeher eigentümlich war: das Material ist zu seiner vollen Reife gelangt. Wesentliches kann ihm nicht mehr beigefügt werden. Soll Neues gefunden werden, liegt es sicher nicht im Bereiche des Materials. Der Ausweg in die Dodekaphonik (die ja nichts als eine Überanstrengung des Materials ist) wird vielleicht – ich möchte sagen: wahrscheinlich – dereinst als der tiefste Stand europäischen Musikdenkens verstanden werden; schon deshalb, weil er weder das gesamte Musikgeschehen noch irgendwelche naturgegebenen Tatsachen zum Ausgangspunkt nimmt, sondern nur das anorganische Kunstprodukt der temperierten Tastenstimmung, während alle anderen Theorien, selbst die abwegigsten, immer vom organischen Klang zusammensingender Menschenstimmen ausgingen und in aller Zu-

kunft immer ausgehen werden müssen, wenn man nicht einfach kopfüber in die Elektronik hineinspringen will.
Der wahrscheinlich triftigste Grund für die Erfindung und Einführung des dodekaphonen Systems war (nehmen wir an: unbewußt) seine Eigenschaft, das eigentlich Schöpferische im Komponisten mit musikfernen Formeln zuzudecken – ein unschätzbarer Vorteil, der vielen zugute kam, wenn ihre Kompositionen vielleicht allzusehr an einen *Schumann* mit falschen Tönen erinnerten. Das neue System sorgte automatisch für eine so gut wie vollkommene Ausschaltung aller traditionellen Klänge und Wendungen. Zwar konnte das Ergebnis dann immer noch wie eine aus falschen Tönen bestehende Musik mit Schumannschem Beigeschmack klingen, aber das ist ja kein Fehler in einem Stil, der in rein *hörbaren* Fakten kein Richtig oder Falsch kennt, sondern diese Kriterien nur für die Konstruktion auf dem Papier zuläßt. Dieser Automatismus, der das Komponieren aus der Sphäre gekonnter, im herkömmlichen Sinne guter Musik heraushebt, dem Autor den immer erwünschten Ruf moderner Kühnheit einbringt und ihn trotzdem vor fachmännischer Nachprüfung sicherstellt – solange die antimusikalischen Spielregeln der Dodekaphonik erfüllt sind, ist ja das Stück ohnehin richtig –, dieser Automatismus ist es, der so viele anlockt, sich auf einem so aussichtsreichen Arbeitsfelde erfolgreich zu rühren, wo ja selbst der Mangel an den minimalsten Fähigkeiten zu regulärer satztechnischer Arbeit nicht als Schande angesehen wird.
War einmal diese Zauberkraft des neuen Stils bekannt, konnte bei der stets anwachsenden Zahl der Zu- und Mitläufer die eifrigste Unterstützung der Fachpresse nicht ausbleiben – besonders der deutschen, die ihren Hanslick-Komplex nie ganz losgeworden ist – ebenfalls nicht die finanzkräftige Unterstüt-

zung durch vielleicht gutmeinende aber schlecht beratene Verleger, die (statt dem musikbedürftigen Volke besten Gewissens das ihnen erreichbare Beste zu geben) alles tun, um den Markt mit immer neuen Sensationen zu überschütten und ihn langsam zum Jahrmarkt zu machen. Dieser Markt wurde allerdings nie ganz erobert. Der Grundstock unseres Musiklebens, die Symphonie- und Kammermusikkonzerte können bestenfalls ihrem Publikum (der Natur ihrer Veranstaltungen entsprechend) denselben Prozentsatz neuester Musik anbieten wie nach dem ersten Weltkrieg; und da ihre Finanzen selten große Sprünge erlauben, müssen sie das Feld dem Rundfunk überlassen. Er ist heute der große Brotgeber aller zügellosen Unternehmen des sogenannten musikalischen Fortschritts – er und die ohnehin von seiner Zahlkraft abhängenden, zu fast unübersehbarer Zahl angewachsenen Musikfeste. Ohne diesen Nährboden wäre das Unkraut nicht so aufgeschossen, daß von etwaigen brauchbaren und zukunftsträchtigen Pflanzen kaum noch etwas zu sehen ist. Nichts ist gegen Experimente zu sagen, die mit solidem Können und in der Richtung auf den allgemeinen Nutzen unternommen werden, es fragt sich aber, ob es weise ist, wenige wirklichkeitsfremde Arbeitsgruppen vor allen anderen gänzlich unproportional zu fördern. Gruppen dazu, die sich durch einen ihrer Wortführer so vernehmen ließen: »Was wir tun, richtet sich gegen alle und gegen alles.« Das in einer Zeit, in der nichts unversucht gelassen wird, um dem Mitmenschen beizustehen, unterentwickelten Völkern Nahrung, Gesundheit, Erziehung und Freiheit von unwürdiger Unterdrückung zu geben! Trotz dieser hoffnungslos veralteten Haltung und trotz dem eben geschilderten *closed shop market* konnte man vor kurzem lesen, die serielle Kompositionsweise habe sich mit ihren Meisterwerken die Podien der weiten Welt erobert. Wenn

man, wie ja die wenigsten hierzulande, etwas Einsicht in das Konzert- und Musikschulwesen auch anderer Länder hat, wird man dieser optimistischen Behauptung kaum zustimmen. Aber selbst wenn sie zuträfe, dürfte man solcher Welteroberung kaum größeren Wert zumessen als derjenigen durch die neuesten Modeschöpfungen, Automodelle, Kinostars, Sporthelden, den Kaugummi und andere unumgängliche Notwendigkeiten eines smarten Zeitgenossen, die ja die Kultur der Völker kaum gefördert haben.

Die Welt mit Sensationen zu erobern ist nicht allzu schwer. Viel schwerer ist es, Musik für Kinder, für Amateurspieler, für Laienchöre, kurzum für die musikalischen Wenig- oder Fastnichtskönner zu produzieren. Das ist der Dodekaphonik nicht gelungen, und es kann ihr auch in Zukunft nicht gelingen, da ihre Materialanwendung und ihr Ausdrucksstil von vornherein den Laien ausschließt – technisch wie gesinnungsmäßig. Ein Kompositionsstil, der sich nicht zu einfachsten Ausdrucksformen reduzieren läßt und nur für unsere musikalischen Luxuseinrichtungen der Symphonieorchester, Opernhäuser und überzüchteten Solisten arbeiten kann, hat in einer demokratisierten Welt keine Daseinsberechtigung, er wird über kurz oder lang an seiner eigenen Nutzlosigkeit zugrundegehen.

VII

Aus den Reihen der unentwegten Kämpfer für das Allerneueste und Allergewagteste hörte man vor kurzem die bange Frage, ob das Niederreißen oder Verzerren unseres Tonsystems mit seiner ihm zugehörenden tausend Jahre alten tonalen Tradition nicht vielleicht doch dem Aufgeben eines einzigartigen, nirgendwo sonst organisch gewachsenen Kulturgutes gleichkom-

me. Nur ein kräftiges Ja kann die Antwort auf diese Frage sein – der Ausverkauf ist in vollem Gange. Auch für die andere Frage, die aus derselben Richtung kam, nämlich wohin das alles noch führe, wissen wir längst die Antwort: entweder man läßt die musikalischen Organismen weiterhin im verunreinigten Wasser einer unartikulierten Zwölftonbrühe schwimmen, wo sie wie die Blaufelchen enorm und dick, zugleich aber ungenießbar werden. Oder man hält sich an die den menschlichen Musikproduzenten gesteckten Grenzen innerhalb unseres Tonsystems und seiner tonalen Möglichkeiten. Diese sind trotz der kleinen Tonzahl des Systems im Sinne einer Kugel zwar begrenzt, aber ebenso unerschöpflich wie die der Sprache, die wir ja auch nur mit etwa zwei Dutzend Lautzeichen wiedergeben. Die Unerschöpflichkeit der Kunstgestalten aber ist die Unerschöpflichkeit des menschlichen Denkens selber, und wenn ein Musiker die Gabe bekommen hat, in seiner eigenen zeit- und materialgebundenen Ausdrucksweise seinen Mitmenschen ein Abbild dieser Unerschöpflichkeit zu zeigen und mit ihnen zusammen und für sie in jedem Werk ein kleines Universum entstehen zu lassen, so erfüllt er seine künstlerische Aufgabe. Nicht aber, wenn er sich hinter gehörlich nicht verstehbaren Formeln versteckt und sich mit der selbstgefälligen bloßen technischen Lösung von Klangproblemen zufriedengibt.

Die am gesamten Musikgeschehen wirksamen Kräfte in ihrer gegenseitigen Beeinflussung scheinen mir schon jetzt und in der Zukunft immer mehr auf eine klare Trennung hinzustreben: Musik wird dann nur das sein, was sich innerhalb unseres Tonsystems nach den Gegebenheiten der totalen Tonalität abspielt, die in ihrer unbegrenzten Vielfalt auch eine *tonale Totalität* ist. Alles andere könnte als *Klangspiel* bezeichnet werden – etwas, das den Schaffenden in der anzuwendenden Technik nirgendwo

durch Schranken einengt. Hier würde der Klang, der Zufall, die Laune, die Improvisation herrschen – eine kaleidoskopische Klangwelt, die vom Zuhörer keinerlei Mitarbeit, sondern nur Hinhören verlangt. Diese Scheidung wäre nicht so seltsam, wie es scheint. Wir könnten da von den Japanern lernen, die gewiß allem Neuen so aufgeschlossen wie nur möglich sind, aber mit größter Strenge ihre uralte Tradition des *No-Theaters* bewahren, die sich mit eigener Literatur, eigenem Aufführungsstil und sogar eigener Sprechweise fern allem anderen Theater hält. Daneben existieren alle anderen Formen des Theaters, japanische und westliche, aber das *No* wird in seiner fast religiösen Reinheit erhalten, es mischt sich niemals mit Andersartigem. Diese Scheidung ist weise, sie sollte im angedeuteten Sinne auch für unsere Musik gelten.

Käme es aber anders und der heutige Drang nach allgemeinem Ersatz der historisch gewachsenen Weise unseres Musizierens durch endgültiges Ergreifen permutativer Kompositionsmethoden oder gänzlich systemloser Klangoperationen bestimmte alles musikalische Schaffen, so sollte man doch den *Vereinten Nationen* raten, einige der großen Rechenroboter aufzustellen und sie nach angegebenen Formeln alle überhaupt möglichen Ton-, Klang- und Rhythmuskombinationen ausarbeiten zu lassen. In etwa fünfzig Jahren dürften sie dann alles komponiert haben, was überhaupt in unserem Tonsystem möglich ist – und das würde neben aller Musik auf traditioneller Basis (einschließlich der schon komponierten) auch alle Produktion der heutigen wie jeder zukünftigen Avantgarde umfassen. Gibt man den fleißigen Robotern noch weitere fünfzig Jahre Zeit, so könnten sie auch noch alle Klangmateriale ohne bestimmtes Tonsystem beispielsweise die elektronische Klangerzeugung in ihren kybernetischen Eifer einbeziehen und dann endgültig alles kompo-

niert haben, was alle Komponisten der Menschheit und der dann schon heraufkommenden Supermenschheit jemals produzieren könnten. Da die nach unseren heutigen Begriffen eigentlichen Komponisten dann durch die Arbeit der Roboter beschäftigungslos geworden sein werden, bleibt ihnen nichts übrig als sich deren Produkte anzuhören, und das ist meines Erachtens die gerechte Strafe für die Verwegenheit ihrer Vorfahren im zwanzigsten Jahrhundert, die alten bescheidenen Götter der einst so ehrlichen und die Seelen erfreuenden, durchaus menschendienlichen Musik entthronen zu wollen.

Wie beruhigend ist es da, sich Komponisten vorzustellen, die sich hüten, in die Nähe jener Roboter zu gehen, die auch an deren tonkombinatorischer Produktion nicht teilhaben wollen; die sich lieber einige Lagen Notenpapier kaufen und mit freundlichstem Gedenken an alle, die von der Musik Beglükkung statt Sensationen erwarten, das niederschreiben, was ihnen der Geist des ewig-jungen Orpheus eingibt. Sie werden sich dann noch immer und auch immer wieder in unserem ehrwürdigen Tonsystem mit seiner ebenso ehrwürdigen Tonalität wie fröhliche Forellen im sauberen, glitzernden, sprudelnden Wasser eines Gebirgsbaches fühlen. Die anderen werden dann wohl kaum noch wissen, was ein Gebirgsbach ist.