



Institut für Musikpädagogische Forschung  
der Hochschule für Musik und Theater  
Hannover

## Monographien

---

9

**Sabine Meine (Hrsg.)**

**Reihe und System**

**Signaturen des 20. Jahrhunderts**

Symposiumsbericht



Institut für Musikpädagogische Forschung  
der Hochschule für Musik und Theater  
Hannover

## Monographien

---

**9**

**Sabine Meine (Hrsg.)**

**Reihe und System  
Signaturen des 20. Jahrhunderts**

Symposiumsbericht

## **Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de>

**Monographien des  
Instituts für Musikpädagogische Forschung  
der Hochschule für Musik und Theater Hannover**  
(Emmichplatz 1, 30175 Hannover)

**Bestellungen an:** Institut für Musikpädagogische Forschung  
der Hochschule für Musik und Theater Hannover  
Emmichplatz 1, D-30175 Hannover  
Fax: (0511) 3100-600  
e-mail: ifmpf@hmt-hannover.de

Preis: 12,- Euro zuzüglich Versandkosten

Nachdruck nur mit Genehmigung der Autoren  
Redaktion: Amrei Flechsig, Rasmus Frederich, Daniel Kaczmarek  
Hannover 2004

ISSN 1617-6847

ISBN 3-931852-68-7

---

### **Institut für Musikpädagogische Forschung**

*Vorstand:* Prof. Dr. K.-J. Kemmelmeier (Direktor), Prof. Dr. R. Kopiez, Prof. Dr. F. Riemer – *Mitglieder:* Prof. Dr. E. Altenmüller, Prof. Dr. F. Amrhein, Prof. Dr. H. Bäßler, Prof. P. Becker, Prof. Dr. K.-E. Behne, Prof. Dr. A. Edler, Dr. Ch. Fröhlich, Prof. Dr. J. Herwig, Prof. Dr. E. Hickmann, Dr. A. Lehmann-Wermser, StR K. Martin, Prof. Dr. R. Vogels - *Externe Mitglieder:* Prof. Dr. P. Brünger, Prof. Dr. H.-J. Kaiser, Martin Weber  
Sekretariat: F. André  
Institutsgebäude: Schiffgraben 48

Institut für Musikpädagogische Forschung der  
Hochschule für Musik und Theater Hannover

Sabine Meine (Hrsg.)

**Reihe und System**  
**Signaturen des 20. Jahrhunderts**

Symposiumsbericht

IfMpF-Monographie Nr. 9  
Hannover 2004



---

## Inhalt

Sabine Meine	
Vorwort.....	3
Friedhelm Döhl	
... Webern (Gedanken zum 50. Todestag 1995) .....	5
<b>Grundlagen .....</b>	<b>29</b>
Arnfried Edler	
Die Reihe – eine Signatur des 20. Jahrhunderts? .....	29
Martina Sichardt	
Zur Zwölftonmethode Arnold Schönbergs – Entstehung und Bedeutung.....	49
<b>Zwölftonmusik und Serialismus.....</b>	<b>69</b>
Regina Busch	
Ton, Geräusch, Reihe.....	69
Robert Piencikowski	
Inschriften. Ligeti - Xenakis - Boulez .....	70
Martin Zenck	
Theodor W. Adorno – Stefan Wolpe – Karel Goeyvaerts. Positionen der Webern-Rezeption zwischen 1941 und 1950 ..... .....	84




---

Logik und Organismus .....	108
Barbara Zuber	
Anton Weberns Synthesedenken und Morphologie der Reihenkomposition. Zur Problematik des Organismusbegriffs .....	108
Serielles Denken in den Bildenden Künsten .....	134
Hans Burkardt	
Zum Prinzip des Seriellen in Kunst und Design.....	134
Sprache und System.....	152
Chris Bezzel	
Serielles Denken in der konkreten Dichtung.....	152
Johannes Fehr	
Die Linearität des sprachlichen Zeichens. Serie und System bei Ferdinand de Saussure.....	175
Dokumentation der Begleitveranstaltungen .....	195
Ausstellung zum Webern-Symposium.....	196
Zeitpunkte 14, Film.....	225
Personenregister .....	227

## Vorwort

Um Denk- und Verhaltensmuster, die sich in den Künsten wie auch im gesellschaftlichen Leben niederschlagen, als historisch symptomatische Konstellationen zu erkennen, bedarf es des zeitlichen Abstandes. Als vor nunmehr fast einem Jahrzehnt, 1995, das 50. Todesjahr Anton Webern Anlass zu einem sommerlichen Symposium an der HMTH gab, war das kompositorische Denken wie auch die Faszination, die von Webern besonders in der Situation der „Stunde Null“ nach dem zweiten Weltkrieg ausgegangen war, längst Vergangenheit geworden – für die Historie eine umso größere Aufforderung, nach den Ursachen und Hintergründen seiner besonderen Wirkung in den mittleren Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu fragen.

Es erscheint durchaus im Sinn Weberns, wenn die Hochschule für Musik und Theater Hannover das Gedenkjahr nicht zum Anlass nahm, Webern in seiner Bedeutung als setzendes kompositorisches Subjekt zu würdigen, sondern danach zu fragen, in welcher Weise und in welchem Ausmaß sein Schaffen und seine Einstellung zur Musik einer großen geistigen Bewegung entsprach, die den Fragen, die an die Musik und über sie hinaus an die Künste in dieser Zeit gerichtet wurden, zumindest eine Zeitlang in besonderer Weise entsprach. Dass Weberns von seinem Lehrer Schönberg signifikant abweichende Reihendenken für das zu lückenloser Systembildung strebende kompositorische Denken der damals jungen Generation zum Maßstab genommen und der Legitimation eines einer nach seriellen Vorgaben konzipierten Musik dienete, ist längst als historisch produktives Missverständnis erkannt bzw. relativiert worden. Umso mehr bilden Weberns Musik und seine überlieferten verbalen Äußerungen eine Herausforderung für die Historie, nach den Gründen und Hintergründen für die in seinen Werken vermutete Überindividualität und für das Zurücktreten des Subjektiven zu suchen. Dementsprechend verfolgte die Konzeption das Ziel, die Phänomene Reihe und System in möglichst umfassendem Sinn daraufhin zu befragen, was sie dazu prädestinierte, zu Signaturen des 20. Jahrhunderts und zu grundlegenden Kategorien des kompositorischen Denkens und Handelns zu avancieren. Spezielles Interesse weckten dabei die ästhetischen und außerästhetischen Kontexte, die sich aus der spezifischen Situation der mittleren Jahrzehnte ergaben und für die die sozialen, wirtschaftlichen und mentalen



---

Umbrüche nach dem 1. Weltkrieg und in den Jahrzehnten des europäischen Totalitarismus den Hintergrund bilden, von deren Ideologien die Kunst nicht unberührt blieb.

Im Sinn dieser Zielsetzung gehörten die Veranstaltungen des Begleitprogramms mit Konzerten, Ausstellungen und Filmen unmittelbar zur Gesamtkonzeption. Sie werden deshalb am Ende des Bandes mitdokumentiert.

Auch wenn leider nicht sämtliche damals vorgetragenen Texte für die Druckveröffentlichung zur Verfügung stehen, erscheint die Thematik von solcher Virulenz, daß ihre Dokumentation auch nach langer, durch mannigfache Umstände bedingte Verzögerung gerechtfertigt ist. Insofern ist zu erhoffen, daß der Inhalt einige Anregungen und Denkanstöße vermitteln möge.

Im Nachhinein sei allen KollegInnen, Studierenden und MitarbeiterInnen für ihr außerordentliches Engagement sehr herzlich gedankt, die in vielfältiger Weise an dem Projekt beteiligt waren, namentlich Prof. Dr. Arnfried Edler, dem Leiter des Projekts.

Für die Unterstützung und Förderung der gesamten Veranstaltung gilt der damaligen Hochschulleitung, insbesondere dem Präsidenten Prof. Peter Becker, sowie der Stiftung Niedersächsischer Volks- und Raiffeisenbanken und der Stiftung Niedersachsen besonderer Dank. Frau Helga Schuchardt, ehemals Ministerin für Wissenschaft und Kultur des Landes Niedersachsen, heute Vorsitzende des Hochschulrats der HMT Hannover, übernahm dankenswerterweise die Schirmherrschaft der Veranstaltung.

Dank gebührt schließlich Amrei Flechsig, M. A., Rasmus Frederich und Daniel Kaczmarek für die produktive redaktionelle Mitarbeit bei der Drucklegung des Bandes sowie dem Institut für Musikpädagogische Forschung an der HMTH und seinem Leiter Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer für die Aufnahme des Bandes in die Publikationsreihe <Monographien>.

Sabine Meine, im Juli 2004

**Friedhelm Döhl**

**... Webern ...**

**(Gedanken zum 50. Todestag 1995)<sup>1</sup>**

### **Persönliches Präludium**

Anfang April Anruf von Peter Becker, ob ich den Eröffnungsvortrag zum Webern-Symposium halten wolle.

Weberns 50. Todestag! Das war mir bis dato nicht präsent. Webern schon 50 Jahre tot? Und immer noch nicht selbstverständlicher Bestandteil der Konzertprogramme?

Ich besuchte seinerzeit noch Helene Berg und Hildegard Jone, sprach mit Weggefährten von Webern wie Josef Polnauer und Alfred Schlee, Erwin Ratz und Willi Reich. Meine Doktorarbeit über Webern vor 30 Jahren.<sup>2</sup> Das ist nun auch schon lange her, ein Stück eigene Musikgeschichte.

Peter Beckers Frage provoziert: Ein „musikwissenschaftliches“ Symposium? Ich als Eröffnender? Ich war nur partiell Musikwissenschaftler, bin Komponist.

Peter Becker: Gemeint sei auch die Personalunion: Musikwissenschaftler und Komponist. „Ganz persönlich.“ Ich könnte auch zum Beispiel „ein Ei an die Wand werfen“.

Sollte ich? Hätte das vielleicht etwas mit Webern zu tun? Nach Novalis ist für den Künstler *„alle Darstellung im Entgegengesetzten, und seine Freiheit im Verbinden macht ihn unumschränkt.“*

Ich könnte das Ei mit Webern verbinden, zum Beispiel über Nam June Paik, Mitstudent in Freiburg, der die Beendigung seines Kompositionsunterrichtes

---

<sup>1</sup> Die relativ freie 'Rede'form meines Eröffnungsvortrags habe ich, trotz gewisser Bedenken, für den 'Druck' nicht geändert, um der von mir empfundenen ...Offenheit... der Situation und Stellungnahme zu entsprechen.

<sup>2</sup> Webern. Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik und Ästhetik der 'Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen', Diss. phil. Göttingen 1966. Nachdruck München 1976 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 12).



dadurch signalisierte, daß er im Verlauf einer musikalischen Demonstration ein Ei an die Wand warf. Er kannte Webern. Auch John Cage kannte Webern – und formulierte die interessante Frage: „*Sind die Töne Töne, oder sind sie Webern?*“ Kein Ei heute – und kein John Cage, so anregend vielleicht die „Freiheit im Verbinden“ hier wäre.

Als Peter Becker mich anrief, beschäftigte mich Celan. Ich hatte mit meinem Sohn über Celans Büchner-Rede gesprochen, wir hatten gemeinsam nachgedacht über den Satz von Lenz: „*Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.*“

Celans „Sprachgitter“, „Atemwende“, „Zeitgehöft“... Ich empfand bei Beckers Anruf spontan eine Affinität Celans zu Webern, zu Weberns „Stücken“, „Bagatellen“, Trakt-Liedern, z. B. dem „Gesang einer gefangenen Amsel“, zu Weberns Motto von Karl Kraus: „*Abgründe sehen, wo Gemeinplätze sind.*“

Eine Affinität, die allerdings biographisch nicht gegeben ist.

Das Thema des Symposions: „Reihe und System“. Mein Zögern: Was interessiert mich heute Reihe und System? Reihe und System bei Webern – und gemeint ist dabei wohl der späte Webern – : Das erscheint mir heute als zu einseitig, zu vordergründig, zu akademisch.

Andererseits konnte Webern nach dem Kriege vielleicht deshalb so starke Wirkung zeigen, gerade bei den jungen Komponisten, weil er mit seinen späteren Werken (scheinbar) ein „geschlossenes System“ des Komponierens exemplifizierte, eine „12-Ton-Reihen-Kompositionsmethode Webern“.

Als ich 1956 mein Musikstudium begann, kannte ich die Musik Weberns nicht. Es ist vielleicht für die Jüngeren heute schwer nachvollziehbar, wie sehr sich Deutschland damals noch in einer Nachhol-Situation befand. Wenig später hörte ich die Symphonie op. 21, ein exemplarisches Werk der Webernschen 12-Ton-Reihen-Komposition. Schlecht gespielt – oder wie es Webern einmal empfand: ein hoher Ton, ein tiefer Ton, wie die Musik eines Idioten.

Ein Ärgernis, das mich zum Selbersuchen provozierte. Ich kaufte Weberns Variationen für Klavier op. 27 und übte sie. Übte und übte, bis ich Weberns Musik, den Stil seiner 12-Ton-Reihen-Kompositionen buchstäblich „begriff“. Die Beziehung von Ton zu Ton, die strukturellen (harmonischen wie formalen) Zusammenhänge und Spiegelungen ...

Ein anderes Variationen-Werk für Klavier:

Hörbeispiel      Döhl, *Varianti*

Ein unbekanntes Stück von Webern? – Eher nur im ‘Stil’ vom (späten) Webern. – Damals im Studium komponiert, im Dialog mit Webern, als ‘Hommage’ an Webern, – wie eine ‘Sonate’ für Klavier, ein ‘Duo’ für Violine und Klavier, ein ‘Oktett’, – nicht publiziert. (Nur im Rundfunk sind gelegentlich noch alte WDR-Aufnahmen davon zu hören.)

Webern als Modell! Als Modell musikalischen Denkens, als Modell eigenen Komponierens. Was Webern individuell erobert hatte, wurde im Umfeld der Kompositionsklasse schnell zur Etüde.

Es gab aber auch den scheinbar anderen Webern, den Webern der frühen „Stücke“ oder „Bagatellen“. Weberns „Bagatellen“ für Streichquartett op. 9 trafen mich ins Hörherz, sind für mich heute noch, trotz der Kürze, eines der großartigsten Werke dieses Jahrhunderts.

Webern als Modell? – Nicht reproduzierbar! Gegenüber dem scheinbar etablierten „Formellen“ in Weberns Spätwerk stand das scheinbar „Informelle“ in den früheren Werken.

In der gleichen Zeit beschäftigte mich die „informelle Malerei“ und „spontane Niederschrift“ von Henri Michaux und Gertrude Stein. Ich übte mich selber im „informellen“ Malen und Schreiben, um im Komponieren von dem Etüdenhaften wegzukommen. Ich las, auch in Korrespondenz zur Musik der Schönberg-Schule, in den Schriften von Kandinsky über „Impression“, „Improvisation“ und „Konstruktion“. Ich erkannte, daß diese Begriffe keine einander ausschließenden Größen darstellten, sondern korrespondierende, so wie das scheinbar „Formelle“ und „Informelle“ beim späten und frühen Webern.

Diese Korrespondenz von Impression, Improvisation und Konstruktion, von „informellen“ und „formellen“ Prinzipien war seither Ausgangspunkt und Ziel meines eigenen Komponierens, wohl möglich nur nach dem Durchgang durch das Nadelöhr Webern.

Musikalische Form als Fragment wie als Labyrinth. Als „Gewebe“. Als Verknüpfung von Elementen, Tönen, Tongruppen, Klängen und Melismen, von verschiedenen Farben – aber auch von verschiedenen Erinnerungen und Zitate. So zum Beispiel in meinen „Texturen“ 1970 ff., vieldeutige Polyphonien für Soloinstrumente, – im Sinne von Novalis „*sonderbar vermischte Situationen*“, – nicht nur ‘*rein musikalisch*’ verstanden.



Oder in den kammermusikalischen und orchestralen Werken seit 1962.

Das Bedürfnis – nach dem Vorbild Weberns – die musikalische Sprache und Form zu reduzieren, – auch beeinflusst durch die Texttheorie Max Benses oder die „Texte“ Heißenbüttels – führte zu einer Reihe von ‘Endspiel’-Variationen am Rande des Verstummens wie am Rande der Gattung ‘Musik’.

Webern trat zunehmend in den Hintergrund des Bewußtseins, doch blieb er gegenwärtig. So zum Beispiel im 3. Satz der „Symphonie“ 1980 für Violoncello und Orchester; im ‘Traum-Stück’:

Hörbeispiel      Döhl, Symphonie/ *Traum-Stück*

Der Satz – als kurzes Intermezzo zwischen Adagio und Finale – geht zurück auf einen Traum. Ihm entspricht ein Text-Bild „*Leere Schritte / Leere Brücke*“ („*Aufsicht auf eine leere Brücke. / Man hört Schritte, sieht aber niemanden. / Schritte ohne Körper*“).

Zugleich durchzieht als eine zusätzliche Schicht – kaum merklich – das dritte Stück aus Weberns op. 11 für Cello und Klavier die Partitur.

War in den vorhin gezeigten Klavier-Variationen der Anklang an Webern bewußt demonstriert, so ist er hier versteckter, quasi ‘subkutan’. Kein didaktisches Zitat. Der Hörer muß es weder wissen noch erkennen. (Vielleicht der Solocellist.)

Weberns Musik: quasi ‘verinnerlicht’, als Bestandteil meiner musikalischen Sprache. Ein Bestandteil unter anderen. Als Bezugspunkt, dem man sich nähern – und entfernen kann.

Die anderen Sätze der „Symphonie“ enthalten keine Anklänge an Webern, sind großflächiger entwickelt. Die reduzierte Form und Erinnerung im „Traum-Stück“ steht in dialektischer Beziehung zur Suche nach neuer weiträumiger Gestaltung in den anderen Sätzen. Die „Symphonie“ heißt im Untertitel „*wie im Versuch, wieder Sprache zu gewinnen*“, entlehnt einer Regieanweisung von Wagner im „Parsifal“. Sie eröffnet eine Reihe von Kompositionen, in denen sich die Form wieder dehnt, die musikalische Sprache zu einer neuen Sinnlichkeit will, – bis hin zur Oper „Medea“ 1990.

## I.

Webern – vor 50 Jahren gestorben bzw. getötet, vor 112 Jahren geboren. Er begann sein Leben und seinen kompositorischen Weg in einem Europa, in dem die Wirtschafts-Euphorie der „Gründerjahre“ auf eine Spätzeit-Melancholie stieß, wie sie sich in den von Webern vertonten George-Texten äußert, zum Beispiel im letzten der Lieder op. 4: *„Tretet weg vom Herde, es ist worden spät“*.

Fortschritts Glaube und Wettrüsten auf der einen Seite - dagegen stand die Katastrophen-Ahnung sensiblerer Geister auf der anderen Seite, bis hin zu Karl Kraus' „Letzten Tagen der Menschheit“ – vergeblich. (Und heute: immer noch bzw. schon wieder der Abgrund zwischen Wettrüsten und Katastrophe, dann vielleicht endgültig.)

Webern überlebte relativ unspektakulär die beiden Weltkriege. Spektakulär sein absurdes Ende, wo ihn als übler „Zufall“ die Kugel derjenigen traf, die die gedrosselte Kunst befreien sollten.

Die „Kranichsteiner Ferienkurse für Neue Musik“, 1948 in Darmstadt gegründet, um dem musikalischen Nachholbedürfnis in Deutschland zu entsprechen, wurden zum Zentrum internationaler Begegnung und Erneuerung, wobei die Musik Weberns schnell in den Mittelpunkt rückte.

Auch älteren Komponisten erschien Webern als „Jungbrunnen“. Zur Verblüffung der musikalischen Welt berief sich der über 70-jährige Strawinsky auf Webern und änderte zum letzten Mal seinen kompositorischen Stil. Im Periodikum „die Reihe“, deren erster Band der „elektronischen Musik“ gewidmet war, wurde der zweite Band 1955 gezielt Anton Webern gewidmet. Strawinsky schrieb das Geleitwort, in dem er Webern als *„einen wirklichen Helden“* apostrophierte:

*„Zum völligen Mißerfolg in einer tauben Welt der Unwissenheit und Gleichgültigkeit verurteilt, blieb er unerschütterlich dabei, seine Diamanten zu schleifen, seine blitzenden Diamanten, von deren Minen er eine so vollkommene Kenntnis hatte.“*

Krenek bemühte im selben Heft ein Bibelwort: *„Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, der ist zum Eckstein worden.“*

Für die jüngeren Komponisten war Webern „Maßstab“. Stockhausen erkannte zugleich die „Einmaligkeit und Abgeschlossenheit“ der Webernschen Musik, *„ihre Empfindlichkeit gegen jede Reproduktion“*:



*„Man muß etwas ganz anderes, Eigenes machen und Courage besitzen, wenn man nach seiner Musik noch eine Note schreiben will.“*

*„Dadurch wird Webern zum Maßstab; kein Komponist kann sich heute und in Zukunft mit gutem Gewissen unter das sprachliche Niveau dieser Musik begeben, und Unkenntnis enthebt einen nicht der Verantwortung.“*

Diese als unlösbar erkannte Kohärenz von „Maßstab“ und „Einmaligkeit“ erweiterte Boulez um die Perspektive der notwendigen Gefährdung der kompositorischen Situation. Webern erwies sich ihm *„als unbestechlicher Prüfstein der zeitgenössischen Musik, denn in sein Werk sind etliche Risiken mit aufgenommen, denen auszuweichen schwierig, wenn nicht unmöglich wird.“*

Stockhausen und Boulez wie Pousseur, Nono und Ligeti, die alle teilhatten am kompositorischen Aufbruch nach dem Kriege, setzten sich mit Webern auseinander, auch mit beispielhaften Analysen. Weberns Werk erschien als Schwelle, als Nadelöhr, um das man nicht herumkam (wenn es auch schwierig war, hindurchzukommen).

## II.

Noch 1983 überschreibt Pousseur einen Artikel zu einem Webern-Programm: *„Eine Aktualität, die sich nicht umgehen läßt“.*

Pousseur ergänzt allerdings die Feststellung der „Aktualität“ Weberns mit dem nachdenklichen Zusatz:

*„Aber seither – zweifellos aufgrund der allgemeinen Tendenz des Rückzuges auf die Kriterien des Gesicherten, der Geborgenheit im Bekannten und Bewährten – kann man sagen, daß diese außergewöhnliche Musik fast in den Untergrund zurückgekehrt ist, auf jeden Fall in den Zustand einer großen Verschleierung, ganz im Gegensatz zu der jener großen Freunde des Musikers, Arnold Schönberg und mehr noch Alban Berg (ganz zu schweigen von ihrem unmittelbaren Vorläufer Gustav Mahler), an deren Werke man sich heute mehr oder weniger gewöhnt hat.“*

Es ist aber nicht nur die von Pousseur festgestellte *„allgemeine Tendenz des Rückzuges auf die Kriterien des Gesicherten“*, welche die mögliche „Aktualität“ Weberns „verschleiert“, sondern die allgemeine Situation des Musikbetriebes heute. Europa ist vollgeschwemmt von Musik: die „lebenden Toten“ der eigenen Geschichte in unendlichen Ausgrabungen und Einspielungen, der grenzenlose

Bereich außereuropäischer Musik, die Musik aus anderen Stilbereichen, die man zusammenfassend als „U-Musik“ klassifiziert wie Jazz, Rock, Pop etc. – oder, unter dem Deckmantel der sogenannten „E-Musik“, die Inflation „neuer Einfachheit“ oder „Minimalistik“, gern mystisch verbrämt.

Angesichts dieser Beliebigkeiten des Komponierens und mancherlei Musik-Mülls ist Webern, davon bin ich überzeugt, noch und wieder für junge Komponisten aktuell, „Maßstab“ und „Prüfstein“ schon durch die Kürze seiner Musik, in der jede Note begründet ist, durch die Genauigkeit der Komposition, die basiert auf sensibler Behutsamkeit allem Gewordenen und Werdenen gegenüber.

In seinem Vortragszyklus „Der Weg zur neuen Musik“ (1933) definiert Webern, entsprechend Goethes Farbenlehre, Kunst als „*Produktion der allgemeinen Natur in der besonderen Form menschlicher Natur*“:

Doch vorher zitiert er – so einschränkend wie motivierend – einen Aufsatz von Karl Kraus über „Die Sprache“:

*„Die Nutzannwendung der Lehre, die die Sprache wie das Sprechen betrifft, könnte niemals sein, daß der, der sprechen lernt, auch die Sprache lerne, wohl aber, daß er sich der Erfassung der Wortgestalt nähere und damit der Sphäre, die jenseits des greifbar Nutzhaften erziebig ist. Diese Gewähr eines moralischen Gewinns liegt in einer geistigen Disziplin, die gegenüber dem Einzigen, was ungestraft verletzt werden kann, der Sprache, das höchste Maß einer Verantwortung festsetzt und wie keine andere geeignet ist, den Respekt vor jeglichem andern Lebensgut zu lehren...“*

*Den Rätseln ihrer Regeln, den Plänen ihrer Gefahren nahezu kommen, ist ein beserer Wahn als der, sie beherrschen zu können... Abgründe dort sehen zu lehren, wo Gemeinplätze sind – das wäre die pädagogische Aufgabe einer in Sünden erwachsenen Nation.“*

In dem Kraus-Zitat werden von Webern hervorgehoben: einerseits „Erfassung der Wortgestalt“, andererseits „Abgründe“. Die „Erfassung der Gestalt“ (auch der musikalischen Gestalt, denn auf diesen Vergleich zielt das Zitat) ist für Webern gleichbedeutend mit der Möglichkeit, „Abgründe sehen zu lehren, wo Gemeinplätze sind“.

So erhält die Sprache mit Karl Kraus den „Vorzug“, „*aus allen Zweifeln zu bestehen, die zwischen ihren Wörtern Raum haben*“:

Musik, basierend auf „Reihe und System“? – oder: Musik, bestehend „*aus allen Zweifeln, die zwischen ihren Tönen Raum haben*“?



### III.

Im Juli 1936 – während der Entstehung der Variationen für Klavier op. 27 – schrieb Webern an das Künstler-Ehepaar Hildegard Jone und Josef Humplik:

*„Ich habe gute Arbeitszeit. Einen Teil meiner neuen Arbeit habe ich schon fertig gestellt... Ich hoffe, mit den Variationen etwas schon seit Jahren Vorgestelltes verwirklicht zu haben. Goethe sagt einmal zu Eckermann, als dieser von einem neuen Gedicht begeistert spricht, darüber habe ich auch 40 Jahre nachgedacht.“*

Bemerkenswert, daß Webern die Formulierung „40 Jahre“ unterstreicht. Sein kompositorischer Weg erscheint Webern im Rückblick als Kontinuum, als folgerichtig. Das heißt, was er mit seinen späten Werken zu verwirklichen glaubt, das hat er sich in seinen frühen Werken schon vorgestellt.

Den Beginn seines kompositorischen Weges bezeichnen:

- die „Passacaglia“ für Orchester op. 1,
- der Doppelkanon „Entflieht auf leichten Kähnen“ für Chor op. 2,
- die Liederzyklen nach Stefan George op. 3 und op. 4.

Variation, Kanon und Lied, Metamorphose, Kontrapunktik und Lyrik sind und bleiben stilbildend, auch in den Werken ab op. 3, welche die bekannten Formprinzipien scheinbar ins Vieldeutige auflösen, verbunden mit einer bis dahin in der Musikgeschichte nicht bekannten Verkürzung der Form in den Stücken op. 7 bis op. 11. Das führte zu dem bekannten Mißverständnis von Hans Mersmann (in: Die Moderne Musik seit der Romantik. Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von Ernst Bücken, 1929): *„Längst ist Entwicklung, Gestalt, Wille zum Bauen aus seiner Musik geschwunden... Sie kann nicht mehr gestalten, nicht einmal mehr atmen.“*

Und zu dem vierten der Orchesterstücke op. 10: *„Diese sechs Takte sind ein ‘Stück’. Hier und dort ein spärlicher, zerfaserter Klang, ein paar verwebte Figuren in Mandoline, Trompete und Geige, abgerissene, isolierte Einzeltöne, das ist alles.“*

Hörbeispiel          Webern, op. 10/IV

Bei genauer Analyse offenbart sich, daß auch die „*paar verwebten Figuren*“, die scheinbar „*isolierten Einzeltöne*“ vielbezüglich zusammenhängen, und zwar vielbezüglicher, als je Figuren und Einzeltöne zusammenhängen, wenn auch auf eine neue Art, wo Vielbezüglichkeit in Vieldeutigkeit umschlägt, wo – um mit Karl Kraus zu sprechen – *„die Zweifel zwischen den Tönen Raum haben“*, wo der

Komponist den Bedingungen des Komponierens auf die Spur zu kommen sucht, „den Rätseln ihrer Regeln“, „den Plänen ihrer Gefahren“.

Umgekehrt scheint in Weberns späteren dodekaphonen Werken die erreichte Vieldeutigkeit wieder in Vielbezüglichkeit umzuschlagen, die permanente Variation in Mikrokanonik, Kanonik und Spiegelung zu gerinnen. Doch bleibt die Transparenz des Satzbildes. In den zahlreichen Pausen gewinnt die „Rätselhaftigkeit“ Gestalt. Das erkannte Prinzip der „Metamorphose“ als permanente Veränderung verhindert, daß Kanon und Spiegelung zum „Gemeinplatz“ werden, macht aus den „Plänen“ und „Regeln“: „Gefahren“ und „Rätsel“.

Hörbeispiel      Webern, op. 21/I (T. 1-24)

So wenig die kurzen Stücke Weberns nur irrational zu fassen sind, so wenig die späten konstruktiven Instrumentalwerke nur rational. Auch Weberns Spätwerk ist vor allem „lyrisch“ begründet.

Darauf hat auch Peter Becker hingewiesen in seinem Aufsatz: „*Freilich ist es wieder Lyrik geworden*“. Auf der Suche nach dem Exemplarischen bei Webern (in: 'Musik und Bildung' 12/1983).

Bemerkenswert ist, daß sich Webern im Dezember 1927, also kurz nach der Entstehung des Streichtrios op. 20 – seinem ersten streng dodekaphonen Instrumentalwerk - in einem Brief an seinen Verlag auf seine „*ausschließlich lyrische Natur*“ beruft:

*„Wohl weiß ich, daß mein Werk rein geschäftliche noch immer äußerst wenig bedeutet. Aber das liegt wohl in seiner bis heute ausschließlich lyrischen Natur begründet: Gedichte sind freilich wenig einträglich; aber schließlich müssen sie doch geschrieben werden.“*

Die häufig formulierte Unterscheidung eines rationalen, quasi „versachlichten“ Komponierens im Spätwerk und eines expressiven Komponierens im Frühwerk ist einseitig und übergeht den Block der Liederzyklen op. 12-19, welche Früh- und Spätwerk mehr verbinden als trennen. Es scheint kennzeichnend für den „Lyriker“ Webern, daß sich die Bewußtwerdung des neuen, scheinbar rationalen Prinzips der 12-Ton-Reihen-Komposition in der Folge dieser Liederzyklen realisiert. Die neuen „Regeln“ bilden sich in den „Rätseln“ der Sprache und der



Beziehung von Wort und Ton, die „Pläne“ in den „Gefahren“ des Liedes. Lieder, das weiß man seit Schuberts „Winterreise“, sind auch Orte der „Gefahr“.

#### IV.

Ein Blick auf die Werkliste zeigt, daß nicht nur im Übergang vom Frühwerk zum Spätwerk, sondern im Gesamtschaffen Weberns die Vokalkomposition eine zentrale Rolle spielt, d. h. die Einbeziehung der Sprache, die Korrespondenz mit der außermusikalischen Welt der Gedichte. Von den 31 nummerierten Werken sind 17 textgebunden, also mehr als die Hälfte. Für die Opera 2-4 wählt Webern Texte von Stefan George, im Spätwerk ab op. 23 ausschließlich Texte von Hildegard Jone, dazwischen Texte verschiedener Autoren: Rilke (op. 8), Trakl (op. 13 und 14), Karl Kraus, Strindberg, Bethge u. a. (op. 12 und 13), geistliche Volkstexte (op. 15-18), Goethe (op. 12 und 19). Webern wählt seine Texte sehr sorgfältig aus, stellt sie oft aus verschiedenen Quellen zusammen. So stammen die Texte zu den Liedern op. 4 aus drei verschiedenen Gedichtzyklen von George, die Texte zu den Liedern op. 14 aus drei verschiedenen Gedichtzyklen von Trakl.

Jedes Lied steht für sich als relativ selbständige Einheit. Gelegentlich löst Webern sogar die ursprüngliche Einheit des Gedichtes auf. So hat Webern in op. 8 das Gedicht „Lied“ von Rilke kompositorisch in zwei Lieder gegliedert. In op. 14 nimmt Webern die drei Teile des Gedichtes „Abendland“ (aus Trakls „Gesang des Abgeschiedenen“) auseinander und vertont jeden Teil für sich, wenn auch in der originalen Reihenfolge.

Ein diskursiver Zusammenhang im Sinn romantischer Liederzyklen oder der Georgelieder op. 15 von Schönberg ist nicht beabsichtigt. So schlägt Webern Willi Reich 1939 und 1943 für Konzertzwecke in Basel „eine gute Auswahl“ einzelner Lieder aus seinen Opera 3, 4 und 12 vor.

Die Lieder sind autonom und verhalten sich zyklisch nur im Sinne einer freien Korrespondenz, wie es Webern etwa nach Beendigung des zweiten und dritten Liedes aus op. 23 empfindet und in einem Brief an Hildegard Jone erläutert: „*Einstweilen wenigstens sollen zunächst diese 2 Lieder für sich allein bleiben. Sie schließen sich musikalisch zu einem Ganzen zusammen; im Sinn einer gewissen Gegensätzlichkeit*“.

Zur Vertonung wählt sich Webern meist Gedichte, die durch Kürze und Konzentration charakterisiert sind. Die wenigen mehrstrophigen Gedichte sind – trotz deutlicher Zäsuren – „durchkomponiert“. (Eine Ausnahme

musikalischer Wiederholung bei wechselndem Text ist der Schlußchor aus der Kantate op. 31 - ein vierstimmiger Krebskanon, auf den drei Strophen gesungen werden.)

Instrumentales Vor- oder Nachspiel im traditionellen Sinn findet man kaum. Oft ist es nur ein Akkord oder eine kurze Figur, welche „Einleitung“ oder „Schluß“ markieren. Als Beispiel das erste Lied aus op. 3: ein Akkord zu Beginn, eine melodische Figur am Ende – beides zugleich schon Bestandteil der vieldeutigen Liedstruktur.

Hörbeispiel      Webern, op. 3/I *Dies ist ein Lied für dich allein*

Weberns Lieder fangen an und hören auf, ohne die Absicht einer psychologischen Vorbereitung auf das, was kommt, oder einer effektiv abschließenden Bestätigung dessen, was gewesen ist. Die Musik kommt aus dem Pianissimo und geht in das Pianissimo zurück, wie in den George-Liedern op. 3 und op. 4. (Nur das 2. Lied von op. 3 endet fortissimo.) Oder die Musik irrt mit einer instrumentalen Figur in den bodenlosen Raum, wie im ersten der Trakl-Lieder op. 14: „Sonne aus finsterner Schlucht bricht“. Oder die Singstimme „ver-bebt“, wie im zweiten Lied von op. 25.

## V.

In den von Webern ausgewählten und vertonten Texten spiegelt sich sein ästhetischer Weg:

Die Texte von Stefan George, welche den Opera 2-4 zugrundeliegen, enthalten noch in der Verabschiedung die Sinnlichkeit des romantischen Erbes. Als Flucht in die irrealer Welt des Traums: „Entflieht auf leichten Kähnen berauschten Sonnenwelten“ (op. 2). Als ins Magische transformierte Natur: „Welt der Gestalten lang lebe wohl! Öffne Dich Wald von schlohweißer Stämme! ... Traumhafte kling!“ (op. 4). Als Rückzug auf das Individuelle: „Die ist ein Lied für dich allein“ (op. 3).

Mit dem Rilke-Gedicht in op. 8 ertönt auch Resignation in Beziehung zum Du: „Du, der ichs nicht sage“. Bis zur schwermütigen Einsamkeit der chinesischen Gedichte von Hans Bethge in op. 13: „Schwer von Gedanken ist mein einsam Herz. Ich weine, weine“. Die Einsamkeit des Heimatlosen, die wenige Jahre zuvor in Mahlers „Lied von der Erde“ einen unnachahmlichen, von Webern bewundernten Ausdruck gefunden hatte.



Vor dem sensibler Gewordenen bricht die Welt auf wie in den Gedichten von Georg Trakl, die dem Zyklus op. 14 zugrundeliegen: „*Sonne aus finsterner Schlucht bricht*“ (op. 14/I)/ „*Aufflattert mit trunkenem Flügel die Nacht*“ (op. 14/VI)

Das ist nicht mehr die ästhetisierende Resignation vor dem Ersten Weltkrieg, sondern eine neue existentielle Betroffenheit danach. (Webern komponierte die Trakl-Lieder in den Jahren 1917-1921.) Doch enthält Trakls Bild der „Wanderschaft auf dunklen Pfaden“ auch die Vorstellung einer „Pilgerschaft“ im christlichen Sinn, so im letzten Lied von op. 13, „Ein Winterabend“, komponiert 1918:

*„Wanderer tritt still herein;  
Schmerz versteinerte die Schwelle.  
Da erglänzt in reiner Helle  
auf dem Tische Brot und Wein.“*

Den Symbolen „Brot und Wein“ ist die Hoffnung auf Erlösung immanent. Am Ende des Trakl-Zyklus op. 14, im „Gesang einer gefangenen Amsel“ stehen Verheißung und Verzweiflung unmittelbar nebeneinander:

*„Strahlende Arme Erbarmen  
umfängt ein bre-chendes Herz.“*

Verheißung und Verzweiflung bleiben allerdings unversöhnt, das Lied wie der Zyklus enden mit dem musikalisch buchstäblich „bre-chenden“ Herzen.

Hörbeispiel: Webern, op. 14/VI *Gesang einer gefangenen Amsel*

Die folgenden Liederzyklen op. 15-18 spiegeln in den zugrundeliegenden geistlichen Volkstexten eine eher schlichte Frömmigkeit. Doch nicht als Flucht in die Idylle. Die Widersprüche der Welt – ihre „Gefahren“ und „Abgründe“ – sind nach wie vor da und in Weberns zerklüftetem Satzbild auch komponiert. Doch sind sie im übergeordneten Zusammenhang gewußt und geborgen.

Bemerkenswert ist einerseits, daß die einfachen Volkstexte gepaart sind mit einer hochdifferenzierten Tonsprache, deren Komplexität im Verhältnis zu den Trakl-Liedern noch gesteigert scheint. Andererseits scheint sich nun der schon früher erwähnte Perspektivenwechsel zu vollziehen. Können wir bis zu den Bagatellen und Stücken op. 9-11 und bis zu den Trakl-Liedern op. 14 eine ästhetische Entwicklung vom Vielbezüglichen zum Vieldeutigen beobachten, so

zunehmend eine scheinbar umgekehrte Entwicklung vom Vieldeutigen zu neuer Vielbezüglichkeit.

Das kompositorische Labyrinth wird nicht als Verlust der Orientierung erfahren, sondern als eine Steigerung der innermusikalischen Verknüpfungsmöglichkeiten. Die kontrapunktischen Techniken von Kanon und Spiegelung werden auf neue Weise aktiviert. Und nicht zufällig erfolgt in den geistlichen „Volkstexten“ op. 17 die Adaption der neuen Kompositionsmethode Schönbergs, der „Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“.

Es ist aber sicher auch kein Zufall, daß Webern in der Überschrift zu seinem Vortragszyklus 1932 die Schönbergsche Formulierung „Komposition mit 12 Tönen“ modifiziert zu „Komposition in 12 Tönen“.

Die kleine Variante „in“ statt „mit“ bezeichnet einen wichtigen Unterschied der Kompositionsästhetik. Während Schönberg nach der Entdeckung der 12-Ton-Reihen-Technik mit den 12 Tönen wieder quasi klassische „thematische“ Formen komponiert – so fast, als wäre nichts gewesen –, komponiert Webern in den 12 Tönen – strukturelle Inbeziehungen.

Die Natur wie die Musik werden gewissermaßen in den Zustand der „zweiten Unschuld“ zurückverwandelt. Die im Wortsinn „naive“ Naturlyrik aus Goethes „chinesisch-deutschen Jahres- und Tageszeiten“ in Weberns Chorliedern op. 19 und die transparente Konstruktivität der folgenden Instrumentalwerke ist organisches Ergebnis der in den geistlichen Liedern vollzogenen Entwicklung. Die Natur emanzipiert sich gleichsam von auferlegter „Bedeutung“, „re-präsentiert“ nicht mehr die (leidende) Subjektivität, sondern „präsentiert“ ihre eigenen objektiven Verhältnisse. Ebenso emanzipiert sich die Musik, gewinnt ein neues Selbst-Verständnis, wird als Erscheinung „real“, so wie es Webern 1933 rückblickend in Bachs „Kunst der Fuge“ erkennt:

*„Ein Werk, das völlig ins Abstrakte führt, ...  
oder ich möchte lieber sagen: die höchste Realität!“*

## VI.

Gedanken der Farbenlehre und Verwandlungslehre Goethes, auf die sich der späte Webern immer wieder beruft, mögen eine Brücke geschlagen haben zu der Begegnung mit Hildegard Jone 1926. Von nun an vertont Webern nur noch Texte dieser Dichterin und Malerin: die Liederzyklen op. 23 und op. 25, „Das Augenlicht“ op. 26, die Kantaten op. 29 und op. 31.



Gemeinsam ist Webern und Hildegard Jone die Hinwendung zu einer Natur, die ihr „*offenbares Geheimnis*“ in sich trägt. Schon 1919 schreibt Webern an Berg: „*Forschen, Beobachten in der realen Natur ist mir höchste Metaphysik*“.

Es ist eine Natur, die sich auch im kleinen äußert, in der Blume und im Bienenkorb, sowie in den Übergängen von Duft und Hauch und Farbe und Licht. Webern rühmt in den Bildern von Hildegard Jone „*diese restlose Modulation der Farben! so voll Beziehungen und tiefster Logik*“.

Und Hildegard Jone rühmt ihrerseits den „*Hauch des Klanges*“ in Weberns Musik, in der alles „*wie der Staub auf Schmetterlingsflügeln*“ geordnet sei. (Auch in den Reihen-Kompositionen ist es ja nicht das starr Fixierte, was Weberns Stil ausmacht, sondern eine sensible Variabilität, die in ständiger Bewegung ist und nach innen offen.)

Die Natur in den von Webern vertonten Texten Hildegard Jones ist beseeelt durch Freude:

„*Wie bin ich froh!  
noch einmal wird mir alles grün  
und leuchtet so*“ (op. 25/I)

– und beseeelt durch Liebe:

„*Sterne, ihr silbernen Bienen der Nacht  
um die Blume der Liebe!*“ (op. 25/III).

Die Naturbetrachtung wird mystisch vertieft:

„*Was wird, legt sich mit zarten Wurzeln  
an das Wartende im Dunkel*“ (op. 23/I),

– und Gott wird in der Natur unmittelbar vernehmbar:

„*Es ist so vieles, es ist alles da,  
nur keine Wände zwischen uns und Gott.  
Er rührt uns an mit jedem Wind und Zweige*“: (op. 23/III)

Die Sinne sind das ambivalente Medium zwischen Natur und Seele:

„*Durch unsre offenen Augen fließt das Licht ins Herz  
und strömt als Freude sanft zurück aus ihnen*“: (op. 26)

Licht, Farbe und Klang immaterialisieren die Natur, wie sie umgekehrt Geistiges versinnlichen. Farbe und Klang gehen ineinander über:

*„Wenn das beweglich Farbige verschwindet,  
tritt das Bewegende im Klang hervor.“ (op. 31/I)*

Goethes Metamorphose-Gedanke „*Alle Gestalten sind ähnlich/ und keine gleicht der andern*“ ist Webern – in der Korrespondenz mit Hildegard Jone – oberstes Formprinzip, das er in einer Pflanze wie im Parthenonfries wie in seiner Musik verwirklicht glaubt. Hier haben sich „*Natur und Kunst gefunden*“, nicht im Sinn naturalistischer Nachahmungsästhetik, sondern im Sinn verschiedener Erscheinungen desselben Gestaltungsprinzips.

Von besonderer Bedeutung ist, daß Goethes Metamorphose-Gedanke für Webern und Hildegard Jone auch eine synästhetische Perspektive enthält: die Vermittlung von Klang und Farbe, von Farbe und Klang. Wie in dem Gedicht „Neue Farbkunst wird erträumt!“, das mir Hildegard Jone 1962, ein Jahr vor ihrem Tode, noch mit jugendlicher Begeisterung vorlas und aushändigte:

*„Fluten ich lasse die Farben. Doch nicht auf der Fläche - durch Räume:  
daß, wie Musik, in einand sie sich bewegen aus Schaun.*

*Woget, o Farben, wie Klänge und kreuzet das Dunkel mit Helle.  
Was sich erweist, ergibt Aufschluß vom Gegenteil klar.*

*Raum werd' beweglich durchflutet mit Farbe, - sie steh nicht auf Flächen.  
Farben, Bewegung nun sein, gegeneinand: in einand.*

*Aufzeigt das Farbenbegegnen, verschwebend und blitzklar in Eile,  
ganzz die Verwandschaft, die wogt zwischen der Farbe, dem Klang.“*

## VII.

Es ist beachtenswert, daß Webern – sowohl in der engräumigen Chromatik des Frühwerks als auch in der weitgespreizten Intervallik der späten Werke – wie kein Komponist seit Wagner dem Sprachduktus des Textes folgt. (Man mache die Probe aus Exempel und lese die von Webern vertonten Texte, indem man den komponierten Tonhöhen- und Dauern-Verhältnissen approximativ folgt!)

Doch werden die sprachlichen, semantischen Korrespondenzen immer zugleich transformiert in musikalische, ästhetische. Das gilt im kleinen, wenn z. B. ein Wort durch Pausen aufbricht wie „*verbe-ben*“ (am Schluß von op. 25/II) oder „*leicht-beschwingtes*“ (in op. 3/I): eine sensible Verdeutlichung des



möglichen Wortsinns – und zugleich eingebunden in den musikalischen Kontext durch motivische Analogien in der Horizontalen wie Vertikalen.

Das gilt im großen, wenn z. B. im 2. Satz der Kantate op. 29 die „kleinen Flügel Ahornsamen“ des Textes durch die transparente Struktur des kompositorischen Satzes direkt „realisiert“ werden.

Hörbeispiel: Webern, Kantate op. 29, *Kleiner Flügel Ahornsamen*

Im Text heißt es:

*„Kleiner Flügel, Ahornsamen, schwebst im Winde!  
... Wieder wirst aus dir du kleine Flügel senden,  
schweigend Leben sagende Gestalt.“*

Webern schickt Hildegard Jone im Januar 1939 eine „erste partiturmäßige Niederschrift“ des Satzes und schreibt dazu:

*„Ich bin überzeugt, ihr entnehmt schon alles aus der ‘Zeichnung’, die durch die Noten entstanden ist. Aber was da so frei herumzuschweben scheint (‘schwebst im Winde...’) – vielleicht hat es ein so Aufgelöstes musikalisch noch gar nicht gegeben – es ist das Ergebnis einer so strengen Gesetzmäßigkeit (die ‘kleinen Flügel’, ‘sie tragen in sich schon’ – aber wirklich, nicht bildlich – die ‘ganze... Gestalt’. So wie deine Worte sagen!), wie sie vielleicht noch niemals bisher einer musikalischen Konzeption zu Grunde gelegen ist. Aber wie sind mir diese Worte entgegengekommen!!“*

Daß die „kleinen Flügel“ die ganze Gestalt „wirklich“ in sich tragen, wie Webern sagt, meint zweierlei:

- erstens, daß sie den Keim der Komposition enthalten, die symmetrische 12-Ton-Reihe, gegliedert in 2 x 6 oder 4 x 3 oder 3 x 4 Töne (z. B. zu Beginn: „kleiner Flügel“ Ton 1-4, „Ahornsamen“ Ton 5-8, „schwebst im Winde“ Ton 9-12),
- zweitens, daß aus diesem Keim bzw. aus diesen Keimen die gesamte quasi „schwebende“ Struktur entfaltet wird.

Webern wollte – nach Hildegard Jone –, „daß es in dem Stück keinen Schwerpunkt gebe. Die harmonische Konstruktion liegt so, daß alles schweben bleibt.“

So treffen sich Text und Musik optisch wie akustisch in der Partitur, ohne sich ineinander zu verlieren. (Wie der Text ohne Musik einen Sinn ergibt, so auch die Musik in ihrer „topologischen“ Komposition ohne Text.) Doch

bespiegeln sich Text und Musik gegenseitig und „realisieren“ sich dadurch auf einer höheren Ebene. Ambivalent.

Eine Ambivalenz, die in der Romantik schon angelegt ist, wenn man bedenkt, daß etwa Novalis nicht nur die „Hymnen an die Nacht“ schrieb, sondern zur gleichen Zeit den „Monolog“, in dem er die Sprache als „Wortspiel“ definierte:

*„Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei. – Sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge.“*

### VIII.

Seine späten Werke empfand Webern, wie er es am Beispiel seiner Klavier-Variationen op. 27 festmachte, als Ergebnis eines „40 Jahre“ dauernden Denkprozesses. Was verbindet die späten Werke mit den frühen? Wie konkretisiert sich der Denkprozeß z. B. in den „Stücken“ und „Bagatellen“? 1932 erinnerte sich Webern in seinem Vortragszyklus „Der Weg zur Komposition in 12 Tönen“:

*„Ungefähr 1910 habe ich die ‘Bagatellen für Streichquartett’ (op. 9) geschrieben, lauter kurze Stücke, die zwei Minuten dauern; vielleicht das Kürzeste, das es in der Musik bisher gegeben hat. Ich habe dabei das Gefühl gehabt: Wenn die 12 Töne abgelaufen sind, ist das Stück zu Ende. Viel später bin ich darauf gekommen, daß das alles im Zuge der notwendigen Entwicklung war. Ich habe in meinem Skizzenbuch die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelne Töne abgestrichen. – Warum? – Weil ich mich überzeugt hatte: der Ton war schon da. – Es klingt grotesk, unbegreiflich, und es war unerhört schwer –. Das Gehör hat absolut richtig entschieden, daß der Mensch, der die chromatische Skala aufgeschrieben und in ihr einzelne Töne abgestrichen hat, kein Narr war.“*

Hörbeispiel      Webern, Bagatelle op. 9/V

Nein, Webern war „kein Narr“. Er – der Komponist der kürzesten Stücke – war zugleich der beste Dirigent der weiträumigen Musik Gustav Mahlers. Er hatte die Musik von Mahler und Schönberg so genau analysiert wie die Musik



von Beethoven, Bach und den „alten Niederländern“. Er hatte 1906 über Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus“ promoviert und dessen „kontrapunktischen Künste“ studiert. Diese „kontrapunktischen Künste“ waren ihm also nicht nur im Spätwerk gegenwärtig, sondern von Anfang an. Wenn Webern 1908 – nach der Passacaglia op. 1 und dem Doppelkanon op. 2 – die tradierten kontrapunktischen Formen scheinbar aufgegeben hat, so geschah das nur, um das Komponieren von der Schablone zu befreien.

In den scheinbar dissoziativen Formen ab op. 3 drücken sich dieselben strukturellen Bedürfnisse aus, die in der Musikgeschichte – nach Weberns Darstellung – zu Kanon, Fuge und Sonate geführt haben. Die Auflösung der Struktur in kleinste mikrokanonische Beziehungen, die Reduktion der musikalischen Sprache auf ihre Elemente und schließlich auf ihr kleinstes Element – den Ton und seine Eigenschaften – ermöglicht die Neu-Konstituierung der musikalischen Sprache. Die Befreiung der musikalischen Sprache setzte die Befreiung des Tons heraus.

Der Ton erschien einerseits „vertikal“ befreit – von den Schwerkraften des „Grundtons“, der „Tonika“ und der tonikalen „Kadenz“. Der Ton konnte sich nun mit anderen gleichberechtigten Tönen frei von unten nach oben wie von oben nach unten zusammenton, Ton-Konstellationen bilden, z. B. spiegelsymmetrisch. Es ist wohl kein Zufall, daß der erste Akkord von op. 3 spiegelsymmetrisch ist, ein atonikaler Akkord, ein Akkord ohne definierbaren Grundton, ein Akkord, der – spiegelsymmetrisch – in sich selber aufgehängt ist. Tor zur emanzipierten Harmonik von „12 nur aufeinander bezogenen Tönen“.

Die fünfte Bagatelle ertastet – erst nach innen, dann nach außen – von Ton zu Ton, von Intervall zu Intervall, ihren eigenen Ton-Raum, in einer zweifachen, frei symmetrisch sich spreizenden Fächerbewegung.

BEISPIEL: WEBERN, BAGATELLE OP. 9/V

Der Ton erschien andererseits „horizontal“ befreit – von periodischer und thematischer Hierarchie. Er konnte sich mit anderen Tönen in der Horizontalen – wie in der Vertikalen – zu beliebigen Ton-Konstellationen zusammenton, ohne einen übergeordneten Richtungszwang. Auch die Kategorien „horizontal“ und „vertikal“ lösten sich im strukturellen Tonsatz auf. Der strukturelle Tonsatz Weberns ist vielgerichtet und vieldeutig. Es formierten sich neue „topologische“ Kriterien wie „fest“ und „locker“. Die Musik erscheint als Ineinander von Punkt und Gruppe und Feld.

Zum Verständnis dieser Musik hilft – anstelle klassischer Formenlehre – eher der Bezug zur abstrakten Malerei, etwa zu Kandinsky (der ja mit dem Schönberg-Kreis in Korrespondenz stand) oder zu Paul Klee. (Kandinskys Buch „Über das Geistige in der Kunst“ und dessen Fortsetzung „Punkt und Linie zu Fläche“ sowie Klees „Bildnerisches Denken“ stehen in der Handbibliothek meiner Kompositionsklasse als beste Einführung in die Ästhetik der Neuen Musik.)

Daß Webern selbst seine Werke ab op. 20 hin und wieder mit Begriffen der klassischen Formenlehre umschrieben hat – wie Lied, Sonate oder Fuge – sollte nicht täuschen. Solche Erklärungsversuche verstehen sich einerseits aus Weberns Selbst-Einordnung in die europäische Tradition von den Niederländern über Bach und Beethoven zu Mahler und Schönberg, andererseits aus dem Bemühen, seine so komplex gewordene neue Musik mit Begriffen nahezubringen, die er als bekannt voraussetzen konnte.

Die tradierten Formprinzipien von Lied, Sonate und Fuge sind ja nicht weg, sondern sie sind eine Schicht des historischen Bewußtseins, die mit den Schichten des neuen Komponierens in einen inneren Dialog tritt. (Das ist vielleicht auch der Sinn von „Geschichte“.)

Die ästhetische Position der „Bagatellen“ – der emanzipierte Ton, die emanzipierte Beziehung von Ton zu Ton, Struktur als vieldeutiges Ineinander von Punkten, Gruppen, Feldern – ist im Spätwerk nicht aufgegeben. Vielmehr verbindet sie sich in den Reihen-Kompositionen mit den neu konstituierten Strukturprinzipien von Kanon und Spiegelung zu vielschichtiger Komplexität.

Kanon und Spiegelung sind einerseits Möglichkeiten, die ineinander greifenden Perspektiven von Punkt, Gruppe und Feld zu ordnen. Umgekehrt lösen die quasi „topologischen“ Perspektiven von Punkt, Gruppe und Feld die Linearität von Kanon und Spiegelung wieder auf.

Das Wort „Kontrapunktik“ bekommt einen neuen Sinn. Kontrapunktische „Stimmführung“ wird im Webernschen Tonsatz „kaleidoskopisch“ gebrochen. Die neue Kontrapunktik wird provozierend deutlich in Weberns „Bearbeitung“ des sechsstimmigen Ricercars aus Bachs „Musikalischem Opfer“. Die sechs Stimmen des Bachschen Ricercars werden in kleinste Bestandteile aufgelöst und diese auf das vielstimmige große Orchester so verteilt, daß sich zahlreiche neue Beziehungen ergeben, quasi „diagonal“. Ohne daß eine Note geändert wird, entsteht aus der sechsstimmigen Linearität Bachs ein vielgerichtetes, vieldeutiges



Kaleidoskop. In richtiger Einschätzung dieser Umfunktionierung sprach Webern ausdrücklich von „seiner“ Bach-Fuge (an Scherchen 1.1.1938).

Trotz ihres vielfarbigem kaleidoskopischen Erscheinungsbildes lassen sich viele Sätze des späten Webern auf exakte kanonische Strukturen zurückführen:

- so in der Symphonie op. 21 der erste Satz auf einen doppelten Umkehrungskanon, der zweite Satz auf einen (doppelten) Krebskanon – oder in den Klavier-Variationen op. 27 der erste Satz auf eine Folge von Krebskanons, der zweite Satz auf einen Umkehrungskanon. Kanonik und Spiegelung greifen dabei ineinander. So entstehen aus Krebskanons horizontale Symmetrien – wie im zweiten Satz der Symphonie, im ersten Satz der Klavier-Variationen:

Hörbeispiel      Webern, op. 27/I (T. 1-7)

– Oder es entstehen aus Umkehrungskanons vertikale Symmetrien – wie im ersten Satz der Symphonie, im zweiten Satz der Klavier-Variationen:

Hörbeispiel      Webern, op. 27/II (T. 1-11)

Man könnte auch sagen, daß in die horizontalen oder vertikalen Spiegelungen die kanonischen Strukturen erst eingezeichnet werden.

Kanonik und Spiegelung sind zugleich permanent variabel. So stellt sich der erste Satz der Klavier-Variationen als eine variable Folge von Horizontal-Symmetrien dar, der zweite Satz als eine variable Folge von Vertikal-Symmetrien. Der dritte Satz entspricht dem Typ einer „Totalvariation“, in welcher sich die Musik den Grenzfällen von Kanonik und Spiegelung mal nähert, mal entfernt.

Manche Sätze in Weberns Spätwerk beziehen aus der Möglichkeit, zwischen genauer und aufgelöster Kanonik und Spiegelung zu modulieren, einen besonderen Reiz. So der erste Satz des Konzertes op. 24, wo sich die Tonkonstellationen ständig zwischen horizontaler Folge und vertikaler Schichtung umgruppieren.

Hörbeispiel      Webern, op. 24/I (T. 1-25)

Stockhausen sprach in bezug auf Weberns Konzert von „*kreisender Tonordnung*“ oder „*struktureller Vermittlung*“. Er erkannte, daß infolge der Webernschen „*Klang-Proportionierung*“ horizontale und vertikale Gestaltungen „*zwei Erscheinungsweisen desselben*“ sind. Die alte Dualität von Harmonik und Stimmführung wird abgelöst durch die Vorstellung eines integrierenden „*Klang-Kontinuums*“. Eine Erkenntnis, die grundlegend war für Stockhausens eigene Musik und Musiktheorie.

## IX.

So wenig sich eine Bachsche Fuge durch das Aufzeigen der thematischen Einsätze erklärt, so wenig „erklärt“ sich die Musik Weberns durch das Aufzeigen der reihentechnischen oder kanonischen und symmetrischen Strukturen. Schon die gelegentlichen Abweichungen auch in den strengsten Beispielen von Kanonik und Spiegelung sollten hellhörig machen, so, wie das Prinzip der Struktur-Modulation zwischen exakter und freier Analogie. Kanon und Spiegel sind für Webern nicht nur rationale Kategorien, sondern auch mystische. Sie dienen nicht nur Weberns Maximen von „Faßlichkeit“ und „Zusammenhang“, sondern auch dem Prinzip der „Metamorphose“, wie es Webern bei Goethe findet („Die Metamorphose der Pflanzen“) und für sich anwendet: „*Alle Gestalten sind ähnlich und keine gleicht der andern; und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz, auf ein heiliges Rätsel*“ (an Hildegard Jone, Juli 1942).

Alle Gestalten sind ähnlich – wie im Kanon und im Spiegel, und keine gleicht der anderen – infolge permanenter „Metamorphose“. Auch die Gleichheit im Spiegel ist nur scheinbar. Der Spiegel verkehrt die Relationen. Aus plus wird minus. Im extremen Fall aus Leben Tod, wie im Film „Orphée“ von Cocteau.

Metamorphose und Spiegelung als einander bedingende Prinzipien. Für Webern so kennzeichnend, wie seine Begeisterung über den Nebel bei einer Bergwanderung, wo sich die gewohnten Relationen von oben und unten auflösen und vertauschen.

Webern – der ambivalente Komponist. Webern – Wanderer auf dem schmalen Grat zwischen Ratio und Mystik, zwischen Ton und Schweigen.

Zwischen einem Ton, der leise wird, – und einem Schweigen, das laut wird.

Das Intervall als musikalische Gestalt – und das Intervall als Zwischenraum zwischen den Tönen, in dem „Rätsel“ hausen, vielleicht auch „Gefahren“ und „Abgründe“.

„Webern – der ambivalente Komponist. Das Janus-Gesicht seiner Pausen:



- Pausen als musikalische Parameter (Intensität = 0).
- Und Pausen als Schweigen (Intensität =  $\infty$ ).

Das Janus-Gesicht der Pause spiegelt sogleich das Janus-Gesicht des Webernschen Tons:

- Der Ton als musikalisches Ereignis (kleinste strukturelle Einheit).
- Und der Ton als Brücke zwischen dem Schweigen.

„Katarakte des Schweigens“, wie Hildegard Jone 1963 in einem Brief an mich formulierte.

Hörbeispiel      Webern, Bagatelle op. 9/IV

### Kein Schluß

Webern als Beispiel? Seine Musik steht für sich, ist unwiederholbar. Doch kann man heute wie gestern aus seiner Musik lernen. Ist nicht jede Musik – vielleicht sogar jede künstlerische Äußerung – eine Auseinandersetzung mit dem Schweigen? In freilich verschiedenster Form – ob in Bernd Alois Zimmermanns „Intercomunicazione“ oder „Stille und Umkehr“, ob in den Bildern von Uecker und Rothko, ob in Celans „Atemwende“ oder Becketts „Texten um Nichts“:

*„Und wenn die Stimme, die alte, schwächer werdende Stimme endlich schwiege, so wäre es nicht wahr, wie es nicht wahr ist, das sie spricht, sie kann nicht sprechen, sie kann nicht schweigen. Und wenn es eines Tages an diesem Ort, wo es keine Tage gibt, der kein Ort ist, hervorgegangen aus der unmöglichen Stimme das nicht zu machende Sein gäbe und einen Beginn von Tageslicht, so wäre alles still und leer und schwarz wie jetzt, wie bald, wenn alles zu Ende, alles gesagt sein wird, sagt sie, murmelt sie.“*

Ich komponierte 1986 ein Klavierstück zu diesem Text („Und wenn die Stimme...“), wobei schon die Frage schwierig wurde, ob die Musik laut oder leise zu sein hätte. Vielleicht laut, wenn sie murmelt und tönt um Nichts? - 40 Jahre nach meiner ersten Begegnung mit Webern, 60 Jahre nach Weberns Klavier-Variationen: Äußerlich mag nichts mehr an Webern erinnern. Doch bleiben immer Spuren. Mir zunächst nicht bewußt, stellte ich später fest, daß der fixierte

und als Flageolett leise immer durchtönende Klang h/c-e/f an Weberns fünfte Bagatelle erinnert, und zwar an die Terz-Tritonus-Rahmung zu Beginn.

„Kein Schluß“ wäre auch mein Streichquintett „Winterreise“ (das morgen erklingen wird). Man kann unser ausgehendes Jahrhundert als „Winterreise“ empfinden, entsprechend den Trakl-Gedichten, mit denen die Komposition korrespondiert:

*„Gottes Schweigen  
trank ich aus dem Brunnen des Hains.  
Auf meine Stirne tritt kaltes Metall...“*

- Oder entsprechend der Sinnlosigkeit künstlerischen Tuns, wie es „Der Leiermann“ am Ende der Schubertschen „Winterreise“ verkörpert.

Auch in meinem Streichquintett „Winterreise“ empfand ich das Schweigen als permanenten Gegenpol des Tönens – horizontal, als Wechsel von Klang und Stille, vertikal bzw. diagonal als gegenläufige Schichtung kommender und gehender Klänge:

Hörbeispiel      Döhl, *Winterreise*. Streichquintett, T. 343-387

Webern als Beispiel? – Vielleicht auch: Spiegelung als dialektisches Prinzip?

Nach der „Winterreise“ komponierte ich ein Klavierkonzert „Sommerreise“.

Was wäre unsere Musik, was wäre unser Leben ohne das „Prinzip Hoffnung“!

# Grundlagen

Arnfried Edler

## Die Reihe – eine Signatur des 20. Jahrhunderts?

Das Gedenkjahr des 50. Todestages Anton Weberns wird in diesem Symposium zum Anlaß genommen, über einen Aspekt des Webernschen Werkes nachzudenken, der eigentlich weniger die Akte der künstlerischen Setzung betrifft als das Faktum, daß sein kompositorisches Werk stärker als das der meisten Komponisten vor ihm und gleichzeitig mit ihm vom Hervortreten des Überindividuellen gekennzeichnet sind. Webern selbst hat in seinen überlieferten verbalen Äußerungen stets auf die Analogie zum naturhaften Wachsen und Gestalten verwiesen, das sich nach überindividuellen Gesetzen vollzieht. In seinem Spätwerk verstärkt sich die Tendenz, Komponieren als Erfüllung eines Nomos, einer bestimmten vorgegebenen Norm oder – wie Webern sich ausdrückte – "Weise" (was natürlich im musikalischen Kontext eine Doppelbedeutung hat) zu begreifen. Dabei spielt die Frage nach der Triftigkeit der Berufung der Serialisten auf ihn selbstverständlich eine zentrale Rolle. Daß Webern drei bis vier Jahre nach seinem Tod zum kompositorischen Kronzeugen der seriellen Musik avancierte, war bis dahin kaum abzusehen. Und daß seine Einschätzung als Schlüsselfigur der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – an die am Ende selbst ein Strawinsky glaubte – mit dem Abflauen des serialistischen Trends in den 1960er Jahren wiederum ins Wanken geriet, gehört ebenso zu den Fakten wie die Bedeutung des Seriellen als eines die Kompositionsgeschichte dieses Jahrhunderts nachhaltig prägenden Ansatzes. Immerhin stand zumindest das dritte Viertel unseres Jahrhunderts unter diesem Zeichen, und es schwingt bis heute in der Bezeichnung "postseriell" nach – was auch immer darunter zu verstehen ist.

### I

Es ist erscheint vielleicht gegenwärtig nicht sehr aktuell, gerade diesen Aspekt an Webern abermals zu thematisieren, zumal er vielen inzwischen lediglich als ein historisches Mißverständnis und als eine mehr als drei Jahrzehnte zurückliegende Problemstellung gilt, über das die Akten längst geschlossen sind. Dabei

wird allerdings übersehen, daß der Serialismus als geistiges Phänomen bei weitem nicht die Musik allein betrifft. Ansätze zu einer quasi externen Betrachtung, die sich Hintergründen und den historischen Kontexten zuwendet, stehen noch weitgehend aus. Die Frage danach, wie weit die Zwölftonmusik und die serielle Musik im historischen Sinn als Einheit zu sehen und wie weit sie in umfassenderen Denkmodellen des 20. Jahrhunderts enthalten bzw. aufgehoben sind, kann keineswegs als erledigt angesehen werden. Jedenfalls scheint es an der Zeit, über die einzelnen beteiligten kompositorischen Subjekte hinaus grundsätzlich Wesen und Zusammenhang dieser Erscheinungsweisen des musikalischen Denkens ins Blickfeld zu nehmen.

Die Einengung des Begriffs auf das Substrat einer musikalischen Kompositionstechnik verbietet sich bereits, wenn man sich die historische Situation seiner Entstehungsepoche vergegenwärtigt. Es war Theodor W. Adorno, der in seiner fundamentalen Kritik der Zwölftonmusik, der 1949 erschienenen *Philosophie der neuen Musik*, auf den tiefgreifenden Zusammenhang nicht erst der seriellen, sondern bereits der Zwölftonmusik mit der Faszination durch den Glauben an den technischen Fortschritt und an die totale Naturbeherrschung durch rationale Kontrolle und Strukturierung aufmerksam machte. Vom Vorwurf des "Materialfetischismus" ist aus solcher Perspektive zumal Webern betroffen: seine kompositorische Entwicklung wird zum Paradesfall einer nur noch realisierenden Hingabe an die Automatik des Systems, die einer Suspension von Komposition gleichkomme. Zu fragen wäre, ob Weberns eigener Rekurs auf die Organismuslehre Goethes – von Adorno als „*infantiler musikalischer Naturglaube*“ abqualifiziert – möglicherweise der von Anfang an bewußt oder unbewußt vorhandenen Einsicht in die Gefahren einer Reduktion autonomen Komponierens auf die bloß richtige Erfüllung der vom Regelsystem vorgegebenen Schritte des musikalischen Produktionsvorganges entsprang.

Auf jeden Fall sind in der Zeit während und nach dem ersten Weltkrieg, in der das System der Komposition mit zwölftönigen Reihen entstand, unterschiedliche Begriffe von Reihendenken zu beobachten. Schönbergs Dodekaphonie ging nach eigenem Bekunden aus dem Streben nach totaler thematischer Vereinheitlichung bzw. der Ableitung jeder individuellen Gestalt aus dem Thema als dem Allgemeinen hervor. Auf der Suche nach einer Begründung für die Einheit des „*musikalischen Raumes*“ stieß er auf den Himmelsraum Emanuel



Swedenborgs, einer mystischen Vision, auf deren mathematische Fundierung der Autor gleichwohl großen Wert legte.

Zur gleichen Zeit – für die das Aufkommen der Idee eines „*Erdensekretariats der Genauigkeit und Seele*“<sup>1</sup> symptomatisch erscheint – findet sich das Phänomen der Serie in einem scheinbar völlig entgegengesetzten Sinn in der gemäß neuartigen betriebswirtschaftlichen Erkenntnissen organisierten industriellen Fertigung. So forderte etwa der junge, ganz von der Ästhetik der Maschine und von der Übertragung des tayloristischen „*Scientific Management*“ auf die architektonischen und alle anderen künstlerischen Produktionsvorgänge durchdrungene Le Corbusier 1923, einen „*Geisteszustand der Serie zu schaffen*“ und Häuser wie Autos zu entwerfen, zu bauen und zu bewohnen: das Allgemeine, die Regel erscheint als Ausgangspunkt für den Marsch nach dem Fortschritt und dem Schönen, und es ist klar daß es sich hierbei um menschlich gesetzte Regeln handelt, die dem "Kult" des Individuellen und Originellen entgegengesetzt werden. War auch das Ziel der Schönberg-Schule vordergründig nicht ein nach den Grundsätzen ökonomischer Rationalität durchorganisiertes musikalisches Werk, so stehen derartige Tendenzen keineswegs in einem grundsätzlichen Widerspruch zum historischen Prozeß, den die Zwölftonkomposition in Gang setzte, nämlich hin zur absoluten Stimmigkeit sämtlicher Elemente der Komposition, wie sie sich im Serialismus der 1950er Jahre manifestierte, und auf nichts anderes zielte Adorno in seinem Buch von 1949.

Der Hinweis darauf ist nur scheinbar trivial, daß unter den Bedingungen der Gesellschaft unseres Jahrhunderts – und das heißt zunächst einmal der Vermasung der gesamten objektiven Welt, angefangen mit der innerhalb dieser Epoche etwa vervierfachen Anzahl von Menschen – jeder einzelne in jedem Augenblick mit dem Phänomen der Serie konfrontiert wird. Die Welt der Industrieprodukte – einschließlich deren der industrialisierten Landwirtschaft – steht nicht minder unter dem Gesetz der Serie als die Medienwelt, die für große Teile der Bevölkerung die zweite und größtenteils die wichtigere Realität geworden ist. Abgesehen davon, daß die Erfindung des künstlich erzeugten bewegten Bildes rein technisch die Möglichkeit serieller Produktion von Einzelbildern zur Voraussetzung hat, liegt das Wesen der Zeitung ebenso wie der Fernsehserie und der Radiosendung in der unaufhörlichen massenhaften Reproduktion des Gleichartigen. Das reflektierte 1936 grundlegend Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz

---

<sup>1</sup> Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, Hamburg 1952, S. 597.

*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* Nicht zuletzt färbt der serielle Charakter der Medien auf den institutionellen Rahmen ab, in dem heute Werke mit Kunstanpruch entstehen: auf die stetig wiederkehrenden Festivals der Neuen Musik nämlich mit ihren alljährlichen Ritualen des Zusammenspiels von Komponisten, Interpreten, Presse und Kulturpolitikern. Bestimmend als Leitprinzip der alltäglichen Lebenspraxis wurde die durchgängige Digitalisierung vollends mit dem Anbruch der postindustriellen Informationsgesellschaft.

Die scheinbare Trivialität dieser Hinweise relativiert sich allerdings, sobald sie in einen größeren historischen Kontext gestellt werden: der Großteil dieser Phänomene, an die wir uns als selbstverständliche Bestandteile des Kulturbetriebs gewöhnt haben, trat erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf, und selbst deren historisch früheste Formen – wie etwa die politischen, ökonomischen oder moralischen Wochenzeitungen – reichen kaum hinter das 18. Jahrhundert zurück. Das Serielle stellt sich also dar als umfassende Denk-, Organisations- und Verhaltensordnung, die die Menschheit seit der Aufklärung, speziell aber die des 20. Jahrhunderts von derjenigen früherer Epochen trennt. Das wurde auch am Beginn der seriellen Musik so gesehen: der Schweizer Paul Gredinger, ein Schüler des Architekten und Malers Max Bill, schrieb in der ersten Nummer der Zeitschrift "Die Reihe" 1955 einen programmatischen Aufsatz mit dem Titel *Das Serielle*. Dessen Grundgedanken umschrieb Gredinger folgendermaßen: „Wir verfolgen eine Anschauung, eine prinzipielle Anschauung, ein Prinzip. Und geben ihm einen Namen. Wir verfolgen das Serielle [...]. Wir wollen 'Kunst, in der alles Maß ist'. Wir wollen serielle Kunst.“<sup>2</sup>

Nach wie vor haben nun aber künstlerische Hervorbringungen die Funktion zu erfüllen, durch ihre jeweilige Strukturierung eine Art von Seismograph für die herrschenden Ideen und mentalen Verfassungen einer Epoche (u.U. auch in einem durchaus negativen Sinn) zu sein. Sollte das serielle Musikdenken tatsächlich eine solche – wie es Umberto Eco nannte – „*epistemologische Metapher*“<sup>3</sup> darstellen, so erhebt sich die Frage nach Wesen und Bedeutung des Serienphänomens über den immanent musikgeschichtlichen Zusammenhang hinaus. Es gehört möglicherweise zu den durch das Spezialistentum bedingten Verengungen unserer Zeit, daß die Frage eigentlich nie grundsätzlich thematisiert wurde, ob ein Zusammenhang zwischen dem musikalischen Begriff der Reihe und

<sup>2</sup> Paul Gredinger: *Das Serielle*, in: *Die Reihe* 1/1955, S. 35 f.

<sup>3</sup> Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk* (1962), Frankfurt/M. 1973, S. 46.



demjenigen in anderen Künsten und Wissenschaften mit jenem umfassenden gesellschaftlichen Reihenbegriff besteht, auf welche Weise er zustandekam und wie er beschaffen ist. Wohl kaum wird man erwarten können, ein simples Abbildverhältnis zu entdecken. Dennoch werden die Motive im Bereich der veränderten Denk- und Verhaltensstrukturen des 20. Jahrhunderts zu suchen sein, und im folgenden seien einige derartige Linien in Bezug auf die Entstehung des Reihendenkens in der Musik projiziert. Einem unvoreingenommenen Betrachter der Künste in den Jahren nach dem 1. Weltkrieg, teilweise aber auch schon davor, fällt eine Anhäufung von Phänomenen auf, die darauf hindeuten, daß nicht nur Prinzipien, Techniken oder Sujets ausgewechselt wurden, sondern daß Veränderungen des allgemeinen Denkens und Bewußtseins eintraten, die den abendländischen Begriff von Kunst überhaupt berührten und ihn sogar in Frage stellten. Virginia Woolf meinte sogar 1924 rückblickend ein relativ genaues Datum angeben zu können, nämlich um den Dezember 1910 herum: damals habe sich schlicht der menschliche Charakter geändert.

*„I am not saying that one went out, as one might into a garden, and there saw that a rose had flowered, or that a hen had laid an egg. The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910 [...] All human relations have shifted - those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature [...] Changed attitude against reality.“<sup>4</sup>*

Ein wichtiges Dokument dieser Bewußtseinsänderung liegt für den ästhetischen Bereich in Gestalt des 1912 erschienenen Almanachs *Der blaue Reiter* vor, unter dessen vielfältigen neuartigen Aspekten die auf den ersten Blick ausgesprochen verblüffende Bedeutung hervorgehoben sei, die der Volkskunst – d. h. der ausdrücklich und ihrem Wesen nach anonymen und überindividuellen – Kunst zugewiesen wird. Das Suchen nach dem Persönlichen, schrieb W. Kandinsky in der 1911/2 erschienenen Abhandlung *Über das Geistige in der Kunst*, sei nicht nur mit Absicht nicht zu erreichen, sondern sie habe auch „nicht die große Bedeutung [...], die heute der Sache beigemessen wird.“ Worauf es ankomme sei vielmehr das „Sichausdrückenwollen des Objektiven“, die Entwicklung der Kunst sei eine

<sup>4</sup> Virginia Woolf: Mr. Bennett and Mrs. Brown. A paper read to the Heretics (1924). In: Collected Essays Vol. I, London 1968, S. 320 f.

„fortschreitende Äußerung des Ewig-Objektiven im Zeitlich-Subjektiven.“<sup>5</sup> Zu interpretieren wäre diese Haltung als (Über-)Steigerung der expressionistischen Unmittelbarkeit, der Suspension der mimetischen Vermittlung, die Adorno bereits als kunstfeindliches Element in Schönbergs vordekaphoner Musik ausmachte. Im gleichen Moment, in dem – nach dem Verlassen der Tonalität, der Perspektive und der Gegenständlichkeit – das Material der rückhaltlosen Offenlegung psychischer Tiefenschichten kaum noch Widerstände entgegenstellte, scheinen sich die Maler wie die Komponisten der Ohnmacht subjektiver Kundgaben wie auch deren relativer Bedeutungslosigkeit bewußt geworden zu sein. Nicht von ungefähr richtete Kandinsky seinen Blick auf die Naturwissenschaft als diejenige Instanz, von der sich das 19. Jahrhundert zunehmend die Lösung der *Welträtsel* (um Ernst Haeckels erfolgreichen Buchtitel von 1899 zu benutzen) versprach. – Ästhetische und naturwissenschaftliche Weltdeutung lassen sich als die beiden Alternativen bezeichnen, in die das 19. Jahrhundert gespalten war: beide wurden als Ersatz für die verblaßte Religion angesehen. Nun würden nach Überzeugung Kandinskys „nach der langen materialistischen Periode“ die abendländischen Menschen zurückfinden zu dem, was in anderen Kulturen noch lebendig ist, „bei Völkern, auf welche wir von der Höhe unserer Kenntnisse mitleidig und verächtlich zu schauen gewohnt waren.“<sup>6</sup> Diese Rückbesinnung auf transzendente Grundlagen, von denen sich die abendländische Zivilisation spätestens seit der Frührenaissance, als der Weg in das neuzeitliche erkennende und unterwerfende Verhältnis zur Natur endgültig eingeschlagen wurde, immer weiter entfernt hatte, zeigte höchst unterschiedliche Ausprägungen: bereits innerhalb der lockeren Gruppierung des *Blauen Reiter* reicht sie von oberbayerisch-katholischen Motivbildern bis zur östlich-indischen Mystik und zur Theosophie der Helena Blavatsky, und sie war insbesondere den österreichischen, deutschen und russischen Künstlern eigen-tümlich und gemeinsam.

## II

Es ist natürlich nicht beabsichtigt, im hier gesteckten thematischen Rahmen in eine Diskussion der diese Renaissance des Religiösen um die vergangene Jahrhundertwende auslösenden Faktoren sowie der schwer überschaubaren Einzelphänomene einzutreten. Hinzuweisen wäre sicher auf die Rolle der russischen

<sup>5</sup> Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst* (1912), hg. v. M. Bill, Bern 1973<sup>10</sup>, S. 82 f.

<sup>6</sup> Ebd. S. 41.



Literatur und Philosophie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, so auf die Romane Dostojewskis – denen sich etwa Gustav Mahler besonders verpflichtet fühlte –, aber auch auf sozialistisch-anarchistische Gesellschaftsutopien wie Tschernyschewskis *Was tun?* (1863) oder universalistisch-kollektivistische Modelle in den Schriften des Religionsphilosophen Wladimir Solowjew, der auf die russischen Intellektuellen und Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts – darunter Alexander Skryabin – beträchtlichen Einfluß hatte. – Auch in der Musik äußerte sich die Wendung zu volkstümlich-kollektiver Religiosität in vielfältigen Erscheinungsformen: die Werke von Modest Mussorgskij vor allem sind erfüllt von der Problematik des Verhältnisses von staatlicher Herrschaft zu den religiösen Fundamenten und der Realität der gesellschaftlichen Verhältnisse. Doch auch in der österreichischen Musik wurde sie – wenn nicht bereits bei Bruckner – spätestens in den Sinfonien und Liedern Mahlers manifest. An ihn schloß Schönberg in seinen großen Projekten während des 1. Weltkriegs – insbesondere im *Jakobsleiter*-Fragment an. Diese Tendenz ist mit dem Terminus „Weltanschauungsmusik“<sup>7</sup> vor allem deshalb nicht ganz zureichend umschrieben, weil in ihm ihr vielleicht wesentlichster Aspekt – nämlich der die Künste übergreifende und sie untereinander sowie sie insgesamt mit Religion, Philosophie und Naturwissenschaft verbindende Charakter – nicht erfaßt ist. In diesen Kontext gehören offenbar auch Weberns Vokalwerke mit jenen instrumentalen „Spezialensembles“ (T. Mäkelä), in denen sich in den Jahren 1922-25 der Weg zur Reihentechnik zunächst zaghaft anbahnte und schließlich beinahe gewaltsam vollzog. Nicht zufällig war es ein geistlicher Liedtext des österreichischen Heimatschriftstellers Peter Rosegger, der Weberns erster Zwölftonkomposition, dem ersten Stück aus den *Drei Volkstexten* op. 17 zugrundelag mit dem Text „Armer Sünder du/ Die Erde ist dein Schuh/ Mark und Blut/ Der Himmel ist dein Hut/ Fleisch und Bein/ sollen von dir gesegnet sein,/ Du heilige Dreifaltigkeit/ Von nun an bis in Ewigkeit.“

Übrigens schwingt im Kontext ein leicht ironischer Zug mit, wird der Vers doch im Kontext von Roseggers *Die Älper* von einem quacksalberischen Mönch zur Segnung einer dubiosen Medizin gesprochen. Außer von Rosegger stammen die Texte in dieser Schaffensperiode aus *Des Knaben Wunderhorn*, oder es handelt

<sup>7</sup> Rudolf Stephan: Schönberg als Symphoniker, in: ÖMZ 29/1974, S. 277.

sich um protestantische Kirchenlieder bzw. um aus den liturgischen Büchern der katholischen Kirche entnommene Texte<sup>8</sup>.

Eigentliches Ziel solcher Texte war es anscheinend, auf eine geschichtliche Situation zurückzuverweisen, in der es eine vom Prozeß der Vereinzelung des Subjekts ungestörte kollektive Kommunikationsbasis als Voraussetzung einer harmonischen Gesellschaftsstruktur gab. Daß es sich in diesem Fall um eine religiöse Kommunikationsbasis handelte, scheint von sekundärer Bedeutung zu sein – der geschichtliche Verlauf – das können wir am Ende des 20. Jahrhunderts rückblickend wohl feststellen – hat solche Inhalte als ideologisch auswechselbar – eben als "Weltanschauungen" – erwiesen: als Anschauungen der Welt, die ihren subjektiven Ursprungscharakter hinter dem Anspruch kollektiver Verbindlichkeit und – wie wir ebenfalls durch die jüngste Geschichte belehrt wurden, – dessen potentieller Durchsetzung mit totalitären Mitteln, – verbergen. Erst wenn man das Ausmaß an Radikalität erfaßt, das in den diversen Ausformungen dieser Wendung zurück hinter das Individuum und hin zum Kollektiv enthalten ist, wird der Bezug solcher Texte zu einer Musik deutlich, die nicht nur neu im Sinn der Avantgarde einer Tradition von kontingenter Musiksprache war, sondern die mit der Suspendierung der harmonischen und periodischen Syntax eben diese Kontingenz in den Grundfesten erschütterte und in letzter Konsequenz bereits aufkündigte – auch wenn Schönberg ebenso wie die meisten seiner Schüler später vieles daran setzte, um gerade diesem Resultat entgegenzusteuern.

Freilich reicht die Krise des Individuums in ihren Wurzeln weit in das 19. Jahrhundert zurück. Grundlegend war die rasante Bevölkerungsentwicklung unter den Bedingungen der Industrie und Verstädterung, die bereits zu Beginn des Jahrhunderts – also vor ihrer entscheidenden Ausprägungsphase – von Robert Malthus als Problem beschrieben worden war; damit war das Phänomen der Massengesellschaft ein für allemal ins Blickfeld getreten – gleichgültig, welche Konsequenzen daraus gezogen wurden. Die drei vielleicht einflußreichsten Denkströmungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Darwinismus, Positivismus und Sozialismus – stimmen bei aller Unterschiedlichkeit ihrer Voraussetzungen und Zielsetzungen in einem entscheidenden Punkt überein: in ihrem

---

<sup>8</sup> Anne C. Shreffler: "Mein Weg geht jetzt vorüber". The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition, in: JAMS XLVII/1994, S. 320 ff.



Antiindividualismus. Die Tatsache, daß der Kult des großen Individuums in der Kunst ebenso wie in der Politik und in der Geschichte gerade im späten 19. Jahrhundert forciert wurde, läßt sich als Reaktion auf die Bedrohung des Individualismus ebenso erklären wie Nietzsches Übermensch als Reversbild des – wie er es nannte – Herdenmenschen. Doch auch das nietzscheanisch übersteigerte Ich wurde um 1910 bereits als geschichtlich überholt betrachtet. Oswald Spengler, der zweifellos philosophisch ein Eklektizist, nichtsdestoweniger jedoch ein scharfsinniger Analytiker des Bewußtseins der eigenen Epoche war, brachte die Veränderungen folgendermaßen auf den Punkt:

*„Es stand bis jetzt frei, von der Zukunft zu hoffen, was man wollte. Wo es keine Tatsachen gibt, regiert das Gefühl. Künftig wird es jedem Pflicht sein, vom Kommenden zu erfahren, was geschehen kann und geschehen wird, mit der unabänderlichen Notwendigkeit eines Schicksals, und was also von persönlichen Idealen, Hoffnungen und Wünschen ganz unabhängig ist. Gebrauchen wir das bedenkliche Wort Freiheit, so steht es uns nicht mehr frei, dieses oder jenes zu verwirklichen, sondern das Notwendige oder nichts. Dies als ‚gut‘ zu empfinden, kennzeichnet den Tatsachenmenschen. Es bedauern und tadeln, heißt aber nicht, es ändern können... Die Gegenwart ist eine zivilisierte, keine kultivierte Zeit. Damit scheidet eine ganze Reihe von Lebensinhalten als unmöglich aus. Man kann das bedauern und dies Bedauern in eine pessimistische Philosophie und Lyrik kleiden - und man wird das künftig tun -, aber man kann es nicht ändern.“*

Was in einer derart prädestinierten historischen Situation allein zählt, sind

*„Energie und Disziplin metallharter Naturen, [die den] Kampf mit den kältesten, abstraktesten Mitteln [aufnehmen]. Wer mit dem Idealismus eines Provinziales herumgeht und den Lebensstil verflossener Zeiten sucht, der muß es aufgeben, Geschichte verstehen, Geschichte durchleben, Geschichte schaffen zu wollen.“<sup>9</sup>*

War etwa in der Architektur der rasant wachsenden Großstädte der Charakter der Zweckrationalität unter dem Deckmantel historischer Stile verhüllt worden, so trat sie nach dem Krieg auf breiter Basis hervor und wurde zu einem verbreiteten Lebensgefühl, zu dem sich gerade jene Schichten und Generationen der Gesellschaft offen und programmatisch bekannten, die bereits vor dem Krieg

<sup>9</sup> Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte (1923), München 1983<sup>7</sup>, S. 53, 55.

offen den Finger auf die Wunden der bürgerlichen Lebenslügen und durch sie ausgelösten kulturellen Krise gelegt hatten. Im Vergleich zur Vorkriegszeit ging der Anteil und die Bedeutung des Religiösen hinsichtlich der Überwindung des Individuellen zunächst zurück. In der Musik lassen sich um 1920 vor allem drei grundsätzliche Möglichkeiten erkennen, den Kompositionsprozeß auf der Basis eines objektivierten Materials neu zu organisieren: erstens der Rückgriff auf die Geschichte in Gestalt der kompositorischen Verfügung über ein teils in rezenten Traditionen überliefertes, zum großen Teil aber erst von der historisch-kritischen Wissenschaft erschlossenes Material – also der Neoklassizismus. Zweitens die Fundierung der kunstmusikalischen Produktion auf folkloristischem Material aus teils europäischen Rand-, teils außereuropäischen Musikkulturen, deren man sich mittels ausgreifender ethnologischer Forschung in vergleichender Systematisierung bemächtigte, wie es exemplarisch Béla Bartók verwirklichte; hier ergaben sich darüber hinaus Anknüpfungspunkte zu einer Renaissance der modalen Musik (vor allem der um 1600 durch Kodifizierung stillgelegten und petrifizierten Gregorianik), die bereits im 19. Jahrhundert allmählich immer stärker in den Vordergrund gedrängt hatte. Drittens die Weiterentwicklung des aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Materials der europäischen kunstmusikalischen Tradition. Dieses Material aber und die ihm zuzuordnenden kompositorischen Verfahrensweisen – insbesondere das der motivisch-thematischen Arbeit – erwies sich als historisch überstrapaziert: die immer reicher nuancierten und immer dissonanzreicheren Akkorde wurden ebenso inflationär wie die über immer exzessivere Großformen sich ausbreitende Panthematik. Entscheidend waren für beide Erscheinungen die Idee der panthematischen Sinfonischen Dichtung Liszts ebenso wie die des leitmotivischen musikalischen Dramas Wagners. Beide tendierten dazu, den Satz bis ins letzte mit einheitlicher thematischer Substanz zu durchdringen, in ihm tendenziell keine freie Note mehr gelten zu lassen.

Wo aber alles thematisch ist, da droht das Gleichmaß der Bedeutsamkeit. In diese Tendenz der „totalen thematischen Durchführung“ wuchs der junge Arnold Schönberg hinein. Kompromißloser als seine Zeitgenossen zog er die Konsequenz, die sich aus der Totalisierung des Thematischen ergibt: nämlich mit der Tonalität jenes eigentlich intersubjektive Element zu suspendieren, welches über zwei Jahrhunderte hinweg die kommunikative Basis der Musik gebildet und ihren Mitteilungscharakter garantiert hatte. In den etwa zehn Jahren zwischen



1906 und 1916 führte ihn das Komponieren in freier Atonalität zu jenem Punkt, wo das Prinzip der entwickelnden Variation umschlug in die Vorstellung von einem musikalischen Raum, in dem alles mit allem in stets gleich enger Verbindung steht: dem mystisch geschauten unendlichen Raum des schwedischen Theosophen Emanuel Swedenborg (1688-1772), in dem es – in der Wiedergabe seiner Ideen im Schlußkapitel von Balzacs Roman *Séraphita* (1835) – heißt, alles von der größten bis zur kleinsten der Welten und von der kleinsten der Welten bis zum geringsten Bruchteil der Wesen, aus denen sie bestand, seien etwas Individuelles, und dennoch war alles eins, auf das göttlich-geistige Zentrum hin orientiert. Schönbergs Formulierung aus dem Aufsatz *Komposition mit zwölf Tönen* (1935), in Swedenborgs Himmel gebe es „*kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts*“, findet sich so nicht in Balzacs Roman. Möglicherweise zitierte Schönberg hier frei aus dem Gedächtnis – und sinngemäß gewiß nicht unrichtig. Im Schlußkapitel von Balzacs Roman heißt es:

*„Chaque monde avait un centre où tendaient tous les points de sa sphère. Ces mondes étaient eux-mêmes des points qui tendaient au centre de leur espèce. Chaque espèce avait son centre vers de grandes régions célestes qui communiquaient avec l'interminable et flamboyant moteur de tout ce qui est.“<sup>10</sup>*

In Balzacs Roman – über den er in den Jahren vor Ausbruch des 1. Weltkriegs eine Oper plante – scheint Schönberg jene zentrale Idee gefunden zu haben, die sein Schaffen bis zum Ende bestimmte: die Überwindung der der menschlichen Wahrnehmung gesetzten Bedingungen in Raum und Zeit; mit den Mystikern sah Schönberg darin den Sieg des geistigen Prinzips über das Körperliche. Mit einer Reihe von Tönen kann der Musiker „*unterbewußt arbeiten, ohne auf ihre Richtung und ihre Art zu achten.*“<sup>11</sup>

Wie die geistigen Elemente im transzendenten Raum sind die Elemente der Ton-Reihe allgegenwärtig und in jeder beliebigen Position gleich nah zum Zentrum: jeder Ton enthält das Ganze. Sie bilden damit einen polaren Gegensatz zur traditionellen thematischen Denkweise, in der das Thema seine Funktion in der durch Raum und Zeit bestimmten Form – modellhaft in der Sonatenhauptsatzform – erfüllt. Das Prinzip des eigentlich subjektiven Moments dieser Form –

<sup>10</sup> Honoré de Balzac: *Séraphita* (1834/5) Paris 1986, S. 164.

<sup>11</sup> Arnold Schönberg: *Komposition mit zwölf Tönen* (1950), in: *Stil und Gedanke*, ed. I. Vojtech, Frankfurt/M. 1992, S. 115.

der thematischen Arbeit – war damit – zumindest tendenziell – suspendiert. Die konsequente Abwendung vom Entwicklungsdenken läßt sich bei Schönberg – wie später bei Webern – in den Jahren 1920-23 als dominantes Merkmal konstatieren<sup>12</sup>. Sie hat jedoch keineswegs einen Verlust an innerer Einheitlichkeit zur Folge, da diese durch die Reihe umso rigorosier garantiert wird: alles – so schrieb Schönberg in seinem aus einem erstmals 1934 an der Universität von Südkalifornien gehaltenen Vortrag entstandenen Aufsatz *Komposition mit zwölf Tönen* –, alles, was an irgendeinem Punkt dieses musikalischen Raumes geschieht, hat mehr als örtliche Bedeutung. Es hat nicht nur auf seiner eigenen Ebene eine Funktion, sondern in allen anderen Richtungen und Ebenen und ist selbst an entfernter gelegenen Punkten nicht ohne Einfluß.<sup>13</sup> In den Materialien für diesen Vortrag, der ursprünglich schon 1934 an der Princeton Universität gehalten werden sollte, hatte Schönberg die Darstellung seines Begriffes vom musikalischen Raum noch weiter ausgeführt und exemplifiziert:

*„Was an irgendeinem Punkte dieses Raumes geschieht, geschieht nicht nur dort, sondern im gesamten Darstellungsraum, so daß ein bestimmter, z.B. ein chromatischer Schritt in der Melodie sich nicht nur in der Harmonie auswirkt, sondern im gesamten Darstellungsraum.“*

Obwohl Schönberg die Deutung der Zwölftonkomposition als System ausdrücklich ablehnte und darauf beharrte, lediglich eine „Methode, was einen Modus der regelmäßigen Anwendung einer vorgegebenen Formel bedeutet“ erfunden zu haben<sup>14</sup>, wird deutlich, daß an dieser Stelle die Reihenkomposition im Begriff war, zum System zu werden: Automatisch, unabhängig vom Autor löst eine bestimmte Maßnahme auf einer Materialebene weitere – womöglich eine Kette von weiteren – auf anderen Ebenen und in anderen Bereichen des musikalischen Raumes aus. Schönberg wendete das freilich ins Positive: er sah darin für den Komponisten den Vorteil, „einen Teil seines Gedankens in der Vertikalen, einen anderen in der Horizontalen abzulagern.“<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Martina Sichardt: Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs. Mainz u. a., 1990, S. 132 ff.

<sup>13</sup> Arnold Schönberg: *Komposition mit zwölf Tönen* (wie Anm. 11) S. 112.

<sup>14</sup> Ebd. S. 110.

<sup>15</sup> Zit. n. Regina Busch: Über die horizontale und vertikale Darstellung musikalischer Gedanken und den musikalischen Raum, in: H.-K. Metzger/R. Riehn (edd.): Sonderband Anton Webern I, München 1983, S. 236 f.



Diese Feststellung wurde rund zwanzig Jahre nach der Beschäftigung mit Swedenborg getroffen, und sie bedeutet letztlich eine Umdeutung: der Raumbe-  
griff war 1914-1918 als eine metaphysische und ästhetische Vorstellung entstan-  
den. Erst in der Folge erhob sich die Frage nach ihrer kompositionstechnischen  
Realisierungsmöglichkeit, die wahrscheinlich entscheidend zur Ausbildung der  
Idee der Zwölftonreihe beitrug. Die Überwindung von Raum und Zeit als  
Grundbedingungen der Empirie ist somit im Zusammenhang mit der ästheti-  
schen Idee der absoluten Musik zu sehen und bedeutet letztlich deren höchsten  
Triumph. Um die Mitte der dreißiger Jahre jedoch wandte Schönberg diese Idee  
ins rein Kompositionstechnische, welches nur die Komponisten betreffe. An  
dieser Wandlung Schönbergs wird ein entscheidender Zug deutlich, der damals  
weit über die Musik hinaus zu beobachten ist: metaphysische Kunstbegründung  
und technizistisches Verfahrendenken bilden nur scheinbar polare Gegensätze;  
tatsächlich jedoch schlug vielfach das eine in das andere um, bildete geradezu  
dessen Reversbild.

Dieses Ergebnis ähnelte demjenigen jenes anderen Ansatzes, der zunächst  
weniger vom Mystizismus als von einem pantheistischen Empirismus geprägt  
war: Goethes Naturlehre, und zwar in der zweifachen Form der pflanzlichen  
Morphologie und der Farbenlehre. Im 19. Jahrhundert hatte man sich häufig auf  
ihn berufen, jedoch – wie etwa repräsentativ bei Ernst Haeckel – in einer mon-  
istisch reduzierten und umgedeuteten Form. Im Zug des religiös-theosophi-  
schen Aufbruchs in den Jahren nach 1900 kehrte sich diese materialistische Goe-  
the-Interpretation in ihr Gegenteil um: Goethes Naturphilosophie erwies sich  
zur Vereinnahmung durch alle möglichen antimaterialistischen Bewegungen bis  
hin zur Anthroposophie Rudolf Steiners, aber auch bis zur "weltgeschichtlichen  
Morphologie" Oswald Spenglers als außerordentlich geeignet und strapazierfä-  
hig, und der Wiener Komponist Josef Matthias Hauer, der sich seit 1912 mit der  
Idee einer auf zwölf Töne bezogenen Musik beschäftigte und zeitweilig Schön-  
berg sehr nahestand, war nur einer von zahlreichen Künstlern und Kunstgewer-  
betreibenden, die sich zu dieser Zeit auf sie beriefen und das Monopol zu ihrer  
Interpretation beanspruchten. In seiner Publikation über die Klangfarbe von  
1918 versuchte Hauer aus Goethes Farbenlehre einen zwölfteiligen Farbkreis  
 abzuleiten, der mit den zwölf Halbtönen der gleichschwebenden Oktav über-  
einstimmen sollte. Diese Ideen wurden wiederum in den ersten Weimarer Jahren  
des Bauhauses lebhaft diskutiert, wo der Schweizer Maler Johannes Itten als

Guru der Mazdaznan-Sekte in Anknüpfung an die altpersische Gnosis die Heilsbotschaft einer arischen Weltherrschaft mit den Mitteln von Vegetarismus, Atemschulung und Kunst verkündete. Auch in allen möglichen weiteren geistigen Überlieferungen, darunter dem Taoismus, begab er sich auf die Suche nach jener Harmonie, die er in der Musik – besonders in derjenigen von Josef M. Hauer – bereits verwirklicht wähnte. Itten versuchte vergeblich, am Bauhaus eine Musikabteilung zu etablieren, deren Leiter Hauer werden sollte. Hauers op. 19, einer von mehreren *Nomoi* für Klavier, galt Itten als die höchste kompositorische Offenbarung. Hauer wie Itten erklärten die Entsubjektivierung des künstlerischen Materials zur primären Voraussetzung. So lesen wir bei Hauer:

*„Die atonale Melodie in ihrer vollkommenen Reinheit ist die Verkörperung der absoluten Sachlichkeit der Melodie. Sie 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 äußeren überzugeben, vollends nimmt. Es widerspricht dem Wesen des Musikalischen – was man im Laufe des 19. Jahrhunderts immer weniger und weniger verstand – die Musik als bloßes Ausdrucks- und Darstellungsmittel zu gebrauchen. Die atonale Melodie allein ist imstande, sie wieder zu rehabilitieren. Die absolute Sachlichkeit der Melodie fordert schließlich das Opfer der Persönlichkeit. Denn am Zustandekommen einer Melodie in jener absoluten Sachlichkeit hat nicht mehr das persönliche Erleben des Komponierenden, natürlich in dessen ästhetischer Transponierung, Anteil. So weist die letzte Konsequenz der atonalen Musik auf einen wesentlichen Gegensatz zum gesamten bisherigen europäischen Geistesleben hin. Es ist dies der Gegensatz der musikalischen Intuition und der Konzeption der Idee. Von dieser war das vor- und nachchristliche geistige Leben des Abendlandes beherrscht und auf die Entfaltung und Auswirkung der Persönlichkeit war es angelegt.“<sup>16</sup>*

Konsequent führte diese Überzeugung Hauer zum Schluß zur Aufgabe des Anspruchs, individuelle Kunstwerke zu schaffen: er beschränkte sich auf *Zwölftonspiele*, die für ihn eine Teilhabe am Kosmischen bedeuteten.<sup>17</sup>

Mit der Wendung zur Sache unlösbar verbunden war die Faszination durch das Phänomen der Analogie. Das Denken in Analogieen war das eigentlich

<sup>16</sup> Josef Matthias Hauer: Vom Wesen des Musikalischen. Grundlagen der Zwölftonmusik (1920/23), Berlin-Lichterfelde 1966, S. 29 f.

<sup>17</sup> Josef Matthias Hauer: Zwölftonspiel-Manifest, in: Hermann Pfrogner: Die Zwölftonordnung der Töne, Wien 1953, S. 231 f.



tragende Element in Goethes Morphologie und Farbenlehre, und Goethe teilte es mit den frühen Romantikern wie Novalis, Friedrich Schlegel und E.T.A. Hoffmann. Spengler, der sich auf Goethe berief und sein Hauptwerk im Untertitel als *Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte* bezeichnete, betrachtete sie als „das Mittel, lebendige Formen zu verstehen“ und stellte sie dem „mathematischen Gesetz“ (er meinte wohl das physikalische) als dem „Mittel, tote Formen zu erkennen“, gegenüber<sup>18</sup>. Die um 1920 geradezu epidemisch auftretende Analogiebildung hatte sich etwa seit dem 2. Drittel des 19. Jahrhunderts vorbereitet: seit Heinrich Wölfflin bildete sie die Basis für die Stillehre, deren Zentrum die Überzeugung von der Durchgängigkeit der Epochenstile quer durch alle Künste ist. Was man teilweise bis heute unter Begriffen wie "Renaissance", "Gotik", "Barock" etc. versteht, wurde damals formuliert, und es blieb natürlich nicht ohne Auswirkung auf das Wirken der Zeitgenossen: wenn der Wiener Architekt Adolf Loos – mit dem bekanntlich Schönberg in ästhetischen Fragen weitgehend übereinstimmte – ebenso wie später die Bauhaus-Architekten die Idee einer rhythmischen Proportionierung in der Architektur propagierte, der ein allen Künsten gemeinsamer mathematisch ausdrückbarer Harmoniebegriff zugrundeliege, so beruht dies auf einer ähnlichen Analogiebildung wie derjenigen der niederländischen Malergruppe *De Stijl*, die die Forderung erhob, daß in der Musik wie in der Malerei die individuelle Strukturierung (d. h. die Themen- und Motivbildung auf der Grundlage von Melodie und Rhythmus) suspendiert und durch einen bewußt abstrakten Rhythmus sowie ein dynamisches Gleichgewicht der Elemente ersetzt werden müsse. Merkwürdigerweise erblickte Piet Mondrian, der Hauptvertreter dieser Gruppierung, die Realisierung derartiger Vorstellungen – die manches der späteren elektronischen Musik vorwegzunehmen scheint – im Jazz der 20er Jahre.

Es hat den Anschein, daß das serielle Denken in der Musik um 1950 sehr vieles vom Geist der Zeit um 1920 aufgenommen hat; in einem solchen Sinn wäre die Berufung auf Webern, der diese Ideen in einsamer Konsequenz verfolgte und in seiner Spätzeit mit der Idee des platonischen Nomos verknüpfte<sup>19</sup>,

<sup>18</sup> Oswald Spengler: *Der Untergang des Abendlandes* (wie Anm. 9), S. 4.

<sup>19</sup> Barbara Zuber: *Reihe, Gesetz, Urpflanze, Nomos. Anton Weberns musikalisch-philosophisch-botanische Streifzüge*, in: H.-K.Metzger/R.Riehn (edd.): *Sonderband Anton Webern II*, München 1984, S. 308 ff.

über alle Fehlinterpretationen und Mißverständnisse im Detail hinaus sogar zutiefst gerechtfertigt.

Spengler – um noch einmal auf dieses ominöse und in seiner enormen Verbreitung geradezu fatal wirkungsmächtige Buch zurückzukommen – erhob die Zahl als das den einzelnen Phänomenen zugrundeliegende und daher auf alle Parameter anwendbare Grundelement zum Gegenstand des gesamten ersten Kapitels von *Der Untergang des Abendlandes*; es trägt die Überschrift *Vom Sinn der Zahlen*. Der Hinweis auf Spenglers Buch, das den Zeitgeist im Nachkriegsdeutschland und -Österreich traf wie kaum ein anderes, ist keineswegs im Sinn eines speziellen "Einflusses" etwa auf das Reihendenken gemeint. Schönberg etwa grantelte über die „g'schmackigen Redensarten der Untergangs-Raunzer“, die seiner Ansicht nach lediglich den Mangel an eigener Begabung auf die Epoche projizierten<sup>20</sup>. In Spenglers Buch sind lediglich jene Ideen versammelt und exemplarisch formuliert, die – wie er selbst schrieb – „in der Luft lagen“ und die sich in der Schönberg-Schule nicht weniger ausprägten als in den diversen erwähnten Kunstrichtungen, nicht zuletzt bei Hauer und Itten und damit in der Frühzeit des Bauhauses: in Goethes Farbenlehre und Morphologie fanden auch sie die Begründungen für Systematisierungen auf der Basis von Analogiebildung, die sie in ihren Intervall- und Farbkreisen manifestierten.

In der Luft lagen diese Ideen zur gleichen Zeit auch in Rußland, wo unabhängig von den erwähnten mittel- und westeuropäischen Bestrebungen die von Alexander Skrjabin beeinflussten Musiker wie Ivan Wyschnegradsky und Nikolai Obuchov ähnliche Systematisierungen auf der Basis chromatischer und hyperchromatischer, bis zu Zwölfeltönen reichenden Skalen in Analogie zu den Regenbogenfarben und deren Mischungen betrieben, in denen „die Offenbarung des Kontinuums, [...] das Ende, das Absolute“ zum Ereignis werden sollte<sup>21</sup>; noch 1943 konzipierte Wyschnegradsky im Pariser Exil einen Lichttempel, auf dessen Kuppel das Farbkontinuum projiziert werden sollte. Daß „*Alles in Einem – Alles im Sein*“ enthalten sei, wie es der Grünwald-Fan Itten auf dem zur Geburt seines Sohnes Mathis gefertigten Schriftbild 1920/22 darstellte, war eine Idee, die auch dann noch am Bauhaus bestimmend wirkte, nachdem Itten es 1923 im Streit mit

<sup>20</sup> Hans Heinz Stuckenschmidt: Arnold Schönberg (1974) München 1989, S. 265; Eberhard Freitag: Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1973, S. 99.

<sup>21</sup> Juan Allende-Blin: Ein Gespräch mit Ivan Wyschnegradsky (1978), in: Alexandr Skrjabin und die Skrjabinisten (= Musik-Konzepte Bd. 32/33), München 1983, S. 112.



Walter Gropius verlassen hatte. Zu dem oben zitierten Schönberg-Diktum über die Einheit des musikalischen Raumes steht es in ebenso enger Beziehung wie zu Weberns Formulierung: „*Es ist immer Dasselbe, und nur die Erscheinungsformen sind immer andere.*“<sup>22</sup>

### III

Was hier am Beispiel der Beziehung zwischen Musik und Bildenden Künsten aufgezeigt wurde, ist nur ein Teil jener vielfältigen Serialismus-Begriffe, die in der Architektur, in der Literatur und in der Sprachwissenschaft aufkamen. Speziell auf sozialwissenschaftlichem Gebiet war es Jean Paul Sartre, der in seiner 1960 erschienen Theorie der gesellschaftlichen Praxis, dem ersten Band der *Kritik der dialektischen Vernunft*, einen Begriff von Serialität entwickelte, indem er die „*Praxis der totalen Serie*“ der „*gemeinsamen Praxis*“ der „*Gruppenaktion*“ und der „*konstituierenden individuellen Praxis*“ gegenüberstellte.<sup>23</sup>

Bedeutende Karriere machte das serielle Denken in den Debatten um den aufkommenden Strukturalismus seit den 1960er Jahren. In der *Overture* seiner *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte* – einem gemeinhin als einer der methodologischen Gründungsdokumente des Strukturalismus angesehenen Text aus dem Jahr 1964 – versuchte Claude Lévi-Strauss in einer grundlegenden Auseinandersetzung zu zeigen, daß das serielle Denken in einem fundamentalen Gegensatz zum strukturalen stehe. Strukturen seien nur kommunizierbar durch ein System, in dem zwei Codes zusammenspielen. Während „*die Botschaften der Malerei zunächst von der ästhetischen Wahrnehmung und dann erst von der intellektuellen Wahrnehmung empfangen werde*“, sei es im Bereich der artikulierten Sprache umgekehrt. In der Musik bilde die Ebene des tonalen Materials die erste Artikulation, über der sich die zweite der werkindividuellen Grammatik und Syntax erhebe. Serielles Denken nun bestehe darin, daß es „*die Erosion der individuellen Besonderheiten bis zu ihrem Ende führt... [und] zwischen ihnen nur noch eine äußerst schwache Organisation zu dulden*“ scheine. Sie sei damit „*der Utopie des Jahrhunderts verfallen, nämlich ein Zeichensystem auf nur einer Artikulationsebene schaffen zu können.*“<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Anton Webern: *Der Weg zur Neuen Musik* (1932), Wien 1960, S. 42.

<sup>23</sup> Jean Paul Sartre: *Kritik der dialektischen Vernunft*. 1. Band: *Theorie der gesellschaftlichen Praxis* (1960), Reinbek 1967, S. 284.

<sup>24</sup> Claude Lévi-Strauss: *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte* (1964), Frankfurt/M. 1971, S. 37- 42.

Erkannte Lévi-Strauss den Strukturen eine „*objektive Grundlage jenseits des Bewußtseins*“ zu, so sah er demgegenüber das serielle Denken in der Tradition des Idealismus, insofern es sich ausschließlich als bewußtes Werk des Geistes und Bestätigung seiner Freiheit begreife.

Erst an idealistischen und formalistischen Gegenpositionen – als welche sich der Serialismus zeige – trete „*die eigene deterministische und realistische Inspiration*“ des Strukturalismus „*ans Tageslicht*“.<sup>25</sup>

Demgegenüber bezog Umberto Eco 1968 eine Gegenposition. Denken. Stimmt er mit Lévi-Strauss darin grundlegend überein, daß Strukturalismus und Serialismus nicht nur als „*einfache methodologische Entscheidungen*“ betrachtet werden dürfen, sondern als „*Weltanschauungen*“, so bezog er andererseits Position in der Hegel-Marx-Tradition: es gebe eine Beziehung der Widerspiegelung und der dialektischen Wechselwirkung zwischen den Kommunikationscodes (Überbau) und den ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnissen, weswegen die Zerstörung der Kommunikationscodes als künstlerische Form der Ablehnung der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu verstehen sei. Aus solcher Perspektive erscheint die serielle Musik dann nicht als weltanschauliche Gegenposition, sondern als „*die andere dialektische Seite der strukturalen Methode*“... . Die Serie sei also keineswegs „*die Negation der Struktur, sondern die Struktur, die an sich zweifelt und sich als historisch erkennt*“.<sup>26</sup>

Lévi-Strauss beschuldigte er, „*unfähig*“ zu sein, „*sich von den eigenen Kommunikationserfahrungen zu entfernen*“; er begehe einen „*schweren Irrtum*“ und mache sich der „*letzte[n] Verwechslung schuldig...*, deren sich ein Kommunikationstheoretiker machen darf, wenn er die traditionelle Sprache für eine Metasprache halte.“<sup>27</sup> Unter Rekurs auf die von Sartre und Merleau-Ponty offengelegte „*Mehrwertigkeit der Perzeptionen*“ attestierte Eco der

„*multipolare[n] Welt einer seriellen Komposition – in der der Hörer, unabhängig von einem absoluten Zentrum, sein eigenes Bezugssystem errichtet, das er aus einem klingenden Kontinuum herausholt, in dem es keine bevorzugten Punkte gibt, sondern in dem aller Perspektiven gleichermaßen gültig und möglichkeitsträchtig sind,*“

<sup>25</sup> Ebd. S. 46.

<sup>26</sup> Umberto Eco: Einführung in die Semiotik (1968), München 1972, S. 391.

<sup>27</sup> Ebd. S. 386.



eine analoge Strukturvorstellung zu Albert Einsteins raumzeitlichem Universum.<sup>28</sup>

Die Diskussion spiegelt die historische Situation der 1960er Jahre: *Ecos Opera aperta* wurde nach eigener Angabe „durch das Verfolgen der musikalischen Erfahrungen Luciano Berios und die Erörterung der Probleme der neuen Musik mit ihm, Henri Pousseur und André Boucourechliev ausgelöst“. Doch auch im poststrukturalistischen Denken des darauffolgenden Jahrzehnts behielt der Begriff des Seriellen seine Bedeutung bzw. diese Bedeutung wurde sogar noch erweitert durch den Einbezug in die geschichtswissenschaftliche Diskursanalyse. Indem gefordert wird, die Wirklichkeit des Geschichtlichen durch die Analyse dessen zu suchen, was gesagt – und zwar mehrfach, seriell, gesagt – wurde, vollzog die neue Historie in ihrer Wendung gegen die traditionelle eigentlich nach, was auf ästhetischem Gebiet vorausgegangen war. Dabei unterscheidet sich die diskursanalytische Geschichtsforschung gegenüber der traditionellen durch eine vierfache Begriffsopposition, die durchaus Analogien zu denen zwischen offenem und geschlossenem Kunstwerk aufweist:

Schöpfung	↔	Ereignis
Einheit	↔	Serie
Ursprünglichkeit	↔	Regelmäßigkeit
Bedeutung	↔	Möglichkeitsbedingung <sup>29</sup>

Wie weit die Geschichtswissenschaft die Analogie zum musikalischen Denken der 1960er Jahre bewußt wahr- oder gar Begrifflichkeiten aufgenommen hat, bedürfte eingehender Untersuchungen. Das methodologische Vokabular ähnelt sich immerhin in frappanter Weise:

*„...Prozeduren, mit denen die Diskurse ihre eigene Kontrolle selbst ausüben; Prozeduren, die als Klassifikations-, Anordnungs-, Verteilungsprinzipien wirken. Diesmal geht es darum, eine andere Dimension des Diskurses zu bändigen: die des Ereignisses und des Zufalls...Um den Zufall des Diskurses in Grenzen zu halten, setzt der*

<sup>28</sup> Umberto Eco: Das offene Kunstwerk (1962), Frankfurt/M. 1977, S. 53.

<sup>29</sup> Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses (1970), Frankfurt/M. 1991, S. 35.

*Kommentar das Spiel der Identität in der Form der Wiederholung und des Selben ein. Das Spiel der Identität, mit dem das Prinzip des Autors denselben Zufall einschränkt, hat die Form der Individualität und des Ich.*<sup>30</sup>

Indem aber Individualität zur Form, das Ich zur bloßen Strukturierungsinstanz innerhalb eines Spiels wird, scheint eine analoge Konstellation zur seriellen Musik auf, wo der „*tiefste Beweggrund*“ für das zu schreibende Werk im „*Streben nach Anonymität*“ – nach einem „*ohne die Stimme des Autors*“ aus sich selbst sprechenden Text liegt.<sup>31</sup> Aus solcher Perspektive stellt sich in der Musik wie in der historischen Realität die „*Welt als Vorstellung*“, *geschaffen durch Diskursreihen, die sie erkennbar machen und strukturieren*“<sup>32</sup>, dar.

Entsprechende Strategien zu entwickeln erscheint für die Historische Musikwissenschaft wie für die Kompositionstheorie in der gegenwärtigen Situation ebenso relevant wie die Anbindung ihrer eigenen Diskurse an diejenigen der anderen Künste und Geschichtswissenschaften.

---

<sup>30</sup> Ebd. S. 22.

<sup>31</sup> Pierre Boulez: Zu meiner Dritten Klaviersonate, in: Werkstatt-Texte, Frankfurt-M./Berlin 1972, S. 178.

<sup>32</sup> Roger Chartier: Die unvollendete Vergangenheit. Geschichte und die Macht der Weltauslegung, Berlin 1989, S. 16.

**Martina Sichardt, Berlin**

## **Zur Zwölftonmethode Arnold Schönbergs – Entstehung und Bedeutung**

„*I do not compose principles, but music*“, schrieb Arnold Schönberg im Jahre 1945, 24 Jahre nach Vollendung seiner ersten Zwölftonkomposition, an René Leibowitz<sup>1</sup>, und trat damit dem Verdikt des seelenlosen, letztlich unkünstlerischen Konstruktivismus entgegen, welches ihn – den zuvor als musikalischen Bilderstürmer Verfeimten – als Zwölftonkomponisten nun traf. Die in der eben zitierten Äußerung zutage tretende Geringschätzung der konstruktiven Seite seiner zwölftönigen Kompositionen gegenüber der im eigentlichen Sinne "musikalischen" fand konkreten Niederschlag in der Tatsache, daß die Zwölftonmethode nie Unterrichtsgegenstand des lebenslang unterrichtenden Lehrers Schönberg war, und daß er selbst seinen engsten Schülern und Freunden keine präzise Kenntnis von ihrer Anwendung vermittelte; auch gibt es kein Lehrbuch der Zwölftonmethode aus der Feder ihres Erfinders. Die der Tradition verpflichtete ästhetische Überzeugung Schönbergs, derzufolge für ihn die Rolle eines Konstrukteurs unannehmbar war, könnte kaum klarer zum Ausdruck kommen als in dem berühmten Brief des Komponisten an seinen Schwager und Freund Rudolf Kolisch, der ihn mit der Nachricht überrascht hatte, es sei ihm gelungen, die dem Dritten Streichquartett Schönbergs zugrundeliegende Zwölftonreihe analytisch zu ermitteln:

*„Die Reihe meines Streichquartetts hast Du (bis auf eine Kleinigkeit [ ...]) richtig herausgefunden. Das muß eine sehr große Mühe gewesen sein, und ich glaube nicht, daß ich die Geduld dazu aufbrächte. Glaubst Du denn, daß man einen Nutzen davon hat, wenn man das weiß? Ich kann es mir nicht recht vorstellen. Nach meiner Überzeugung kann es ja für einen Komponisten, der sich in der Benützung der Reihen noch nicht gut auskennt, eine Anregung sein, wie er verfahren kann, ein rein handwerklicher Hinweis auf*

---

<sup>1</sup> Brief vom 1.10.1945, zitiert nach *Arnold Schoenberg, Letters*, selected and edited by Erwin Stein, translated from the original German by Eithne Wilkins and Ernst Kaiser, London 1964, S. 236f.

die Möglichkeit, aus den Reihen zu schöpfen. Aber die ästhetischen Qualitäten erschließen sich von da aus nicht, oder höchstens nebenbei. Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist; während ich immer erkennen geholfen habe: was es ist! 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: hier verwechselt man mich wieder mit Hauer, dem die Komposition erst in zweiter Linie wichtig ist. [...]

Du wirst Dich wundern, daß ich darüber so ausführlich rede. Aber, obwohl ich mich einer gesunden konstruktiven Grundlage einer Komposition auch dort nicht schäme, wo ich sie bewußt hergestellt habe, wo sie also weniger gut ist, als wo sie instinktives Ergebnis und unbewußt erzeugt ist, mag ich doch [nicht] wegen des bißchen Reihenkombination für einen Konstrukteur gelten, weil das zu wenig Gegenleistung meinerseits bedeutete.<sup>2</sup>

Die hier vorgenommene Zuweisung der Reihentechnik zur Ebene des bloßen "Handwerks", die der eigentlich "musikalischen" untergeordnet sei, klingt ebenso an in Schönbergs lapidarer Information über das zwölftönige Komponieren in seinem Ausspruch „Man muß der Grundreihe folgen, aber trotzdem komponiert man so frei wie zuvor“<sup>3</sup>, und sie scheint letztlich durch in der Benennung dieses Verfahrens als „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ – Methode, nicht System, wie Schönberg explizit bemerkt: „[...] 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.“<sup>4</sup> Und an anderer Stelle, in einem Brief an Adorno heißt es: „[...] Ich habe mich dagegen gewehrt, daß man sie [d. h. die Zwölftonmethode] ein ‚System‘ genannt hat.“<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Brief vom 27.7.1932, zitiert nach *Arnold Schoenberg, Briefe*, ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein, Mainz 1958, S. 178f.

<sup>3</sup> Arnold Schönberg, *Komposition mit zwölf Tönen*, in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften I), hg. von Ivan Vojtech, [Frankfurt] 1976, S. 72-96, hier S. 80. Vortrag, gehalten zum ersten Mal im Sommer 1935.

<sup>4</sup> Ebd. S. 75.

<sup>5</sup> Brief ohne Datum, zitiert nach *Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, hg. von Nuria Nono, Klagenfurt 1992, S. 219. Vgl. ebenso das nicht nachgewiesene Zitat in: *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*, Katalog, hg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 299.



Nach der Sichtung und Auswertung von Schönbergs Skizzen und Niederschriften, die detaillierten Einblick in die Schaffensweise des Komponisten gestatten, ist der Entstehungsprozeß seiner Zwölftonwerke heute weitgehend erhellt. Wir wissen, daß die Methode zur Erstellung eines im Prinzip lückenlos-strengen zwölftönigen Satzes eingesetzt wird, in dem es keinen "freien" (d. h. nicht reihengebundenen) Ton mehr gibt; zu diesem Zweck werden – wohl erstmals in der Geschichte des Komponierens – sogar technische Hilfsmittel wie Reihentabellen, selbstgebastelte Reihenschieber und Zwölfton-Drehscheiben<sup>6</sup> herangezogen; nicht zuletzt diese Hilfsmittel belegen die Sorgfalt, die offensichtlich bei der Erstellung der Materialbasis waltete. Wir wissen auch, daß entgegen diesem strengen Gebrauch der Methode in Einzelfällen Lizenzen eingeräumt werden, Verstöße gegen die selbstgesetzte Regel, indem ein vorgegebener Reihenton gegen einen anderen, musikalisch als richtiger empfundenen ausgetauscht werden kann; solche Stellen, sogenannte Reihenabweichungen, sind häufig in den Quellen ausdrücklich von Schönberg bestätigt, ja sogar mit seiner Unterschrift bekräftigt und somit ganz bewußt gesetzt.

Bestätigen diese aus der Analyse der Quellen gewonnenen Erkenntnisse nicht mit aller Deutlichkeit die oft geäußerte Behauptung, es handle sich bei der Zwölftonmethode – entgegen Schönbergs heftiger Ablehnung – um nichts anderes als ein System – ein System zugeständenermaßen, welches gelegentliche Lizenzen toleriert? Ist die Ablehnung des Begriffs "System" zugunsten von "Methode" hier nicht bloße Spiegelfechterei?

Schönbergs Haltung seiner Erfindung gegenüber ist, soweit läßt sich bis hierher feststellen, durch zweierlei geprägt: zum einen durch das Bestreiten eines systematischen Ansatzes, den man zumindest bei der Erstellung der Materialbasis wirksam zu sehen glaubt, zum anderen durch die skeptische Einschätzung der Bedeutung, die die Zwölfton-Konstruktion für die ästhetische Existenz des musikalischen Werks besitzt – in Schönbergs Äußerungen offenbart sich im Gegenteil die deutliche Absicht, eine möglicherweise vorhandene Interdependenz von Zwölfton-Konstruktion und Zwölfton-Komposition zu negieren. Bevor

---

<sup>6</sup> Abbildungen s. z.B. *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, hg. von Nuria Nono, Klagenfurt 1992, S. 238; *Arnold Schönberg, Orchesterwerke II (Sämtliche Werke, Bd. 13 A)*, hg. von Nikos Kokkinis und Jürgen Thym, Mainz-Wien 1992, S. VII.

wir den Hintergründen dieser Haltung nachgehen, sei zunächst der Weg nachgezeichnet, der zu dieser neuen Art des Komponierens führte<sup>7</sup>.

Mit den beiden letzten Sätzen des Zweiten Streichquartetts op. 10 und den Klavierstücken op. 11 Nr. 1 und 2 hatte Schönberg im Jahre 1908 die Gesetze der Tonalität außer Kraft gesetzt und die "Emanzipation der Dissonanz" eingeführt – ein Schritt, der von den Mitgliedern der Wiener Schule einhellig als eine (aus der Entwicklung der chromatischen Tonsprache resultierende) geschichtliche Notwendigkeit dargestellt wurde<sup>8</sup>; mit dem dritten Stück aus op. 11 und dem fünften der Orchesterstücke op. 16 folgte sodann die Aufgabe der motivischen Arbeit, der von Schönberg so genannten "entwickelnden Variation", und damit der Verzicht auf einen weiteren fundamentalen Träger der musikalischen Form; auch in den nächstfolgenden atonalen Werken, dem Monodram "Erwartung" op. 17, dem Drama mit Musik "Die Glückliche Hand" op. 18, den Klavierstücken op. 19, dem Lied "Herzgewächse" op. 20, "Pierrot lunaire" op. 21 und den Liedern op. 22, sollte die "entwickelnde Variation" ausgeschlossen bleiben. Der zunächst als Befreiung empfundene Verzicht auf (fast) alles, was bis dahin Fundament der musikalischen Sprache gewesen war, hatte jedoch erhebliche Einschränkungen mit sich gebracht; die Aporie, in die sich der Komponist bald geraten sah, beschrieb er später mit den folgenden Worten:

*„Gleich von Anfang an unterschieden sich diese Stücke [d. h. die atonalen Werke] von aller vorhergehenden Musik, nicht nur harmonisch, sondern auch melodisch, thematisch und motivisch. Aber die charakteristischsten Merkmale dieser Stücke [...] waren ihre äußerste Ausdrucksstärke und ihre außerordentliche Kürze. Zu jener Zeit waren weder ich noch meine Schüler uns der Gründe für diese Merkmale bewußt. Später entdeckte ich, daß unser Formgefühl recht hatte, als es uns zwang, äußerste Gefühlsstärke*

---

<sup>7</sup> Detaillierte Darstellungen der Entstehung der Zwölftonmethode s. Jan Maegaard, Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg, 3 Bde., Copenhagen 1972; Ethan Haimo, Schoenberg's Serial Odyssey. The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928, Oxford 1990; Martina Sichardt, Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs, Mainz 1990.

<sup>8</sup> Vgl. Arnold Schönberg, Komposition mit zwölf Tönen, a.a.O. S. 73ff; Anton Webern, Der Weg zur Neuen Musik, hg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 52, 58; Egon Wellesz, The Origins of Schönberg's Twelve-Tone System, Washington 1958, S. 6; Josef Rufer, Die Komposition mit zwölf Tönen, Kassel 1966, S. 21; Erwin Stein, Neue Formprinzipien, in: Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstag, 13. September 1924, Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, 6. Jg. (1924), S. 286ff.



*durch außergewöhnliche Kürze auszugleichen. So wurden unbewußt Konsequenzen aus einer Neuerung gezogen, die wie jede Neuerung zerstört, während sie hervorbringt. Eine neue farbige Harmonie wurde geboten; aber vieles ging verloren.“*

„*Stücke von komplizierter Organisation oder großer Länge zu komponieren*“; so fährt Schönberg fort, sei wegen des Verlusts der formbildenden Funktionen der Harmonie nicht möglich gewesen, es sei denn, man folgte einem Text, an den dann der formale Aufbau angelehnt wurde<sup>9</sup>. Als unmittelbare Folge der neu gewonnenen Möglichkeiten wird hier also die Unfähigkeit konstatiert, andere als entweder kurze oder textgebundene Stücke zu schreiben, respektive die Unfähigkeit bekundet, lange Instrumentalstücke zu komponieren – und dies war, nach Abschluß einer Phase expressionistischen Komponierens, Schönbergs Anliegen spätestens zu Beginn der zwanziger Jahre. So begann er, nach einer neuen Basis zu suchen, die die wesentlichen Funktionen der Tonalität – nämlich die Kontrolle der Zusammenklänge sowie die Grundlegung der musikalischen Form – zu ersetzen imstande sein sollte. Das unbewußte Ziel des damals vor ihm liegenden Wegs, so erkannte Schönberg später, hieß „*unity and regularity*“<sup>10</sup> oder, wie er an anderer Stelle formulierte, „*wenn nicht Gesetze und Regeln, so doch zumindest Wege [zu] finden, um den dissonanten Charakter dieser Harmonien und ihre Aufeinanderfolge zu rechtfertigen*“<sup>11</sup>.

Um die frühesten Anfänge der Entwicklung zu ermitteln, die zur Ausbildung der Zwölftonmethode führen sollten, muß zunächst definiert werden, worin der wesentliche Unterschied zwischen einer frei-atonalen und einer zwölftonigen Komposition Schönbergs besteht. Dies sei kurz an einigen Takten des Präludiums der Suite op. 25, der ersten Zwölftonkomposition Schönbergs also, erläutert (Nb. 1).

<sup>9</sup> Komposition mit zwölf Tönen, a.a.O. S. 74. Den gleichen Zusammenhang stellt auch Webern her (a.a.O. S. 57E).

<sup>10</sup> Brief an Slonimsky vom 3.6.1937, abgedruckt in: Nicolas Slonimsky, *Music Since 1900*, New York 1971, S. 1315 f. Vgl. Webern, a.a.O. S. 46f. (*Ordnung*); Ruffer, a.a.O. S. 25 (*neue Ordnung und Gesetzmäßigkeit*).

<sup>11</sup> Komposition mit zwölf Tönen, a.a.O. S. 75.

1 *Rasch* (♩ = 80)

2 *sf*

3 *p*

4 *sf* *fp*

5 *p* *fp* *f*

6 *f* *fp* *f* *fp*

7 *f* *fp*

8 *f* *fp*

9 *p* *pp*

10 *p*

11 *pp*

*etwas ruhiger dolce*

*poco rit.*

*dim.*

© 1925 by Universal Edition, Wien  
renewed 1952 by Gertrud Schönberg

Notensbeispiel 1

Schönberg, Präludium op. 25

Dem Beginn des Stücks liegt in der Oberstimme die Grundreihe und in der Unterstimme deren Tritonus-Transposition zugrunde; durch die rhythmische



Formung entstehen in der Oberstimme zwei viertönige Motive, die – leicht variiert – in der Unterstimme imitiert werden. Der vorliegende atonale Tonsatz ist demnach zwar reihentechnisch konstruiert, aber bis zu dieser Stelle dennoch vollständig aus dem älteren, traditionellen Verfahren der motivisch-thematischen Arbeit erklärbar. Anders in T. 7 ff.: dieselbe Tonreihe, die dem Oberstimmenmotiv zu Beginn des Stückes zugrunde lag, wird hier einer längeren Passage figurativer Begleitung einverleibt. Nicht nur, daß die Beziehung dieser Tonfolge zum Beginn des Stückes nicht bewußt erfaßt werden kann – die Tatsache, daß dieser Teil der Figuration überhaupt einmal eine wahrnehmbare Gestalt besessen hatte, wird durch seine Integration in eine größere Einheit der unmittelbaren Wahrnehmbarkeit entzogen. Ein Vorgang, der schon deshalb nicht mehr mit den Verfahren der motivischen Arbeit in Verbindung gebracht werden kann, weil hier die Einheit des Motivs gesprengt wird. Dennoch bleibt festzuhalten, daß auf der Ebene der Konstruktion eine Beziehung der Figuration zum Eingangsmotiv besteht.

Ein weiteres Beispiel (Nb. 2): zu Beginn des Vierten Streichquartetts erklingt in der I. Violine ein Thema, das aus den Tönen 1 bis 12 der Grundreihe gebildet ist; die drei übrigen Streicher begleiten in dreistimmigen Akkorden, die aus den Tönen derselben Reihe gebildet sind. Das Thema erklingt also gewissermaßen gleichzeitig horizontal und vertikal – wobei es in letzterer Form der unmittelbaren Wahrnehmbarkeit entzogen ist und allein der Ebene der Tonhöhenkonstruktion zugehört.

Notenbeispiel 2 Schönberg, IV. Streichquartett op. 37, 1. Satz

Entscheidendes Merkmal einer zwölftönigen gegenüber einer frei-atonalen Komposition ist demnach zuvorderst das Vorhandensein einer subkutanen Strukturierung des Tonhöhenbereichs (hierin sah Schönberg eine Weiterführung Brahms'scher Kompositionstechnik), sodann die Art dieser Strukturierung als Einheit, Zusammenhang stiftendes Mittel. Daß dieses letztere überhaupt die Triebkraft der Entwicklung der Zwölftonmethode gewesen sei, konstatierte Schönberg rückblickend im Jahre 1937:

„In der folgenden Zeit (nach 1915) hatte ich bei meiner Arbeit immer das Ziel vor Augen, den Aufbau meiner Werke bewußt auf einen Einheit verbürgenden Gedanken zu basieren, der nicht nur alle übrigen Gedanken hervorbringen, sondern auch ihre Begleitung, die ‚Harmonien‘ bestimmen sollte“<sup>12</sup>.

In Hinsicht auf die Erfüllung beider eben genannten Merkmale kommt dem achten Melodram aus dem *Pierrot lunaire* op. 21, einer *Passacaglia*, eine bedeutende Stellung zu: der atonale Satz ist hier durch die nahezu ausschließliche Verwendung einer dreitönigen Intervall-Konstellation aus kleiner und großer Terz gebunden; gleichzeitig wird die Intervall-Konstellation zu Beginn des Stücks auch zur Bildung von Akkorden verwendet. Im Rekurs auf das Intervall, auf den elementaren musikalischen Baustein also, die kleinste Einheit des musikalischen Zusammenhangs, werden Motive, Melodien und Akkorde gebildet; die Intervall-Konstellation wird dabei variativen Verfahren unterworfen, die größtenteils der Technik der motivisch-thematischen Arbeit entstammen (so die Verwendung von Transposition und Umkehrung, nicht jedoch die von Krebs und Permutation)<sup>13</sup>.

Schönberg selbst hat die *Passacaglia* aus dem *Pierrot lunaire* als ersten bedeutenden Schritt in der Entwicklung der Zwölftonmethode gesehen<sup>14</sup>. Eine noch frühere Andeutung reihentechnischer Verfahrensweise findet sich im neunten

<sup>12</sup> Brief an Slonimsky vom 3.6.1937, hier zitiert nach Willi Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, München 1974, S. 139f.

<sup>13</sup> Ähnliche Verfahren finden sich in den Orchesterliedern op. 22.

<sup>14</sup> So Schönberg (anders als in dem bereits zitierten Brief an Slonimsky) in einem fragmentarischen Text aus den zwanziger Jahren (Abdruck s. Rudolf Stephan, *Ein frühes Dokument zur Entstehung der Zwölftonkomposition*, in: *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, hg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg, Kassel 1986, S. 296-302).



der George-Lieder op. 15 aus dem Jahre 1908, in dem die variierte Wiederholung einer Passage bereits eine Umdeutung der musikalischen Gestalten zu konstruktivem Material erkennen läßt.

Die wenige Jahre nach der *Passacaglia* entstandenen Skizzen zu einer Sinfonie<sup>15</sup> – die nicht vollendet werden sollte – dokumentieren ein Stadium in der Entwicklung der Zwölftonmethode, das bereits über die wesentlichen Verfahrensweisen zu verfügen scheint, ja den Abschluß der Entwicklung in greifbarer Nähe erscheinen läßt. In den aus den Jahren 1914/15 stammenden Skizzen und Entwürfen finden sich weit vorausweisende Ideen. So gibt es zu der im Scherzo verwendeten "Zwölftonreihe" eine kleine Reihentabelle (Nb. 3): Die Reihe wird, in einer aus der melodischen Struktur des Themas abgeleiteten Segmentierung in drei Tongruppen (4+6+2 Töne), in ihren Modi fixiert (also Grundform, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung).

Notenbeispiel 3 Schönberg, Skizzen zum Scherzo einer Sinfonie (1914/15)

Zu den ersten Operationen, denen eine Reihe unterworfen wird, gehört neben der Segmentierung auch ihre vertikale Anordnung (hier in drei viertönige Akkorde mit den Tönen 1-4, 5-8, 9-12). Neben diesen abstrakten Notizen finden sich zwei durch eine Zwölftonreihe strukturierte Satzideen: zum einen eine Klangfläche, die durch kanonische Stimmeinsätze entsteht (nach dem abgebildeten Modell Notenbeispiel 3), zum anderen ein nach einem numerischen Prinzip konstruierter Satztypus (Nb. 4); die Reihe wandert hier durch die Stimmen,

<sup>15</sup> Unveröffentlicht (Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles, Archivnr. U 371-398 und Seite 1 bis 5 des IV. Skizzenbuchs.

durch das Liegenlassen der übrigen Töne entsteht Mehrstimmigkeit. Mit diesem Modell nimmt Schönberg übrigens einen Satztyp Hayers (die Aussetzung des *melischen Entwurfs*) vorweg:



Notenbeispiel 4 Schönberg, Skizzen zum Scherzo einer Sinfonie (1914/15)

Mit den Scherzo-Skizzen aus den Jahren 1914/15 erscheint – so erstaunlich dies klingen mag – der Abschluß der Entwicklung der Zwölftonmethode bereits in greifbarer Nähe. Doch war der Weg, der damit eingeschlagen war, kein straight way – so Schönberg in einer späteren Äußerung<sup>16</sup>.

Die weiteren Stationen der Entwicklung seien im folgenden kurz skizziert; es zeigt sich, daß nach dem Rekurs auf die Intervall-Konstellation als Einheit stiftendem Mittel nach einer Ausweitung der Materialbasis gesucht wird.

<sup>16</sup> Brief an Slonimsky vom 3.6.1937, abgedruckt in: Nicolas Slonimsky, *Music Since 1900*, New York 1971, S. 1316.



In den Entwürfen zu einem mehrsätzigen Quintett aus dem Jahre 1917<sup>17</sup> findet sich eine abstrakte Konstruktionsskizze, die einen aus einer Tonfolge und deren Quinttransposition geformten kanonischen Satz enthält (die ersten vier Töne dieser Tonfolge finden sich in Motivgestalt in einem der Satzfragmente). Diese Tonsatzkonstruktion bringt keine Zwölftönigkeit, sondern im Gegenteil Tonwiederholungen und sogar tonale Dreiklänge hervor; dennoch ist sie in unserem Zusammenhang von Interesse, da hier der Versuch vorliegt, aus einem Motiv den gesamten Tonsatz abzuleiten. Das Motiv erhält somit Materialfunktion.

In der fragmentarischen Vertonung des *Liebeslieds* von Rilke<sup>18</sup> aus dem gleichen Jahr (Nb. 5) fungiert als Basis der Satzkonstruktion eine Tonreihe, ein *ordered set* von bis zu elf Tönen, dem selbst wiederum eine Intervall-Konstellation (aus kleiner Sekunde mit kleiner bzw. großer Terz) zugrunde liegt. Diese Intervall-Konstellation durchdringt den Instrumentalsatz auf einer noch hinter der des *ordered set* liegenden Ebene.

---

<sup>18</sup> Fragment eines Stücks für Kammerensemble (Vi., Vla., Vc., Harmonium) mit chi 184-189).

Handwritten musical score for "Liebes-Lied" by Rilke, arranged by Arnold Schönberg. The score is for voice and piano, featuring a fragmented twelve-tone composition. It includes staves for Soprano (Sop.), Alto (Alto), Tenor (Tenor), Bass (Bass), and Piano (Piano). The title "Liebes-Lied von (Rilke) (Schönberg)" is written at the top. The score is annotated with various musical notations, including dynamic markings like "pp" and "ppp", and performance instructions such as "unordn. set" and "4. Stimme (die vorherige)". The lyrics are written below the vocal staves.

Notenbeispiel 5 Schönberg, fragmentische Vertonung des *Liebes-Lieds* von Rilke (1917)

In das Jahr 1917 fällt schließlich auch der Kompositionsbeginn der *Jakobsleiter*, des großen Oratorienfragments. Von konstruktiver Bedeutung ist in diesem Fragment eine Sechstongruppe, die auch als *unordered set* (also als nicht in seiner Reihenfolge fixierter Tonvorrat) verwendet wird (Nb. 6). Es dient zunächst vor allem der Herstellung einer subkutanen Verwandtschaft wichtiger thematischer Gedanken, unterliegt insoweit also den traditionellen Techniken der Themenmetamorphose. Dennoch geht Schönberg insofern über die alten Techniken hinaus, als er auch Permutationen der Tonfolge verwendet, also auch die Reihenfolge der Töne zur Disposition stellt.

Der nächstfolgende Schritt in der Erweiterung der materialen Basis führt zu dem von Schönberg so genannten Verfahren des *Komponierens mit Tönen*, welches die Wiederverwendung eines größeren Tonkomplexes in neuer Anordnung an



anderer Stelle eines Stücks bezeichnet. Von diesem Verfahren macht Schönberg vor allem in den Klavierstücken op. 23 Nr. 1 und 2 aus dem Jahre 1920 Gebrauch, aber auch schon in dem Fragment eines Klavierstücks<sup>19</sup> aus dem Jahre 1918 (Nb. 7). Der Tonkomplex selbst ist in diesem Fall nicht durch eine Intervall-Konstellation oder ein *set* strukturiert. Bereits im Fragment eines Streichseptetts aus dem gleichen Jahr dient dann ein solchermaßen strukturierter Komplex als Material.

Notenbeispiel 6

Schönberg, *Die Jakobsleiter*

---

<sup>19</sup> Abdruck s. Arnold Schönberg, Werke für Klavier zu zwei Händen (Sämtliche Werke, Bd. 4 B), hg. von Reinhold Brinkmann, Mainz 1975, S. 120f.

# Die Jakobsleiter

Arnold Schoenberg

Sehr rasch (♩ = 112)

1.2 Kleine Flöte (2. auch 3. Flöte)  
1.2 Flöte  
1.2.3 Oboe  
Englisch Horn  
Kleine Klarinette  
1.2.3 Klarinette  
Baßklarinette  
1.2.3 Fagott  
Kontrafagott  
1.2 Horn  
3.4 Horn  
1.2.3 Trompete  
1.2 Posaune  
3 Posaune  
Baßtruba  
Pauken  
Glockenspiel  
Xylophon  
Becken  
Tambourin  
Große Röhrtrommel  
Triangel  
Windmaschine  
Celesta  
Klavier  
Harfe

Sehr rasch (♩ = 112)

I. Geige  
II. Geige  
Bratsche  
Violoncello *sch*  
Kontrabaß

The image displays a page of a musical score for 'Die Jakobsleiter' by Arnold Schoenberg. The score is divided into two systems. The first system covers the woodwind and brass sections, including parts for flutes, oboe, English horn, clarinets, bass clarinet, fagots, horns, trumpets, and trombones. The second system covers the string section, including violins, violas, cellos, and double basses. The tempo is marked 'Sehr rasch' with a quarter note equal to 112 beats per minute. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'f' and 'p'. Handwritten annotations in black ink are present, including the word 'sch' next to the Violoncello part and a sequence of numbers '2 2 1 4 3 6 5' above the first measure of the cello part. The page number '61' is located in the top right corner.



Ein neues Stadium wird in den Jahren 1920/21 erreicht; durch die Kombination der genannten Verfahren wird eine Vielfalt satztechnischer Möglichkeiten gewonnen. Schönberg arbeitet in dieser Zeit an Sätzen der späteren Opera 23, 24 und 25; einige von ihnen werden in diesem Zeitraum vollendet. Den entscheidenden Schritt zur Zwölftonmethode stellt der 1920 entstandene Variationensatz aus der Serenade op. 24 dar<sup>20</sup>; dieser Satz ist die erste vollständig auf einer Reihe basierende Komposition Schönbergs – wobei bemerkenswert ist, daß diese Reihe vierzehntönig ist, also in sich bereits Tonwiederholungen enthält. Die innere Einheit des Materials hat offensichtlich Vorrang vor strikter Zwölftönigkeit. Die Überlieferung zahlreicher Skizzen zu diesem Satz ermöglicht Einsicht in die Entstehung der satztechnischen Voraussetzungen einer Reihenkomposition: der Tonsatz wird vor allem aus Teilreihen gebildet, die sowohl nach musikalischen als auch nach numerischen Prinzipien aus der Grundreihe abgeleitet sind<sup>21</sup>; neben Teilreihen werden auch die Modi der vollständigen Reihe verwendet. Konnte man die in den Sinfonie-Skizzen gefundene Aufstellung der vier Modi einer Reihe noch als auf die Spitze getriebene Konsequenz thematischen Denkens deuten, zeichnet sich hier mit der Anwendung numerischer Prinzipien eine neue, weitaus abstraktere Form der Materialdisposition ab.

Von den Modi und auch den Transpositionen einer zwölftönigen Reihe macht schließlich das im folgenden Jahr, 1921, komponierte Präludium aus der Suite op. 25 Gebrauch, welches damit die erste vollständig auf einer Zwölftonreihe beruhende Komposition darstellt. Bevor jedoch im Februar 1923 Schönberg seine Schüler zu sich nach Mödling berief, um ihnen die Prinzipien der *Methode mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* mitzuteilen, bevor er in einem wahren Schaffensrausch eine Reihe von großen zwölftönigen Werken komponierte, sollten noch einmal anderthalb Jahre verstreichen, Jahre, in denen Stücke entstanden, deren Entwicklungsstand eher hinter den des Präludiums und des Variationensatzes zurückgreift. Wie im Jahre 1914/15 fehlt auch im Jahre 1920/21 noch ein Entwicklungsschritt zum endgültigen Durchbruch. Dieser sollte mit der Neukonzeption der musikalischen Form unter den Bedingungen

---

<sup>20</sup> Die endgültige Fassung der Coda des Satzes entstand erst 1923.

<sup>21</sup> vgl. Sichardt, s. Anm. 7, S. 70/71.



der Reihentechnik vollzogen werden – ein Zusammenhang, der hier nicht weiter ausgeführt werden kann<sup>22</sup>.

Soweit die Entwicklung der kompositionstechnischen Voraussetzungen der Zwölftonmethode. Bis jetzt nicht zur Sprache gekommen ist jedoch ihr geistiges Fundament. Dieses war durch Schönbergs Versenkung in die mystische Gedankenwelt Swedenborgs, vermittelt durch Balzacs *Seraphita*, gelegt worden. *Seraphitas Himmelfahrt*, das letzte Kapitel des Balzacschen Romans, hatte Schönberg in einem großangelegten Werk zu vertonen gedacht; aus den immer wieder geänderten Plänen zu diesem Hauptwerk erwuchs schließlich (in den Jahren 1915-17) eine eigene mystische Dichtung, die *Jakobsleiter*, deren Vertonung Schönberg begonnen, jedoch nicht vollendet hat. Die Beschäftigung mit dieser Ideenwelt über Jahre hinweg hatte gleichwohl weitreichende Folgen vor allem für Schönbergs musikalische Vorstellungswelt, indem sie ihm zu einer visionären Vorahnung neuer, nie gehörter Musik verhalf. Das Bemühen, diese noch nicht komponierte und für ihn auch noch nicht komponierbare Musik wenigstens in Worte zu fassen, äußert sich bereits in einer Dichtung aus dem Jahre 1915, im *Totentanz der Prinzipien*:

*„Jeder singt es; jeder singt etwas anderes, meint, daß er dasselbe singt und tatsächlich klingt es in einer Richtung einstimmig, (staunend) in einer anderen mehrstimmig. In einer dritten und vierten klingt es noch anders; aber das kann man nicht ausdrücken. Es hat überhaupt unzählige Richtungen und jede einzelne ist wahrnehmbar. [...] Es ist doch nur e i n Ton! Ohne jeden Unterschied. Ein Ton? Oder ist es kein Ton? Oder sind es viele Töne? Alle? Ist es unendlich oder nichts?“<sup>23</sup>*

Diese gleichsam klingende Vorstellung eines Musikalischen Raums, die Schönberg nach seinem eigenen Zeugnis der Schilderung von *Swedenborgs Himmel* (beschrieben in Balzacs *Seraphita*) verdankte, schuf die geistige Voraussetzung für die Entwicklung der neuen Kompositionsmethode. Im Musikalischen Raum gibt es – nun in den Worten des späten Schönberg –

*„kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts. Jede musikalische Konfiguration [...] muß vor allem verstanden werden als wechselseitige Beziehung von*

<sup>22</sup> Vg. ebd. S. 75ff.

<sup>23</sup> Arnold Schönberg, *Texte*, Wien 1926, S. 25.

*Klängen, von oszillierenden Schwingungen, die an verschiedenen Stellen und zu verschiedenen Zeiten auftreten“.<sup>24</sup>*

An der Formkonzeption der ersten Reihenkomposition Schönbergs, dem Variationensatz der *Serenade*, läßt sich beobachten, wie sich die Vorstellung eines Musikalischen Raums in einer Komposition umsetzt. Die vierzehntönige Reihe, die in zwei hintereinandergestellten Abläufen das Thema der Variationen bildet, wird im Ablauf des Satzes in Segmente aufgespalten, z.B. in zwei Segmente von 7+7 Tönen in der II. Variation, in aus der Reihe abgeleitete Teilreihen von 5+5+4 Tönen in der IV. Variation oder in noch kleinere Elemente in der III. Variation. Nach dem rein horizontalen Ablauf der Reihe als Thema zu Beginn des Satzes wird also immer aufs neue ein musikalischer Satz aus ihr gebildet, indem die eben aufgezählten Reihenausschnitte gleichsam übereinandergestapelt werden; in T. 69 des 77 Takte umfassenden Satzes erscheint dann die auf sämtliche in ihr enthaltenen Halbtonschritte zurückgeführte Reihe als Übereinanderschichtung von sieben zweitönigen Reihenabschnitten. Der Ablauf des Satzes stellt sich somit dar als Prozeß von der zu Beginn solistisch vorgetragenen rein horizontalen Darstellung der Reihe zu ihrer im Tutti erklingenden vertikalen Darstellung, die Reihe wird quasi im Raum umgeklappt.

Die vorangegangenen Bemerkungen zum Variationensatz zeigen, wie die durch die Swedenborg-Rezeption vermittelte Vorstellung eines Musikalischen Raums zur inneren Voraussetzung zwölftönigen Komponierens wird. Gleichzeitig wird erkennbar, daß bereits die Verfahren, denen die Reihe im Verlauf des Satzes unterworfen wird, einer bestimmten formalen Konzeption unterliegen. Dies führt uns endlich auf die eingangs gestellte Frage nach dem inneren Zusammenhang zwischen Zwölfton-Konstruktion und musikalischer Komposition zurück. Dieser Zusammenhang läßt sich – wiederum im Variationensatz – am Verhältnis von Reihenkonstruktion und motivischer Entwicklung aufzeigen. Im Ablauf des Satzes wandern Motivgestalten zwischen Vorder- und Hintergrund der Wahrnehmung: so erscheinen beispielsweise die drei Teilreihen, die von der Reihe abgeleitet sind, in der II. Variation als Pizzikato-Begleitakkorde der Streicher im äußersten Hintergrund der Wahrnehmung; in der IV. Variation wird aus ihnen ein polyphoner Satz gebildet, in dem zwar zwei dieser Teilreihen als Haupt- bzw. Nebenstimme herausgehoben sind, prinzipiell aber jede Stimme

---

<sup>24</sup> *Komposition mit zwölf Tönen*, a. a. O. S. 79.



von gleicher melodischer Tragfähigkeit ist; in der V. Variation schließlich sind die Teilreihen zu prägnanten Motivgestalten mit wahrnehmbarem Eigencharakter geformt und erscheinen so im Vordergrund der Wahrnehmung. Die übrigen oben genannten Reihenausschnitte unterliegen den gleichen Verfahren. Der planvolle Wechsel der Motive zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund der Darstellung innerhalb des Satzablaufs gründet ebenso wie die oben geschilderten Reihenverfahren auf der Vorstellung des Musikalischen Raums.

Die Abhängigkeiten, die in einer Schönbergschen Zwölftonkomposition zwischen Reihenverfahren, Formkonzeption und motivischer Entwicklung walten, sind, so wurde in der Betrachtung des Variationensatzes erkennbar, nicht in ein systematisches Verhältnis aufzulösen. Ganz anders bei Schönbergs Antipoden, dem Komponisten Josef Matthias Hauer, der zur gleichen Zeit und am gleichen Ort eine eigene Zwölftontechnik entwickelt hatte – eine Tatsache, die Schönberg zeit seines Lebens zu deutlicher Abgrenzung von den Ideen Hauers veranlaßte. Nicht zuletzt die Abgrenzung gegenüber Hauer mag auch Ursache für Schönbergs Negierung des systematischen Aspekts seiner Zwölftonmethode sein.

Die Zwölftontechniken Hauers und Schönbergs weisen eine ganze Reihe von grundlegenden Gemeinsamkeiten auf<sup>25</sup>. So wird – im Gegensatz etwa zu Alban Bergs Anwendung der Zwölftonmethode – grundsätzlich jeder Ton einer Komposition von der einmal gewählten Zwölftonreihe bzw. den einmal gewählten Tropen und den Ableitungen dieses Ausgangsmaterials bestimmt, wobei beide Komponisten hin und wieder gewisse Lizenzen einräumen. Für die Ableitung weiteren Tonmaterials aus dem Ausgangsmaterial sowie für die Erstellung von Satzmodellen stehen verschiedene Verfahren zur Verfügung, die zum Teil von beiden Komponisten angewendet werden – wie etwa der Einsatz der Krebsgestalt einer Reihe –, zum Teil von einer Seite in charakteristischer Weise gemieden werden.

Ein fundamentaler Unterschied besteht jedoch in der Funktion, die der Zwölftontechnik bei der Entstehung einer Komposition jeweils zukommt: Im Gegensatz zu Hauer ist bei Schönberg der Zwölfton-Zusammenhang nicht die einzige Beziehungsstruktur in einer Komposition; er wird überformt durch einen zweiten, den motivischen Zusammenhang (oder zumindest durch individuelle Differenzierung der einzelnen Stimmen), so daß eine Beziehungsstruktur

<sup>25</sup> Vgl. dazu die I. 3b der Ausstellungsdokumentation im Anhang.

entsteht, die – im Gegensatz zur subkutanen Tonhöhenstruktur – in den Vordergrund der Wahrnehmung tritt, also erfassbar ist. Sogar der reihentechnische Zusammenhang kann in Gestalt der motivischen Ausformung wahrnehmbar werden. Die Überformung der Materialstruktur durch eine zweite Beziehungsstruktur faßte Schönberg später in die für sein musikalisches Denken zentralen Begriffe *Gedanke* und *Darstellung*. Ganz anders die Musik Hauers<sup>26</sup>. Bei der Herstellung der Komposition aus den vom Ausgangsmaterial abgeleiteten Zwölftonbausteinen wird die Entstehung von Motivzusammenhängen, ja von Motiven überhaupt bewußt verhindert. Geradezu programmatisch wird eine charakteristische, individuelle Ausformung der Einzelstimmen vermieden. So ergibt sich beispielsweise bei Anwendung der Ersten Kanontechnik in dreistimmigem Satz auf geradezu schematische Weise die Anzahl der Töne pro Stimme, indem drei, zwei bzw. ein Ton jeweils einer Stimme zugeteilt werden (in der Rhythmisierung: drei Triolen – zwei Achtel – eine Viertel); die nächstfolgenden Bausteine werden dann einfach durch Stimmtausch gewonnen. Die aus diesem Verfahren resultierende rhythmische Eintönigkeit dient gerade dem genannten Ziel. Tempoangaben fehlen oder sie lauten, jedenfalls in den späteren Werken, fast allorts: Viertel = 40 (oder Angaben im gleichen Verhältnis). Ihren deutlichsten Ausdruck findet diese rigorose Reduktion der musikalischen Sprache vielleicht im Verschwinden der Vortragsangabe *espressivo* schon bald nach den kompositorischen Anfängen Hauers. Rudolf Stephan<sup>27</sup> hat die Verschiedenheit der beiden Komponisten Schönberg und Hauer einmal mit der Beobachtung auf den Punkt gebracht, im athematischen Satz Hauers seien alle Stimmen Nebenstimmen, während sie bei Schönberg alle potentielle Hauptstimmen seien.

„*I do not compose principles, but music*“, hatte Schönberg im Jahre 1945 im Blick auf sein kompositorisches Œuvre geurteilt. Im darauffolgenden Jahr, 1946, verfaßte Hauer ein Zwölfton-Manifest, welches seine Auffassung von Musik offenlegt: an die Stelle der Tonkunst tritt das „*Zwölftonspiel, das ‚keine Kunst‘ mehr sein will, sondern ein kosmisches Spiel mit den zwölf temperierten Halbtönen*“<sup>28</sup>. Seit dem Jahr 1940 bis zu seinem Tod im Jahre 1959 schrieb Hauer nur noch Zwölftonspiele – es

---

<sup>26</sup> Zum folgenden vgl. Rudolf Stephan, *Über Josef Matthias Hauer*, in: AfMw 18, 1961, bes. S. 276, 285ff.

<sup>27</sup> a.a.O. S. 284.

<sup>28</sup> „Manifest 1946“, zitiert nach Stephan, a. a. O. S. 284.



sollen an die 1000 sein –, in denen er eine Systematisierung weiter Bereiche der musikalischen Komposition betrieb. Schönbergs Weg dagegen zielte nicht auf Entfernung von der Tradition, im Gegenteil, ihm lag an einer Synthese des Neuen mit dem Alten im eigenen Werk. Seine Erfindung der Zwölftonmethode hinderte ihn nicht, in späteren Jahren auch wieder tonale Werke zu komponieren, Werke in einer "geläuterten" Tonalität allerdings, in die auch Reihendenken Einlaß gefunden hat<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> vgl. etwa die *Weihnachtsmusik* (1921), die Volkslied-Bearbeitung *Es gingen zwei Gespielen gut* für gemischten Chor (1929), *Variations on a Recitative op. 40* (1941).

# Zwölftonmusik und Serialismus

Regina Busch

**Ton, Geräusch, Reihe<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Dieser Beitrag ist in erweiterter Form erschienen in: Die Musikforschung 55. Jhrg. 2002, H. 1, S. 2-31.

Robert Piencikowski

## Inschriften

### Ligeti - Xenakis - Boulez<sup>1</sup>

#### I

*„Auffallend ist die besondere Homogenität dieser Reihe: das häufige Vorkommen des Intervalls 11 (fünffmal) und das Fehlen von 8 und allen Intervallen unter 6. Die außer 11 vorhandenen Intervalle sind ziemlich gleichmäßig vertreten: 10 und 7 je zweimal, 9 und 6 je einmal. Sehr charakteristisch ist 6 als Schluß der Intervallreihe (das wird später in der Struktur eingehend ausgenützt), sowie die symmetrische Position der beiden 7 (als zweites und vorletztes Intervall).*

*Diese scheinbare Armut der Reihe wird aber zum Vorteil, da die Reihenumkehrung nur aus Intervallen unterhalb von 7 besteht und so - von 6 abgesehen - mit der Originalform keine gemeinsamen Intervalle hat; dadurch wird die Möglichkeit der Unterscheidung der einzelnen Reihen - die gleich Fäden im Gewebe wirken - schärfer.*

*[...] Interessanter und besonders hervorspringend ist aber die Wiederkehr des Tones es<sup>1</sup>, weil durch den automatischen ‚Zufall‘ die vier es<sup>1</sup> ganz nahe zusammengedrückt sind. Im ersten Takt des Abschnittes (Takt 8) hören wir es<sup>1</sup> zuerst ppp (in TU<sub>2</sub>), im gleichen Takt (eine punktierte Sechszehntel später) kommt seine Verstärkung in TR<sub>7</sub> (mf, legato) – als sei der zunächst dünnere Faden plötzlich verdickt –, und im nächsten Takt (eine*

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Text ist teilweise bereits erschienen in: Thomas Kabisch und Rainer Wehinger (Hrsg.): Über das Analysieren und Hören Neuer Musik. Boulez-Stockhausen- Xenakis. Festschrift Erhard Karkoschka zum 70. Geburtstag, Musiktheorie Vol. 12, Issue 1, 1997, S. 7-16 und wird hier mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber wieder abgedruckt. Die Übersetzung aus dem Französischen übernahm Ute Reischle-Kabisch.

<sup>2</sup> Mancher technische Sachverhalt, der im Verlauf des Aufsatzes angesprochen wird, findet sich ausgeführt in einer anderen Arbeit des Verfassers, die unter dem Titel „Nature morte avec guitare / Stilleben mit Gitarre“ in: *Pierre Boulez: Eine Festschrift zum 60. Geburtstag am 26. März 1985*, hg. v. Joseph Häusler, Wien 1985, erschienen. (Anm. d. Übers.)

*punktierte Achtel später), wird der Vorgang noch weiter verstärkt: es klingt gleichzeitig je ein es<sup>1</sup> in TR<sub>3</sub> und TU<sub>3</sub>, wobei der in TR<sub>3</sub> [...] sehr pointiert diese Wiederholungsfolge abschließt. So hebt sich der Ton es<sup>1</sup> besonders heraus, verstärkt durch die Erinnerung an es<sup>4</sup> zu Beginn des ersten Abschnittes. Dennoch sollte man sich diesen Ton nicht etwa als ‚Tonika‘ oder Zentralton vorstellen – so etwas kann in einer derartigen Musik kaum entstehen (da ‚seriell‘ komponieren die Abschaffung jeglicher Hierarchie der musikalischen Elemente bedeutet) –; seine Häufung, als pures Zufallsergebnis, ist frei von jeder Funktion.“*

[György Ligeti: Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia, in: die Reihe 4, Junge Komponisten, 1958, S. 29 und 59.]

## II

*„[...] Das serielle System ist infragegestellt in seinen beiden Grundlagen, die den Keim ihrer Auflösung und Überschreitung in sich tragen*

- a) *die Reihe*
- b) *die polyphone Struktur.*

*Die Reihe (jedweder Art) entstammt einer linearen ‚Kategorie‘ des Denkens. Sie ist eine Kette von Objekten begrenzter Anzahl. Es gibt Objekte, und es gibt eine begrenzte Anzahl, weil es das temperierte Klavier mit zwölf Tonqualitäten gab [...]. Es wäre absurd, auf elektronischem Gebiet nur in Frequenzquanten zu denken. Warum zwölf und nicht dreizehn oder  $n$  Klänge? Warum nicht das Kontinuum des Frequenzspektrums? Des Klangfarbenspektrums? Des Spektrums der Intensitäten und Dauern? [...]*

*Die lineare Polyphonie zerstört sich selbst durch ihre tatsächliche Komplexität. In Wirklichkeit hört man einen Haufen Noten in wechselnden Registern. Die außerordentliche Komplexität macht es dem Hörer unmöglich, der Verflechtung der Linien zu folgen, und führt zu der makroskopischen Wirkung einer ungesteuerten und zufälligen Streuung der Töne über die gesamte Breite des Klangspektrums. Folglich existiert ein Widerspruch zwischen dem System der linearen Polyphonie und dem zu hörenden Ergebnis, das Außenseite ist, Masse. Dieser Widerspruch, der der Polyphonie innewohnt, verschwindet in dem Augenblick, da die Klänge vollständig unabhängig sind. Sobald die linearen Verknüpfungen und ihre polyphonen Schichtungen nicht mehr wirksam sind, kommt es tatsächlich auf das statistische Mittel der voneinander unabhängigen Zustände an, die die*



*Komponenten in ihrer Veränderung zu einem gegebenen Zeitpunkt haben. Der makroskopische Effekt läßt sich also beherrschen, indem man den Mittelwert der Bewegungen ausgewählter Objekte nimmt. Im Ergebnis handelt es sich um die Einführung des Begriffs der Wahrscheinlichkeit, der im übrigen in diesem präzisen Fall kombinatorisches Kalkül voraussetzt.“*

[Iannis Xenakis: La crise de la musique sérielle, in: Gravesaner Blätter Nr. 1, Juli 1955]

### III

*„[...] Es erschien als Notwendigkeit von vorrangiger Bedeutung, die Reihe nicht als eine Art Ultra-Thema zu betrachten, auf ewig an die Tonhöhen gebunden, sondern als eine Funktion, die sämtliche Aspekte eines Werks erzeugt. Diese Reihe ist also nicht auf irgend eine privilegierte Zahl festgelegt; sie vermag, komplexen Elementen eine Hierarchie zu geben, vorausgesetzt allerdings sie berücksichtigt Charakter und spezifische Eigenschaften dieser Elemente. Ohne das ist sie nichts als Beliebigkeit, eine pedantische Art mit einer Münze ‚Kopf oder Zahl‘ zu spielen. [...]*

*Dringend muß betont werden, daß das serielle Phänomen nicht darin besteht, die Elemente, die durch die Reihe in Beziehung gesetzt sind, sukzessiv abzuwickeln. Die Reihe gibt keine Ordnung für die Abfolge, sondern bildet eine Hierarchie - die unabhängig sein kann von dieser Abfolgeordnung. In diesem Sinne sind harmonische Regionen, indem sie dieselben Intervallbeziehungen benutzen, beispielsweise in der Lage, im Innern einer gewissen Zahl von Transpositionen die Reihen zu Familien zusammenzufassen. Im selben Sinne gehen die gegeneinander abgegrenzten Begriffe der Horizontalen und der Vertikalen in letzter Konsequenz in dem einen Prinzip der Verteilung auf. Und schließlich kann dank dieser Hierarchie jeder der Töne einer Reihe als Anfangston genommen werden, ohne daß deren organisierende Kraft darunter litte. Zusammengefaßt: Jede Art und Weise, die Reihe aufzufassen, stützt sich auf ein musikalisches Phänomen, das für sich genommen genügt, diese zu rechtfertigen: als notwendige und hinreichende Bedingung schließt sie die Notwendigkeit anderer Bedingungen aus, kann sich deren Anforderungen jedoch anpassen.“*

[Pierre Boulez: „... auprès et au loin.“, in: Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud -Jean-Louis Barrault, 3<sup>ème</sup> cahier: La musique et ses problèmes contemporains; Julliard 1954]

\*

Die schlichte Gegenüberstellung dieser drei Zitate macht deutlich, in welchem Maße der Serialismus zum Gegenstand widerstreitender Interpretationen werden konnte - so sehr, daß man, wenn man sie so nebeneinandersetzt, fast auf den Gedanken kommen könnte, es handle sich um ein Mißverständnis bezüglich eines nicht vorhandenen Gegenstandes. Wir lesen einerseits, daß „*seriell Komponieren die Abschaffung jeglicher Hierarchie der musikalischen Elemente bedeutet*“ (Ligeti), andererseits, daß „*die Reihe nicht die Aufeinanderfolge regelt, sondern vielmehr eine Hierarchie darstellt*“ (Boulez). Die Verwirrung erreicht ihren Höhepunkt, wenn man sich entscheiden soll zwischen dem Gedanken, daß „*die lineare Polyphonie sich durch ihre Komplexität selbst zerstört*“ (Xenakis), Boulez' Behauptung, daß „*die gegeneinander abgegrenzten Begriffe der Horizontalen und der Vertikalen in letzter Konsequenz in dem einen Prinzip der Verteilung aufgehen*“, und Ligetis Versicherung, daß die Intervalle eine schärfere „*Unterscheidung der einzelnen Reihen, die gleich Fäden im Gewebe wirken*“, ermöglichen. Auch wenn man die unterschiedlichen Voraussetzungen der drei Persönlichkeiten berücksichtigt, die zu dem Zeitpunkt gerade erst am Anfang ihrer Entwicklung standen, und die Verschiedenheit ihrer kulturellen Herkunft bedenkt, darf man sich doch fragen, welche Bedeutung jeder von ihnen dem Begriff der Reihe beimaß, und in welcher Weise sie ihn innerhalb eines polyphonen oder anderen Raumes jeweils weiterzuentwickeln trachteten. Diese Fragestellung wird uns vielleicht gestatten, gewisse Mißverständnisse zu beheben, deren Folgen sich bis heute in den verschiedenen Sichtweisen zur Entwicklung der Musik in den letzten fünfzig Jahren bemerkbar machen.

\*

Als er die Analyse von *Structure Ia* in Angriff nimmt, ist György Ligeti erst gerade in Westeuropa angekommen. Auf der Flucht aus Ungarn 1956 findet er Zuflucht bei Karlheinz Stockhausen in Köln. Nachdem seine Laufbahn im Zeichen Kodálys und Bartóks, vermittelt durch den Unterricht bei Sándor Veress, begonnen hat, vervollständigt er hier seine Ausbildung, indem er sich mit der Entwicklung der neuesten Musik in Deutschland vertraut macht. Nicht, daß er nicht



schon vorher die Notwendigkeit verspürt hätte, neue Inspirationsquellen zu erschließen (seine in Ungarn entstandenen Werke kündigten schon das Verlangen an, sich von allgemein anerkannten Modellen zu emanzipieren), aber der Kontakt mit den Musikern, die man seither unter den irreführenden Begriff der „Darmstädter Schule“ zu fassen pflegt, beschleunigte eine Entwicklung, die zu dem Zeitpunkt gerade erst begonnen hatte.

Eine dieser Konventionen, denen sich ein junger Komponist unterwerfen mußte, um zu dieser Gemeinschaft zugelassen zu werden – eine Art Initiationsritus sozusagen – bestand darin, einen oder mehrere theoretische Aufsätze zu veröffentlichen, und zwar in den Sammlungen, die damals als Forum dienten; dort wurden die technischen und ästhetischen Konzepte einer ganzen Komponistengeneration vorgestellt und diskutiert, die vollständig unter dem Einfluß von Anton Webern stand. Unter anderem seien genannt die Publikationen des „*Domaine Musical*“ in Frankreich, der „*Incontri Musicali*“ in Italien, sowie „*Kontrapunkte*“ und „*die Reihe*“ in den deutschsprachigen Ländern. In letzterer Zeitschrift erschien 1958 Ligetis Aufsatz. Ironie der Geschichte, daß er im selben Jahr publiziert wurde, in dem, nach einigen vergeblichen Versuchen in den Jahren vorher, Cages Erscheinen in Darmstadt lebhaftere Diskussionen innerhalb der Gruppe hervorrief, die man als die „Europäische Musikgemeinschaft“ bezeichnen könnte – und dadurch den Auflösungsprozeß der Gruppe beschleunigte (tatsächlich existierten die Keime dieser Unstimmigkeiten bereits bei den allerersten Treffen).

Die Geschichte von Ligetis Text ist wohlbekannt. Stockhausen hatte Ligeti eingeladen, für das vierte Heft der „*Reihe*“, das speziell den „*jungen Komponisten*“ gewidmet war, einen Text über *Le Marteau sans maître* zu schreiben. Ligeti schreckte vermutlich vor den Schwierigkeiten zurück, die für einen noch unerfahrenen Analysierenden die Auseinandersetzung mit einem kompletten Werk bedeutet, und wandte dagegen seine Aufmerksamkeit dem radikalsten Teil des ersten Buchs der *Structures* zu. Letzteres hatte Boulez den Ruf eingetragen, einer der bedeutendsten Vorreiter eines Formalismus zu sein, der damals unter dem Begriff des „*verallgemeinerten Serialismus*“ in aller Munde war. Nach einer eingehenden Untersuchung der seriellen Organisation der einzelnen Parameter widmet Ligeti seine Studie der formalen Dimension des Werks, um abschließend die Auswirkungen der Dichte auf die Verteilung der Register zu beobachten.

Man wird beiläufig den diskreten Einfluß Stockhausens bemerken, wenn Ligeti bei der Analyse der Dauernorganisation auf „... *wie die Zeit vergeht...*“ anspielt.

Wie es weiterging, ist bekannt. Nachdem Ligetis Interpretation zum Modell einer „objektiven“ Analyse avanciert war, ging sie um die Welt und rief eine zahlreiche, mal mehr, mal weniger geglückte Nachkommenschaft hervor. Meist hat man sich ganz einfach auf seine Schlüsse gestützt, sei es um Boulez' Werke auf einen extremen Formalismus zu reduzieren, sei es, um Boulez' spätere Entwicklung als Ausweg aus der „*totalen seriellen Hölle*“ zu erklären. Die Einwände, die Ligetis Herangehensweise hervorrief, bezogen sich insgesamt lediglich auf zweitrangige und unwesentliche Fragen; die Autoren begnügten sich damit, hier und da kleine Irrtümer aufzudecken, die den Text zieren. In späteren Schriften hat Pierre Boulez gelegentlich riskiert, mehr als nur sanfte Vorbehalte gegen diese Analyse zu äußern, in Form von sehr deutlichen Anspielungen. Aber in seiner scheinbaren Klarheit hatte Ligetis Artikel bereits seine Wirkung getan: man wird noch lange warten müssen, bis sich auch nur der Schatten eines Zweifels gegen die absolute Überzeugungskraft seines Ansatzes erheben wird.

Was wären denn die wesentlichen Einwände, die man gegen diese Studie vorbringen könnte? Auf den ersten Blick gibt ihr die Klarheit und Einfachheit, mit der sie sich darstellt, den Anschein eines Textes, der „über jeden Verdacht erhaben“ ist – klänge diese Metapher nicht viel zu juristisch. Aber gerade in dieser scheinbaren Klarheit liegt die perverse Wirkung seines Denkens verborgen: unter dem Deckmantel vollkommener persönlicher Distanz wimmelt der Text von Konventionen, von Vorurteilen, die den Augen der unaufmerksamen Leser entgangen sind und die sich so dem Werk gewissermaßen aufgepfropft haben. So konnten diese Gemeinplätze für einen Großteil der gegenwärtigen Kritik den Status untrüglicher Gewißheit bekommen und sind Bestandteil der Partitur geworden: der Kommentar hat sich in den Köpfen derart breitgemacht, daß er untrennbar scheint von dem Werk, das er zu erläutern vorgibt. Man könnte uns nun vorwerfen, wir wollten aus fast vierzig Jahren Abstand einen Prozeß anstrengen, nachdem doch alles wieder seine Ordnung hat und die Polemik nicht mehr aktuell ist. Ohne einen längst gelöschten Brand neu entfachen zu wollen, scheint es mir dennoch nützlich, die Lage zu klären, indem ich (ohne perfide Hintergedanken) erläutere, inwiefern Ligetis Ansatz einen tieferliegenden Sachverhalt verdeckt hat, und die Wurzeln seines Mißverstehens erhelle. Das wird uns vielleicht erlauben, ein für allemal mit vorgefaßten Meinungen aufzuräumen,



die eines der ganz besonders schwer erkennbaren Hemmnisse für die Weiterentwicklung der neuen Musik bilden.

Schon in der Analyse der Reihe findet man die Keime aller folgenden Mißverständnisse. Nachdem Ligeti die erste Sektion des *Mode de valeurs et d'intensités* auf den Umfang einer Oktav reduziert hat, begibt er sich daran, die nacheinander aufgereihten Intervalle aufzulisten, die er mittels der Anzahl aufsteigender Halbtonschritte bezeichnet. Hätte er die ursprünglichen Oktavlagen beibehalten, so hätte sich bereits die aufsteigende große Sext in eine fallende kleine Terz verwandelt. Aber das ist nicht der entscheidende Punkt. Nachdem er (wie er selbst formuliert) die „*scheinbare Armut*“ der Originalgestalt festgestellt hat, beeilt er sich, zu korrigieren, was man als negatives Urteil verstehen könnte: Er rechnet nun die Intervalle der Umkehrung auf (wieder bezeichnet nach aufsteigenden Halbtonschritten), um dann triumphierend zu verkünden, daß die Komplementarität der Intervalle nicht nur die „*scheinbare Armut*“ kompensiere, sondern darüber hinaus dem Ohr ermögliche, die verschiedenen seriellen Schichten zu unterscheiden, aus denen die musikalische Textur gebildet ist. Die Tautologie wird zum Un-Sinn.

Halten wir schon jetzt zwei Irrtümer seiner Betrachtungsweise fest. (Wir wollen uns nicht bei der Binsenweisheit aufhalten, die darin besteht, die Komplementarität der Intervallbeziehungen von Originalgestalt und Umkehrung zu enthüllen: zu einem solchen Schnitzer kommt es, wenn man ein willkürliches Zählsystem mechanisch anwendet; hätte man die Intervalle nicht in ihrer Aufeinanderfolge, sondern in der Vertikale berücksichtigt, die sich Messiaen ursprünglich vorgestellt hat, so wäre man zu ganz anderen Schlußfolgerungen gelangt). Der erste Irrtum besteht darin, daß er die Reihe nicht als Hierarchie, sondern als Ordnung der Abfolge betrachtet hat (um die Begriffe aufzunehmen, die Boulez in unserem einleitenden Zitat verwendet hat). Diese unwillkürliche Konzentration auf die Linearität scheint mir größtenteils durch die Angewohnheit bedingt zu sein, die Reihe gemäß dem Schönbergschen Konzept des Ultrathematismus zu betrachten. Wenn man auf den Serialismus eine Denkkategorie projiziert, die vor seiner Entstehung Gültigkeit hatte und auf die Dodekaphonie zurückgeht, wird die eigentliche Funktionsweise des Seriellen verschleiert zugunsten einer Abfolge von Klangereignissen oder Intervallen. Warum soll man denn die nachbarschaftlichen Relationen (vom ersten zum zweiten Ton, vom zweiten zum dritten etc.) bevorzugt berücksichtigen, wenn diese mühevoll

Zählarbeit dazu führt, anderweitig bedeutsame Beziehungen zu vernachlässigen, wie zum Beispiel die zwischen dem ersten und dem dritten, dem zweiten und dem vierten Ton? Letzteres hätte die innere Struktur der Relationen von Gruppierungen im übermäßigen Quart-Abstand zum Vorschein gebracht, in Komplexen von 2+2 / 3+3 / 1+1 Tönen, und es hätte den strukturellen Eigenschaften Rechnung getragen, die ihre Bedeutung aber erst dann zeigen, wenn die Oktavlagen wieder korrekt behandelt werden.

Was nun die Hoffnung angeht, mit Hilfe der Komplementarität der Intervalle die verschiedenen seriellen Schichten hörend zu identifizieren, sie als Form der Originalgestalt oder der Umkehrung zu erkennen, so manifestiert sich hier erst recht das Überleben eines linearen, horizontalen Reihenbegriffs, eine Erbschaft der Bemühung der Wiener Schule, die kontrapunktische Schreibweise wiederzubeleben. Nun ist diese Sichtweise (und wir werden darauf zurückkommen, wenn wir uns mit Xenakis beschäftigen) wahrscheinlich Resultat der Verwechslung von akustisch wahrnehmbarer Struktur und Notationskonventionen. Letztere können den Leser dazu verleiten, verbissen dem Gewirr der Stimmen zu folgen, während doch die serielle Webart sich gerade darum bemüht, eine Zerlegung in einzelne Fäden unmöglich zu machen.

Wenn es schließlich darum geht, die Funktion einzuschätzen, die der Dichte in Bezug auf die Disposition und die Beweglichkeit der Register zukommt (letzteres, wir erinnern uns, bleibt der einzige Bestandteil des Satzes, der sich einer strengen seriellen Organisation entzieht), so ist Ligeti nahezu mit Blindheit geschlagen, wenn er mit entwaffnender Naivität folgenden Satz schreibt: „*seriell Komponieren bedeutet die Abschaffung jeglicher Hierarchie der musikalischen Elemente*“. Der Ton es, der seine Aufmerksamkeit soweit gefesselt hat, daß er es für nötig hält, ihm ein paar verunglückte Zeilen zu widmen, ist nichts anderes als die Spiegelachse, die alle komplementären Beziehungen zwischen den Intervallen der zwei Klaviere regiert: er durchquert das Schema diagonal im Verlauf des ersten Teils der *Structure Ia*. Wenn es sich dabei auch tatsächlich nicht um eine Tonika im Sinne der alten tonalen Funktionen handelt, so ist er doch nichtsdestoweniger (aufgrund seiner Achsenposition) ein „Zentralton“ mit einem großen hierarchischen Potential - und wir wissen heute, in welchem Maße Boulez in der Folge den Zusammenhang von Umkehrung und Original<sup>2</sup> genutzt hat, um den

---

<sup>2</sup> Vgl. Piencikowki: „Nature morte...“, a. a. O. S. 67 f. und 70 f. bzw. S. 83 f. und 86. (Anm. d. Übers.)



Klangcharakter und die Form seiner späteren Kompositionen zu artikulieren, und zwar schon ab *Le Marteau sans maître*. Man hätte also besser unterstrichen, wie dieses es durch seine Mittellage ermöglicht, die Quartrelationen kurz aufscheinen zu lassen, die den Parallelismus der seriellen Formen in dem betreffenden Abschnitt zustande bringen.

Wir sehen also, wie sich hinter der scheinbaren Neutralität der Äußerung Ligetis Persönlichkeit abzeichnet, und zwar gerade dort, wo er sich selbst einzureden scheint, das Werk gänzlich unparteiisch zu betrachten. Diese Objektivität, wir haben es gesehen, ist lediglich eine Maske, die die Absicht des Beobachters zu verhüllen glaubt, sie in Wirklichkeit aber verrät. Indem er den Serialismus anhand von Kategorien erörtert, die er einer vorangegangenen Epoche der Musikgeschichte entnommen hat, projiziert der Autor unbewußt seine eigenen kompositorischen Fragestellungen auf das Objekt seiner Analyse: die Neutralisierung der Klangkomponenten der Polyphonie mit Hilfe der Komplementarität der Intervalle, die man durch Gegenbewegung erhält. Man kann diesen Text in der Tat als Vorwegnahme seines Versuchs lesen, die Wirksamkeit des Intervalls durch Auflösung seines Differenzierungsvermögens zu reduzieren – was Ligeti in den folgenden Jahren gelingen wird, indem er die Technik entwickelt, die für immer mit seinem Namen verknüpft bleiben wird: die Mikropolyphonie.

\*

Was nun Xenakis betrifft, so ist sein kritisches Verhältnis zum Serialismus schwieriger zu umreißen. Wenn man seinen Text, der sich auf kein konkretes Werk bezieht, aufmerksam liest, versteht man, daß er den Begriff enger faßt im Sinne der Dodekaphonie, wie sie von den Musikern im Umkreis der Zweiten Wiener Schule praktiziert wurde. In der Tat, abgesehen vom wiederholten nachdrücklichen Hinweis auf Messiaens Vorreiterrolle bei dem Unterfangen, Rhythmus und Tonhöhen in Verbindung zu bringen, ist dort nirgends (weder explizit noch andeutungsweise) die Rede von dem, was gemeinhin als „verallgemeinerter Serialismus“ bezeichnet wird. Sprachliche Vorsicht oder mangelnde Kenntnis der Werke? Immerhin ist die Kritik, die Xenakis gegenüber der Dodekaphonie formuliert, gar nicht so weit entfernt von der, die einige Jahre zuvor Pierre Boulez geäußert hatte, als er nicht nur das Fehlen einer Formalisierung des Rhythmus beschreibt, die der Formalisierung der Tonhöhen in der Zweiten Wiener Schule vergleichbar wäre, sondern auch Schönbergs Neigung, die Reihe als ein Ultra-Thema zu betrachten, das sich ohne Schwierigkeiten in eine

Formvorstellung einfüge, die von den historischen Modellen der deutschen Tradition ererbt sei. Wo aber Boulez diesen Schwächen ein Konzept entgegensetzt, das die organische Verbindung von Material und Form garantieren soll (nachdem er das serielle Prinzip vollends verallgemeinert hat, wird er seine Klangblöcke mit variabler Dichte realisieren, deren Bestandteile seinem Werk ein eigenes Gepräge geben), zieht Xenakis daraus vollkommen andere Schlüsse.

Um sich von Xenakis' relativem Mangel an Kenntnissen wenn nicht der Dodekaphonie, so doch zumindest des Serialismus zu überzeugen, muß man sich nur seiner Partitur von *Metastasis* zuwenden, komponiert 1955, im selben Jahr, in dem auch der Aufsatz erschien, dem unser Zitat entnommen ist. Dieses Stück, in dem zum ersten Mal die Klangmasseneffekte realisiert werden, mit denen Xenakis' Name lange verbunden bleiben wird (und das bekanntlich in den folgenden Jahren eine Fülle hellenisierender Titel nach sich gezogen hat – wie *Anaklasis*, *Photopsis* und andere), enthält in seinem zentralen Abschnitt ein „serialisierendes“ Intermezzo, das zumindest sehr aufschlußreich ist. Man findet dort, abgehandelt in ununterbrochener Linearität, ein serielles Material, das fast ausschließlich auf einer Tonhöhenstruktur basiert, die bald in Form kompletter Reihe, bald in Form komplementärer Zellen erscheint, und in einer beinahe schon thematisch zu nennenden Horizontalität dargestellt wird – während die Weitung der Intervalle das eifrige Bemühen verrät, sich einem post-Webernischen Stil anzupassen. Wenn er dann aber einen Umkehrkanon (canon renversable) beginnt, der für eine Weile die seriellen Gestalten in einem beschränkten Ambitus zusammenfaßt, so stellt man fest, wie sehr Xenakis' Handwerk einer polyphonen Schreibweise verpflichtet bleibt, die an die Identität der Stimmen im traditionellen Sinn gebunden ist.

Nun wissen wir, daß gerade diese Vorstellung von Stimmen und ihre Identifikation in einem Satz, der durch die Verteilung der Intervalle in einem Registerraum bestimmt ist, in Boulez' Konzept des Serialismus, so wie es sich im ersten Teil der *Structures* darstellt, grundlegend verändert wird. Nicht daß Stimmen im traditionellen Sinn dort endgültig abgeschafft wären (und Boulez wird auf diese Frage zurückkommen, wenn er ihr in „*Penser la musique aujourd'hui*“ einige entscheidende Zeilen widmet), aber ihre individuelle Ausgestaltung innerhalb des Satzes wird zugunsten der Intervallverteilung zurückgestellt – Tonhöhen und Dauern umfassend, wobei letztere in Form relativer Synchronisation die strukturellen Eigenschaften der Intervalle zum Ausdruck bringen.



Daher rührt die Bedeutung der ständigen Überkreuzungen verschiedener Fäden der Textur, die Sorgfalt, mit der Oktavverdoppelungen vermieden werden, die Phänomene von Identität wiederherstellen würden, und vor allem das Übergewicht, das der Chromatik eingeräumt wird: sie vermeidet nicht nur Bewegungen, die an die Wirkung von Auflösungen in der tonalen Logik erinnern würden, sondern fungiert auch als Stütz- und Angelpunkt für rasche Lagenwechsel.<sup>3</sup> Als organisatorische und funktionale Grundlage, verantwortlich für die spezifische Klanglichkeit dieses ersten Buchs, gegründet auf eine Konstante (die chromatischen Stufen) und auf Varianten (die Färbung durch komplementäre Intervalle), sichert die Beweglichkeit der Register dem Werk zugleich seine Homogenität und seine Mannigfaltigkeit. Man hat – zu Recht oder zu Unrecht – bestimmten seriellen Kompositionen ihre Monotonie vorgeworfen – fast hätte ich Monochromie geschrieben –, die von einem harmonischen Grau in Grau herrühre, Produkt des systematischen Eifers, mit dem man übermäßigen Gebrauch von der Komplementarität der chromatischen Stufen gemacht habe; dieser Vorbehalt trifft meiner Meinung nach auf Boulez' Werk nicht zu, das im Gegenteil von dem Bemühen zeugt, die vertikalen Relationen stets auf ganz verschiedene Weisen zur Geltung zu bringen, und das gleichzeitig mit großer Umsicht die Klippe stilistischer Unverträglichkeiten umschiffte, die zwangsläufig auftauchen, wenn man Intervalle aneinanderfügt, die stark mit tonalen Reminiszenzen belastet sind. Schon in *Le Marteau sans maître* ist zu erkennen, wie sehr er darauf erpicht ist, bestimmte formale Gliederungen mit Hilfe von Intervallkonstanten zu verdeutlichen, die er später als „*Mixturbildungen*“<sup>4</sup> bezeichnen wird.

Schon hier ist zu erkennen, wieviel Arglosigkeit Xenakis' Kritik an der „Linernen Polyphonie“ in sich trägt. Dem „*Gewirr der Linien*“ eines Stückes wie der *Structure Ia* zu folgen, könnte zu den schönsten Folterübungen im Bereich des Musikediktats gehören, die vorstellbar sind: wer käme denn wirklich im Ernst auf die Idee, sich verzweifelt an den Verlauf von Stimmen zu klammern, die sich, versetzte man sie in einen begrenzten Ambitus, schlicht als parallele und symmetrische Linien erweisen würden? Keine Spur von kanonischer Schreibweise, zumindest nicht im schulmäßigen Sinne. Es scheint, daß einmal mehr die Notation in die Irre geführt hat - wie wir es bereits bei Ligeti vermutet haben -, indem

<sup>3</sup> Vgl. z.B. den Ton d in Takt 92 der *Structure I a* in Piencikowski: „*Nature morte...*“, a.a.O. S. 74 bzw. 91.

<sup>4</sup> Frz. *mutations*, vgl. ebd. S. 66 ff. bzw. S. 82 ff.

sie dazu verleitet, unwillkürlich der Individualität von Stimmen zu folgen, während doch der Satz sich bemüht, die Stimmen aufzulösen. Aber diese Konvention (die so weit geht, jeder Reihenform ein Notensystem zuzuordnen, wenn der Klaviersatz auf zwei Formen basiert; oder die strukturelle Zugehörigkeit der Noten durch die Ausrichtung der Notenhäse darzustellen, wenn pro Instrument drei Formen gleichzeitig ablaufen – was häufige Überkreuzungen und ständige Schlüsselwechsel zur Folge hat.) – diese Konvention dient einzig und allein dem Zweck besserer Lesbarkeit; dazu, den Pianisten bei der Realisierung dieser extrem kargen Klangfiguren die Orientierung zu erleichtern. In ähnlicher Weise könnte man aus den zahlreichen Taktwechseln den Schluß ziehen, es handle sich um eine variable Metrik; dabei übersehend, daß diese Notation dazu dient, das Zusammenspiel der Instrumentalisten zu erleichtern, indem sie Anhaltspunkte gibt, die eine statische Notation (wie zum Beispiel diejenige, die Stockhausen in *Kreuzspiel* angewandt hat) nicht bieten würde.

Nebenbei: diese Notation ist zu einem großen Teil verantwortlich für die synkopischen Effekte, die die Ausführenden empfinden, daran gewöhnt, die Überbindung einer Note über den Taktstrich als Spannungszustand zu interpretieren, so wie es in der tonalen Agogik üblich ist. Daher rührt der häufig konvulsive Charakter, voll krampfartiger Zuckungen, dem man in öffentlichen Auführungen der *Structures* begegnen kann. Im Grunde wird man das Gefühl nicht los, daß das tonale Denken, gezwungen, im Hintergrund des Bewußtseins zu verbleiben, mit Hilfe der Notation versucht, wieder an der Oberfläche zu wirken (siehe auch die Akzidentien und ihre unsystematische Notierung – im Gegensatz zu Xenakis oder selbst Stockhausen.) Diese archaischen Bewußtseinsstrukturen bestehen auf ihrer Existenzberechtigung, als ob sie tief in den Körperbewegungen der Interpreten verankert wären – es bleibt einem infolgedessen keine andere Möglichkeit, als sie zu exerzieren. Mit anderen Worten: nicht das serielle Denken bildet die Zwangsjacke, die für die Starre der Ausführung verantwortlich ist, sondern die Fortexistenz des pragmatischen Rahmens, der ihm zum Zwecke der Ausführung von außen übergestülpt wird. Doch wollen wir uns auch an Boulez' Äußerung aus seiner Jugendzeit erinnern, als er eine Ästhetik forderte, die

*„kollektive Hochspannung und kollektiver Bann sein (muß), beides auf höchst aktuelle Weise, der Anleitung von Antonin Artaud entsprechend und nicht im Sinne der*



*bloßen ethnographischen Wiederherstellung nach dem Bilde einer von uns mehr oder weniger entfernten Zivilisation.*<sup>5</sup>

Um auf Xenakis zurückzukommen und die Reaktionen, die seine Fühlungnahme mit „*der seriellen Musik*“ bei ihm auslöste, so wissen wir nun, daß diese Konfrontation ihm enthüllt hat, wogegen sein Ohr rebellierte: die Unmöglichkeit, sich einer Tradition zu verschreiben, die die Polyphonie bis zur Agonie treibt. Daß dieser Vorwurf eher die kontrapunktische Erbschaft als die serielle Musik im eigentlichen Sinne trifft, das heißt also die Dodekaphonie, ist letztendlich nur von zweitrangigem Interesse: Das Wesentliche sind die Konsequenzen, die daraus erwachsen. Es genügt, vom Intermezzo, von dem bereits die Rede war, zum dritten Teil von *Metastasis* weiterzugehen. Der Komponist versucht hier mit allen Mitteln, die Zwänge zu überwinden, die sich aus der Verteilung der Klangfiguren in der Textur ergeben, indem er seine Klangeinheiten in Form von Punkten (*pizzicati*) oder in Form von Linien (*glissandi*) verdichtet, so daß der Einzelton systematisch in einen Cluster überführt wird. Kurz und gut: was Xenakis vergeblich in einer Textur zu finden hoffte, die das gar nicht braucht, versucht er nun zu erreichen, indem er den Klangraum abflacht, ihn auf die Oberfläche des Millimeterpapiers reduziert. Eine ziemlich abrupte Art, den gordischen Knoten zu durchschlagen, ohne sich übermäßig mit den Folgen zu belasten, die eine solche Heldentat für die Gesamtheit der kompositorischen Probleme haben kann. Man sieht, daß es ihm nicht darum geht, sich über das Verhältnis von Material und Form Gedanken zu machen, sondern vielmehr darum, einen undifferenzierten Raum zur Verfügung zu haben, in den jede Klangfigur eingesetzt werden kann, unabhängig von ihren Eigenschaften. Man ermißt leicht, wie elementar eine solche Reaktionsweise unter Umständen sein kann - womit nicht primär gemeint ist, wie grob ein solches Verfahren möglicherweise wirkt, auch nicht die Ungeschicklichkeiten der Instrumentation ausgesprochen sind, auf die man in der Partitur stößt (es sei daran erinnert, daß die publizierte Fassung eine revidierte ist; sie enthält Modifikationen, die angebracht wurden, um die Ausführung effizienter zu gestalten): ich deute sie als eine Form, um unmittelbaren Zugriff auf die verwendeten Mittel zu gewinnen. Man stellt sich die Aufgabe, mit brutaler Gewalt akustische Phänomene vorzuführen, die auf ihren elementarsten Ausdrucksgehalt reduziert sind – ein wenig in der Art

<sup>5</sup> Boulez, Werkstatt-Texte, Frankfurt/Main 1972, S. 21.

dessen, was man in der bildenden Kunst als „art brut“ bezeichnet. Hierauf beruht zweifellos die Schockwirkung, die die ersten Hörer empfanden, wovon auch die Tatsache zeugt, daß unmittelbar danach das Schreiben von Streicherglissandi in Mode kam, die lange Zeit eines der geläufigsten Merkmale von Modernität blieben. Mit dem nötigen Abstand von heute erkennen wir aber, daß denjenigen, die sich Xenakis' Einschätzung des „Serialismus“ anschlossen, entgangen ist, daß es sich dabei um eine ganz persönliche Hypothese handelte, die nicht in dem Maße zu verallgemeinern ist, wie seine mathematischen, historischen, ja philosophischen Spekulationen zu vermuten erlaubten.

\*

Bleibt die Frage, worin nun das Spezifische des Serialismus besteht, so wie er im ersten Buch der *Structures* erscheint, ein Spezifisches, das den bevorzugten Rang rechtfertigen könnte, den dieses Werk im musikalischen Schaffen der Nachkriegsjahre einnimmt, und das sich so sehr allen vorgeschlagenen Annäherungsversuchen widersetzt, daß es auch den beiden berühmtesten Kommentaren, die wir diskutiert haben, nicht gelang, dahinterzukommen.

**Martin Zenck**

## **Theodor W. Adorno – Stefan Wolpe – Karel Goeyvaerts**

### **Positionen der Webern-Rezeption zwischen 1941 und 1950**

Die relativ kurze Phase der freien Atonalität um 1910 in der Wiener Schule um Schönberg, Webern, Berg und im russischen Futurismus um Roslavetz, Lourié und Mossolov hat es schwer, sich gegenüber der scheinbar umfassenderen, zeitlich ausgedehnteren Periode der dodekaphon gebundenen Atonalität zu behaupten. Die Tatsache, daß die Entwicklung hin zur Komposition mit zwölf Tönen und zur Reihentechnik weniger zählt als das Resultat, hat dazu geführt, dem etablierten System der Reihen-Komposition mehr Beachtung zu schenken.

Während der Historiker dazu neigt, das, was ein Ereignis ist, aus seiner Entstehung heraus zu bestimmen, spaltet der Systematiker die Genese von der Geltung ab, sieht in der Vollendung des *fait accompli* und in der von der Geschichte abgelösten Geltung seinen Arbeitsbereich. Gleichwohl ist die jeweilige Isolierung der Geltung gegenüber der Genese, wie der Entstehungsgeschichte gegenüber der systematisierbaren Erfüllung, nicht unproblematisch.

Im Falle von Weberns musikalischem Denken und seiner Rezeption durch die Serialisten hat sich demnach entweder die Vorstellung von der linearen und progressiven Erfüllung der bei Webern bereits vorgezeichneten Idee des Seriellen durchgesetzt oder die Auffassung, daß die Idee des Seriellen als System nach 1950 eine eigenständige, von historischen Bedingungen weitgehend unabhängige Setzung gewesen sei, die eine eigene und systematische Betrachtung erzwingt. (Peter Stadlens<sup>1</sup> Kritik, daß die Annahme einer bereits bei Webern vorhandenen Latenz des Denkens in Parametern schlichtweg ein Mißverständnis der Serialisten gewesen sei, ist nur das Reversbild zu dieser Vorstellung, die von anderer Seite die Zusammenhanglosigkeit zwischen „Webern“ und den Serialisten untermauert).

---

<sup>1</sup> P. Stadlen, Das pointillistische Mißverständnis, in: Webern-Kongreß, Beiträge 72/73, hg. v. d. Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1973, S. 173 ff.

Es ist nicht weiter schwer, in diesen beiden Vorstellungen jeweils die problematische Ablösung der Entwicklung von der Realisierung und die Isolierung der Geltung des System-Denkens von seiner Genese zu erkennen. Als Konsequenz aus diesem Dilemma wäre eine Überlegung denkbar, die – statt der Abtrennung der Entwicklung von der Erfüllung – die Genese der Reihentechnik noch in ihr System hinein verfolgt, mit der Absicht, das offene System der freien Atonalität als das umfassendere zu reklamieren, das geschlossene System der Reihen-Konzeption dagegen nur als eine mögliche und besondere Lesart der freien Atonalität zu interpretieren. Damit möchte ich die beiden Systeme, das offene und das geschlossene, nicht gegeneinander ausspielen, sondern auf der einen Seite – im Gegensatz zu Adornos historischer Verabsolutierung einer „Musique informelle“ um 1910 – die Isolierung der zur Dodekaphonie hinführenden freien Atonalität verhindern, auf der anderen Seite der Vorstellung kritisch begegnen, daß das Zwölfton- und Reihensystem als das geschichtlich spätere, als das vollendete und in sich geschlossene System ohne den Schatten der Vergangenheit gedacht werden könne.

An einigen Modellen möchte ich die Grundzüge einer solchen, nicht geradlinig verlaufenden Entwicklung der Überformung des geschlossenen Systems durch das offene aufzeigen: erstens anhand einer Doppelvertonung des Trakl-Gedichts *Nachts* durch Webern und Adorno; zweitens an Stefan Wolpes kritischer Durchbrechung des geschlossenen Systems der Zwölftontechnik in den 1936 komponierten *Four Studies on Basic Rows*; drittens an einem bisher unveröffentlichten Text von Karel Goeyvaerts von 1953, in dem sich in der Umkehrung des Ausgangspunkts die serielle und geschlossensystematische Überformung von Weberns op. 27 besonders deutlich zeigt.

### **1. Adornos und Weberns Trakl-Lied *Nachts***

Sicherlich wäre es naheliegend, Adornos Webern-Rezeption aus seinen theoretischen Schriften, beginnend mit dem frühen Beitrag über Webern von 1932, vom Briefwechsel mit Ernst Krenek in den dreißiger und vierziger Jahren über die Webern-Kritik der *Philosophie der Neuen Musik* von 1949 bis hin mit der damit verbundenen Kritik des Seriellen im „Altern der Neuen Musik“ von 1954 und im Aufsatz über die „Musique informelle“ von 1961 und schließlich aus dem wohl bedeutendsten Webern-Porträt Adornos in den *Klangfiguren* von 1958 zu rekonstruieren.



Ebenso denkbar wäre gegenüber dem später gesuchten Vergleich zwischen Weberns und Adornos Kompositionen die Durchführung einer prinzipiellen Kritik an Adornos Webern-Interpretation. Durch die weitere Entwicklung der Neuen Musik, vor allem im Spätwerk Nonos, hat sich die Interpretations- und Hörperspektive gegenüber den Werken Weberns grundlegend verändert. Wenn die Stille, die Pausen und das vielfache Schweigen als Ausgangspunkt der Musik Weberns angenommen werden, dann wären bereits nur wenige Töne Ausdruck einer gedrängten Fülle. Von einem „*Zéro de la littérature*“ im Sinne Roland Barthes aus gesehen, wären die Werke Weberns dann im Gegensatz zu Adorno und Heinz-Klaus Metzger nicht solche der schmerzhaften Zurücknahme, des „*Schrumpfens*“ und der Kondensierung großer Formen, deren Kritik sie allerdings sind, sondern solche, die vom Nullpunkt aus überhaupt erst eine Musik entwerfen.

Diese Möglichkeit einer neuen Deutung Weberns kann mit Blick auf den jungen Wittgenstein hier wenigstens berührt werden. Im *Tractatus* wird das Nicht-Sagbare nicht ausgegrenzt, sondern bildet mit dem Satz „*und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen*“ sowohl den Beginn des *Tractatus* im Vorwort als auch den Schluß. Das Schweigen umspannt also das durch Sprache klar Ausdrückbare.

Ebenso könnte bei Webern die Stille, die akustische Nicht-Präsenz von Musik als einer anderen Daseinsform von Musik, als Ausgangs- und Endpunkt seiner Musik angenommen werden, aus dem heraus Musik entsteht und in die hinein Musik geht. An der Stelle, an der Musik dann erklingt, hätte sie dann auch und gerade in nur wenigen Tönen die Signatur größter Intensitäts- und Seinsfülle, das Gegenteil also zur Signatur des „*Schrumpfens*“, die Adorno Weberns Musik mit Blick auf das Hölderlin-Gedicht *Warum bist du so kurz* in der *Philosophie der Neuen Musik* zuschrieb. Wenn Ingeborg Bachmann von Wittgensteins *Tractat* sagt, er sei als Versuch zu betrachten, „*die Philosophie schweigend zu vollziehen*“<sup>2</sup>, dann gilt diese Einsicht in vollem Umfang für Webern, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, daß das Nicht-Sagbare und das Schweigen im Gegensatz zu den Möglichkeiten der Sprache seine Musik immer wieder intermittierend unterbrochen hat. Demnach wären in Umkehrung der Tradition die musikalischen Pausen, die nach Weberns eigenen Worten gut klingen, nicht das

<sup>2</sup> I. Bachmann, Werke Bd. IV, München, Zürich 1993, S. 12.

Unterbrechende, sondern das Kontinuität Bildende, wohingegen die Töne, gleich gewaltigen Eruptionen, diese Kontinuität unterbrechen.

Da die Musikwissenschaft aber die Neue Musik und die Musik überhaupt eher aus theoretischen Zeugnissen heraus wahrnimmt als aus der Musik selbst, will ich hier einen anderen Weg suchen, indem ich die Doppelvertonung des Trakl-Gedichts *Nachts* von Adorno und Webern miteinander vergleiche. Vorgezeichnet ist die Bedeutung der Trakl-Lieder Weberns für Adorno im frühen Aufsatz<sup>3</sup> von 1932 und im Webern-Essay<sup>4</sup> von 1959, ohne daß Adorno mit einem Wort auf seine eigenen Trakl-Lieder op. 5 verwies.

Adornos Auswahl der Gedichte Trakls für seine eigenen Lieder vermeidet bis auf eines strikt die Berührung mit dem unerreichbaren Vorbild Webern. Die Ausnahme ist das Gedicht *Nachts* aus dem Gedicht-Zyklus *Sebastian im Traum*, das Webern zusammen mit den fünf anderen Gedichten im op. 14 1919 komponierte. Adorno seinerseits stellte dieses Gedicht *Nachts* 22 Jahre nach Webern an die zweite Stelle seines Lieder-Zyklus *Klage. Sechs Gedichte von Georg Trakl für Singstimme und Klavier* op. 5. Die Datierung dieses Zyklus kann ganz genau angegeben werden. Adorno schreibt aus Bar Harbor mit dem Brief vom 8. August 1941 an Ernst Krenek:

*„Ich sandte Ihnen vor drei Wochen den endlich abgeschlossenen Traklzyklus ‚Klage‘ und bin auf Ihr Urteil äußerst gespannt. Zwei Schreibfehler darin möchte ich berichtigen: in ‚Entlang‘ in dem acht Achteltakt ‚blaues Orgelgeleier‘ heißt die erste Note in der rechten Hand des Klaviers g, wie Sie übrigens aus dem Zusammenhang entnommen haben werden. Im letzten Takt des LETZTEN Liedes muß auch das letzte tiefe c einen Bindebogen haben, ist also nicht nochmals anzuschlagen.“<sup>5</sup>*

Adornos Hinweis, daß Krenek den angegebenen Fehler ohnehin aus dem „Zusammenhang entnommen haben werde“, weist einerseits auf das konstruktive Verfahren der Zwölftontechnik hin, andererseits auf die vorangegangene Parallelstelle

<sup>3</sup> Vgl. Th. W. Adorno, Anton Webern, Vortrag vom 21. 4. 1932 (Frankfurt, Südwest-Funk); abgedruckt in: „Auftakt“ (1936) und in „Th. W. Adorno, Impromptus“, Frankfurt a. Main, insb. S. 47 ff.

<sup>4</sup> Vgl. Th. W. Adorno, Anton Webern, in: Klangfiguren, Musikalische Schriften Bd. 1, Frankfurt a. Main 1959, S. 171 f. und S. 180 f.

<sup>5</sup> Theodor W. Adorno und Ernst Krenek. Ein Briefwechsel, hg. v. W. Rogge, Frankfurt a. Main 1974, S. 133.



bei den Worten „*Astern von dunklen Zäunen*“, dessen Stimmtausch die fragliche Stelle später im Klavier ist.

Die Trakl-Lieder Adornos sind Mitte Juli 1941 abgeschlossen worden. Ihre Entstehungszeit wie die Wahl des Gedichts *Nachts* von Georg Trakl sind aufschlußreich für Adornos Webern-Rezeption. Auf der einen Seite fallen sie in die Abschlußphase des ersten Teils der *Philosophie der Neuen Musik* und in die Periode, während der Adorno als Ratgeber und als inspirierender Schriftsteller für Thomas Manns *Doktor Faustus*<sup>6</sup> tätig war, zum anderen mag sich in der einmaligen Berührung mit Weberns komponiertem Lied *Nachts* die Überlegung aufdrängen, daß Adorno vor dem Hintergrund seiner Webern-Kritik in der *Philosophie der Neuen Musik* in seinem eigenen Trakl-Lied von 1941 Weberns Trakl-Lied von 1919 mit den Mitteln und der Substantialität der Zwölftontechnik so „neu“-komponiert habe, ohne die Sprachähnlichkeit der Musik zu opfern und ohne nur ausschließlich aus dem Material der Reihe der Musik einen Sinn<sup>7</sup> zu geben. (Denn dies war Adornos Gegenstand der Webern-Kritik.). Der Vergleich könnte also zeigen, wie Adorno – ungeachtet aller Differenz<sup>8</sup> zu Webern – dessen Spätwerk vor dem scheinbar verlassenen Erfahrungshintergrund der freien Atonalität kompositorisch reflektiert hat.

<sup>6</sup> Vgl. H. Wehrmann, „Der Roman praktiziert die Musik, von der er handelt.“ Über den Versuch Thomas Manns, seinem Roman „Doktor Faustus“ eine dodekaphonische Struktur zu geben, in: M.f. XLVI (1993), S. 7 f.

<sup>7</sup> Vgl. zu Adornos Kritik: „Philosophie der Neuen Musik“, Tübingen 1949, S. 73 f.

<sup>8</sup> Die Lieder Adornos folgen sonst eher der musikalischen Sprachgestik Schönbergs, vor allem der des op. 15.

## 2. Nachts

**Hefig**

*p* Die Bläu - e mei - ner *mp* Au - gen ist er - *mf* lo - schen in die - ser Nacht, *(non diminuendo)*

*p e molto crescendo*

*ppp* *ff* *f*

**Tempo, eher drängend**

das ro - - te Gold - mei - nes Her - - zens. *rit.*

*p* *mf* *ppp*

*ohne Pedal*

**etwas ruhiger**

*pp* O! - wie stil - le brann - te das

*pp* *p deutlich*



zurück ins - - - - - Tempo

Licht. ———— Dein blau-er Man- tel um- fang den

*pp* *pp* *f subito* *più f*

*p, mit etwas mehr Ton*

drängend - - - - - Tempo

*(f bleiben)* Sin- ken - den; dein ro- ter Mund be-

*f sf poco deciso mf mp f*

8 - - - - -

beschleunigend

*ff sf p* sie - - - - - gel- te des Freun- des Um- nach- tung.

*l. H. # r. H.* *p sf*

*r. H. # r. H.* *mp*

3

Notenbeispiel 1 Adorno, *Nachts* op. 5, II





14

13 *p* *mf* 14 *f* 15 *ff* poco rit. - - - tempo 16 *p* 17

Sin-ken-den, dein ro - ter Mund be - sie - gelte des Freun - des Um - nach - täng.

Kl. *mf* *p* *mf* *f* *mf* *pp*

Bkl. *p* *f* *f* *p* *f* *mf*

Vcl. *p* *f* *ff* *ff* *ff* *dim.* *mf* *p* *f* *pp* *col legno*

## Notenbeispiel 2

Webern, *Nachts* op. 14

Bereits bei einem ersten Vergleich fallen drei Aspekte auf, die deutlich machen, daß Adorno sich auf Webern ganz ausdrücklich beziehen wollte: erstens der Zeitraffer durch das auskomponierte Accelerando in der letzten Verszeile „*Dein roter Mund besiegelte des Freundes Umnachtung*“; zweitens die lang gezogene Katabasis auf dieser Verszeile, einschließlich der Figur des Sturzes, die aus dem Bild des „Sinkenden“ in Vers 3 gewonnen wurde und drittens die insgesamt deutliche Zentrierung des ganzen Liedes auf den Katastrophen-Ton h.

Bei Adorno ist es einmal der zwölfte Ton der Grundgestalt auf dem ersten Versende der „*Nacht*“ und seiner Entsprechung am Schluß des Liedes auf der „*Umnachtung*“, wodurch mit dem Ton h eine semantische Verschränkung und Erweiterung gegeben ist; zum anderen ist bei Adorno eben durch diesen Ton h die Mitte des Gedichts und des Liedes ausgezeichnet, genauer die mit diesem Ton beginnende Rückläufigkeit der Grundgestalt auf der Verszeile „*Dein blauer Mantel...*“

Im Gegensatz zu Adornos Zwölftonlied hat Webern sein Trakl-Lied noch in der freien Atonalität geschrieben, allerdings ebenfalls mit einer ausgezeichneten Zentrierung der Melodiezeilen der Singstimme auf dem Ton h. In den Ambitus der Doppeloctave h<sup>4</sup>-h ist der gesamte melodische Verlauf eingespannt; ebenso sind durch die Oktave h<sup>4</sup>-h<sup>1</sup> Anfang und Ende des ersten Verses und somit die erloschene Bläue mit dem Dunkel des Nacht verbunden; schließlich ließe sich zeigen, daß die von op. 5 und op. 9 her bekannte Fächer-Chromatik hier in diesem Lied vom Ton h ihren Ausgangspunkt nimmt, um von dort im Verfahren einer Intervall-Spreizung nach und nach alle Töne der chromatischen Totale zu besetzen.

So deutlich damit Adornos Zeichen einer Hommage an Webern sind, so grundlegend sind die stilistischen Unterschiede - auch unabhängig vom jeweils gewählten, relativ geschlossenen System der Dodekaphonie und dem relativ offenen der die chromatische Totale einschließenden Fächer-Chromatik. Die Unterschiede betreffen vor allem die Satzstruktur und die kompositorische Reflexion der Form des Gedichtes.



Während Adorno die zwölftönige Singstimme in komplementärharmonische Zusammenhänge des Klaviers einbindet, welches die Töne spielt, die die Singstimme nicht hat, orientiert sich Webern an der A-tre-Struktur der Bachschen Kantaten mit der Singstimme als Hauptstimme, zwei kontrapunktischen Mittelstimmen und einer obligaten Begleitstimme. Entscheidend dabei ist aber die Möglichkeit des Funktionswechsels zugunsten einer A-Hierarchie der Stimmen. So wandert das obligate Accompagnement der Geige durch die Klarinette und Baß-Klarinette. So löst sich die Geige aus der Funktion des „Begleitens“, indem sie etwa in Takt 6 und 7 Teil der kontrapunktischen Gegenstimmen ist. Schließlich ist die Es-Klarinette in Takt 7 und 8 nicht nur Gegenstimme, sondern Teil eines gleichsam vokalen Zwiegesangs, der in die ausgesparte Stille hineinklingt.

Der größte Unterschied liegt in der kompositorischen Anordnung der Verszeilen Trakls. Adorno komponiert die Form des Gedichtes nach, stellt sie nie in Frage. Die Melodiezeilen und mit ihnen der Verlauf der Zwölftonreihen korrespondieren streng mit den Verszeilen. Es gibt nur eine Ausnahme im Schlußvers auf dem gleichsam schmerzhaften Schnittpunkt des „Mundes“ im Ton C, der Ende des Krebses und zugleich Beginn der abschließenden Originalgestalt ist. Die beiden melodischen Gestalten treffen sich dort und brechen inmitten des Wortes auseinander.

Webern hingegen unterwirft das Gedicht instrumentalen Gestaltungsprinzipien der Dehnung und Kontraktion, mit denen er zwischen op. 5 und op. 11 experimentiert hatte. Dadurch wird Trakls Form des Gedichts umgeformt: neu gedichtet. Es wird syntaktisch, periodisch und expressiv aufgebrochen. Die Verse sind entweder untergliedert, aufgespalten und ihre Halbzeilen gedehnt oder der Schlußvers ist in einer Abbeviatur des Ganzen auf einen überstürzten Vorgang zusammengezogen. Insgesamt sind es neben den gestischen Hervorhebungen einzelner Worte, wie dem des „*Sinkens*“, vor allem die Farben, die Webern komponiert: der sternenfunkelnde, aber schmerzende Glanz der ursprünglichen „*Bläue*“ der Augen; das satte, volle und doch ziehende „*rote Gold meines Herzens*“. Die bei Trakl wiederkehrende Farb-Metaphorik bei wechselnden Bezugsworten hat Webern dann nicht mehr eigens komponiert. Sie tritt zugunsten der dramatischen Gestik des Zusammenbrechens zurück. Versucht man, das Gedicht Trakls so wiederzugeben und zu lesen, wie Webern es komponiert hat, könnte es so aussehen und klingen:

„Die **Bläue** meiner Augen  
ist erloschen  
in dieser Nacht,  
Das ROTE Gold meines Herzens.

O! wie stille brannte das Licht.  
Dein **blauer** Mantel umfing den Sinkenden; dein ROTER Mund  
be-siegelte des Freundes Umnachtung.“

Trakl dagegen hatte das Gedicht folgendermaßen angeordnet.

NACHTS

DIE BLÄUE MEINER AUGEN IST ERLOSCHEN IN DIESER NACHT,  
DAS ROTE GOLD MEINES HERZENS. O! WIE STILLE BRANNT  
DAS LICHT.

DEIN BLAUER MANTEL UMFING DEN SINKENDEN;

DEIN ROTER MUND BESIEGELTE DES FREUNDES UMNACHTUNG.<sup>9</sup>

Um die Komposition Weberns und Adornos von Trakls Gedicht *Nachts* aus in ihrer Bedeutung bestimmen zu können, seien hier einige Hinweise zum Verständnis des Gedichts gegeben. Dabei kann der Zugang zum Lied in doppelter Weise erfolgen: Entweder die Komposition als eine eigene Lesart des Gedichts zu verstehen oder das Lied in einem bereits bestimmten Verstehenshorizont des Gedichts auszulegen. Beide Ansätze könnten und sollten sich dabei durchdringen.

Allgemein biographisch drückt sich in diesem Gedicht die Liebesbeziehung zwischen Trakls Schwester und dem Dichter aus, dem von der „Umnachtung“ bedrohten, auf die Vers 5 anspielt. Zugleich assoziiert dieses Schlußwort dasjenige der „Nacht“ am Ende des ersten Verses und bildet mit dem „umfing“ von Vers 4 die assonierende und semantische Verbindungslinie des Gedichts. Obwohl durch die „Umnachtung“ eine Bedrohung ausgesprochen wird, ist es die „Nacht“ und ihr „blauer Mantel“ (der der Nacht und der der Schwester), welcher den „Sinkenden“ „umfing“.

<sup>9</sup> G. Trakl, „Nachts“, aus dem Zyklus „Sebastian im Traum“, in: Georg Trakl, Die Dichtungen, Salzburg 1938, S. 94. - Dank an dieser Stelle dem Freund und Literaturwissenschaftler Gerhard Buhr (Universität Heidelberg) für zahlreiche Gespräche über dieses Gedicht.



Entscheidend ist weiter die Farbsemantik, die vor allem in Weberns Lied eine entscheidende Rolle spielt. So wird die „Bläue“, der ziehende Glanz der Augen und des Himmels als der Sphäre des Geistigen derjenigen des Erdig-Körperhaften des „roten Goldes“ entgegengesetzt. Diese Gegenüberstellung schließt auch die Lesart „Das rote Gold meines Herzens.“ als Apposition aus (also: wie „die Bläue meiner Augen“ wäre auch „das rote Gold meines Herzens erloschen.“). Hingegen wäre der Halbvers als unvollständige Nominalaussage als etwas Neues zu lesen. Das „rote Gold“ ist auch das Feuer, das dem „Sinkenden“ Geborgenheit selbst im Dunkel der Nacht gibt. Webern hat diese zweite Verszeile in dieser Weise gelesen: Warm, beinahe innerlich glühend, gänzlich abgesetzt von den Takten 1-5 durch die neue Zentraltonachse auf b, durch die zurückgenommene Bewegung und durch die relativ homogene Satzstruktur im Gegensatz zum gezackten Auseinanderstreben der Stimmen im ersten und schließenden Teil des Liedes.

Webern hat zu dem Zeitpunkt, zu dem Adorno Weberns Trakl-Lied nochmals komponierte, keine Lieder mehr geschrieben, die denen seines op. 13 oder 14 vergleichbar wären. Die Auswahl von Gedichten der Hildegard Jone für die Klavier-Lieder op. 23 und op. 25 und die Präferenz der Orchester-Kantate sind Ausdruck der inneren Veränderung gegenüber der Sprache im Gedicht. Wie Webern ein Trakl-Gedicht zum Zeitpunkt seiner zweiten Kantate komponiert hätte, darüber können nur Vermutungen angestellt werden. Er hat dies aus guten Gründen nicht getan, hat Texte der Hildegard Jone ausgewählt, die ihm emotional näher waren, ihm nicht den Widerstand entgegenbrachten, wie etwa die Gedichte von Karl Kraus und Georg Trakl.

Adornos zweites Lied aus seinem Trakl-Zyklus von 1941 kann im Sinne einer Webern-Rezeption ausgelegt werden: nicht als Weiterführung oder als Realisierung des von Webern nicht Komponierten, aber als Rekonstruktion der gestischen, expressiven und semantischen Aspekte der musikalischen Sprache unter den Bedingungen des Zwölftonsystems, von Aspekten, die Adorno in Weberns Spätwerk wenn nicht geopfert, so doch als bedroht ansah. Insofern entsprechen sich präzise Adornos Komposition des Webern-Liedes *Nachts* vom Juli 1941 und die im gleichen Jahr formulierte Webern-Kritik in der *Philosophie der Neuen Musik*.

## 2. Das aufgebrochene System in Stefan Wolpes *Four Studies on Basic Rows* von 1935/36

Mit allzu großer Sicherheit ist mit dem Thema meines Vortrags von einer Entwicklung der Webern-Rezeption gesprochen worden, die geradlinig von Adorno zu den Serialisten geführt und deren System-Denken bestimmt habe. Diese Vorstellung ist mit vielen Fragezeichen zu versehen. Das eine betrifft die mögliche Aktualität von Adornos Webern-Bild für die „Kölner und Darmstädter Avantgarde“ nach 1950. Das andere bezieht sich auf das Problem, welche der Komponisten der mittleren Generation zwischen Schönberg und Boulez überhaupt direkt von Weberns Kompositionsunterricht herkamen und durch eine entsprechende, auf einer Webern-Rezeption fundierenden Kompositionsweise später die Theorie und kompositorische Praxis der jungen Serialisten beeinflusst haben.

Erschien den jungen Komponisten Stockhausen, Boulez, Goeyvaerts und Nono die Theorie und kompositorische Praxis von René Leibowitz zu orthodox auf Schönberg fixiert, so stand Adornos musikalisches Denken nicht weniger quer zur Zeit, schien dort zu sehr der Tradition der noch sprachähnlichen Musik verpflichtet, wo die Idee des Seriellen sich an der Struktur und Morphologie orientieren wollte. Adorno war zwar bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik seit 1950 mit Vorträgen und der Aufführung eigener Werke (den George-Liedern op. 7, 1951 und den Bagatellen für Singstimme und Klavier op. 6, 1956) vertreten, aber sein musikalisches Denken hatte im Sinne einer die neue kompositorische Praxis bestimmenden Webern-Rezeption keine Bedeutung.

Als paradigmatisch für die andere Fragestellung kann der Pianist, Komponist und Theoretiker Stefan Wolpe genannt werden, der zwar im Herbst 1933 bei Webern studierte, sich mit seinem Denken intensiv auseinandersetzte, aber keine Konsequenzen zog, die unmittelbar nach 1950 Auswirkungen auf die Webern-Rezeption der jungen Serialisten hätten haben können. Faktisch nicht, weil seine Kompositionen aus den dreißiger und vierziger Jahren nicht bekannt wurden, weil er erst 1956 erstmals mit dem Pianisten David Tudor nach Darmstadt kam, konzeptionell nicht, weil seine kompositorischen Ideen unzeitgemäß waren. Als er 1936 sich innerhalb seiner *Four Studies on Basic Rows* vor allem in der *Passacaglia* mit Webern auseinandersetzte und das dodekaphone System aufbrechende Folgerungen zog, wurde dies aus verständlichen Gründen selbst nicht innerhalb der Theorie der Zwölftontechnik wahrgenommen (R. Leibowitz nennt in seiner *Introduction à la musique de douze sons* von 1949 zwar neben



Schönberg, Berg, Webern die Komponisten Dessau, Zenk, Kahn und sich selbst, aber nicht Wolpe). Später, als nach 1950 und mit den Webern-Jahren 1953 und 1955 die kompositorische Auseinandersetzung mit Webern längst gelaufen war, hat sich Wolpe dann in seinem 1964 geschriebenen *Chamber Piece No. 1 for fourteen players* ausdrücklich und verspätet mit Webern befaßt, genauer mit dem *Konzert für neun Instrumente* op. 24, an dem Webern komponierte, als Wolpe sein Kompositionsschüler war. An anderer Stelle, im Jahrbuch für Exilforschung Bd. 10,<sup>10</sup> habe ich über die kompositorische Auseinandersetzung Wolpes mit Webern ausführlich berichtet. Sie steht in dieser Form hier nicht zur Diskussion, wohl aber im Hinblick auf die historiographische Frage, ob Ereignisse, die in einem fraglichen Zeitraum keine Rolle gespielt haben, in dem strukturge-schichtlichen Zusammenhang einer kritischen Webern-Rezeption nicht gleichsam nachträglich interpoliert werden müßten.

Denn an der nun zu führenden Diskussion des aufgebrochenen System-Denkens in Wolpes *Passacaglia* kann gezeigt werden, daß Wolpe bereits 1936 und dann vor allem in seinem *Battle Piece* von 1943-47 die implizite Problematik geschlossener Systeme erkannt hat, die in der seriellen Musik, auch durch die einseitige Webern-Rezeption bedingt, eine Entropie als Konsequenz selbst-generierender Systeme erzeugt hat (mit Bezug auf Jacques Monod). Wolpe hat also, und das ist die These, in der *Passacaglia* das Problem geschlossener Systeme erkannt und sie teilweise mit ihren eigenen Bedingungen aufgebrochen. Er hat damit, auch im Zusammenhang mit dem späteren *Battle Piece* von 1943-47 Konsequenzen vorweggenommen, die die Serialisten nach 1956 aus der Krise der „Idee“ und Praxis des Seriellen gezogen haben. Wolpe wendet die Aspekte, die die konstruktive Geschlossenheit der Form ermöglichen, zugleich gegen diese, um sie, wenn nicht zu zerstören, so doch, um sie aufzubrechen.

Verkürzt kann dieser Vorgang unter der Voraussetzung der Analyse dieses höchst komplexen Werks folgendermaßen zusammengefaßt werden: Auf der einen Seite sind es die systematischen Maßnahmen, die die äußerst strenge Ordnung erzeugen. Auf der anderen Seite sind es anti-systematische Eingriffe, die

<sup>10</sup> Vgl. M. Zenck, Das revolutionäre Exilwerk des Komponisten Stefan Wolpe - Mit kritischen Anmerkungen zur Musikgeschichtsschreibung der 30er und 40er Jahre, in: Künste im Exil. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 10 (1992), S. 143 f.; vgl. weiter v. Verf.: Beyond neoclassicism and dodecaphony. Stefan Wolpe's third way in the music of the 20th century (paper for the International Stefan Wolpe Conference, Toronto, April 1993; erscheint in Stefan Wolpe proceedings).

entweder aus der gesetzten Ordnung selbst oder aus einer Makrostruktur, die die logische Form zum Einsturz bringen, gewonnen werden.

Zu den konstruktiven Begründungen des Systems gehören: erstens die Form der Passacaglia und das Verfahren der entwickelnden Variation, die die regelmäßige Periodizität von jeweils acht Takten, wie in Weberns op. 1, erzeugt; zweitens die Verschränkung von drei „basic rows“: A) der progressiven All-Intervallreihe in der rechten Hand; B) der Komplementär-Reihe der linken Hand, die die Töne ergänzt, die in den jeweiligen Reihenausschnitten fehlen; C) von 11 kontrapunktischen Reihen, von denen jeweils eine von einem Grund-Intervall der Allintervallreihe bestimmt ist (von der kleinen Sekunde bis zur großen Septe). Der Komponist hat den Aspekt der Reihenkonstruktion in einer Skizze niedergelegt (Nb. 3):



46

To Irma Wolpe

Stefan Wolpe: Four Studies on basic rows, 1935/36]

(A) = progressive All-Intervallreihe

(B) = komplementär-Reihe

(C) = 1. A2-Ton Study on an All-Interval Row in Conjunction with 11 Basic Rows  
Upt. mit der kleinen Sekunde  
(= (A)<sup>1</sup>)

IV PASSACAGLIA

(1936, Revised 1971)  
(See Note on page 76)

Sostenuto (♩ = 69)



= Fl. Trillo: Quintole 7 8. Hl. Sept Kontinuität einsetzen 47 A B  
 15 mp p mp p dolce  
 18 9. Sept 10. Hl. Sept 11. 9. Sept  
 21 (= 2) A (= vstltn. in Anlehnung an B) B (= vstltn. diminuiert u. Umkehrung) Kontinuität 1-11  
 p f p f

Notenbeispiel 4

Wolpe, Passacaglia, Seiten 1 und 2

Zu den anti-systematischen Maßnahmen der Komposition (Nb. 4) zählen folgende: erstens die A-Symmetrie der ursprünglich symmetrischen Perioden durch die die Acht-Takter überspielende entwickelnde Variation; zweitens die partielle Inkongruenz der miteinander kongruenten Abläufe der drei genannten Reihen (Die Verschränkung der drei Reihen führt zu Konflikten, weil deren Verläufe nicht immer zur Deckung gebracht werden können. Dadurch entstehen irreguläre Überhänge, die nur von den Resten der kontrapunktischen Reihen ausgefüllt werden; vgl. etwa T. 17-20 in Nb. 4, T. 37-41 usw.); drittens entstehen vermittelt oder unabhängig von der konstruktiven Mikrostruktur Vorgänge in der Makrostruktur, die die Logik der Reihenverläufe irritieren und den Zusammenhang der daraus abgeleiteten Form unterbrechen. So wird das in der Auseinandersetzung mit Webern zu Beginn ausgewählte abstrakte Material

individualisiert und affektiv aufgeladen. Dadurch läßt Wolpe das neutrale und äußerst reduzierte Material der „basic rows“ zum einen gestisch werden, etwa durch intime Ländler-Assoziationen, wie wir sie aus dem Idiom der Wiener Schule kennen; zum anderen wird das Material dergestalt dynamisiert, mit Spannungen aufgeladen, daß es gesprengt wird: die Bewegung durch eine unerhörte Kompression der zeitlichen Sukzession und der diagonalen Kontrapunkte zum eruptiven Stillstand geführt wird (Nb. 5 und 6):

The image displays two staves of musical notation for a piano piece. The top staff shows a complex, dense texture with many notes and accidentals, including a 'Stra.' marking. Below it are pedal markings: 'Ped.' followed by a line with a slash and 'Ped.', and another 'Ped.' with a line. The bottom staff continues the music, featuring a tempo marking 'poco rit.', a metronome marking '♩ = 44', and dynamic markings 'p' and 'mp'. It also includes a 'Stra.' marking and a 'Ped.' marking at the end.

Notenbeispiel 5

Wolpe, Passacaglia, Seite 53



Notenbeispiele 6

Wolpe, Passacaglia, Seite 61

Schließlich wird die Form in der Coda aufgelöst. Das zu Beginn der Passacaglia abstrakte Material ist durch den Prozeß der Dynamisierung leer und leblos geworden.

Wolpe hat somit, von Webern ausgehend und durch sein dodekaphones Denken hindurchgehend, auf dem Weg zum Serialismus und vor ihm eine Kritik an geschlossenen Systemen vollzogen, die ihn nach der *Passacaglia* mit relativ offenen Systemen komponieren ließ. Wenn Morton Feldman, der frühere Schüler und Freund Wolpes, bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik immer wieder auf die Notwendigkeit hinwies, man müsse als Komponist lernen, ohne Fangnetz, ohne sicherndes System zu schreiben, dann weist dies auf Wolpes kompositorische Errungenschaften der zwanziger und dreißiger Jahre zurück, die Jean Cocteau im Prolog seines *Orphée* von 1926 so formulierte:

*„Meine Damen und Herren, dieser Prolog stammt nicht vom Autor, der vermutlich sehr überrascht sein wird, wenn er ihn hört. Der Gang der Tragödie, deren Rollen er uns anvertraut hat, ist von höchst gefährlicher Art. Ich möchte Sie daher bitten, falls unsere Arbeit Ihnen missfällt, mit der Kundgebung Ihres Missvergnügens warten zu wollen bis*

*zum Schlusse der Vorstellung. Der Grund dieser Bitte ist folgender: Wir spielen auf sehr hochgespanntem Seil und ohne Rettungsnetz. Und das Geringste zur Unzeit einsetzende Geräusch könnte uns das Leben kosten, meinen Kameraden und mir.“<sup>11</sup>*

### 3. Karel Goeyvaerts: Die serielle Überformung von Weberns op. 27

Die Bestimmung verschiedener Positionen der Webern-Rezeption im Serialismus um 1950 ist von der kompositorischen und theoretischen Wirkungsgeschichte Weberns in den dreißiger und vierziger Jahren abhängig. An den Modellen „Adorno“ und „Wolpe“ konnte gezeigt werden, daß sie zwar Teil dieser Wirkungsgeschichte wurden, aber um 1950 ohne direkten Einfluß auf die Webern-Rezeption der Serialisten waren.

Demnach sind es drei andere Möglichkeiten der Beziehung zwischen den Serialisten und Webern, die diskutiert werden müßten:

Die erste, bis heute unbefragt übernommene, ist die Position einer historischen und theoretischen Legitimation der seriellen Musik durch die Linie Webern - Messiaen - Boulez, Stockhausen, Goeyvaerts, Nono, Pousseur usw., die zum einen problematisch ist, weil Messiaen nach ausdrücklichen Hinweisen von Karel Goeyvaerts<sup>12</sup> in seinen Kompositionskursen Webernsche Werke nicht behandelte, weil er sie „nicht mochte“.<sup>13</sup> Zum anderen taugen die Referenzen zwischen Boulez' *Structures Ia* und Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* nicht, weil die von Messiaen gewählten Modi im Unterschied zu den Reihen keine Notwendigkeit in der Sukzessionsfolge der Töne enthalten, die sich präzise auf die zeitliche Bemessung der Form des Werkes auswirken würde. Das Materialreservoir der drei Modi erzwingt keine „mathematische Geschlossenheit“<sup>14</sup>. Damit ist die Vorstellung, daß die historische Entwicklung von Weberns bereits zeitlich indizierten Intervallproportionen des op. 28 und op. 30 über Messiaens

<sup>11</sup> J. Cocteau, Orpheus, Tragödie in einem Akt und einem Intervall. Aus dem Französischen übersetzt von F. Hardekopf, in: Jean Cocteau, Werkausgabe in 12 Bänden, Bd. 4, Theater I, Frankfurt a. Main 1988, S. 62.

<sup>12</sup> Vgl. Gespräch zwischen Karel Goeyvaerts und Martin Zenck vom 30.5.1987 in Köln; vgl. Auszüge des Gesprächs und ihre Interpretation in: M. Zenck, Karel Goeyvaerts und Guillaume de Machaut. Zum mittelalterlichen Konstruktivismus in der seriellen Musik der 50er Jahre. In: M. f. XLIII (1990), S. 336.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> A.a.O., S. 340 und 343.



Rhythmstudie von 1949 unmittelbar zur Konzeption der seriellen Musik um und nach 1950 geführt habe, zu den Akten der Geschichtsklitterung zu legen.

Die zweite Position könnte differenzierter von einem partiellen Zusammenhang zwischen den Serialisten und der Tradition ausgehen, in den sowohl der isorhythmische Konstruktivismus Machauts als auch Weberns Spätwerk in ihrer gemeinsamen Bedeutung für die Konzeption des Serialismus einbezogen werden müßten. Dabei wären die Aktualität Machauts durch den Kompositionsunterricht Messiaens, die Signifikanz von Weberns Spätwerk vor allem durch Leibowitz' ausführliche Analyse des op. 24 in „*Qu'est-ce que la musique de douze sons*“ von 1947 und durch seine Kurse seit 1948 bei den „Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik“ vermittelt.

Die dritte Position könnte in einer eigenständigen, von historischen Zusammenhängen losgelösten kompositorischen Setzung des Serialismus gesehen werden, deren Autoren Boulez, Stockhausen, Goeyvaerts, Pousseur und Nono theoretische Texte schreiben mußten, weil sich die entsprechende Musikwissenschaft außerstande sah, dies zu tun. Demnach unterstellte die Theorie des Seriellen – in der angeblichen Bedeutung der Webern-Rezeption aus Gründen der äußeren historischen Legitimation – einen Zusammenhang mit der Tradition, mit der sie kompositorisch gerade brechen wollte. Dann stünde im Mittelpunkt der seriellen Musik, in ihrer Theorie wie in ihrer Praxis, nicht die historische Rechtfertigung des Neuen durch Webern oder durch den mittelalterlichen Konstruktivismus, sondern ihre radikale A-Historizität.

In Karel Goeyvaerts' unveröffentlichtem Artikel mit dem Thema „*Anton Webern, Ausgangspunkt einer Evolution*“<sup>15</sup> können Züge solcher widersprüchlicher Verhaltensweisen gegenüber der Geschichte reklamiert werden. Auf der einen Seite ist der Bezug auf die Geschichte ganz unverkennbar, wenn die letzten fünfzig Jahre (also der Zeitraum zwischen 1900-1950) als Übergang von einem „*Empfinden in einem Verband von Tönen zu einem Strukturgeflecht bei Webern*“ dargestellt wird, das „*allmählich die musikalische Struktur von allen Empfindungen gesäubert*“ habe. Aus diesem Vorgang hat Goeyvaerts in seinen opera 1-3 und in diesem Text von 1953 Konsequenzen gezogen, die zur „*vollkommenen Objectivierung eines Strukturgeflechtes*“ geführt haben. Während er in Weberns Klaviervariationen op. 27 immer noch eine Differenz zwischen Konstruktion und Komposition sieht, in der es zu einem „*Nebeneinanderstellen*“, zu einem „*Geschehen in der Zeit*“ kommt

<sup>15</sup> A.a.O., S. 342.

(und das ist Goeyvaerts' grundsätzliche Kritik an Weberns op. 27), möchte er zu einer vollständigen Identität von Konstruktion und Komposition gelangen, bei der die Organisation die Komposition ganz in sich enthält, das „*Musikwerk zu einem rein statischen Bild*“ geworden ist.

An dieser Stelle kippt die Argumentation um: Geschichte, Entwicklungen, alles Prozessuale gerinnt zur reinen Struktur. Die „*Musik wird zum Bild einer Essenz*“, in der nach Goeyvaerts „*nicht der Mensch, sondern eine Weise des Seins die Töne regieren sollen.*“<sup>16</sup>

Ich habe mich immer über die Bedeutung Heideggerscher Schriften im frühen Briefwechsel zwischen Goeyvaerts und Stockhausen<sup>17</sup> gewundert, weil ich dachte, daß dies dem aufgeklärten Rationalismus eines streng konstruktiven Verfahrens wie dem des Serialismus widersprechen müßte. Dafür gibt es nun zwei Erklärungen. In einer Struktur, in der alle menschlichen Empfindungen und Referenzen an Geschichte abwesend sind, denn dies meint die Vorstellung von der Musik als reiner Essenz, ist eine radikale A-Historizität gegeben. Dieses sich Aus-der-Geschichte-Stellen berührt sich mit dem mythischen Denken, zu dem die Zahl im Serialismus wird. Klaus Heinrich hat in einem Aufsatz über „*Die Funktion der Genealogie im Mythos*“<sup>18</sup> gezeigt, daß „*ursprungsmythisches Denken*“ sich im 20. Jahrhundert sowohl in der Ontologie Heideggers als auch in der deduktiven Logik nachweisen lassen. Die Rückführung der seriellen Komposition auf ein numerisches Prinzip, auf eine einzige Zahl, aus der heraus alles abgeleitet wird, kann als mythischer Zwang ausgewiesen werden, in einem nicht mehr hintergehbaren Ursprung die Wahrheit zu suchen, um die es bei der Rekonstruktion der Genealogie geht. Damit wird im Serialismus im Unterschied zu Webern der Logos zum Mythos. A-Historizität und „*ursprungsmythisches Denken*“ sind die beiden komplementären Seiten im System des Serialismus.

<sup>16</sup> A.a.O., S. 343, Fußnote 32.

<sup>17</sup> Vgl. Stockhausens Hinweis auf Heideggers „Holzwege“ (wohl vor allem auf den dort enthaltenen Aufsatz: „Der Ursprung des Kunstwerks“, in: „Holzwege“, Frankfurt 1950) im Brief vom 1.9.1951, abgedruckt in: H. Sabbe, Karlheinz Stockhausen, „...wie die Zeit verging...“.

<sup>18</sup> K. Heinrich, Die Funktion der Genealogie im Mythos, in: K. Heinrich, Vernunft und Mythos, Frankfurt a. Main 1983.

# Logik und Organismus

Barbara Zuber

## Anton Weberns Synthesedenken und Morphologie der Reihenkomposition

### Zur Problematik des Organismusbegriffs<sup>1</sup>

In den mehr als drei Jahrzehnten, die uns nun von der heftigen Stadlendebatte um Weberns Reihentechnik<sup>2</sup> trennen – so das Resümee von Christopher F. Hasty –, seien die Analysetechniken zwar „*more sophisticated*“ geworden, aber die Beziehung zwischen Reihe und Komposition in der Musik Anton Weberns liege immer noch im Halbdunkel.<sup>3</sup> Zweifellos hat Hasty einen wunden Punkt in der Webernanalyse getroffen. Immer noch voller Probleme ist die Diskussion der Frage, wie ein reihenanalytischer Ansatz es vermeiden kann, in einem geschlossenen System zu erstarren, welche alternativen Methoden geeignet sind, den Spielraum für neue Erfahrungen mit einem musikalischen Text freizumachen, ohne dabei auf generalisierende Sätze über substantielle kompositionstheoretische Grundlagen von Weberns Reihenkompositionen, speziell seine Spätwerks wie zum Beispiel der Orchestervariationen op. 30 oder der II. Kantate op. 31, verzichten zu müssen.

Das Bild, das der amerikanische Musikologe Hasty entworfen hat, ist nicht überzeichnet, und es ist nicht zufällig so. Die Webernforschung ist immer noch ein junger Zweig der Musikwissenschaft. Einerseits entstanden aus Legitimationenkämpfen der seriellen Musik der 50er Jahre, andererseits motiviert durch

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch Barbara Zuber: *Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München 1995 (Musikprint - Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts. 1).

<sup>2</sup> Vgl. dazu Christopher F. Hasty: „Composition and context in twelve-note music of Anton Webern“, in: *Music Analysis* 7 (1988), S. 285 ff.; Peter Stadlen: „Serialism reconsidered“, in: *The Score*, Heft 22 (1958), S. 29 ff.; ders.: „No real causalities?““, ebd., Heft 24 (1958), S. 65; Roger Sessions: „To the editor“, ebd., Heft 23 (1958), S. 58 ff.; Roberto Gerhard: „Apropos Mr. Stadlen“, ebd., Heft 23 (1958), S. 50 ff.; George Perle: „Theory and practice in twelve-tone music. Stadlen reconsidered“, ebd., Heft 25 (1959), S. 58 ff.

<sup>3</sup> Vgl. Hasty (1988), S. 284 f.

Abwehrkämpfe gegen den engen Positivismus quasi serieller Webernanalysen, läßt sie sich bis heute kaum durch ein eigenständiges Erkenntnisprogramm beschreiben.

In dieser Lage scheint der Rekurs auf Begriffe wie Synthesedenken und Organismusmodell wenig zu einer Lösung beizutragen. Beide Begriffe stehen quer zum Thema des Serialismus, wenn man die These vertritt, dieser habe sich allein darin erschöpft – Konrad Boehmer sprach einmal von einer „*Erfindung der Tonsatz-Professoren und Musikkritiker*“<sup>4</sup> –, Reihen verschiedenster Parameter zu manipulieren. Andererseits könnte man sich mit beiden Begriffen dem Thema des Serialismus zumindest annähern, wenn man dort den Grundgedanken einer neuen musikalischen Morphologie hervorhebt, und zwar als dessen Zentrum, verstanden als ein neues Konzept einer Einheit und Vermittlung von vertikalen und horizontalen Dimensionen, von Material und einem polymorphen Formprozeß. Zu studieren wäre dies zum Beispiel anhand der Zweiten Klaviersonate von Pierre Boulez, der dort einerseits mit dem Schönberg'schen Konzept der Zwölftonreihe gebrochen, andererseits der Rhythmik eine ganz besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat.

Das ist selbstverständlich weder ein Schiedsspruch im Streit um den – in Anführungszeichen – „seriellen Webern“ noch kann dies der musikalischen Analyse die Arbeit ersparen, mittels umfassender systematischer Untersuchungen Charakteristika von Weberns eigenen, neuen Werkvorstellungen detailliert anzugeben. Allerdings befindet sich die These, mit Weberns Entwurf einer musikalischen Morphologie liege eine ganz spezielle und nur auf sein Werk bezogene Theorie der Reihenkomposition vor, in einer heiklen Gefahrenzone, die ein eifertiger Optimismus bezüglich musikalisch-analytisch fundierter Nachweise schnell übersehen kann. Der Terminus Organismusmodell scheint die Behauptung zu suggerieren, Webern habe mit Begriffen aus Goethes Morphologie und Pflanzenstudien, etwa mit dem der *Urpflanze* und der *Metamorphose* (der einjährigen Blütenpflanze) einen biologischen, vielleicht sogar evolutionistischen Aspekt ins Spiel der Reihenkomposition, ja in sein gesamtes Musikdenken gebracht. Dem sei bereits an dieser Stelle entschieden widersprochen. Aber selbst wenn man diese These aufrechterhalten wollte, macht es der Rekurs auf einen quasi 'naturhaften' Zustand der Musik, welcher der Reihenkomposition Logik

---

<sup>4</sup> Ders.: „Utopische Perspektiven des Serialismus. Plädoyer für eine Moderne nach der Postmoderne“, in: Neue Zeitschrift für Musik 150 (1989), Heft 4, S. 6.



und Evidenz sichern soll, so ungemein schwer, zu entscheiden, welche musikalischen Sachverhalte in Weberns Spätwerk gewissermaßen als Einlösung eines solchen theoretischen Anspruchs anerkannt werden könnten. Und man mag nicht ganz den Verdacht ausschließen, daß der Begriff der ‘zweiten Natur’, der sich auf Webern berufen will<sup>5</sup>, einer weiteren Gefahr ausgesetzt ist, die man als nachträgliche Mystifikation beschreiben könnte. Sie stellt sich immer dann ein, wenn die Vermittlung von Begrifflichkeit und Denken in Musik stillschweigend vorausgesetzt und nicht auf die Probe gestellt wird. Diese Gefahr belastet auch die nun folgende Diskussion all jener Momente, welche als besonders relevant für Weberns musikalische Morphologie in den späten Reihenkompositionen herausgearbeitet werden können. Doch bevor ich diese erörtern möchte, wäre prinzipiell hervorzuheben, daß

1. die Morphologie bzw. Goethes Gestaltlehre – wie auch immer man diese und ihre Rezeption in Weberns Musikdenken werten mag – lediglich eine Ordnungswissenschaft ist, die Phänomene innerhalb der Lebenswelt, ihre Formenvielfalt sowie ihre Verbreitung in Raum und Zeit beschreiben, aber diese nicht erklären kann, „solange nicht bekannt ist, wie sich die lebendige Natur selbst zu diesem Erscheinungsreichtum entfaltet.“<sup>6</sup>

2. spielt in den knapp zwanzig Jahren von Goethes Naturstudien (bis etwa um 1800) die Vorstellung von einer Urpflanze nur eine vorübergehende und für

---

<sup>5</sup> So behauptet Webern gegen Ende des Vortragszyklus über den „Weg zur Komposition in zwölf Tönen“ (1932) folgendes über die Errungenschaften der Dodekaphonie und ihre Gesetzmäßigkeiten: „Wenn man zu dieser richtigen Auffassung der Kunst kommt, dann kann es keinen Unterschied mehr geben zwischen Wissenschaft und inspiriertem Schaffen. Je weiter man vordringt, um so identischer wird alles, und man hat zuletzt den Eindruck, keinem Menschenwerk gegenüberzustehen, sondern der Natur.“ Anton Webern. *Der Weg zur Neuen Musik*, hrsg. v. Willi Reich, Wien, 1960, S. 60. Vgl. auch Zuber (1995), S. 32 ff.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Wolfgang Lefèvre: *Die Entstehung der biologischen Evolutionstheorie*, Frankfurt/M. u. a. 1984, S. 15. - Mag auch, so Lefèvre, die entscheidende „Integrationsleistung der Evolutionstheorie“ darin liegen, daß sich an ihr „die Konstitution der Biologie als einheitliche Wissenschaft selbst sich vollendete“, so blieb Goethes Morphologie, ein umstrittenes Objekt wissenschaftlicher Diskurse, die bis heute nicht ganz aufgehört haben. Eine Analyse mit einem eindeutigen Votum gegen die Behauptung, Goethe sei ein Vorläufer des Evolutionismus gewesen, bietet Manfred Wenzel: *Goethe und Darwin. Goethes morphologische Schriften in ihrem naturwissenschaftshistorischen Kontext*, masch. Diss. Universität Bochum 1982. Vgl. auch Lefèvre (1984, S. 178 f.), der ebenso und gut begründet erklärt, daß etwa in Goethes Metamorphose der Pflanzen keineswegs an einen realen genetischen Zusammenhang organischer Formen zu denken war, eher an eine Übereinstimmung in ihrer Struktur, die in den jeweils zugehörigen Formen identisch realisiert sind und empirisch erfaßt werden können.

seine Morphologie als Gestaltlehre, die er nach 1800 in einigen Schriften und Fragmenten zusammenfaßte und erläuterte, keine grundlegende Rolle.<sup>7</sup>

In einem dieser Fragmente aus dem Nachlaß definiert Goethe Gestalt folgendermaßen: „*Die Gestalt ist ein Bewegliches, ein Werdendes, ein Vergebendes. Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre. Die Lehre von der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur.*“<sup>8</sup> Und in der Einleitung des ersten, 1817 gedruckten Heftes Zur Naturwissenschaft überhaupt erklärt Goethe, daß man, will man „*eine Morphologie einleiten*“, nicht von Gestalt sprechen dürfe, „*sondern ... allenfalls dabei nur die Idee, den Begriff oder ein in der Erfahrung nur für einen Augenblick Festgehaltenes denken*“ müsse. Denn, so fährt Goethe fort, „*das Gebildete*“ werde „*sogleich wieder umgebildet.*“ Also müsse sich der Betrachter ebenso „*beweglich und bildsam*“ verhalten.<sup>9</sup> Diese Definition steht im deutlichen Gegensatz zu einem anderen Begriff von Gestalt, den Goethe nur ganz kurz kommentiert und kritisiert:

„*Der Deutsche hat für den Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens das Wort Gestalt. Er abstrahiert bei diesem Ausdruck von dem Beweglichen, er nimmt an, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei.*“<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Goethe mußte in dem Moment die Idee der *Urpflanze* endgültig aufgeben, als er begriff, daß jenes identische Grundorgan, das er seiner Schrift über die *Metamorphose der Pflanzen* das „Blatt“ nannte, nicht mit dem realen Blatt gleichgesetzt werden kann. Dahinter steckten für Goethe eminente erkenntnistheoretische Probleme, deren Bewältigung ihn Zeit seines Lebens beschäftigten. Endgültig in seiner Auseinandersetzung mit der kritischen Philosophie Kants begriff er, wenn auch widerstrebend, daß er das Gemeinsame in der Mannigfaltigkeit nicht in einem sinnlich greifbaren Modell suchen muß, sondern - ohne allerdings als Realist ganz dem Idealismus zu verfallen - in der Idee, im Begriff. Vgl. dazu Walter Zimmermann: *Evolution. Geschichte ihrer Probleme und Erkenntnisse*, Freiburg/München 1953, S. 277 ff.; weiterhin Alfred Schmid: *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studie zur deutschen Spätaufklärung*, München 1984, S. 63; Wenzel (1982, S. 64 ff., S. 72 ff. u. S. 74), der genau zwischen *Urpflanze* als vorübergehend benutzter „Zentralform“ und der Metamorphose als sowohl ontogenetisch wie auch vergleichend anzuwendendes Prinzip unterscheidet.

<sup>8</sup> LA I, Bd. 10, S. 128 f. (= Goethe. Die Schriften zur Naturwissenschaft. Vollständige mit Erläuterungen versehene Ausgabe hrsg. im Auftrag der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina von Rupprecht Matthaei, Wilhelm Troll und K. Lothar Wolff, Weimar 1947 ff.; Erste Abteilung: Texte).

<sup>9</sup> Grundlegend ist die Idee, daß jeder Organismus eine „Versammlung von lebendigen, selbständigen Wesen sei, die der Idee, der Anlage nach gleich sind, in der Erscheinung aber gleich oder ähnlich, ungleich oder unähnlich werden können.“ Vgl. „Die Absicht eingeleitet“, LA I, Bd. 6, S. 7.

<sup>10</sup> Ebd.



An anderer Stelle räumt Goethe jedoch ein, daß man es immer mit Erscheinungen zu tun habe, die bereits entstanden und fertig ausgebildet seien. Deshalb sei der „Begriff vom Entstehen“ einer Gestalt kaum vorstellbar, weil er uns „ganz und gar versagt“ bliebe.<sup>11</sup>

Dieses Problem, wie das „Werden“ als ein Strukturiertes und zugleich die Struktur als ein Prozeß zu denken sei, bedrängte Goethes Naturstudien, deren dialektische Implikate – „Morphologie ... als Morphogenese (und umgekehrt)“<sup>12</sup> – er vor allem in den späteren Schriften zur Morphologie diskutierte: Wie sollte man sich eine Verzeitlichung der Struktur, die Historizität aller Naturerscheinungen denken?<sup>13</sup> Immer wieder beschäftigte sich Goethe mit diesem Problem, um die beiden widersprechenden Momente ‘Werden’ und ‘Sein’ begrifflich und empirisch zu bewältigen.<sup>14</sup>

Zwar avancierte die Idee eines dynamischen Naturprozesses und einer Historizität aller Naturerscheinungen in der Naturwissenschaft um 1800 zu einem entscheidenden Paradigma, das – Jahrzehnte später von der darwinistischen Deszendenztheorie und empirischen Entwicklungslehre des Jenaer Zoologen Ernst Haeckel und seiner Anhänger dankbar übernommen<sup>15</sup> – auch die

<sup>11</sup> MuR 724 (= Maximen und Reflexionen, vollständige Ausgabe von Max Hecker, Weimar 1907 (Schriften der Goethe-Gesellschaft. 21)); vgl. dazu auch Schmidt (1984), S. 77.

<sup>12</sup> Schmidt (1984), S. 77: „Goethe wird damit zum Dialektiker auf eigene Faust.“

<sup>13</sup> Dazu Alfred Schmidt in einem Gespräch mit dem Wiener Zoologen Rupert Riedl: „Kann das Nacheinander der Formen umgedeutet werden zu einem Hintereinander dieser Formen in der Zeit? Man sieht, wie sehr Goethe mit dem Problem gerungen hat, das Zugleich eines zeitlichen Hervorgangs der Formen auseinander mit dem Nebeneinander, mit der Koexistenz der Formen zur selben Zeit, zusammenzudenken, also modern gesprochen, wie man strukturelle Betrachtungen mit entwicklungsgeschichtlichen sinnvoll verbindet. Inwiefern ist die Geschichte der Struktur mit der Struktur der Geschichte identisch?“ Vgl. Goethe - ein Denkmal wird lebendig. Dialoge, hrsg. von Harald Eggebrecht, München 1982, S. 30 f.; ebenso Schmidt, 1984, S. 77 f.

<sup>14</sup> Während, so Goethe, „in der Idee Simultanes und Sukzessives innigst verbunden“ seien, blieben beide Momente in der Erfahrung stets getrennt. „Und eine Naturwirkung, die wir der Idee gemäß als simultan und sukzessiv zugleich denken sollen, scheint uns in eine Art Wahnsinn zu versetzen. Der Verstand kann nicht vereinigt denken, was die Sinnlichkeit ihm gesondert überlieferte.“ Vgl. „Bedenken und Ergebung“, WA II, Bd. 11, S. 57 (= Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 133 Bde., Weimar 1887-1919; Zweite Abteilung: Naturwissenschaftliche Schriften); vgl. auch Schmidt (1984), S. 38.

<sup>15</sup> Zu Weberns Rezeption des Haeckel’schen Monismus, die in diesem Zusammenhang nicht diskutiert werden kann, vgl. Barbara Zuber: „Bei Goethe überall zu lesen ... Anton Webern und der Monismus“, in: Österreichische Musikzeitschrift 50 (1995), S. 369 ff.

Naturphilosophie des deutschen Idealismus reflektierte.<sup>16</sup> Was jedoch Goethes evolutionistischen Nachfahren und der exakten modernen Naturwissenschaft immer weniger relevant schien, als Biologen die Variation der Arten durch das Auftreten von Mutationen (Mendelsches Vererbungsgesetz) nachweisen und erklären konnten<sup>17</sup>, war die Naturerkenntnis als anschauende Urteilskraft, die sich mit einem widersprüchlichen System abmühte, das für Goethe beides zugleich war: Struktur und Prozeß. Gerade darin sind die Differenzen zum Monismus oder gar zum Darwinismus, der Evolution als Selektion verstand, zu gravierend.

Nun zu Webern: Die Tatsache, daß Webern mehrmals in den Wiener Vorträgen von 1932/33 - und zwar dann, wenn er mit dem Grundsatz, daß es „*immer Dasselbe und nur die Erscheinungsformen ... immer andere*“ seien<sup>18</sup>, den zentralen Funktionsbereich seines Reihengesetzes erläuterte – plötzlich die Fakultät wechselte, hat in der Webernforschung eine nicht geringe Verwirrung gestiftet. Genau in diesen Momenten nämlich verließ er vorübergehend den Bezirk der Musik, um zu Goethes Morphologie bzw. zum Begriff der *Urpflanze* überzuwechseln, die er in beiden Vortragsreihen recht ähnlich umschreibt.<sup>19</sup> Und bereits im Frühjahr/Sommer 1929, als Alban Berg Webern die Insel-Ausgabe von Goethes Farbenlehre schenkte<sup>20</sup>, versuchte Webern, Reihe und *Urpflanze* aufeinander zu beziehen. In einem Brief an Alban Berg bedankte er sich überschwänglich und kommentierte sogleich einen Passus aus Goethes *Italienischer Reise*, den der

---

<sup>16</sup> Zum Beispiel Schelling in seinen Schriften zur Naturphilosophie, wo es u. a. heißt, daß man erst dann von einer Naturgeschichte „im eigentlichen Sinne“ sprechen könnte, wenn diese nicht „eine Geschichte ... der Naturobjekte (welche eigentlich Naturbeschreibung ist), sondern der hervorbringenden Natur selbst wäre.“ Ders., Werke, zweiter Hauptband, hrsg. von Manfred Schröter, München, 2. Aufl. 1965, S. 588. Vgl. dazu auch Wolf Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, München 1976, S. 39 ff. u. S. 61 ff.; dazu auch Schmidt (1984), S. 59-61.

<sup>17</sup> Wenzel (1982), S. 502.

<sup>18</sup> Webern/Reich (1960), S. 42.

<sup>19</sup> So heißt es 1932: „Goethes Urpflanze: Die Wurzel ist eigentlich nichts anderes als die Blüte: Variationen desselben Gedankens“ (ebd.). 1933 erklärt er, daß es Goethes Idee sei, Pflanzen „bis in die Unendlichkeit zu erfinden.“ Dies sei „auch der Sinn“ seines „Kompositionsstils“ (S. 43). Und in bezug auf die Umbildungen der Grundreihe in Schönbergs Bläserquintett op. 26 heißt es: „Das ist die neulich besprochene ‘Urpflanze’! - Immer verschieden und doch immer daselbe“ (S. 59).

<sup>20</sup> Goethes Farbenlehre, hrsg. von Gunther Ipsen, Berlin 1926.



Herausgeber und Sprachwissenschaftler Gunther Ipsen in der Einleitung zu eben dieser Ausgabe zitiert hatte:<sup>21</sup>

*„Der Schlußsatz dieser Stelle: ‘Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige Lebendige anwenden lassen’, beweist mir untrüglich die Richtigkeit meiner Parallele: Urpflanze - Reihe (in der 12-Ton-Komposition). D. h. für alles Lebendige muß ein und dasselbe Gesetz gelten. Auf unsern Fall angewandt ist es das der 12-Ton-Komposition: Reihe = Urpflanze!“*

Was der Komponist Webern in diesem Zitat aus der *Italienischen Reise* bestätigt fand, war jedoch weniger der Gedanke an ein Organismusmodell, das sich auf die Reihenkomposition übertragen ließe, als vielmehr die Gewißheit, daß sich Mittel und Ziele der Reihenkomposition ebenso gesetzmäßig begründen ließen wie der Gestaltwandel innerhalb eines durchgehenden Naturzusammenhangs. So besteht die entscheidende Relevanz des Terminus *Urpflanze* primär in einem allgemeinen Gesetzesbezug mit den konstitutiven Momenten Konsequenz, Notwendigkeit und innerliche Wahrheit. Sowohl in Weberns Reihengesetz, das er in den Wiener Vorträgen erläuterte, wie auch in Goethes morphologischen Gesetzen wird die Relation zwischen einem Einfachen und einem Mannigfaltigen thematisiert, deren Bezugssystem Goethe in Italien rudimentär entwarf und später in den morphologischen Schriften spezifizierte. In dieser Relation zwischen einem Einfachen und einem Mannigfaltigen fand Webern bei Goethe eine Methode des Denkens vorgebildet, die es ihm erlaubte, die Einheit und Differenz von Reihe und Komposition in einem wechselseitigen Zusammenhang zu betrachten. Dieser Gesamtzusammenhang ist zwar nach Goethe organisch essentiell, für Webern hat er jedoch spätestens 1929, noch mehr in den Wiener Vorträgen, nimmt man die dortigen Erläuterungen zur Reihenkomposition und ihrer Verfahren der Ableitung aus einem Identischen zur Kenntnis<sup>22</sup>, eine grundsätzliche synthetische Bedeutung. Diese meint einen dichten

<sup>21</sup> Brief vom 5. 6. 1929, zit. nach Angelika Abel: Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule, Wiesbaden 1982 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 19), S. 173. Eine ähnliche Äußerung findet sich auch in den Wiener Vorträgen von 1932, freilich dort ohne die brisante Gleichung. Vgl. Webern/Reich (1960), S. 57; Ipsens Einleitung zu Goethes Farbenlehre (1926), S. XI f.

<sup>22</sup> Daß dieser Gesamtzusammenhang für Webern so relevant wurde, liegt auch darin, daß er diesen bereits in der gesetzmäßigen Natur des Tones „in bezug auf den Sinn des Ohres“ begründet sieht. Vgl. Webern/Reich (1960), S. 11 und Zuber (1995), S. 36 ff.

Zusammenhang innerhalb eines musikalischen Prozesses, definiert als Kohärenz eines Identischen in der Mannigfaltigkeit. Das bedeutet weiterhin, mittel der Reihenableitung musikalische Gedanken zu formulieren und musikalische Formgebäude zu errichten, die konsequent sein müssen. Das finden wir in den Wiener Vorträgen ausführlich kommentiert. Hier jedoch, im Brief an Alban Berg, erscheint dieser Gedanke außerordentlich verkürzt und noch ohne jegliche historische Dimension.

Vor allem aber wird man beachten müssen, daß sich Webern in den Wiener Vorträgen dem Begriff der *Urpflanze* bzw. jenem Leittext aus Goethes *Italienischer Reise* aus einer dezidiert musikalischen bzw. kompositionsgeschichtlichen Perspektive nähert. Da ist im ersten Zyklus von 1932 zunächst einmal davon die Rede, daß die „*Variationenform als Vorläuferin der Komposition in zwölf Tönen*“ sich, wie etwa im letzten Satz aus Beethovens 9. Symphonie, auf einem einzigen musikalischen Gedanken als „*Urform*“ aufbaue, der in seinen ständigen, unerhörten Verwandlungen „*doch immer wieder dasselbe*“ sei. Dann erst folgt der ‚Vergleich‘ mit Goethes „*Urpflanze*“, deren nähere Beschreibung jedoch nicht eigentlich diesem Gewächs gilt, sondern darauf abhebt, den musikalischen Variationsprozeß auf eine Ursprungsgleichheit (Homologie) aller thematisch relevanten musikalischen Ereignisse zurückzuführen.<sup>23</sup>

Ein Jahr später (1933) erklärt Webern, erst nachdem er auf Möglichkeiten der Reihenableitung als Basis einer viel freieren thematischen Behandlung hingewiesen hat, daß dieses Verfahren „*etwas Nahverwandtes mit ... Goethes Auffassung von den Gesetzmäßigkeiten*“ im Naturgeschehen habe: „*In der ‚Metamorphose der Pflanze‘ findet sich der Gedanke ganz klar, daß alles ganz ähnlich sein muß wie in der Natur.*“<sup>24</sup> Diesen Gedanken konnte Webern allerdings nicht Goethes Schrift über das Wachstum der einjährigen Blütenpflanze entnehmen. Er fand ihn vielmehr in dessen Elegie *Die Metamorphose der Pflanze*. Was Goethe dort gegen Schluß der Elegie mit einem Bild andeutet<sup>25</sup> und bei anderer Gelegenheit

<sup>23</sup> Wenn Webern sagt, daß die „Wurzel ... eigentlich nichts anderes“ sei, „als der Stengel, der Stengel nichts anderes als das Blatt, das Blatt wiederum nichts anderes als die Blüte“, dann meint er in den Vorträgen von 1932 (Webern/Reich, 1960, S. 56) nicht eigentlich die *Urpflanze*, sondern das von Goethe erst später entwickelte ontogenetische und vergleichend anzuwendende Prinzip der Metamorphose. Dies ergibt sich auch aus dem Kontext der Vorträge von 1933 (S. 43), wenn er den Begriff der Metamorphose erwähnt.

<sup>24</sup> Ebd., S. 43.

<sup>25</sup> WA I, Bd. 1, S. 292. „Jede Pflanze verkündet dir nun die ew'gen Gesetze, jede Blume, sie spricht lauter und lauter mit dir. Aber entzifferst du hier der Göttin heilige Lettern, überall siehst du



ausführlich erörtert, ist weder die vollkommene Überführung eines Kunstprodukts in ein Naturprodukt noch umgekehrt das Naturprodukt als Kunstprodukt, sondern eine Ästhetik des Naturwahren. Er meint damit, wie es im Kunstprogramm *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* heißt, einen Stil, „*der auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge ruht, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.*“<sup>26</sup> Wenn also Webern behauptet, daß „*alles ganz ähnlich wie in der Natur*“<sup>27</sup> sein müsse, dann wäre zu betonen: nicht naturähnlich.<sup>27</sup> Er bezieht Ähnlichkeit nicht auf eine Analogie von Natur- und Kunstprodukt, sondern auf eine gesetzmäßige Identität innerhalb einer reichen Varianz.<sup>28</sup> Und in diesem Rahmen versucht Webern, wenn auch drastisch verkürzt, in den Wiener Vorträgen zu argumentieren, wenn er mit dem Verweis auf Goethes Elegie das allgemeine Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit kompositionstechnisch begründet. Webern sagt dazu, ganz knapp formuliert: „*Variationen über ein Thema.*“<sup>29</sup> Thema und Variation als Verfahren, in einem einzigen musikalischen Prozeß zusammengeschlossen, sollen die Einheit in der Mannigfaltigkeit sichern: „*Etwas, was scheinbar etwas ganz anderes ist, ist eigentlich dasselbe. – Der weitestgehende Zusammenhang ergibt sich daraus.*“<sup>30</sup>

So bleibt zu fragen, wie sich jenes Identische im Verschiedenen musikalisch konfigurieren soll. Etwa nur mit der Reihe als Einheit, die allem musikalischen Geschehen zugrundeliegt? Eine schwer zu beantwortende Frage, zumal Webern scheinbar völlig unsystematisch zwischen mehreren Begriffen und musikalischen Sachverhalten hin- und herwechselt. Hier war von „*Variationen desselben*

---

sie dann, auch in verändertem Zug. Kriechend zaudre die Raupe, der Schmetterling eile geschäftig, bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt!“

<sup>26</sup> WA I, Bd. 47, S. 80.

<sup>27</sup> Karlheinz Essl, der Weberns Variationsprinzip als „pflanzlich wuchernd“ charakterisiert und damit biologisch deutet, hat übersehen, daß Webern den Gedanken der Ähnlichkeit nicht aus der botanischen Schrift, sondern aus Goethes Elegie *Die Metamorphose der Pflanze* entnommen hat. Ders.: Das Synthese-Denken bei Webern. Studien zur Musikauffassung des späten Webern unter besonderer Berücksichtigung seiner eigenen Analysen von op. 28 und 30, Tutzing 1991, S. 166 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. 24).

<sup>28</sup> Hinter Weberns Denkweise steckt aber auch eine Sicht, die Goethe eine „idealistische“ nannte: „Man ergreift nicht den Gegenstand, wie er in der Natur erscheint, sondern man erfaßt ihn auf der Höhe, wo er, von allem Gemeinen und Individuellen entkleidet“ wird. So in der Skizze: „Über die Gegenstände in der bildenden Kunst“, WA I, Bd. 47, S. 91. Vgl. dazu Christoph Gögelein (Zu Goethes Begriff von Wissenschaft auf dem Wege der Methodik seiner Farbstudien, München 1972, S. 77), der dieses Herausgreifen, Zusammenfassen und Ordnen nach Ideen Goethes Begriff der „Vorstellungsart“ zuschreibt.

<sup>29</sup> Webern/Reich (1960), S. 57.

<sup>30</sup> Ebd.

*Gedankens*“ bzw. von „*Variationen über ein Thema*“ als „*Urform*“ die Rede. Dann spricht Webern davon, daß „*eine Aschenschale, von allen Seiten angesehen, stets das gleiche – und doch etwas anderes sei*“, mit der Folgerung, daß der musikalische Gedanke „*auf die mannigfaltigste Art*“ darzustellen sei.<sup>31</sup> Und schließlich erläutert er musikalische Mannigfaltigkeit am Beispiel kontrapunktischer Techniken (Krebs und Umkehrung)<sup>32</sup>, bevor er sich der Reihentechnik in Schönbergs Bläserquintett op. 26 zuwendet, um zu erklären:<sup>33</sup> „*Das ist die neulich besprochene ‘Urpfanze’! – Immer verschieden und doch immer dasselbe!*“

Doch man darf nicht ganz die Problematik vergessen, die Webern anhand der Begriffe *Urpfanze* und *Metamorphose* erläutert. Es sind kompositionspraktische Probleme der Reihentechnik, die er aus einer historischen Perspektive angeht und auch am Beispiel früher Mehrstimmigkeit (Sommerkanon), der polyphonen und homophonen Mehrstimmigkeit und der Variationenform des ersten Schönberg-Streichquartetts op. 7 diskutiert.<sup>34</sup> Stets handelt es sich um die Frage nach den Beziehungen musikalischer Phänomene und um die Absicht, „*den musikalischen Zusammenhang zu vertiefen und deutlicher zu machen.*“<sup>35</sup> Und so kommt denn in den Wiener Vorträgen die frühere Gleichung „*Reihe = Urpfanze*“, wenn überhaupt, nur noch indirekt zum Vorschein, nämlich bezogen auf die Gesetzmäßigkeit eines umfassenden, allgemeingültigen musikalischen Zusammenhangs, der, so Webern, „*eine möglichst große Beziehung der Teile untereinander*“ herbeiführen soll.<sup>36</sup>

Obwohl die Reihe der *Urpfanze* scheinbar gleichgestellt ist, bürgt nicht diese, sondern das Prinzip der Ableitung aus einem Identischen für eine dichte Vernetzung musikalischer Ereignisse durch verschiedene musikalische, vertikale und horizontale Darstellungsarten und deren Synthese. Zu den vertikalen Darstellungsarten gehören auch die Spielarten niederländischer Kanonik: „*Man hat gesucht, Zusammenhang zu schaffen, Beziehungen zwischen den Dingen, und es war doch der größte Zusammenhang, wenn es immer Dasselbe ist, was die alle singen, der denkbar größte Zusammenhang!*“<sup>37</sup> Man könnte fast behaupten: auch der langweiligste. Doch das

---

<sup>31</sup> Ebd., S. 57.

<sup>32</sup> Ebd., S. 59.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd., S. 56 und S. 42.

<sup>36</sup> Ebd., S. 45.

<sup>37</sup> Ebd., S. 42.



kann Webern wohl nicht gemeint haben. Ausschlaggebend ist ein ganz anderer Aspekt: Ein musikalischer Gedanke soll sich nicht nur in einer einzigen Stimme, sondern in einer mehrstimmigen Gleichzeitigkeit ausbreiten (wie bereits in der mittelalterlichen Polyphonie). Damit ist eine neue „Dimension“, eine „Tiefendimension“ eingeschaltet. Der musikalische Gedanke rückt gewissermaßen in ein mehrdimensionales Geflecht von vertikalen und horizontalen Beziehungen<sup>38</sup>, auch innerhalb der Reihenkomposition.<sup>39</sup> Weberns Idee heißt nicht nur, immer nur dasselbe singen, sondern ‘dasselbe in immer anderen Erscheinungsformen’ innerhalb der Komposition zum Ausdruck bringen, und zwar mit Hilfe einer besonderen Methode der Ableitung, die mit der Zwölfmontechnik eng verschwistert, aber nicht identisch ist, also mehr darstellt als die schlichte Transposition und Deduktion aller Reihen aus der Grundreihe. Knapp formuliert besagt Ableitung, daß divergente musikalische Phänomene nicht beziehungslos und fremd nebeneinander stehen, sondern zumindest gewisse Dimensionen oder Merkmale auseinander entwickeln sollen.

So wäre die irritierende Gleichung „*Reihe = Urpflanze*“ wohl nicht als ein Entwurf eines musikalischen Organismusmodells zu verstehen, sondern eher nur als eine knappe Indikation für eine erste Anverwandlung der morphologischen, d. h. ihrer ableitenden und vergleichenden Methode. *Wie* diese Anverwandlung musikalisch funktionieren soll, erfahren wir nicht aus dem Brief an Alban Berg. Das Problem, *wie* dies kompositionstechnisch realisiert werden soll, liegt bereits jenseits von Goethes Morphologie, aus welcher sich allenfalls eine sehr globale Lösung herausfiltern ließe. Es wäre daher auch völlig übereilt, zu behaupten, der Gestaltwandel einer Reihe, eines musikalischen Motivs oder sonst einer kompositionsrelevanten, formbildenden Einheit müsse nun unbedingt aufgrund jener Gleichung („*Reihe = Urpflanze*“) eine strukturelle Affinität

<sup>38</sup> Ebd., S. 19 f. Zum Raumbegriff und zum Begriff der Tiefendimension vgl. Regina Busch: „Über die horizontale und vertikale Darstellung musikalischer Gedanken und den musikalischen Raum“, in: Anton Webern I, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1983 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 225 f. und die Anmerk. auf S. 244.

<sup>39</sup> Webern/Reich (1960), S. 46 f.: „Die kanonischen, die kontrapunktischen Formen, die thematische Verarbeitung vermögen viele Beziehungen zwischen den Dingen herzustellen, und dort ist zu suchen - wenn wir zurückschauen wollen auf die Vorläufer - was noch überdies in der Komposition in zwölf Tönen steckt.“

zur *Urpflanze* bzw. zum Prozeß der Metamorphose annehmen.<sup>40</sup> Methoden und Strukturen sind immer noch zweierlei.

Wäre nun nach all dem noch der Anlaß gegeben, den Gedanken der Ableitung und die damit geschaffenen musikalischen Formen und Strukturen einem latenten Biologismus zu unterstellen, was ja Weberns ausdrückliche Berufung auf Goethes botanische Studien zunächst einmal nahelegen würde? Das vielleicht wichtigste Indiz gegen solche Vermutungen besteht in der Tatsache, daß Webern weder 1932 noch im Vortragszyklus von 1933 noch in späteren Briefen an die Freunde Hildegard Jone und Willi Reich ein ontogenetisches Modell entwirft, das (nach dem Vorbild des Pflanzenwachstums) die Komposition mit all ihren Strukturen und Prozessen aus der Veränderung eines identischen Organs entwickelt und wie aus einem lebendigen Punkt ableitet. Webern verkürzt vielmehr, und zwar aus biologischer Sicht ganz außerordentlich, für getreue Morphologen sogar in unzulässiger Weise. Was er nämlich sowohl 1932 wie auch 1933 herausstellt, ist nur die Identität aller Pflanzenteile<sup>41</sup>, also deren Vergleichbarkeit, nicht aber die Grundbedingung aus Goethes Organismuslehre, nach welcher überhaupt erst ein besonderer Träger und Erzeuger einer organischen Einheit seinesgleichen hervorbringen kann.<sup>42</sup> Und das mit gutem Grund. Entscheidend ist für Webern in erster Linie der Gestaltbegriff der Goetheschen Morphologie. Dieser Begriff von Gestalt meint kein starres Gebilde, sondern impliziert die Idee der Gestaltveränderung als Aufhebung eines Identischen im Nicht-Identischen. So bietet sich als erstes nicht etwa die *Urpflanze* an, sondern

---

<sup>40</sup> Goethe hat weder hier noch an anderen Stellen der *Italienischen Reise* näheres über deren Gestalt und Struktur verlaublich. Wenn also z. B. der Morphologe Wilhelm Troll versucht, anhand von Goethes Schrift über die *Metamorphose der Pflanzen* die *Urpflanze* zu rekonstruieren, dann gehört dies wie auch Trolls Begriff der „variablen Proportionen als Entfaltung eines Ganzen aus einer ursprünglichen Einheit“ zu einem anderen Kapitel der Goetherezeption. Ganz anderer Meinung ist Angelika Abel (1982, S. 175-185, S. 254 f., besonders S. 258), die den Troll'schen, an der *Urpflanze* entwickelten Begriff der variablen Proportionen auf den dritten Satz aus Weberns Variationen op. 27 zu übertragen sucht. Vgl. dazu Wilhelm Troll: „Die Urbildlichkeit der organischen Gestaltung und Goethes Prinzip der Variablen Proportionen“, in: *Experientia* 5 (1949), S. 491 ff.; Goethes morphologische Schriften, ausgewählt und eingeleitet von Wilhelm Troll, Jena 1926, Neuausgabe 1932, S. 50 ff.

<sup>41</sup> Ebd., S. 43.

<sup>42</sup> So schreibt Goethe rückblickend im zweiten Versuch der Metamorphose der Pflanzen: „Ich habe in dem ersten Versuche [Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (1790)] zu zeigen mich bemüht, daß die verschiedenen Teile der Pflanze aus einem völlig ähnlichen Organ entspringen, welches, obgleich es im Grund immer dasselbe bleibt, durch eine Progression modifiziert, und verändert wird.“ Vgl. LA I, Bd. 10, S. 67.



Goethes Vorstellung, daß eine Gestalt in der Erscheinung etwas Bewegliches und zugleich in der Anlage Identisches sei. Sie impliziert ein strukturelles Moment und das einer Zeitlichkeit wie eines Prozeßhafens, das dem Musikalischen sehr nahe liegt.

Die Inanspruchnahme eines Begriffs wie *Urpflanze* muß also keineswegs die Einverleibung eines Gegenstandes und seiner Strukturen zur Folge haben. Wenn Webern quasi morphologisch verfährt, dann heißt das noch lange nicht, daß er damit auch einen bereits bestehenden biologischen Prozeß in irgendeiner Form auf die Musik übertragen will. Es ist in diesem Zusammenhang sehr aufschlußreich, was Schönberg 1936 zu diesem Problem zu sagen hatte. In seinem letzten Entwurf zu einem Buch über den musikalischen Gedanken schrieb er: *„Der Versuch, den musikalischen Gedanken zu erkennen und zu definieren, steht in klarem Widerspruch zu der sentimental poetisierenden Idee, eine Komposition entstünde aus dem Motiv als Keim des Ganzen, so wie eine Pflanze aus dem Samen.“* Frage man nach der Leistung des Komponisten, so Schönberg, so sei *„sie entweder nötig, weil der Keim sich nicht von selbst entwickelt, oder umgekehrt überflüssig.“* und schließlich meint Schönberg: *„Wie immer: was ein Autor an einem Keime leistete, wäre menschliche Tätigkeit, auch wenn dieser Keim an und für sich von sich wüchse. Jede menschliche Tätigkeit, soweit sie nicht ausschließlich triebhaft ist, erfolgt plangemäß.“*<sup>43</sup>

\*

Was für den speziellen Problemfall eines Organismusmodells gilt, bestätigt sich im folgenden auch für das Problemfeld einer Synopsis von Reihendenken, Synthesedenken und Organismusmodell in Weberns Musik. Die zentrale Frage ist: Erfolgte Weberns Goetherezeption nur im Hinblick auf eine theoretische Bestätigung dessen, was er sowieso als Reihe und als musikalische Gestalt begreifen wollte? Oder hatte die Rezeption eine grundlegend kompositionstechnische Bedeutung für das Spätwerk und damit auch für Weberns Synthesedenken?

Ohne Zweifel lag für Webern die wichtigste Bedeutung der Goetheschen Morphologie darin, daß er mit ihrer Hilfe der Reihentechnik ein theoretisches Fundament geben konnte, das die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Gestalten

---

<sup>43</sup> Zit. nach Rudolf Stephan: „Der musikalische Gedanke bei Schönberg“, in: Ders., Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge, hrsg. von Rainer Damm und Andreas Traub, Mainz u. a. 1985, S. 135 f.

begründete. So könnte man meinen, Weberns Komponieren sei nichts anderes als die fortwährende *Metamorphose* einer Gestalt, sicherlich einer der schillerndsten Begriffe in der Webernliteratur. Hier nur einige Beispiele: Der Komponist Karl Amadeus Hartmann hielt Weberns „*Hingabe an die Metamorphose der Pflanzen*“ für eine ziemliche Grille.<sup>44</sup> Ausführlicher wurde der Begriff der Metamorphose zum ersten Mal von Friedhelm Döhl erörtert, der meinte, daß darin „*der mystische Gedanke einer totalen Identität*“ verborgen sei.<sup>45</sup> Valentina Chopolowa und Juri Chopolow sahen in der Metamorphose und in ihrer zentralen Bedeutung für Webern „*das Problem des Organischen*“ überhaupt.<sup>46</sup> Und die Autorin Angelika Abel beabsichtigte, mit Hilfe von Goethes Begriff der Metamorphose musikalische Prozesse zu beschreiben.<sup>47</sup> Doch das prominenteste Beispiel seiner Verwendung stammt vom Komponisten selber. Im Juni 1941 schrieb er an die Dichterin Hildegard Jone, um ihr das Konzept der Orchestervariationen op. 30 zu erläutern:

*„Stell Dir vor: da sind sechs Töne gegeben, in einer Gestalt, die durch die Folge und den Rhythmus bestimmt ist und was nun kommt ... ist nichts anderes als immer wieder diese Gestalt!!! Freilich in fortwährender 'Metamorphose' (im musikalischen heißt dieser Vorgang 'Variation') - aber sie ist es doch immer wieder.“*<sup>48</sup>

Und wir erfahren im weiteren, wie eine musikalische Gestalt bewahrt, aufgehoben und in einen jeweils höheren, stets übergeordneten Zusammenhang hinaufgehoben wird (Webern spricht von ‘verschmelzen’).<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva. Essays, bisher unveröffentlichte Briefe an Hartmann. Katalog, hrsg. von Renata Wagner unter Mitarbeit von Helmut Hell, München 1980, S. 248 (Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge 21).

<sup>45</sup> Friedhelm Döhl: Webern: Weberns Beitrag zur Stilwende der Neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik und Ästhetik der ‘Komposition mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen’, München/Salzburg 1976 (Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 12), S. 393 f. und S. 400.

<sup>46</sup> Valentina & Juri Chopolov: Anton Webern. Leben und Werk, Berlin 1989, S. 166 f.

<sup>47</sup> Abel (1982), S. 177.

<sup>48</sup> Anton Webern: Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik, hrsg. von Josef Polnauer, Wien 1959, S. 47.

<sup>49</sup> „Aus dieser Gestalt wird nun zunächst das ‘Thema’ und dann folgen 6 Variationen dieses Themas. Das ‘Thema’ selbst stellt aber, wie gesagt, ja selbst schon nichts als Variationen (Metamorphosen dieser ersten Gestalt) dar. Als Einheit ist es wieder Ausgangspunkt für neuerliche ‘Variationen’. [...] So und so viele Metamorphosen der ersten Gestalt ergeben das ‘Thema’. Dieses als neue Einheit geht wieder durch so und so viele Metamorphosen; diese wieder zu neuer Einheit verschmolzen, ergeben die Form des Ganzen. So ungefähr also die Gestalt des ganzen Stückes.“ Vgl. Webern/Polnauer (1959), S. 47.



So sehr jedoch Webern bestrebt sein mochte, einer musikalisch etwas ahnungslosen Goetheanerin den Variations- und Syntheseprozess innerhalb der Orchestervariationen op. 30 als musikalische *Metamorphose* zu erklären, so wenig wird klar, ob *Metamorphose* das Gesicht der Variationen bestimmen soll oder umgekehrt nur als biologisches Epiphänomen eines genuin kompositorischen Prozesses erhalten muß. Doch obwohl Webern vorerst zwischen natürlichen und musikalischen Prozessen keine Differenz zu sehen scheint, wäre es durchaus möglich, diesen Prozeß ins rein Kompositionstechnische zu wenden, ohne nur einen Augenblick lang an den biologischen Prozeß einer Metamorphose zu denken. Freilich wird man auch hier fragen müssen, was Goethe unter dem Prozeß einer Gestalttransformation, denn darum handelt es sich, verstanden bzw. welche diesbezüglichen Goethe-Quellen Webern zur Kenntnis genommen hat.

In der Einleitung Gunther Ipsens zu jener Farbenlehre-Ausgabe, die Berg Webern schenkte, gibt es einen kleinen Text aus der Zeit botanischer Studien, die Goethe in Italien betrieb. Er gehört zu den allerersten Aufzeichnungen zur Morphologie, festgehalten auf Zetteln, oft nur flüchtig skizziert. Dort heißt es: „*Alles ist Blatt, und durch diese Einfachheit wird die größte Mannigfaltigkeit möglich.*“ Sodann folgt ein Passus, in welchem Goethe kurz einen gegenseitigen Aufhebungs- und qualitativen Formbildungsprozeß skizzierte und den Webern am Rande markierte.<sup>50</sup> Goethe begreift diese gegenseitige Aufhebung als Prozeß einer geregelten, jedoch nicht additiven und auch nicht quantitativen Formbildung. Diese erfährt vielmehr eine qualitative Veränderung, in welcher das zunächst quantitative Moment in ein qualitatives umschlägt. Diese frühe Notiz zur Morphologie reflektiert die Aufhebung eines Identischen in nicht-identischen Modifikationen als einen dialektischen Prozeß, den Goethe viele Jahre später einmal mit den Begriffen „*Polarität*“ (Widersprüche in einer Einheit) und „*Steigerung*“

<sup>50</sup> „Der Hauptgrund dieser Hypothese ist die Betrachtung, daß der Keim oder das zu Entwickelnde aus mehr Teilen besteht, die miteinander verwandt sind, sich aber in der Entwicklung einander aufheben. Ein □ ist ein Aggregat mehrerer □ welche alle nebeneinander existieren, wenn sie sich einander nicht aufheben. Wenn einige die andern aufheben, wird das Aggregat zum Körper; wenn sie einander noch ausschließlicher aufheben, werden die Körper immer edler, und es entstehen endlich die Individuen (vorher die Genera pp); das edelste Geschöpf ist, wo sich die Teile am ausschließlichsten aufheben.“ Vgl. Ipsen (1926), S. XIII. - Ipsen hat hier, das sollte man nicht übersehen, drei verschiedene, auf gesonderten Blättern festgehaltene Notizen in einem einzigen Zitat kontaminiert; vgl. dazu WA II, Bd. 7, S. 282 (Satz über das Blatt); S. 283 (Satz über den Keim) und S. 278 (Satz über das Aggregat).

(Entwicklung eines Widersprüchlichen aus einem Identischen) als die beiden „*Triebkräfte*“ der Natur definieren wird.<sup>51</sup>

Biologiegeschichtlich profitiert dieses frühe Denkmodell einer Formentwicklung zwar noch von der sogenannten Stufenleitertheorie (Charles Bonnet und Johann Gottfried Herder) und von einer Idee, die auf die Philosophie von Leibniz zurückgeht, nämlich von der Vorstellung einer kontinuierlichen Kette, in welcher Lebewesen nach dem Grad ihrer Vollkommenheit angeordnet wurden, wobei die Morphologie die Kriterien etwa für Gestalt, Struktur und Komplexität der Organisation lieferte. Doch Goethe versuchte, diesen Prozeß auch epigenetisch in Schrittfolgen (Aufhebung) zusammenzufassen. In einer Kombination mit der Präformationstheorie fand er schließlich, wenn auch keinesfalls unkritisch, Ansätze seiner Gestalttheorie: zum ersten die Idee einer sukzessiven Metamorphose der Gestalten in der zeitlichen Veränderung des Organismus, zum zweiten die Idee eines Identischen, das bereits im Grundorgan enthalten und in allen nicht-identischen Gestaltungsmodifikationen des Organismus präsent ist.<sup>52</sup>

Da Goethe hier in einer weitgehend abstrahierten Form den Gestaltwandel eines Identischen innerhalb eines Formbildungs- und Verwandlungsprozesses entwirft, wäre die These möglich, daß Webern sich vor allem für den quasi theoretischen Entwurf eines solchen Prozesses interessiert haben könnte. Dieser Prozeß der Transformation ist nicht nur kohärent strukturiert, sondern zugleich begriffen als eine fortschreitende Modifikation einer Einheit, die auf einer immer höheren Stufe aufgehoben wird. Ausgangspunkt ist ein Einfaches, das als ein zu Entwickelndes betrachtet wird. Doch dieses Einfache ist nicht etwa ein simpler Baustein, sondern eine Einheit, begriffen als ein mehrteiliges Etwas, dessen Teile miteinander verwandt sind.

---

<sup>51</sup> So wird schon 1798 das Polaritätsprinzip zum Grundgesetz einer Reihe elementarer Naturphänomene. Zwei Jahre später erhebt Goethe dieses in den Rang eines Universalgesetzes. Vgl. den Aufsatz: „Zur Einleitung“, LA I, Bd. 3, S. 340 sowie LA I, Bd. 3, S. 416 und S. 429. - Hamm warnt davor, das Polaritätsprinzip zur festen Formel gerinnen zu lassen und Dinge voreilig in ein System hineinzupressen (1976, S. 82 ff.). Und Schmidt gibt zu bedenken, daß Goethe nie geklärt habe, was jenem Lebensprinzip zugrunde liege, das gleichermaßen „Einheit und Differenz, Synthese und Spaltung“ bewirken soll (1984, S. 147).

<sup>52</sup> Zu Präformation und Epigenese und ihrer Bedeutung für Goethes Morphologie vgl. Wenzel (1982, S. 65 f.), der gerade in Goethes Methode einer Gegenüberstellung beider Prinzipien der Organismusentwicklung einen Beweis dafür sieht, „daß Goethe weit davon entfernt schien, *trutzig* „aller dynamischen Kategorien in seinen Überlegungen“, evolutionistische Gedanken zu hegen, „zumal sich alle Reflexionen auf ontogenetische Prozesse beziehen.“



Musikalisch ließe sich das insofern nachvollziehen, als Begriffe wie Gestalt und Keim in Weberns Terminologie keineswegs starre, kompositionstechnisch begrenzte Gebilde bezeichnen sollen, die auf eine bestimmte Größe bzw. Ausdehnung oder gar auf elementare zwei-, drei- oder viertönige Keimproportionen fixiert sind. Sie können vielmehr dem jeweiligen musikalischen Sachverhalt angepaßt werden. So benützt Webern die Begriffe Gestalt und Keim in den Erläuterungen zu den Orchestervariationen op. 30 nicht für ein einmal klassifiziertes Gestaltmodell, geprägt durch eine bestimmte Anzahl von Elementen (z. B. von sechs Reihentönen und sechs Dauern), sondern für doch recht unterschiedliche Formationen innerhalb des Werkzusammenhangs. Handelt es sich in dem Brief an Hildegard Jone um eine rhythmisch wie intervallisch geprägte sechstönige Gestalt, so spricht Webern in einem Brief an Willi Reich (ebenfalls über die Orchestervariationen) von zwei viertönigen Gestalten bzw. Gedanken, die allerdings auf eine sechstönige Kerngestalt bezogen werden können.<sup>53</sup>

Auch in einem weiteren Brief an die Dichterin Jone wird klar, daß die Begriffe Gestalt und Keim alles andere als musikalisch fixiert sind. Da schreibt Webern über eine kleine Notennotiz mit einem Ausschnitt aus den Orchestervariationen: „*Es ist einer der Keime. Es ist ein Variationen-Satz (Metamorphosen)*“.<sup>54</sup> Dieses Notenbeispiel enthält überraschenderweise zwei viertönige Gestalten aus zwei verschiedenen Reihen in Form einer kontrapunktischen Zweistimmigkeit.<sup>55</sup> Wenn dies Gebilde ebenfalls als Keim fungieren soll, dann wäre es bereits der Träger einer recht komplexen Beziehungsstruktur.

---

<sup>53</sup> Dort heißt es: „Alles nun, was in dem Stück vorkommt, beruht auf den beiden Gedanken, die mit dem ersten und zweiten Takt gegeben sind (Kontrabaß und Oboe)! Aber es reduziert sich noch mehr, denn die zweite Gestalt (Oboe) ist schon in sich rückläufig: die zweiten zwei Töne sind der Krebs der ersten zwei, rhythmisch aber in Augmentation. Ihr folgt, in der Posaune, schon wieder die erste Gestalt (Kontrabaß), aber in Diminution! Und im Krebs der Motive und Intervalle. So nämlich ist meine Reihe gebaut, die mit diesen dreimal vier Tönen gegeben ist. [...] Und so geht's durch das ganze Stück, für das mit den ersten zwölf Tönen, also mit der Reihe, alles an Inhalt im Keim schon da ist!“ Vgl. Webern/Reich (1960), S. 68. Über den Zusammenhang der sechs- und viertönigen Gestalten vgl. Zuber (1995), S. 144 ff.

<sup>54</sup> Webern/Polnauer (1959), S. 45.

<sup>55</sup> Und zwar sind es das zweite Segment aus der Grundreihe O a sowie die ersten vier Töne aus einer transponierten KU-Reihe (KU b), mit welcher Reihenzug II in Takt 3 einsetzt. Beide Segmente besitzen die gleiche rhythmische Gestalt, nämlich zwei spiegelbildlich angelegte punktierte und proportionierte Figuren. Das aber hat seinen bestimmten Grund, zu suchen in den äußerst komplex gesponnenen Gestaltzusammenhängen, die Webern bereits in der Themenexposition entwickelt. Vgl. dazu Zuber (1995), S. 146.

Was hieße aber dann, wenn man auf Weberns Erläuterungen für Willi Reich rekurriert, daß „mit der Reihe“ der Orchestervariationen „alles an Inhalt im Keim schon da“ sei?<sup>56</sup> Und was wäre dann eine Gestalt? Von einer Gleichheit beider Phänomene, von Keim und Gestalt, kann nicht die Rede sein, da Webern in seinem Konzept der Orchestervariationen den Gestaltbegriff auch auf potenzierte, quasi höhere Formationen bezieht. Aber auch *Keim* scheint musikalisch nicht festgelegt zu sein, obwohl es überhaupt nicht irrelevant ist, ob ein Gebilde ein- oder zweistimmig ist und mittels einer kanonisch verschobenen rhythmischen Verdopplung aus ein und derselben Gestalt abgeleitet ist; ob es außerdem aus vier, sechs oder gar acht Reihentönen besteht; ob es seinen Tonvorrat nur aus einer Reihe oder zwei Reihen schöpft. Dennoch wäre zu überlegen, ob all diese drei Versionen sich unbedingt ausschließen müssen. Zunächst: Alle sind über die Grundreihe und die damit verkoppelten rhythmischen Gestalten aufeinander beziehbar. Es könnte also sein, daß Webern auch die reihenmäßigen und rhythmischen Beziehungen innerhalb der Orchestervariationen meinte, die bereits im Keim in der Reihe bzw. in der zu Beginn exponierten dreiteiligen Grundgestalt angelegt sind. All die Versionen bzw. Transformationen der Anfangsgestalt zeichnen sich nämlich, wie die Analyse der Orchestervariationen op. 30 bestätigen konnte<sup>57</sup>, nicht nur durch eine aus einem Identischen abgeleitete Substanz aus, sondern auch durch ihre kontrapunktisch geprägten internen Beziehungen, durch retrograde Verhältnisse und rhythmisch beziehungsvolle Veränderungen (Augmentation, Diminution, Permutation), die als Korrelate zur Binnenstruktur der Grundreihe O a fungieren. Gestaltrhythmik und Reihenmaterial, die im Thema der Einleitung nach den Prinzipien der Äquivalenz und der Nebenordnung einander zugewiesen wurden, stellen keine starren Modelle dar. Sie sind fakultativ abwandelbare Gestaltungsmittel, die freilich innerhalb eines bestimmten Rahmens funktionieren, der im Laufe der sechs Variationen ausgelotet und auch ausgeschritten wird, bis an die Grenze des Identifizierbaren, so etwa in der rhythmischen Disposition des Akkordkanons in Variation VI.<sup>58</sup>

Betrachtet man nun Weberns Gestaltvariation innerhalb der Orchestervariationen op. 30 in typisierender, klassifizierender Weise, dann scheint die Verwandlungsfähigkeit der Gestalt - man denke auch an den Akkordkanon der

---

<sup>56</sup> Webern/Reich (1960), S. 68.

<sup>57</sup> Vgl. dazu Zuber (1995), S. 145 ff.

<sup>58</sup> Ebd., S. 192 ff.



zweiten Variation, die nach einer aus der ursprünglichen Mittelgestalt deduzierten rhythmischen Metaformel organisiert ist<sup>59</sup> – über die Grenzen einer bedingungslosen Identität hinauszuschließen. Die lineare musikalische Gestalt wird als ein Element behandelt, das sich schon in der ersten Variation, noch mehr in der zweiten und noch einmal in der vorletzten und letzten Variation<sup>60</sup> in Akkorde verwandeln kann (durch den vertikalen Umbruch von Reihensegmenten). In begleitenden Akkordketten ändert die Gestalt ihre satztechnische Funktion. Sie übernimmt in Variation I eine komplementäre Rolle in Relation zu den Gestaltsequenzen eines anderen Reihenzuges. Und zuweilen, obwohl die Akkorde dort nur eine begleitende Nebenrolle spielen, können sie reihentechnisch auch die Funktion einer Hauptstimme übernehmen.<sup>61</sup>

Ein weiteres Mittel der transformierenden Gestaltreproduktion ist jene Technik, die Webern als ein Verfahren benannte, das von der „*polyphonen Grundlage*“ ausgehend „*in die entgegengesetzte Darstellung*“ gelangen soll.<sup>62</sup> Dieses satztechnische Verfahren besteht in der Fundierung einer multiplen Struktur, die Kontrapunkt und Harmonik vereinigen soll und, wie zum Beispiel im vierten Satz der II. Kantate op. 31, in neuer Funktion aufeinander bezieht.<sup>63</sup> Nimmt man die harmonische Satzgenese im solistischen Mittelteil aus dem fünften Satz jener Kantate ins Visier, dann eröffnet auch diese den Einblick in eine völlig neuartige harmonische Satztechnik, die nicht nur den Gestaltwandel über den akkordischen Umbruch ermöglicht, sondern das ursprüngliche kanonische Grundgerüst in harmonische Progressionen transformieren kann.<sup>64</sup> So wird im Orchestersatz des Mittelteils nicht ein einmal gesetzter kanonischer Mechanismus aktiviert, sondern durchkreuzt, durchbrochen und in eine neue vertikale Dimension transferiert, um bisher noch unbekannte harmonische Aspekte des Reihensmaterials herauszumodellieren. In deren Reich soll das einmal Formulierte, der kanonische Bautyp, in sein Gegenteil bzw. in die, wie Webern sagte, „*entgegengesetzte Darstellung*“, also in einen akkordisch konzipierten Begleitsatz als ein Mittel horizontaler Darstellung umschlagen und eine eigene harmonische Logik entwickeln. Der Kanon mit akkordisch umbrochenen Reihensegmenten soll nun nach

<sup>59</sup> Vgl. dazu Zuber (1995), S. 156 ff.

<sup>60</sup> Ebd., S. 179 ff. und S. 192 ff.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 150 ff.

<sup>62</sup> Webern/Reich (1960), S. 49.

<sup>63</sup> Ebd., S. 203 ff.

<sup>64</sup> Ebd., S. 232 ff.

harmonischen Kriterien und mittels einer speziellen Stimmführungstechnik funktionieren, die nicht mehr durch das Verfahren der Imitation begründet werden können. Diese Stimmführungstechnik nämlich konzentriert sich darauf, besonders typische Segmentverwandtschaften zwischen verschiedenen Reihen bzw. deren identische Tongruppen innerhalb bestimmter harmonischer Progressionen zu installieren, um speziell harmonische Beziehungen zwischen diversen Reihenakkorden herauszupräparieren.<sup>65</sup> Hier mechanistisch von einem 'Umklappen' der Horizontale in die Vertikale zu sprechen, reicht nicht einmal an Weberns rhythmisch-temporales Konzept heran, geschweige denn an die Harmonik des fünften Satzes.<sup>66</sup> Besonders der fünfte Satz aus Op. 31 ist ein prägnantes Beispiel dafür, daß eine Gestalt nicht ein einmal Fixiertes zu sein hat, das dann abgewandelt wird, sondern schon ein intern bewegliches Gebilde sein kann, das sogar in akkordischen Umbrüchen von Reihensegmenten zum Vorschein kommen kann. Erst so kann überhaupt, so Webern in einem Brief an Willi Reich, in welchem er einige Hinweise über den fünften Satz gibt, der Reihe eine „ganz besondere Bedeutung“ zukommen und auch die Gesetzesfunktion des Sopransolos im fünften Kantatensatz tragfähig werden.<sup>67</sup>

Mit aller Deutlichkeit beweist die Konstruktion des fünften Satzes der II. Kantate op. 31, daß die Transformation einer Gestalt allemal die kompositorische Leistung und die satztechnische Anstrengung verlangt, um im Besonderen, im Detail überhaupt ein Allgemeines hervortreten zu lassen, welches das Spezifische, das einzelne musikalische Phänomen transzendiert, es jedoch gleichzeitig als ein Besonderes erhält und rettet. Kein Stück Weberns ist so sehr von dieser Idee durchdrungen wie dieser fünfte Satz. Denn hier ist die wirkliche Bewältigung einer kompositorischen Norm, welche die gesetzgebende Solostimme in ihrer ganzen musikalischen Konkretion verkörpern soll, nicht das Konstrukt einer prädeterminierenden Instanz in Form einer Grundreihe, aus welcher alles wie von selbst hervorwuchert. Ebenso wenig ist sie a posteriori auf das Diktat des blanken Materials reduzierbar. Ganz im Gegenteil: Man wäre nach der Erfahrung des fünften Satzes versucht, zu behaupten, daß das Reihengesetz, welches die Solostimme verkörpern soll, allein die Resultante eines

---

<sup>65</sup> Ebd., S. 232 ff. und S. 245 ff.

<sup>66</sup> Kritisches zum Mechanismus des 'Umklappens' bei Regina Busch (1983), S. 227 ff.

<sup>67</sup> Webern/Reich (1960), S. 69.



Kompositionsaktes und den damit verbundenen Entscheidungen sei, nämlich den gesamten Satz, der auf einer rein polyphonen Grundlage beruht, in eine Synthese mit homophonen bzw. akkordischen Strukturen zu überführen. Und das bedeutet, daß aus der allgemeinen Bestimmung von Gestalt oder gar Keim und ihrer Transformationen noch überhaupt keine verbindliche Bestimmung eines kompositionstechnisch prägenden, quasi organischen Ursprungs erfolgen kann. Wohl aber ist es möglich, solcherlei Transformationsprozesse als eine spezielle Synthese von einerseits horizontalen – also harmonisch und periodisch fundierten – und vertikalen bzw. kontrapunktischen Darstellungsarten zu beschreiben. Den weitgehend von Akkorden bestrittenen Orchesterpart des Mittelteils aus Op. 31/5 auf das abstrakte Gerüst eines Kanons reduzieren, wäre die eine Sache. Doch der akkordische Umbruch linearer Intervallprogressionen, zwecks Installierung eines harmonisch konzipierten Begleitsatzes, ließe sich nach dem Modell eines biologischen Organismus kaum noch bzw. überhaupt nicht beschreiben.

Oder betrachten wir einmal den ersten Satz der II. Kantate.<sup>68</sup> Was der erste Satz der II. Kantate op. 31 im Orchestersatz an bestimmten Akkordkonstellationen herausbildet, die sodann sukzessive und schließlich per Verschneidung in rhythmisch-melodische Konfigurationen der Vokalstimme überführt werden<sup>69</sup>, läßt sich nur durch das Verfahren einer satztechnischen Synthese bzw. als Aufhebung eines Nicht-Identischen in einem Identischen erklären. Denn das synthetisierende Verfahren ist ja anders als die Komplexität der Gestalttransformation, von welcher die Substanz, also das Gestaltmodell, nicht zu trennen ist.

Wenn nun eine musikalische Gestalt mal größere, mal kleinere strukturelle Einheiten, mal lineare, mal akkordische Gebilde umfassen kann, dann scheint sie einerseits ein beziehungsreiches Ganzes darzustellen. Doch sie signalisiert zugleich eine Bereitschaft zur Offenheit nach vielen Richtungen, während Identität einen Transformationsprozeß sichert, der sonst ins Formlose geriete. Offenheit und Gegenseitigkeit (Beziehungsreichtum) und ebenso Komplexität verkörpern allesamt strukturelle Eigenschaften, die sich allen präformistischen Gestalttheorien widersetzen. Folglich wäre auch die Reihe kein Gebilde, das gemäß der sogenannten Einschachtelungslehre der Präformationstheorie den gesamten Korpus der Komposition von A bis Z vorausbestimmt – so als ob sich nach

---

<sup>68</sup> Vgl. dazu Zuber (1995), S. 264 ff.

<sup>69</sup> Ebd., S. 270 ff.

Erfindung einer Reihe das Werk quasi von alleine komponiere. Übrigens hat sich Goethe mit dieser mechanistischen Theorie, die seine zarte Pflanzenwelt bedrohte, äußerst kritisch auseinandergesetzt.<sup>70</sup>

Vielleicht am allerdeutlichsten wird dies in Weberns Analyse seines Streichquartetts op. 28. Dort erklärt er, warum die Reprise des Scherzothemas (dritter Satz) gleichzeitig als dritte Durchführung des Fugenthemas fungieren kann, obwohl die Differenz zwischen Scherzo- und Fugenthema beträchtlich ist.<sup>71</sup> Wenn wir den Komponisten richtig verstehen, dann soll es neben einem zugrundeliegenden Grundreihenmaterial auch eine gemeinsame rhythmische Substanz in den Gestalten beider Themen geben, obwohl sich selbst nach wiederholtem Durchmustern der Partitur eher der Eindruck einstellt, hier handele es sich allenfalls um die platonische Idee einer Gestaltidentität, die zwei völlig ungleichen rhythmischen Gebilden auferlegt wurde. Doch die Tatsache, daß Webern die geheime Beziehung zwischen Fugen- und Scherzothema (darin ist auch immer die Rhythmik miteingeschlossen) erst in der Besprechung der Reprise erörtert, zeigt den Weg, wie man das Fugenthema aus dem Scherzothema deduzieren kann: nämlich aus dessen Reprise, also per Ableitung im 'Rückwärtsgang'. Dies geschieht in einem temporalperiodisch geregelten Prozeß der Transformation, in welchem ein zunächst rhythmisch asymmetrisches Fugenthema schrittweise durch rhythmische Variation wieder in die einst mehr oder weniger offene rhythmische Binnensymmetrie des Scherzothemas überführt wird.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Vgl. dazu die Notiz: »Bildungstrieb«, LA I, Bd. 9, S. 99 ff. Bereits in der *Studie nach Spinoza* bemerkte Goethe, daß die Teile eines lebendigen Wesens „dergestalt unzertrennlich vom Ganzen seien.“ Diese könnten „nur in und mit denselben begriffen werden“ (LA I, Bd. 11, S. 6).

<sup>71</sup> So schrieb er am Schluß seiner Analyse: „Was hat 'eigentlich' das Fugen-Thema mit dem Scherzo-Thema gemein, so daß dessen Reprise auch die 3. Durchführung darstellen kann?“ *Seine Antwort:* „Hier wie dort die zwölf Töne der Reihe: das heißt, hier herrscht also der weitgehendste Zusammenhang, der zwischen zwei Gestalten überhaupt sein kann: sie sind identisch!!! In beiden auch die Gruppierung von 3 x 4 Tönen; denn auch im Thema des Scherzo ist sie gegeben, wenn es auch hier nicht so deutlich sichtbar wird. Aber sie ist drin, sogar so weitgehend, und das möchte ich zum Schluß auch noch sagen, wie es in der Reihe ist, nämlich, daß dort je 4 folgende zu den 4 vorausgehenden in einem Krebsverhältnis stehen, daß also auch hier in den rhythmischen Gestalten von 4 zu vier Tönen ein solches Verhältnis gegeben ist, wenn auch durch Variation nicht immer so offensichtlich. Denn ein solches Verhältnis in der Reihe muß zu Verpflichtungen auch für alles weitere führen! Und damit habe ich gesagt, daß dem Thema nicht nur eine Gruppe von 4 Tönen zu Grunde liegt, sondern auch deren rhythmische Gestalt!“ Zit. nach Moldenhauer (1980), S. 672.

<sup>72</sup> Vgl. dazu Zuber (1995), S. 128 ff.



Obwohl dieses Verfahren der Ableitung im 'Rückwärtsgang', die in einem Grund oder einer Ursache zugleich ein Ergebnis ausmachen will, paradox scheint, aktualisiert und formuliert die Doppelfuge als Durchführungsteil den thematischen Gegensatz sowie dessen Vermittlung in einem Identischen. Die unvermutete, einschneidende rhythmische Transformation der Scherzogestalten, die sich mit Beginn der Doppelfuge durch einen gehörigen qualitativen Sprung verwandeln, wird durch die Instrumentation und eine Auswahl von Reihen aufgefangen, die allesamt Segmentverwandtschaften zur Grundreihe, auch zu ihrer Tritonuustransposition aufweisen.<sup>73</sup> Sehr oft hebt die Instrumentation hervor, worauf die segmentverwandten Reihen zu beziehen sind, sowohl rückwärts wie vorwärts. So antizipiert die Instrumentation der Doppelfuge auch ein Kommendes, noch nicht Erreichtes, das zugleich permanent (wenn auch versteckt) gegenwärtig ist. Man begreift sehr schnell, warum diese Form der Instrumentation notwendig ist, wenn man berücksichtigt, daß gleiche Reihentetrachorde (insgesamt neun verschiedene, wenn man deren Krebsform außer Acht läßt) in der Scherzodurchführung permanent ihre rhythmische Façon wechseln, mal mit einer rhythmischen Anfangsgestalt, dann im Mittelfeld oder am Schluß eines rhythmisch transformierten Gestaltverbandes auftauchen.

Und schließlich könnte uns die Tatsache, daß Webern mit Beginn der Doppelfuge, die zugleich auch als Durchführungsteil des Scherzos fungieren soll, Reihentranspositionen ins Spiel bringt, die segmentweise mit der Grundreihe übereinstimmen, auf den Gedanken bringen, daß er mit dem Fugenthema (ab T. 16) zugleich eine Art Durchführungsmodell entwerfen wollte, das nicht nur den Charakter eines locker Gefügten haben, sondern darüber hinaus, in verdeckter Form an der Grundreihe anknüpfend, eine Ausgangsposition für die kommende Entwicklung festlegen sollte. Mit diesem Konzept verbindet sich eine weitere Idee. Und auch sie zehrt von dem gesamten grundlegenden Reihensystem, das die Fugenreihen an die Reihen der Außenteile bindet: Es ist die Idee, so etwas wie eine durchführungsartige Abspaltung von Motiven oder Gestalten zu simulieren, ohne dabei die Einheit der Reihe anzutasten. Da die Segmente der Grundreihe mit Beginn der Fuge permutiert scheinen (was sie in Wahrheit nicht sind), treten sie so auf, als seien sie aus dieser herausgelöst worden.

So muß die Verwandtschaft von Fugen- und Scherzothema uns nicht mehr als ein merkwürdiges Ansinnen Weberns den Kopf zerbrechen. Bemerkenswert

---

<sup>73</sup> Ebd., S. 135 ff.

ist vor allem, daß nicht-identische Modifikationen eines Identischen nicht immer und ausschließlich durch sukzessive Gestalttransformation hervorgebracht werden müssen. Es kann in Weberns Kompositionstechnik den qualitativen Sprung in ein völlig Neues geben. Wie dann diese neue Qualität, repräsentiert durch das Fugenthema, über einen rhythmischen Verwandlungsdiskurs und mittels segmentverwandter Reihen wieder heimgebracht wird, ist wohl das Hervorstechendste am Finalsatz des Streichquartetts op. 28.

Aus diesen nur knappen analytischen Anmerkungen zum Scherzosatz des Streichquartetts op. 28 wird deutlich, daß Weberns Synthesedenken nicht allein sich auf satztechnische Verfahren und die Kontaminierung verschiedener Formen konzentriert. Sein Synthesedenken basiert auf dem zentralen Grundsatz des Reihengesetzes, der heißt: „Immer verschieden und doch dasselbe“.<sup>74</sup> Nach diesem Grundsatz entwirft er mit der zweimal gespiegelten und rhythmisch variierten rhythmisch-intervallischen Grundgestalt ein Modell von Beziehungen zwischen den Elementen, deren Substantialität und Individualität in ein bis zur Nicht-Identität reichendes Kontinuum von Transformationen eingeschleust werden kann. Diese Transformation ins Nicht-Identische sowie die Synthese von nicht-identischen Modifikationen als Aufhebung in einem Identischen können zwar mit der Tendenz zu einer immer konsistenteren Organik des Werks begründet werden, jedoch nicht mit der Absicht, einen biologischen, einen evolutionistischen Prozeß auf einen musikalischen Prozeß zu übertragen. Eher käme es an auf eine Präzisierung des Unterschieds zwischen einem evolutionistischen Organismusbegriff und einem Aufhebungsprozeß, in welchem der Nachweis eines Identischen im Nicht-Identischen verlangt wird. Das darwinistische Verständnis von Evolution handelt von fortschreitender Selektion, die über die Mutation zum Zuge kommt. Hier handelt es sich um eine bewegliche Gestalt, deren Transformation reversibel ist. Das ist der gravierende Unterschied zu einem evolutionistisch geprägten Organismusmodell. Was Webern anstrebt, ist die wechselseitige, widersprüchliche Dynamisierung einer Gestaltstruktur, die potentiell als ein Seiendes ein Anderes sein kann. Seien es kleinere Einheiten, eine komplexere thematische Figur oder gar eine noch größere Einheit, welche die musikalische Gestalt bewahrt und zugleich aufhebt. In diesen Vorstellungen finden wir Grundlegendes von Weberns Synthesedenken. Dies etwa im Sinne von Ernst Bloch, der Hegels Lehre vom Maß auch „*Gestaltlehre*“ nannte: Gestalten

---

<sup>74</sup> Vgl. dazu das Kapitel über das Reihengesetz bei Zuber (1995), S. 51 ff.



„haben das Spezifikum relativer ‘Ganzheit’, daß heißt eines Kollektivs, das (zum Unterschied vom bloßen Aggregat) mehr ist als die Summe ihrer Teile. Trotzdem besteht kein Zweifel, daß gerade diese Gestalten - bei genügender Reife - einem Prozeß unterliegen, ja selbst nichts sind als Knäuelbildungen innerhalb des dialektischen Prozesses.“<sup>75</sup>

\*

Wo wäre nun – um zum Schluß zu kommen – im Werk und nicht allein im theoretischen Bezirk, Weberns Rezeption der Goetheschen Morphologie anzusiedeln? Sicherlich ist der Bedeutungsspielraum von Goethes Morphologie größer, ambitionierter als jener von Weberns musikalischem Gestaltbegriff. Dennoch: Zumindes eine bedeutsame Möglichkeit bestände darin, sein Spätwerk auf die Vielfalt des Potentiellen einer Gestalt innerhalb eines per Reihengesetz garantierten, stimmigen Kontextes zu befragen. Wenngleich die Goethesche Morphologie und ihre Terminologie wie *Urpflanze* und *Metamorphose*, *Gestalt* und *Urpheänomen* in Weberns Musikdenken als außerordentlich verkürzt erscheinen, da sie aus einer spezifisch kompositionstechnischen und –historischen Perspektive rezipiert werden, ist es durchaus möglich, Weberns Begriff der musikalischen Gestalt nicht nur dialektisch im Sinne der Goetheschen Morphologie zu definieren, sondern auch analytisch zu erfassen. Ihr Rückbezug auf ein Identisches innerhalb nicht-identischer Modifikationen erlaubt es, die musikalische Gestalt in Weberns Spätwerk als geprägte und zugleich flexible, qualitativ veränderbare Struktur zu begreifen. Genau darin, in der Stetigkeit und Ambivalenz von verpflichtender struktureller Norm – repräsentiert durch das Reihengesetz – und abweichender Möglichkeit eines Anderen, ermöglicht durch die Gestaltvariation, also in der Korrelation von reihentechnisch organisierter, kohärenter Einheit des Werks und widerstrebender Differenz musikalischer Details besteht der entscheidende Aspekt, der besonders Weberns letzte Werke näher als bisher vermutet an das alte morphologische Problem heranrückt: wie nämlich eine geprägte Struktur als Feld reiner, zeitenthobener Beziehungen und ein sich entwickelnder Prozeß als wandelbares und vielfältiges Nacheinander, wie diese beiden Momente der musikalischen Form aufeinander zu beziehen seien. Um dieses

---

<sup>75</sup> Ernst Bloch: Zwischenwelten der Philosophiegeschichte. Aus Leipziger Vorlesungen, Mainz 1977, S. 324 (Ernst Bloch Werkausgabe 12).

Problem zu lösen, suchte und fand Webern in Goethes Naturwissenschaft und Naturphilosophie eine Methode des Denkens vorgebildet, die es ihm zumindest erleichterte, nicht etwa die Natur ästhetisch umzuwerten oder in ein musikalisch-strukturell zu realisierendes biologisches Organismusmodell zu transferieren. Was er in Goethes Gestalttheorie fand, war eine bis zum Äußersten abstrahierte Methode, die es ihm erlaubte, die Produktion komplexer musikalischer Einheiten zu planen, die beides zugleich sind: Struktur und Prozeß.

# Serielles Denken in den Bildenden Künsten

Hans Burkardt

## Zum Prinzip des Seriellen in Kunst und Design

### Eine Skizze

Mit meinem Beitrag möchte ich, zur Abrundung und Anregung, einige Beispiele aus Kunst und Design zeigen.

Vereinfachung und vielleicht auch Vergrößerung darf ich nicht scheuen – im Gegenteil, ich werde sie suchen, um möglichst kurz und prägnant zu sein.

Wenn wir die aus dem seriellen Denken entstandene Kunst recht vorläufig definieren als eine Kunstform, die mit Reihung, Verdopplung, Wiederholung und Variation eine ästhetische Wirkung zu erzielen versucht, begegnen uns serielle bildnerische Konzeptionen bei Künstlern und Designern neokonstruktivistischer Provenienz, wir finden serielle Ansätze im Bereich der Minimal Art, der Op-Art und der kinetischen Kunst genauso wie bei der Videokunst.

Das Prinzip des Seriellen war denn auch bereits im Konstruktivismus am Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelt worden, erlebte aber in den 60er Jahren eine neue Blüte als Reaktion auf Informel und Tachismus, deren exzessiv freie Bildformationen – zumindest tendenziell – allmählich durch determinierte Anordnung abgelöst werden. Bei einer Reihe von Künstlern dieser Zeit sind serielle Strukturen zu entdecken – von Zero bis Andy Warhol.

Hier soll nun auf einige ganz subjektiv ausgewählte Beispiele hingewiesen werden, die auch den Bereich der Typographie – also die Visualisierung der Sprache, die „Inszenierung einer Mitteilung in der Fläche“ mit einbeziehen. Deshalb jetzt – exemplarisch – einige Anmerkungen zu einer Künstlerin und fünf Künstlern, die mit ihren Werken teilweise und zeitweise angesiedelt sind zwischen Kunst und Design. Daß die Grenzen oftmals fließend sind – zumal wenn serielles Denken die Konzeption bestimmt – wird sich, so hoffe ich, erweisen. Kurze Spotlights auf einige von Serie und Reihe geprägte weitere künstlerische

Positionen mögen das recht vorläufige Bild abrunden, es zum Diskurs hin öffnen.

### **Almir da Silva Mavignier**

„*ordem e progresso*“ – Ordnung und Fortschritt – steht als Wahlspruch auf der brasilianischen Flagge, Ordnung und Fortschritt, so sieht es Wieland Schmied, sind auch das Leitmotiv des Brasilianers Almir Mavignier: ihre gegenseitige Bedingung, Durchdringung, Steigerung.

„*Fortschritt*“ sagt Mavignier, „ *fand ich in Brasilien genug, nach Deutschland kam ich, weil ich Ordnung suchte*“, zuerst in Ulm an der Hochschule für Gestaltung, wo Josef Albers und Max Bill seine Lehrer waren und dann in Hamburg, wo er an der Hochschule für Bildende Künste selber lehrte.

In Ulm malte der am 1. Mai 1925 in Rio de Janeiro geborene Almir da Silva Mavignier sein erstes Bild mit Punkten. Und der Punkt, den er mit Paul Klee als Energiepunkt begreift, als Treffpunkt zweier Linien, als Kraftpunkt konkurrierender Richtungen, wird zum Ausgangspunkt und einzigem Thema seiner Malerei, das er in Bildern und Serigrafien in immer neuen Varianten behandelt hat. „*Heutzutage eine abstrakte, geometrische Kunst zu betreiben, bedeutet nicht, Werke der Avantgarde, sondern (solche) der Klarheit zu schaffen*“ formulierte Michel Seuphor 1967. Mavignier will denn auch Kunst herstellen, die einen möglichst hohen Grad an Objektivität besitzt. Es sollen Werke entstehen, „*aus denen alles Handschriftliche getilgt und jede individuelle künstlerische Unverwechselbarkeit verbannt ist*“. Was jedoch entsteht, sind – es ist evident – immer wieder „Mavigniers“, als Permutationen, Inversionen, Deformationen, Formadditionen, Subtraktionen oder Durchdringungen.

Almir Mavignier hat eine lange Reihe bemerkenswerter Plakate entworfen. Für ihn sind Plakate nicht etwa nur Nebenprodukt künstlerischer Untersuchungen und Einsichten.

Sein erstes Anliegen ist und bleibt immer die Neuorganisierung der Bildstruktur und – insbesondere bei der Grafik – ihre „*Erprobung im Spannungsfeld weitgehend automatisierter Druckabläufe*“. Plakate machen es dem Künstler möglich, sein gestalterisches Formenpotential in einem zeitadäquaten Massenmedium wirksam einzusetzen, seine Arbeit quasi vor der Öffentlichkeit zu testen. Obwohl Mavignier mit seinen Plakaten nur ein begrenztes Publikum anzusprechen



vermag, hat er etwa das Problem der Isolierung des Künstlers in der Gesellschaft durch kritische Bejahung dieser Gesellschaft – wie er selber sagt – für sich gelöst.

Angeregt hat ihn wohl sein Studium an der Hochschule für Gestaltung in Ulm mit ihrer Forderung nach einer zeitnahen, auf die Bedürfnisse der Industriegesellschaft ausgerichteten Produktgestaltung. Für Mavignier sind Plakate demonstrative Gestaltungsmodelle. Dabei hat er gleichwohl erkannt, daß er nur auf dem Teilgebiet des kulturellen Plakates letztlich eigenes durchsetzen kann, weil das kommerzielle Plakat – um breite Zielgruppen zu erreichen – oftmals bereits bekannte Stilphänomene und Modelle tradieren muß.

Albert Schulze-Vellinghausen hatte schon früh – Mitte der 60er Jahre – erkannt:

*„Mavigniers serielle Technik sein eminenter Ordnungssinn, seine große Erfahrung (erworben an der Hochschule in Ulm), ganze Reihen von Variationen sowohl rational wie impulsiv auszubauen und durchzuprobieren – all das befähigt ihn, wie wenige sonst, dieses Grenzgebiet der optischen Werbung so durchzuformen, daß Kunst entsteht“.*

### **Marcello Morandini**

Marcello Morandini, am 15. Mai 1940 in Mantua geboren, studierte an der Kunstakademie Brera in Mailand. Er lebt und arbeitet in Varese. Seit 1963 befaßt er sich mit Versuchen auf dem Gebiet elementarer plastischer Ausdrucksweisen und Strukturen.

Morandini ist heute einer der wichtigsten und konsequentesten Vertreter konkreter, auf seriellem Denken basierender Kunst – nicht nur in Italien. Sein Werk ist charakterisiert durch hohe Komplexität, seine Vorgehensweise analytisch und experimentell. Morandinis Untersuchungen lassen sich systematischer und präziser kaum denken. Nirgendwo jedoch wirken Systematik oder Präzision steril. Wer sich mit seinem Weg vertraut macht, stellt fest: Präzision und Systematik sind für ihn Quellen der Intuition und Inspiration. „*Wir konstruieren und konstruieren, weil Intuition noch immer eine gute Sache ist*“, hat Josef Albers einmal gesagt, Bewegung, Veränderung und Metamorphosen stereometrischer Figuren sind Morandinis Themen. Er stellt sie in bestimmten Phasen - in einem Bild, einer Zeichnung, einem Relief oder einer Skulptur dar. Aus zeitlichem Nacheinander wird räumliches oder flächenhaftes Nebeneinander und Ineinander. Die

Gleichzeitigkeit der verschiedenen Abschnitte eines Bewegungs- und Verwandlungsprozesses führen – wie Wieland Schmied schon 1972 konstatierte –

*„nicht nur zu einer Summierung der Phasen, sondern auch zu einer Addition oder Multiplikation der Formen: zu einer Addition, wenn ein isolierter Bewegungsablauf demonstriert wird, zu einer Multiplikation, wenn zwei oder mehrere Abläufe zusammenwirken oder aufeinanderstoßen“.*

Morandini hat – auf den Punkt gebracht – ein Thema, *„die Visualisierung der Gleichzeitigkeit von Prozessen“*. In immer neuen Variationen gewinnt er diesem Thema überraschende Lösungen ab, wobei er sich im einzelnen nie wiederholt. Immer wieder erfindet Morandini neue Programmierungen und Ausgangspositionen. Jedem Bild, jeder Plastik, jedem Relief und jedem Designobjekt liegt eine eigene Idee zugrunde. Die Grundelemente und ihre Bestimmung jedoch ändert Morandini von Werk zu Werk. Ihm geht es in erster Linie um mathematische Gesetzmäßigkeiten. Die ästhetische Wirkung wird gleichwohl zum faszinierenden Produkt asketisch-puristischen Denkens. Dies gilt für seine Arbeit als Künstler und als Designer gleichermaßen. Kunst und Design sind – soweit ich sehe – in seinem Werk im Sinne von Ratio aufgefaßt. Gerade die systematischen *„Versuche, die Irrationalität des Unendlichen mit der Rationalität der Konstruktion zu verbinden, gewinnen etwas eigenartig Spielerische“* (so hat es Hans Heinz Holz 1985 formuliert).

Die *„Metaphysik der Geometrie“* bestimmt denn auch seine Keramiken und Möbel ebenso wie seine Entwürfe für Teppiche und Spielkarten. Die puristische Beschränkung auf Weiß und Schwarz bei den Skulpturen gibt Morandini bei den Designerarbeiten auf. Farben aus der Bauhaus- oder De Stijl-Palette – also Rot, Gelb, Grün, Blau, treten hinzu und verweisen auf stilistische Traditionen, an die Morandini anknüpft.

### **Hanne Darboven**

Hanne Darboven wurde 1941 in München geboren und lebt in Hamburg. Nach dem Studium bei Almir Mavignier an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, ging sie 1966 nach New York. Dort begann sie, nachdem sie die erste geometrisch-konstruktivistische Phase ihres Werkes hinter sich gelassen hatte, zunächst völlig isoliert von der New Yorker Kunstszene, mit „Permutational



Drawings“ ihren eigenen Weg zu suchen, um ihn dann mit äußerster Konsequenz zu gehen.

Die feste Ordnung ihrer Arbeiten war bestimmt durch ihr Interesse an der Musik, das bei Hanne Darboven seit ihren Lehr- und Studienjahren genauso stark ausgeprägt ist wie das an der bildenden Kunst. Ihre künstlerischen Formulierungen etwa des Themas „Variation oder Wiederholung“ sind mit Diagrammen eines John Cage oder Karlheinz Stockhausen verwandt. An dieser Stelle scheint es denn auch interessant und reizvoll, zu erinnern, was Anton Webern in seinen Vorträgen unter dem Titel „Der Weg zur neuen Musik“ gesagt hat:

*„Die Meister der Musik waren immer bestrebt, den Zusammenhang möglichst klar auszudrücken. Ein Mittel dazu war die Tonalität. Ein anderes war durch die Mehrstimmigkeit gegeben ... mit der homophonen Musik ist der thematische Zusammenhang gekommen, aber eigentlich ist die Fuge ja auch schon thematisch ... Ausbildung des Zusammenhangs bei Brahms, Mahler, Schönberg. Dieses Streben nach Zusammenhang, nach Beziehungen, führt von selbst zu einer Form, die die Klassiker häufig gepflegt haben und die bei Beethoven eigentlich überwiegend geworden ist: zur Variationsform. – Ein Thema ist gegeben. Es wird variiert. – In diesem Sinne ist die Variationsform eine Vorläuferin der Kompositionen mit zwölf Tönen ..“*

1966/67 fand Hanne Darboven Kontakt zu Sol LeWitt und dem Kreis der Minimal-Art-Künstler. In bewußter Distanz zur Pop Art und deren Formsprache fing sie an, ihre Variationen nun nicht mehr in gezeichneten Linien, sondern in seriellen Wiederholungen geschriebener Zahlen auszudrücken. Sie sagt selber dazu: „Das hat nichts mit Mathematik zu tun. Ich nehme Zahlen, weil sie beständig, begrenzt und künstlich sind. Das einzige Ding, das jemals geschaffen wurde, ist die Zahl“. Hanne Darboven trennt sich nun bewußt vom Zeichnen mit der doch immer wieder „ausdrucksverdächtigen“ Linie und konzentriert sich ganz auf das „Schreiben“ der Zahlen mit ihren „emotionslosen Eigenschaften“. Hanne Darboven schreibt, sie textet nicht. „1968 fand sie mit der Übernahme der Zahlenordnung des Kalenders einen geschlossenen (Tag, Monat, Jahr usw.) und zugleich vom Unendlichen ins Unendliche offenen Rahmen“.

In ihrer Werkgruppe „Schreibzeit“ wird Zeit nicht mehr nur als abstrakter Ablauf verstanden, sondern als Geschichte, die auch historische und politische Inhalte vermittelt. Hanne Darboven vertrat mit dieser Arbeit 1982 die

Bundesrepublik auf der Biennale in Venedig. Johannes Cladders schreibt im Ausstellungskatalog zur Biennale '82:

*„Ein ungeheures Zahlenwerk baut sich hier auf, das sich ins Unermeßliche und Chaotische zu verlieren droht. Doch es ist in eine strenge Ordnung und Disziplin genommen. Wer Darbovens musikalische Kompositionen schon einmal gehört hat, mit denen sie ihre Arbeit in jüngster Zeit begleitet, wird den Vergleich mit den strengen Bach'schen Fugen nicht verübeln, der sich auch beim Anblick der Schreibearbeiten aufdrängt. Sie bestehen durch unerbittliche, rhythmische Disziplin.“*

Ich erlaube mir zu ergänzen: der serielle Charakter ist evident, er bestimmt die Strenge der Form.

### **Roman Opalka**

Dem Werk von Roman Opalka, geb. 1931, liegt die Idee zugrunde, mit fortlaufenden Zahlenbildern die „Zeit einzufangen“. Im Gegensatz zum – etwas verkürzt ausgedrückt – zyklischen Alltagsverständnis von Zeit, das uns, wie die Uhr, etwas suggeriert von der Wiederkehr des immer gleichen, versucht Opalka ein wesentliches Element der Zeit, nämlich ihr unwiederbringliches Vergehen, visuell umzusetzen.

Opalka sagt, er sei auch ohne Wissen um zeitgenössische Kunst, ohne Wissen um Minimalismus und Konzept-Art zu verstehen. „*Der Sinn meines Lebens*“, stellt er fest, „*liegt in der Sinnlosigkeit, auf dem Aufeinanderreiben von logischen Zeichen zu beharren, ohne bestimmtes Ziel, auf dem Weg zu mir selbst*“. Mit drei Haltungen sei denn auch sein Weg untrennbar verbunden: erklären, darüber meditieren und teilnehmen.

Am Ende eines jeden Arbeitstages an seinem Konzept 1965/1 bis Unendlich steht das tägliche Porträt vor der Leinwand, das Opalka mit dem stets regungslos-gleichen Gesichtsausdruck zeigt. Einem Gesicht, das allmählich die Veränderungen in einem Menschenleben sichtbar macht und die Spur der Zeit ins Bild setzt. Seit 1972 mischt Opalka jedem seiner „*Details*“ (er spricht, auf seine Arbeit bezogen, immer von Details) ein Prozent mehr Weiß bei. In absehbarer Zeit wird die Spur seines Arbeitens unsichtbar bleiben. Die weißen Zahlen beginnen dann im weißen Untergrund zu verschwinden.

Opalka beendet sein Tagwerk nie mit einem fertiggestellten Bild, weil das Werk immer offen und unabgeschlossen bleiben muß. Es muß Serie, Reihe und



System, es muß Konzept und Programm bleiben. Roman Opalka vertritt Polen auf der Biennale in Venedig 1995.

### **Karl Gerstner**

Karl Gerstner, geb. 1930 in Basel, ist Entwerfer. Erstens in seiner Eigenschaft als Mitbegründer und langjähriger Partner einer Werbeagentur (Gerstner, Greddinger, Kutter), die viele Jahre im Hinblick auf Kreativität und formale Qualität maßstabsetzend war.

Zweitens – und heute mehr oder weniger ausschließlich – als Produzent von Bildern.

In beiden Fällen zieht sich eine Art roter Faden durch seine Arbeit: „*Statt einzelne Lösungen für Probleme zu suchen, entwirft er Programme für Lösungen*“. Programme zu entwerfen sind für ihn eine Methode und eine Auffassung.

Es ist evident: Für jedes Problem gibt es mehrere Lösungen, von denen eine unter bestimmten Voraussetzungen optimal ist. Mit Gerstners eigenen Worten: „*Programme entwerfen meint selbst ein Programm; allerdings mehr in der Sache verankert als in der Weltanschauung*“.

Der typischen Idee eines Strukturprogrammes am nächsten kommen - wie Gerstner konstatiert – Strukturen elektronischer Musik. Hier scheint strukturelle Einheitlichkeit von der gedanklichen Vision bis ins musikalische Erlebnis hinein verwirklicht.

Bilder-machen erweist sich für Gerstner als eine Spielart im Bereich des Entwerfens und Erfindens. Die Elemente sind definiert: Farben. Die Mittel sind gegeben: Proportionen. Das Handwerk ist demnach: Farben kombinieren, Proportionen fixieren und die einen mit den anderen verknüpfen, sie integrieren. Übrigens, Arnold Schönberg sagt in seiner Harmonielehre, 1911, „*ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben*“.

### **Josef Müller-Brockmann**

Ein bemerkenswertes Beispiel seriellen Denkens und Gestaltens bietet die Serie von Konzertplakaten für die Tonhalle-Gesellschaft Zürich, die Josef Müller-Brockmann zwischen 1951 und 1960/61 entworfen hat.

Mit formal streng gebundenen, einfachen Formelementen und einer klaren, konstruktiven Flächengliederung von meist geometrischen Formen, erreichte er

beispielhafte, stilbildende Lösungen. Eine mit präzisen proportionalen Unterteilungen erstrebte und erreichte Komposition wird zum symbolhaften Ausdruck einer Gesetzmäßigkeit der Musik. Ihre thematischen, dynamischen, rhythmischen und metrischen Werte sind durch optische Formen und Formreihen dargestellt.

Die Typografische Ordnung nimmt Bezug zur Komposition der bildlich-flächigen Aufteilung, um alles Zufällige und Ungeordnete zusammenzuschließen. „*Die Typografie ist integrierender Bestandteil der Konzeption mit gleichberechtigter Klangfülle*“, so formuliert es Müller-Brockmann selber. Als einer der Väter der „Schweizer Grafik“ war er Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Zürich und hatte bemerkenswerten Einfluß auf die Grafiker Ausbildung in der Schweiz. In seinem Buch „Gestaltungsprobleme des Grafikers“, das 1961 erschien, stellt er sich die Aufgabe, Wesen und Bedeutung der Gestaltungselemente in der Werbung – Typografie, Zeichnung, Fotografie, Signet, Farbe – aufzuzeigen, ihre Gesetzmäßigkeit anhand eigener Beispiele darzustellen und ihre Ausdrucksmöglichkeiten in Bezug zu den Gestaltungsproblemen der Zeit zu bringen. Serielle, konstruktivistisch-experimentelle sowie systematische Arbeitsweisen werden vorgestellt und charakterisieren das Werk. Ähnliches gilt für Armin Hofmann und seine Lehre an der Kunstgewerbeschule in Basel genauso wie für Oskar Holweck in Saarbrücken.

Allmählich komme ich zum Schluß und damit – wie eingangs angekündigt – zu den Spotlights auf einige künstlerisch-gestalterische Positionen, die mehr oder weniger von Reihe, System, Serie und Variationen bestimmt sind. Die ausgewählten Werke von Günther Uecker, Paul Uwe Dreyer und Timm Ulrichs mögen gerade in ihrer unterschiedlichen Ausprägung für sich sprechen. Besonders wichtig scheint mir hier jedoch die Zero-Gruppe mit Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker. Beispielhaft sei auf Günther Uecker verwiesen. Titel seiner Werke lauten: „*Reihung, aggressive Reihung, Struktur, Punctuation, Perforierte Struktur, Schrift der Nägel*“, um nur einige zu nennen.

Sein erstes Nagelbild entsteht 1957. Titel: „Informelle Struktur“. Nägel auf Leinwand auf Holz. In diesem Bild – es ist einheitlich weiß – kündigt sich Ueckers Bekenntnis zur Monochromie an. Für ihn wird Weiß zur universellen Farbe, die, dem Licht gleich, alle anderen Farben enthält. Ab 1959 entstehen die ersten streng seriellen Bilder. Die Nägel sind nun Strukturelemente, während sie



früher eher „tachistisch“ eingesetzt wurden. Sie erreichen schon früh ihre große konzeptionelle Spannweite. Für Günther Uecker werden sie zum Mehrzweckvehikel, mit dem sich die verschiedensten Ideen transportieren lassen. Er lieferte denn auch den deutschen Beitrag zur Biennale in Venedig 1970.

Schon 1959, während einer Fahrt von Antwerpen nach Düsseldorf, entwickelten die Zero-Künstler zusammen mit Yves Klein (1928-1962), dem es in seinem künstlerischen Werk um Sensibilisierung, Entgrenzung und Befreiung ging, folgende Idee: Auf öffentlichen Plätzen in großen Städten wären Serien von Plastiken einzurichten, die aus Luft, Wasser, Eis und Feuer bestehen und in ständiger Veränderung begriffen sind. Sie könnten gleichzeitig zum Klimatisieren dienen und würden schon dadurch die gewohnten „Denkmäler“ mehr als ersetzen.

Die Sound Art, die inzwischen auch in Hannover Einzug gehalten hat, müßte wohl noch hinzukommen. „*Visionen brauchen eben Fahrpläne*“ – so hat es Ernst Bloch formuliert.

## Literatur

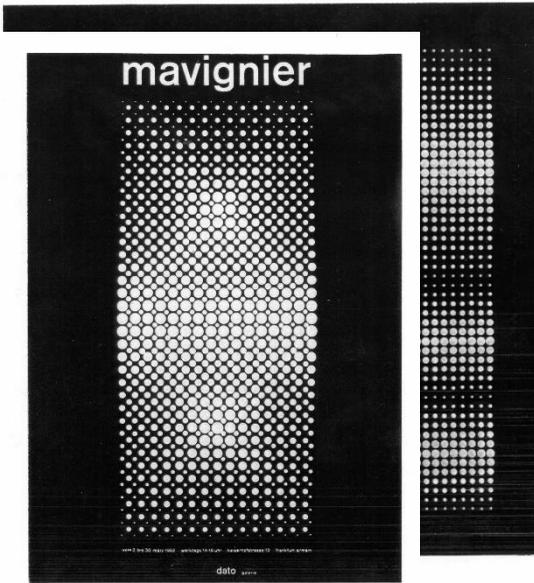
- |                                   |   |
|-----------------------------------|---|
| Buchmann, Mark (Hrsg.):           | Ausstellungskatalog Sehen - Grundlehre von Oskar Holweck an der Staatlichen Werkkunstschule Saarbrücken, Dokumentation der Kunstgewerbeschule Zürich, 1967. |
| Cladders, Johannes:               | Hanne Darboven. Katalog Biennale Venedig, 1982.   |
| Deeke, Thomas:                    | Über Roman Opalka. In: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 15, München 1991.  |
| Gerstner, Karl:                   | Programme entwerfen. Arthur Niggli AG, Teufen 1968.   |
| Hufnagel, Florian/Bode, Peter M.: | Marcele Morandini. Die Neue Sammlung, München 1993.   |
| Müller-Brockmann, Josef:          | Gestaltungsprobleme des Grafikers. Arthur Niggli AG, Teufen 1964.   |

- 
- Schmied, Wieland: Mack, Piene, Uecker. Ausstellung Kestner-Gesellschaft Hannover, Katalog 7/1965.
- Schmied, Wieland: Almir Mavignier. Ausstellung Kestner-Gesellschaft Hannover, Katalog 6/1968.
- Schmied, Wieland: Günter Uecker. Ausstellung Kestner-Gesellschaft Hannover Katalog 3/1972.
- Schmied, Wieland: Marcello Morandini. Ausstellung Kestner-Gesellschaft Hannover, Katalog 5/72.
- Von der Osten, Gert (Hrsg.): *ars multiplicata*, Ausstellungskatalog. Köln 1968.
- Wichmann, Hans (Hrsg.): *Armin Hofmann - Werk - Erkundung - Lehre*. Birkhäuser, Basel 1989.

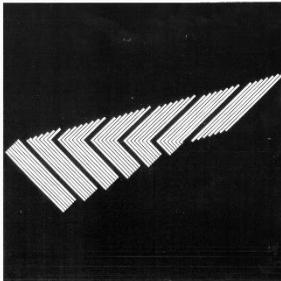


### Abbildungen:

1. Almir Mavignier: konkav-konvex (>punktum<). Serigrafie, 1966



2. Almir Mavignier: Ausstellungsplakat, 1962
3. Marcello Morandini: 34/1968. Serigrafie, Papier

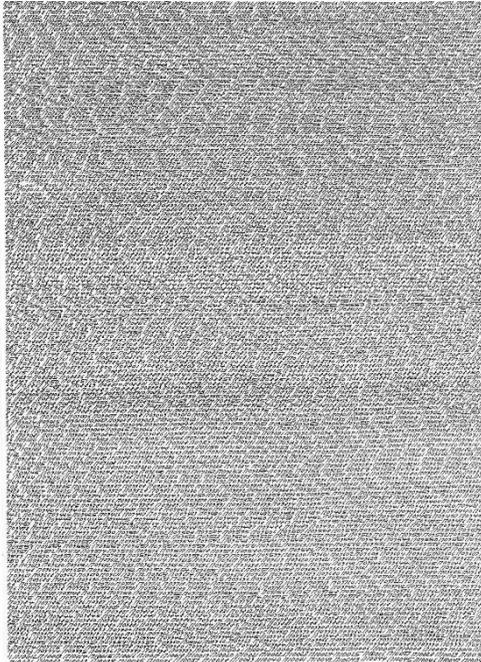




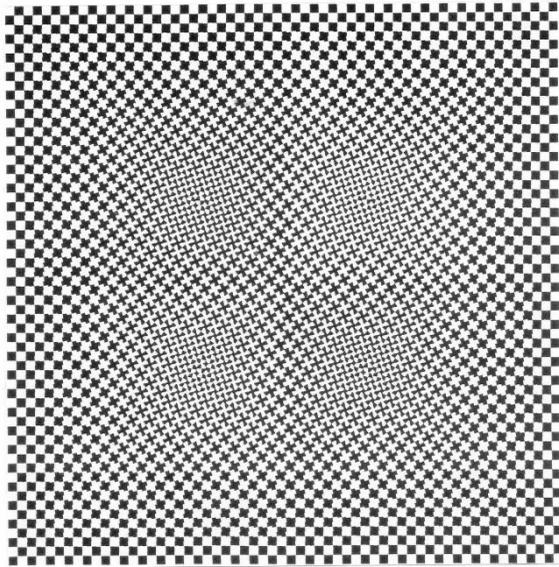


5. Roman Opalka: 1965/1-∞, Reisekarte. Detail 1707151-1710048. Zeichnung schwarze Tusche auf Papier, 33,3x24 cm, im Besitz des Künstlers.

Um die Kontinuität seines bildnerischen Handelns sicherzustellen, verfertigt der Künstler „Reisekarten“, wenn er auf Reisen nicht in der Lage ist, an seinen großformatigen Details weiterzuarbeiten.

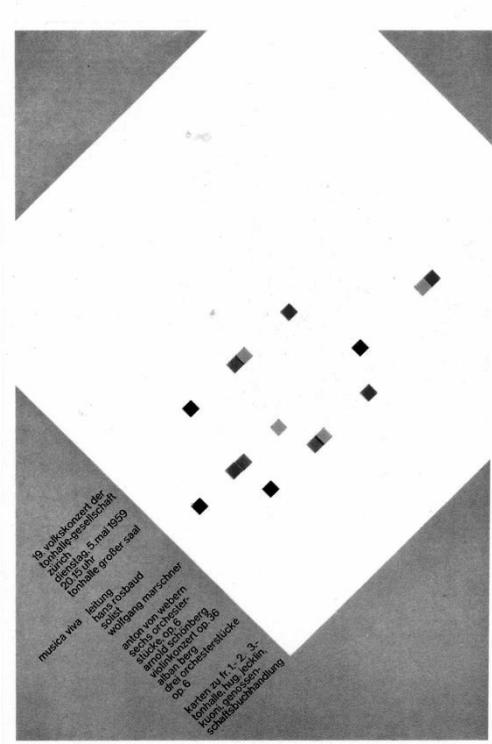


6. Karl Gerstner: Programm als Quadratur des Kreises. 1962





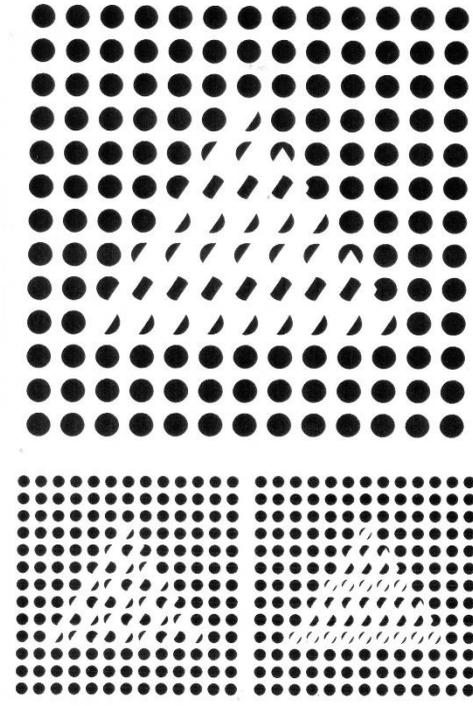
- 7. Josef Müller-Brockmann: Konzertplakat für die Tonhalle-Gesellschaft Zürich, 1959







9. Günther Uecker: Kreis Kreise. 1970.



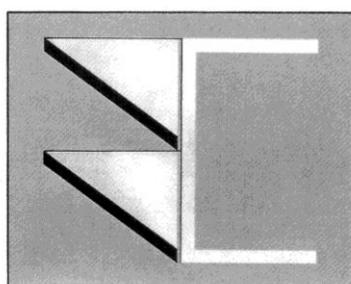
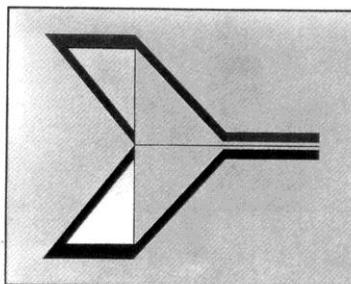
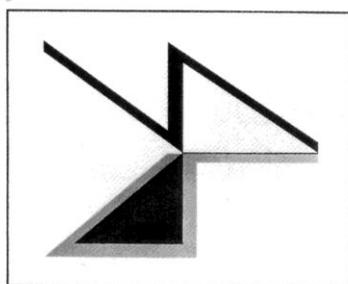
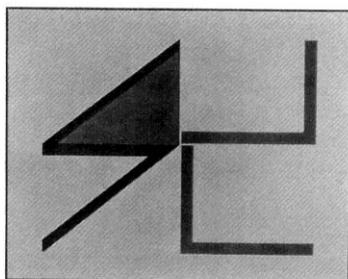
10. Paul Uwe Dreyer: Sequenz. 1979

50 **Dynamische Variation 1, 1979**

51 **Dynamische Variation 2, 1979**

52 **Dynamische Variation 3, 1979**

53 **Dynamische Variation 4, 1979**



# Sprache und System

Chris Bezzel

## Serielles Denken in der konkreten Dichtung

*„Aber die Kunst sagt doch mehr als Worte.“*

(Schönberg, Tagebuchnotiz  
vom 27. 1. 1912)

### 0 THESE

Ich werde über den Musikcharakter der Sprache als Poesie, speziell der Konkreten Poesie, sprechen.

Aus Zeitgründen muß ich die musikgeschichtliche Entwicklungslinie von der Zwölftonmusik über die Serielle Musik zur Informellen Musik (im Sinne von Gianmario Borio 1993 in seinem Buch „Die musikalische Avantgarde um 1960“) quasi zusammenziehen, und das ist für den Gesamtvergleich Neue Musik - Konkrete Dichtung auch möglich; denn, um gleich meine These zu formulieren: der Einfluß des musikalisch-seriellen Denkens auf die Dichtung seit dem Dadaismus ist - wie der der Malerei - sowohl enorm als auch nur analogisch zu fassen.

Etwas ausführlicher:

Für die Frage des Einflusses des seriellen Denkens in der Musik auf die KONKRETE POESIE handelt es sich

1. nur um engere oder weitere Analogien (die allerdings sehr eng werden, wenn man die KONKRETE POESIE der formkonservativen Nachkriegslyrik seit Grass und Enzensberger bis heute konfrontiert,

2. um ästhetische Vorstellungen, Formen und Prozesse, für die der Begriff „seriell“ sehr weit zu nehmen ist: er muß von der ZWÖLFTONMUSIK über die SERIELLE bis zur postseriellen oder informellen Musik reichen.

Im Ergebnis sind die Analogien zwischen beiden Künsten dem Geist, wenn auch nicht immer dem Buchstaben nach stark genug, und auch in der ästhetischen/theoretischen Diskussion gibt es gemeinsame Stichwörter.

Wenn und weil m.E. der formalästhetische Einfluß der Neuen Musik (wie der abstrakten Malerei) kaum hoch genug eingeschätzt werden kann, ist es umso erstaunlicher, wenn nicht befremdlich, daß sich in den poetologischen Texten bzw. Manifesten nur verstreute Hinweise auf die Neue Musik finden (sieht man ab von dem programmatischen Band „movens“ (1960), der drei eigene musiktheoretische Arbeiten enthält).

Meines Erachtens hat die Konkrete Poesie zwei Hauptfunktionen:

1. Sie ist ästhetisch realisierte Kritik an mimetischer Dichtung (Referenz, Beschreibung, Erzählung, ...)
2. Zugleich strebt sie – wie jede poetische Bewegung – eine Neue Sprache an.

Kritisch könnte man ausführen: eine Analogie zwischen Serialismus und den Anfängen der Konkrete Poesie bei Gomringer liegt darin, dem Rationalismus des Konstruktionsprinzips, also der puren rational-technischen Methode zuviel aufzubürden; dies wäre aber zu „verrechnen“ gegen die geschichtlich begründete Tendenz, Schluß zu machen mit der Illusion der Mimesis, der Beschreibbarkeit der Wirklichkeit.)

Ähnliche Gedanken hat Pousseur bereits 1955 geäußert:

*„Die Anwendung totaler Reihen-Kontrolle vermag eine künstliche Kompliziertheit herbeizuführen. Den Dingen aber wohnt eine natürliche Kompliziertheit inne, die letztlich nicht genau nachgewiesen oder kontrolliert oder isoliert werden kann. Versucht man, sie vollkommen zu bestimmen, entsteht etwas Lebloses. Wohl kann man örtlich und zeitlich berechenbare Abschnitte kalkulieren, aber das Räumliche bleibt unberechenbar flexibel und wirklich lebendig nur durch Einwirkungen von außen. Die letzte Kontrolle des Kunstwerks, wäre sie überhaupt möglich, würde ihm die Transparenz nehmen und seine Existenz aufheben.“* (Pousseur 1955: 68)

Am Ende seines letzten Vortrags im Jahr 1932 hat Webern darauf hingewiesen, daß es nicht nur in der Musik, sondern auch in der poetischen Sprache darum geht, „möglichst viele Zusammenhänge“ zu schaffen; er sieht sie bei Shakespeare „in den vielen Anlauten und Gleichlauten“, spielt auf die „Sprachkunst eines Karl Kraus“ an



und setzt an den Schluß als Symbol für das Gesetz des ästhetischen „*Zusammenhangs*“ den spätantiken magischen Quadratspruch:

SATOR  
AREPO  
TENET  
OPERA  
ROTAS

(Es handelt sich nach Dornseiff 1925, 179 und 50 bei diesem Palindrom auf einem koptischen Papyrus-Amulett um „den ersten westliche Fall von *Crossword-reading*“ mit vielen Deutungsmöglichkeiten.)

Diesen mystisch-alchemistischen Spruch – auf seine Deutung kommt es hier nicht an – könnte man den kleinsten gemeinsamen Nenner von Neuer Musik und Konkreter Poesie nennen, was die zentrale Funktion ästhetischer Form und Folge in beiden Künsten betrifft.

Was Konkrete oder experimentelle Dichtung ist, muß ich hier voraussetzen; ich kann auch keinen Überblick über die Entwicklung seit den 50er Jahren bis heute geben; als Beteiligter spreche ich aus der Sache heraus und werde an drei Textbeispielen andeuten, was mir als das Wesentliche dieser Dichtung erscheint.

Als Ahnen kann man James Joyce, Gertrude Stein, Hans Arp, Kurt Schwitters, E.E. Cummings nennen; in Deutschland sind Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Franz Mon, Gerhard Rühm und Oskar Pastior bekannter geworden.

Ich zitiere eine kurze Definition von Franz Mon, die impliziert, daß sich die Konkrete Dichtung als Fortsetzung der Tradition versteht: „*Poesie ist Sprache, die sich zu sich selbst verhält, und Poesie ist ein Prozeß sprachlicher Negation und Position, Destruktion und Innovation...Es ist in der griechischen Wortbedeutung von Poesie bereits angelegt.*“ (Mon 1974, 31)

Die neueste mir bekannte Definition (von Franzobel) lautet:

„*Das Verfahren der Konkreten Poesie besteht nicht in der Zerstörung, sondern in der Reflexion der sprachlichen Mittel und Verfahren: Isolierte Einzelwörter, Wortreihungen, Wortfragmente, Buchstaben, Alphabete, Reduktionen und Häufungen weisen nicht über sich hinaus auf etwas Bestimmtes, außer ihnen Liegendes, sondern verweisen auf sich selbst als potentielle Sprache, als Noch-Sprache, also: Präsentation statt Repräsentation. (...) Traditionelle Termini wie Bedeutung, Aussage, Thema, Inhalt und Form*

*sind verschwunden. (...) Die Konkrete Poesie entzieht der Sprache ihre übliche Beschreibungs- und Mitteilungsfunktion, um sie formal und semantisch zu 'konkretisieren'.*“ (Franzobel in Eicher/Bleckmann 1994, 149)

Obwohl der theoretische Bezug der konkreten Poeten auf die Neue Musik wie Musiktheorie seit Schönberg kaum je explizit ist, ist der Einfluß von Theorie und Praxis der Neuen Musik (wie der Malerie seit Kandinsky und Klee) trotzdem riesig, folgt also einer Reflexion des geschichtlichen Augenblicks. Direkt und nachweisbar ist der Einfluß naturgemäß in allen Fällen der Grenzüberschreitung von beiden Seiten.

Z.B. sagt Mon (1968) zu den „intermedialen Textphänomenen“:

*„Texte, die in den Grenzbereichen zur Musik (sound poetry, phonetische Poesie, Lautgedichte usw.) oder zur bildenden Kunst (poème objet, Schriftbilder, konkrete Poesie) erscheinen und mit den Begriffen dieser Disziplinen oft ebenso beschrieben werden können wie mit denen der Poetik.“* (Mon 1974, 34)

## 1 Sprache, Musik, Dichtung

Im weiten semiotischen Sinn (zu dem auch Wittgensteins Begriff des Sprachspiels zu rechnen ist) ist Musik ganz klar eine Sprache. Auch im formalen Sinn – etwa dem von Saussure – ist Musik ein „*Zeichensystem*“ und insofern auch eine Sprache (*langue*).

Obwohl es meines Wissens noch keine allgemeine Semiotik gibt, der es gelänge, Musik und Sprache zeichentheoretisch kompatibel zu machen, läßt sich doch sagen: Musik wie Sprache „*organisieren Schallvorgänge, das heißt sie sind soziokulturell bestimmte Systeme mit teils willkürlichen, sich wiederholenden und strukturierten Schallvorgängen*“. (Heike in Mon 1960, 170)

Übrigens ist der griechische Begriff „System“, *sy'stema*, zuerst bei Hippokrates belegt (er bedeutet in der „Epidemie“-Schrift: Anhäufung von Ablagerungen); aber schon Platon wendet ihn auf die Musik an in der Bedeutung: System von Intervallen, Skala. Und generell bedeutet auch bei den Griechen *systema* schon: ein ganzes, das aus mehreren Teilen zusammengesetzt ist.

Die Schwierigkeit entsteht überhaupt erst, wenn man, wie es traditionell geschieht, unter Sprache ausschließlich oder dominant ein referentielles Zeichensystem versteht, bei dem die semantisch-begrifflich-mimetische Ebene im Grunde alles bestimmt.



In diesem letzten Sinn war Musik nie eine Sprache, da ihr – ich zitiere Dahlhaus – „*ein Objekt in der Außenwelt, deren Bedeutung sie ist*“ fehlt (Dahlhaus in Schnitzler 1979, 13), sie ist primär „*begrifflos, ungegenständlich*“ (ebd. 12); erst sekundär entsteht qua Tradition oder Zeitstil – etwa im 19. Jahrhundert – eine „*motivisch-tonale Bedeutungsschicht*“ (ebd.)

Es zeigt sich, daß der Musikstil einer Zeit leicht zu dem semiotischen Irrtum führen kann, Musik mit Sprache generell analogisieren zu wollen, während in Wirklichkeit selbstverständlich gilt: sobald wir von Musik im spezifisch ästhetischen Sinne, also von Musik als Kunst reden, gibt es nicht mehr die Musik, sondern (nur) musikalische Werke.

Und dasselbe ist von der Wortsprache zu sagen:

Sobald wir von poetischer Sprache, von der Sprache der Dichtung sprechen, haben wir es (trotz nicht abstreitbarer Zeitstile auch hier) mit poetischen Werken: mit Texten zu tun. Und nun ist klar: Es ist kein Problem, poetische Texte mit „*Musik als Text*“ (Dahlhaus), mit musikalischen Texten zu vergleichen.

Auf der Ebene von Kunst entschärft sich das alte musiktheoretische Problem, daß Musik nicht begrifflich-semantisch-referentiell ist, d. h. daß es keine fixen „Bedeutungen“ gibt. Denn unter der ästhetischen Funktion (im Sinne von Jakobsons Sprachfunktionsmodell) gilt für Musik wie für Dichtung: Wo es keine denotativ-mimetische „Bedeutung“ gibt, kann es noch lange signifikativen „Sinn“ (vielleicht sogar à la Frege) geben.

Dann aber läßt sich sagen, und ich behaupte es:

Nicht nur in der Alltagssprache ist jede Äußerung auf den drei Ebenen der Phonologie, der Syntax und der Semantik beschreibbar. Es gilt auch – auf neuer Stufenleiter – für die Musik und die Dichtung:

In beiden Fällen haben wir eine (physikalische meßbare) Klangebene, eine Ebene der je spezifischen Verkettung klanglicher Elemente nach Regeln, und eine, die semantische Ebene immer transzendierende ästhetisch-kognitive „Sinn“-Ebene. (Gerade und nur, weil das so ist, erzwingt Kunst konstitutiv – und nicht erst beim höheren Schwierigkeitsgrad – die Frage: Was „bedeutet“ das, was ich da genußvoll höre.)

In der Musik wie in der Dichtung, meint „Komposition“ immer schon die Korrelation der drei Ebenen, sei diese nun dialektisch oder ausbalancierend.

In diesem Sinne redet Wittgenstein vom „*Sprechen der Musik*“ (Wittgenstein 1984 b, 304) und nennt das, was durch ein gelungenes Werk entsteht, „*eine neue Gebärde*“ (ebd. 523)

Wie die Sprachähnlichkeit der Musik – nicht einmal im Sinne von „Klangrede“ – nicht in Referentialität besteht, so liegt die Musikähnlichkeit der lyrischen Sprache nicht im schönen Sprachklang, sie ist vielmehr Bedeutungsmusik.

Lyrik, und das zeigt sich in der Konkreten Poesie sozusagen endgültig, war immer schon mehr als: einen Gedanken/ein Thema/einen Stoff besonders wohlklingend (rhythmisch, gereimt, metrisch, assonierend) auszudrücken.

Borio schreibt:

*„Die Sprachähnlichkeit musikalischer Werke betrifft nicht die Bedeutungsebene... Sprachlichkeit der Musik betrifft hauptsächlich die Artikulation des Sinnes [im Frege-schen Sinn]. Die Bestimmung des sprachähnlichen Charakters von Musik geht von der Feststellung aus, daß der begriffslose Diskurs eines Musikwerkes auf einer Grammatik und einer Syntax beruht, die der Grammatik und Syntax verbaler Sprache analog gestaltet sind. (...) Der Verlust der Sprachähnlichkeit von Musik fällt mit dem Verlust der Allgemeingültigkeit des Regelsystems, mit dem Zerfall der Tonalität und der funktionalen Harmonik zusammen.“* (Borio 1993, 17)

Borio hat nicht recht, insofern er die semantische Ebene ganz ausschaltet. Das Ergebnis wäre, daß die „*Sprachähnlichkeit*“ rein metaphorisch wäre; denn selbstverständlich gehört die semantische Ebene konstitutiv zur Wortsprache.

## 2 Stichwörter

Bevor ich an drei Texten von Heißenbüttel, Mon und Priessnitz kurz demonstrieren werde, wie „Serialität“ in der Konkreten Poesie aussehen kann, will ich – sehr verkürzt – an einigen Stichwörtern andeuten, welcher ähnlicher Geist in beiden Künsten schon auf der Ebene der Theorie weht.

(Nichts Näheres sagen kann ich hier zu folgenden wichtigen weiteren gemeinsamen Themen: Nicht-Interpretierbarkeit, Parameter, Zufall, Polyvalenz.)

### 1. Notwendige Form

Mit Recht hat Essl in seinem „Synthese“-Buch auf die „*Sichtweise einer evolutionistischen Entwicklung der Musikgeschichte*“ in Weberns Vorträgen hingewiesen, in denen die Zwölftonmusik als „*Ziel der Musikgeschichte*“ erscheint (Essl 1991: 46).



Nach Webern geht es darum, „*etwas zu sagen, auszudrücken, einen Gedanken auszudrücken, der nicht anders auszudrücken ist als in Tönen. (...) Die Musik ist in diesem Sinne Sprache.*“ (Webern 1960, 17)

Die Musik hat danach eine eigene, notwendige Ausdrucksform. Als solche notwendige Sprachform ist Musik nicht transponierbar (vgl. Becker 1978: 176).

Meine These ist, in einer schwachen Form: Konkrete Poesie ist genau im Webernschen Sinne nicht paraphrasierbar, wenn paraphrasieren heißt: dasselbe anders sagen können. Die starke Form der These ist: Europäische Lyrik seit den Griechen ist nur scheinbar paraphrasierbar, insofern man etwa – nichtssagend – sagen kann: In seinem Gedicht „Über allen Gipfeln...“ beschreibt Goethe usw.

Die Konkreten Dichter denken m. E. evolutionistisch, indem sie den Prozeß – ganz analog der Zwölftonmusik – vorantreiben und auch noch den Schein zerstören, man könne „sagen“, was das Gedicht „zeigt“.

Inhaltlich formuliert Webern seinen Gedanken bekanntlich so:

*„Wir sehen also: Immer mehr Eroberung des durch den Ton gegebenen Bereiches... und wie das Streben nach Faßlichkeit immer mehr Zusammenhang zu schaffen sucht, eben weil durch den Zusammenhang die Faßlichkeit erhöht wird.“* (Webern 1960, 33)

Das Zitat zeigt, wie Webern den Evolutionsgedanken mit dem der „Faßlichkeit“ zusammendenkt.

Er ist mein zweites Stichwort.

## 2. Faßlichkeit

Weberns Begriff der „*Faßlichkeit*“ kann nicht semantische Verständlichkeit meinen, sondern Form-Deutlichkeit oder „*Struktur*“ –, also ziemlich genau das, was das Attribut „konkret“ bei der formbewußten neuen Poesie meint.

Bei Webern (1933) sind die Ausdrücke „*verständlich*“, „*deutlich*“ und „*Faßlichkeit*“ Synonyme (1960: 18). Ich zitiere: „*Das oberste Prinzip jeder Darstellung eines Gedankens ist das Gesetz der Faßlichkeit.*“ (18) Und: „*Faßlich ist etwas, was überblickbar ist, dessen Konturen ich unterscheiden kann.*“ (18) Webern erläutert Faßlichkeit durch „*Gliederung*“ (im Sinne von Artikulation) und „*Zusammenhang*“ (18). Beide sind „*nötig...um einen Gedanken faßlich zu machen.*“ (18 f.) Dies entspricht, scheint mir, dem Kerngedanken dessen, was die Konkrete Poesie anstrebt.

Webern: „*Wie erreiche ich die Faßlichkeit am leichtesten? – Durch Wiederholung.*“ (23)

### 3. Tonalität/Thema

So schwierig es ist, Tonalität und musikalisches Thema in begriffliche Beziehung zu setzen zum poetischen Sprachsystem und zur Entwicklung von poetischen „Themen“, so ist doch klar, daß es eine Analogie von der „*Eroberung der Atonalität*“ durch die Zwölftonmusik zur poetischen Öffnung aller syntaktischen Fügungsmöglichkeiten in der Dichtung seit dem Dadaismus gibt.

Der Abschaffung der Tonalität entspricht in der Dichtung die Lockerung, Relativierung oder Aufhebung der Syntax, der grammatischen Regeln der Umgangssprache.

In der Konkreten Poesie ist die völlige Freiheit der Wortfügung erreicht, jedes Gedicht hat potentiell seine eigene Grammatik, die der Leser rekonstruieren muß.

Ganz analog zur Abschaffung der klassischen Themenentwicklung in der Theorie der Zwölftonmusik formuliert Mon:

„Da die klassische literarische Idee als Konstituante ihre Rolle ausgespielt hat, ist die Großstruktur eines Textes innerlich gebunden an seine Feinstruktur. Im einfachsten Falle ist das Ganze ein additives Ensemble kleinster Elemente, die nach einem Prinzip zusammenhängen. Das Ganze kann sich auch in Gruppen gliedern, die eine Kleinstruktur jeweils abwandeln und in ihrer Folge deren mögliche Variationsbreite ablesen lassen. (...) Möglich ist das komplizierte kompositorische Zusammenspiel zahlreicher Kleinstrukturen verschiedenartiger Beschaffenheit samt ihren Permutationen, Spiegelungen, Verschiebungen usw.“ (Mon 1974, 33)

### 4. Materialbegriff

Neben dem Begriff der „Permutation“ ist der „Materialbegriff“ auch in der Theorie der Konkreten Dichtung zentral und heiß umkämpft.

Ich zitiere Mon:

„Der poetische Materialbegriff umfaßt nicht nur das wahrnehmbare, tönende oder sichtbare Zeichensubstrat, er umfaßt alle an der Sprache beteiligten Schichten vom phonetischen Stoff über die artikulatorische, verbale, syntaktische bis zur semantischen Struktur. Er impliziert ebenso die diachronische Hinsicht, wie unsere Überlegungen zur poetischen Negation belegen. Die experimentelle Fragestellung gilt sowohl den Schichten (Parametern), aus denen Sprachgebilde bestehen – z.B. Melodie, Tonhöhe, Tonstärke,



*Tempo eines Sprechverlaufs -, wie den kleinsten möglichen Elementen, wie den kompositorischen Großformen bzw. den Kompositionsprinzipien, mit denen Tete, welchen Umfangs auch immer, gebildet werden können.“ (Mon 1974, 33)*

Kosler hat festgestellt: „Parallel vollzogen experimentelle Literatur und Neue Musik dieselben Prozesse: in der Besinnung auf die Eigenschaften des Materials.“ (Kosler 1978, 15)

Und auch in der Dichtung ging die Debatte im Kern immer um die Frage, wie klein oder groß die Differenz der „Reihe“ oder des poetischen Verfahrens vom sogenannten „Material“ zu sein habe. Ich sage sogenannten, weil auch in der Poetik die Geschichtlichkeit des Materials (als „sedimentierter Geist“ nach Adorno) diskutiert wurde.

Leider wurde auch in der poetologischen Diskussion der Begriff des Materials zum Kampfbegriff (wie heimlich schon bei Adorno). Heute kann man ganz ruhig sagen: Zur Sprache als Material gehört die Geschichte dieses phonetischen wie semantischen Materials, und auch die Entwicklung der grammatischen Regeln. Als Formel: ästhetisches Material ist nie nur „bloßes Material“. (Vgl. Heißenbüttel 1970, 207)

## 5. Negativität

Die Negation von thematisch-deskriptiver Mimesis hat Borio so reflektiert:

*„Der Verlust der Sprachähnlichkeit von Musik fällt mit dem Verlust der Allgemeingültigkeit des Regelsystems, mit dem Zerfall der Tonalität und der funktionalen Harmonik zusammen. Adorno hat dieses Moment der Negativität mit der 'Krise des Sinnes' in Zusammenhang gebracht...“ (Borio 1993, 17)*

Indem das Kunstwerk das Unwahre der Gesellschaft negiert, findet sie neuen, ästhetischen Sinn; „Montage, Zufall, Texturkomposition, instrumentales Theater, informelle Werkvorstellung“ (Borio 1993, 15) sind für die Musik wie die Konkrete Poesie Mittel neuer metareferentieller Sinnstiftung. Heißenbüttel formuliert:

*„Das Abgeben von der sprachlichen Oberflächenstruktur bedeutet...zugleich den Abbau des ideellen und imaginativen Gehalts, der herkömmlicherweise mit dieser Oberflächenstruktur verbunden wird; die Vorurteile und die Verhärtungen, die im traditionellen Sprachzusammenhang konserviert sind, werden destruiert. Die Destruktion hat jedoch keinen, wie es ideologisch heißt, nihilistischen Aspekt, die Destruktion endet nicht bei Null..., und ebensowenig in der völligen Indifferenz. Sie gibt vielmehr erst die Sprache frei in den Elementen, die sich zur überkommenen Oberflächenstruktur zusammensetzen:*

*Mittel, Darstellungsmittel, Ausdrucksmittel, Konstruktionsmittel für eine veränderte Syntax und für eine veränderte Semantik.*“ (Heißenbüttel 1978b, 21)

Neben der Überschreitung der medialen Grenzen sieht Heißenbüttel die Reduktion als den entscheidenden Aspekt an: „*Reduktion bedeutet syntaktisch die Abwendung vom Alleinanspruch des abendländischen Grundschemas Subjekt-Objekt-Prädikat zugunsten von sich öffnenden und verschleifenden neuen syntagmatischen Versuchen.*“ (Heißenbüttel 1987a, 19)

Die Reduktion in diesem Sinne ist ganz offensichtlich ein Analogon zur Atonalität in der Musik.

Die „*Negation des Sinnes [...] als ihrerseits sinnvolle*“ (Adorno 1966, 16) bedeutet ästhetisch die bleibende Spannung zur Tonalität wie zur wohlgeformten referentiellen Sprache.

### 3 Texte

Wie Sie wissen, ist der Begriff „Konkrete Poesie“ Sammelname formbewußter Dichtung seit den 50er Jahren, die sehr vielgestaltig ist: vom Lautgedicht bis zum visuellen Text, von der reinen Zitatmontage bis zur komplexen syntaxfreien Sprachkomposition.

Ich möchte jetzt an drei Texten andeuten, wie „serielles Denken“ in der Dichtung aussehen kann.

Helmut Heißenbüttel

Relativ bekannt geworden ist das „Textbuch 1“ von Helmut Heißenbüttel von 1960. Darin stehen die „Einsätze“. Es handelt sich um acht fast gleichlange freisyntaxtische Textreihen, die aus unterschiedlichem Sprachmaterial komponiert sind und miteinander nur durch das gleiche Reihungs- und Permutationsverfahren verwandt sind. Der Untertitel gibt, auch durch seine Anspielung auf die Musik, einen Hinweis zum Textverfahren:

„*Ein Satz : Einsatz : Einsätze*“.



I

überall : immer und überall : je und je : morgens mittags und abends sogar  
 im Büro : ein dies dies ist ein : wasfür ein : wie am wenn auf oder in das  
 heißt als was andersartiger als : und das was wenn nichts als dies und so  
 fort : Fixierung fixiert : in der Lage ich man leit in genau ins man : chanisch  
 chanisiert pfern : meta fern : Domizil mizivil zivil : ein Zel mir griffig mir  
 greifend mir Kiel

Der Text gibt, meine ich, von seiner Struktur her, die Anweisung zum schnellen, im Tempo sich steigernden Lesen, die Doppelpunkte zeigen nur kurze Pausen/Zäsuren an.

Phonetisch dominieren Wortwiederholungen, Wortkontraktionen und Wortzerlegungen bis zu den Morphemen, was sich gegen Ende hin steigert. So wirkt die Sequenz „*Man: chanisch chanisiert pfern: meta fern*“ wie die zerrissenen und rhythmisierten Wörter „mechanisch“, „Metaphern“ und „fern“. „*mizivil*“ ist die Verschmelzung von „Domizil“ und Zivil“ usw.

Der erste Teil des Textes legt nahe, daß das lexikalische Material Alltagsphrasen sind, die Heißenbüttel permutiert, spiegelt und verschleift.

Wenn Essl (1991, 203) bei Webern von „*rhythmischem Materialvorrat*“ spricht, so scheint mir hier durchaus Ähnliches vorzuliegen.

Syntaktisch läßt sich der Text als ein Quasi-Satz oder ein syntaktisch-asyntaktisch gemischtes Supersatzgebilde bezeichnen, und es leuchtet unmittelbar ein, daß es um die „*konstruktive, rein konstruktive Verwendung der 'Reihen'*“ geht, daß sie „*der Schlüssel zu Allen*“ ist, wie Webern 1938 an Kolisch schreibt (zit. nach Essl 1991, 108).

Der Autor Heißenbüttel hat zu den „Einsätzen“ selbst geschrieben: „*Ich erkenne [...] (oder glaube zu erkennen), daß das alte Grundmodell der Sprache von Subjekt-Objekt-Prädikat nicht mehr standhält.*“ (Heißenbüttel 1970, 209 f.) Hierin sehe ich durchaus eine Analogie zur Aufhebung der Tonalität (Standardsprache) bei Schönberg und Webern.

Es geht zwar auch um Destruktion leerlaufender Formen, aber und vor allem um Ausdruck neuer Erfahrung: „*Satzsubjekte, Satzobjekte, Satzprädikate fallen weg, weil die Erfahrung, von der geredet wird, außerhalb der eindeutigen Subjekt-Objekt-Beziehung steht.*“ (Heißenbüttel 1970, 210 f.)

Heißenbüttel analysiert seine „Einsätzen“ selbst so:

„*Dort wird aus Wortverschleifungen und kopulalosen Reihungen jeweils ein einziges umfangreiches Satzgebilde gemacht, das ganz in sich beruht, dessen Teile so beschaffen sind, daß sie immer unmittelbar vor der metaphorischen Verdopplung haltmachen. Dies geschieht nicht nur aus formaler Spielerei oder sprachlicher Probierfreude, sondern um Mittel zu finden, die etwas Bestimmtes ausdrücken. Was? Hier etwa das Reden selbst an der Grenze zum bloß unartikulierten Ausruf. Es sind fremdartig (oder wie man will) artikuliert, komplexe Ausrufe vor dem Dunkel, dessen man ansichtig wird, wenn man erkannt hat, daß unsere Welt Grenzen hat.*“ (Heißenbüttel 1970, 216 f.)

An anderer Stelle sagt Heißenbüttel zum De-Konstruktiven bzw. Destruktiven solcher Texte:



*“Das Abgehen von der sprachlichen Oberflächenstruktur bedeutet [...] zugleich den Abbau des ideellen und imaginativen Gehalts, der herkömmlicherweise mit dieser Oberflächenstruktur verbunden wird; die Vorurteile und die Verbärtungen, die im traditionellen Sprachzusammenhang konserviert sind, werden destruiert. Die Destruktion hat jedoch keinen, wie es ideologisch heißt, nihilistischen Aspekt, die Destruktion endet nicht bei Null..., und ebensowenig in der völligen Indifferenz. Sie gibt vielmehr erst die Sprache frei in den Elementen, die sich zur überkommenen Oberflächenstruktur zusammensetzen: Mittel, Darstellungsmittel, Ausdrucksmittel, Konstruktionsmittel für eine veränderte Syntax und für eine veränderte Semantik.“ (Heißenbüttel 1978b, 21)*

Es geht Heißenbüttel um *„musikalisch-partiturbafte Verwendung der Sprache“* (1972, 220).

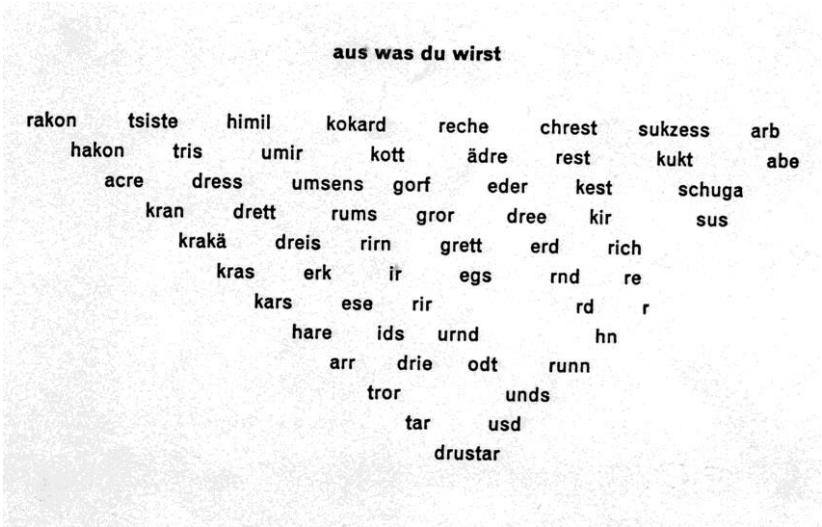
Zu gelten scheint mir für Heißenbüttel, was Borio über Ligetis *„Apparitions“* (UA 1960) schreibt:

*„1. Die Grenze zwischen Klang und Geräusch wird erforscht.*

*2. Es gehe um „die Konstruktion von Klangtexturen, die kraft des Zusammenwirkens aller Parameter höchst differenziert sind.“ (Borio 1993, 56)*

Für Heißenbüttel kann man sagen, daß die phonetische, die syntaktische und die semantische Ebene nicht mehr trennbar sind, woraus u.a. folgt, daß es für einen solchen Text nicht mehr das geben kann, was man sich angewöhnt hat, *„Interpretation“* zu nennen; denn – ich zitiere wieder Borio – es geht um *„Eigentendenzen des Materials in einem vieldeutigen Feld offener und variabler Möglichkeiten.“* (Borio 1993: 78)

(Ich übergehe das schwierige Problem, ob auch Heißenbüttels *„Einsätze“* als *„kompositorische Kritik am seriellen Denken“* (Borio 1993, 56) zu verstehen sind.)



Franz Mon

Mein zweites Textbeispiel ist von Franz Mon und erschien 1959 in seinem ersten Buch „artikulationen“. Es sieht zunächst aus wie ein reines Lautgedicht, was es aber nicht ist.

Die graphische Dreiecksform überläßt die Leserichtung wie bei „offenen Formen“ in der Neuen Musik dem Interpreten, der wegen der schnell auffallenden Lautähnlichkeiten vielleicht zunächst dazu neigen wird, die Reihen von oben nach schräg unten lesen, also: „*rakon hakon acre kran krakä kras hare*“ undsoweiter.

Da sich das letzte „Wort“ „*drustar*“ bald als eine Art Schlußpointe herausstellt, aber auch wegen unserer üblichen Leserichtung, wird man dann wohl so lesen: „*rakon tsiste himil kokard reche chrest sukzess arb*“ und so weiter.

Die typographische Anordnung des Textes deutet an, daß das große Dreieck eine ganze Reihe weiterer kleiner Artikulationsdreiecke enthält, z. B.:

„*tsiste himil tris*“ oder

„*umsens gorf rums*“, und schließlich am Ende

„*tar usd drustar*“.

Dieses letzte und rätselhafte Wort schließt mit seinen beiden letzten Lauten ( a und r) anagrammatisch an das erste Wort „*rakon*“ an.



Im Unterschied zu Heißenbüttels „Einsätzen“ regt der Artikulationstext von Franz Mon, verstärkt vielleicht durch seinen erst noch zu interpretierenden Titel „aus was du wirst“, zur Kontemplation ein, ganz im Sinn eines Satzes von Mon: *„Es gibt Textfiguren, reduziert auf wenige Elemente, bestimmt für den meditativen Leser, nicht für den Stoffheber.“* (Mon 1974, 35)

Das überwiegend frei erfundene sprachliche Material erlaubt semantisch jede Assoziation, wobei mehrere Sprachen eine Rolle spielen, z. B. ahd. „*himit*“ für Himmel oder „*schuga*“ für englisch sugar (persönlicher Hinweis von Mon am 30. 3. 1995).

Franz Mon hat nicht nur mit dem Buch „*movens*“ 1960 eine programmatische Anthologie aus bildender Kunst, Musik, Architektur und Dichtung herausgegeben, sondern auch eine, bisher kaum beachtete Artikulationstheorie vorgelegt, deren poetologische Analogie zur Theorie der Zwölftonmusik noch herauszuarbeiten wäre. Indem Mon von der Lautartikulation im Mund ausgeht, ohne in seinen späteren Texten dabei stehenzubleiben, universalisiert er das poetische Verfahren durchaus in Entsprechung zum Halbtonschritt bei Schönberg und Webern. Er überschreitet nicht sosehr die lexikalisch-semantische Grenze „nach unten“ ins morphologisch-akustische Material, vielmehr erweitert er – historisch durchaus auf der Basis des unsinnigen Lautgedichts – die poetischen Ausdrucksmöglichkeiten um eine Dimension, eine Dimension allerdings, die der europäischen Lyrik immer schon impliziert ist. (Hierzu wäre Webern Rückverweis auf den Kontrapunkt der alten Niederländer heranzuziehen.)

Falls es heute noch oder wieder nötig wäre, Schönbergs „*Emanzipation der Dissonanz*“ auf poetischem Gebiet zu verteidigen, dann müßte hinzugefügt werden, daß die zur Zeit festgeklopfte Interpretation des Dadaismus als einer auf nichts als die Destruktion der bürgerlichen Kunstinstitution gerichtete Kabarett-Bewegung (man sehe sich die Schwitters-Inszenierungen speziell in Hannover an!) falsch ist.

Aber selbst gegen die destruktive Intention könnte das dadaistische Lautgedicht eine Etappe in der Geschichte dieser Öffnung des poetischen Artikulationsprozesses sein. Dann gäbe es eine gar nicht schwache Analogie von der Atonalität im Sinne der Zwölftonmusik zur phonetischen Artikulation.

Mon schreibt zur poetischen Funktion von Artikulationen:

*„Die artikulatorische Gestik, die allein im Mit- und Nachvollzug der Organeinstellungen erfaßt werden kann, und die Bedeutungswerte, die nie völlig verschwinden,*

*arbeiten ineinander [...] Beide zusammen wirken ein aktuelles Bedeutungsnetz, in dem auch das scheinbar Nur-Syntaktische, die Leerformel mit ihrer Monotonie und Variabilität Bedeutungswert gewinnen und darum faszinieren. Denn auf der artikulatorischen Ebene gilt die Unterscheidung zwischen Bedeutung und Bedeutungsträger...nicht.*“ (Mon 1970, 14)

Mit dem letzten Satze konstatiert Mon etwas, das man Anti-Zeichen nennen könnte, ein Anti-Zeichen als gemeinsamer Nenner von Musik und poetischer Sprache, aber ohne daß die Sprachlichkeit der Poesie verloren ginge: denn es bleiben semantische Reste – und die Syntagmen selbst werden „semantisch“.

Charakteristika von permutativen Texten wie dem von Franz Mon sind u.a. rationales, aber nicht rationalistisches Verfahren, Destruktion und Konstruktion von Sinn, Vieldeutigkeit und das, was Heißenbüttel bei Mon „*Durchsetzung des je eigenen Ausdruckswillens gegen alle gesellschaftlich vorgegebenen Abgrenzungen*“ (1978, 49) genannt hat.

Analogien dürfen nicht überzogen werden, aber mir scheint doch ein Satz von E. Budde über Weberns op. 9 (die Bagatellen) übertragbar auf Mons Text zu sein: die Bagatellen seien ein Versuch, „*Ausdruck als unmittelbare Kundgabe des Subjekts ineins zu setzen mit der Logik musikalischer Konstruktion*“ (zit. nach Becker 1978: 174).

Und Heißenbüttel hat über Mon geschrieben:

*„Franz Mon hat die Abgrenzung des Literarischen zum Außerliterarischen durchlässig gemacht[...] Franz Mon hat kompositorische Methoden der Musik in Textstruktur verwandelt und kombinatorisch Text, Geräusch und Musik zu neuen Gebilden konstruiert[...]“* (Heißenbüttel 1978, 49)

Reinhard Priessnitz

Mit nur 44 Gedichten hat Reinhard Priessnitz, der 1985 mit 40 Jahren gestorben ist, 1979 in seinem gleichnamigen Gedichtband (Priessnitz 1978) ein riesiges poetisches Gebiet erschlossen, das erst in Ansätzen von der Kritik vermessen wurde.

Ich wähle das Gedicht „hohl“ von Priessnitz u.a. deshalb aus, weil ich darin Züge davon sehe, die Borio 1993 der von ihm (nach Adorno) „*informell*“ genannten Musik zuschreibt.



## hohl

geht sie, als wär das weiter, frage,  
 von welchem weiteren sie komme, wie  
 das weiter gehe, gehe es als die,  
 die, dass sie weiterkommt, das sage:

sie gehe weiter, wäre frage,  
 zu weiterem zu kommen gehe sie,

die, dass das weiter komme, sage:  
 das wär das weitere, so gehe sie,  
 dass das, im weitergehen, komme wie  
 als wär das, geht sie, weiter frage.

Aus andern Gründen als bei Mon ist dieses Gedicht im traditionellen Sinne nicht mehr interpretierbar. Trotzdem handelt es sich nicht um ein reines Klangspiel mit der Syntax, Sinn wird nicht einfach destruiert, er scheint vielmehr konstruierbar zu sein:

Die beiden ersten Wörter „geht sie“ könnte man als verkürzten Wenn-Satz („wenn sie geht“) auffassen und später einen „dann“-Satz erwarten; das würde die argumentatorisch-ruhige Quasi-Parlando-Wirkung des Textes erklären. Weitere Ellipsen – wie „frage“ für „das ist die frage“ – erzeugen vermutlich den unpathetischen umgangssprachlichen Ton.

Dennoch zeigt sich schnell, daß das Gedicht im Bereich zwischen partieller, vom Leser assoziativ konstruierter Bedeutung und reinem Sprachklang schwebt, es realisiert, was ich Zwischensprache nenne.

Zwar scheint es eine Art „Thema“, nämlich „geben“ und „kommen“ zu geben, aber alles bleibt in der konjunktivischen Möglichkeitsform. Auch ist nicht auszumachen, ob dieses „Gehen“ und „Kommen“ wörtlich oder

übertragen/metaphorisch zu verstehen ist ebenso wie unbestimmt bleibt, ob „weiter“ räumlich oder zeitlich zu verstehen ist. Der ästhetische Genuß stellt sich dann ein, wenn man mental alle Möglichkeiten zu realisieren versucht.

Am Ende wird man wohl dazu neigen, zu sagen, daß das Gedicht eher die Fraglichkeit eines realen Weitergehens und Weiterkommens klanglich-labyrinthisch materialisiert.

Ob das siebenmalige „wie“ ein weibliches Subjekt meint oder sich auf das einzige Nomen „frage“ bezieht, bleibt offen und erzeugt die zunächst reizvolle Spannung des Gedichts.

Der Text besteht aus einem kleinen Corpus von nur 19 Wörtern bei einer Gesamtzahl von 63 Wörtern. Wiederholung ist das bestimmende Gesetz:

Das Schlüsselwort „weiter“ kommt zehnmal vor, und zwar in jeder Zeile einmal, „gehen“ achtmal, mit „kommen“ (fünfmal) alternierend, neben „es“ kommt nur das Wort „so“ nur einmal vor (woher die Wenn-dann-Assoziation entsteht).

Von einem „Gedicht“ zu sprechen, ist insofern richtig, als dieser Text nach dem Schema abba ab abba gereimt ist, was allerdings durch die stark permutative Struktur sozusagen untergeht.

Zeile 1 und Zeile 10 stellen übrigens eine strenge Permutation mit den gleichen Wörtern dar.

Das Gedicht beutet die Mehrdeutigkeit des Morphems [das] aus, insofern es als Demonstrativpronomen wie als konsekutives (so daß), aber auch als finales (damit) gebraucht wird.

Insofern Indikativ und Konjunktiv wechseln, geht es hier auch um ein grammatisches Labyrinth.

Das Gedicht von Priessnitz würde Borio zur informellen Kunst rechnen, weil auch hier eine „Gewichtsverschiebung und von der Struktur zur Textur“, wobei gilt:

„Nur nach Erforschung von texturen und Klangprozessen [und nicht der Struktur, des Plans, des Themas, C.B.] kann man – wie bei der Bildanalyse des art informel – aus dem offenen Beziehungsfeld sinnbildender relationen der disparaten Materialkomponenten herauslösen und sie in die hypothetische Verstehensstruktur der Werk-auslegung einfließen lassen.“ (Borio 1993, 101)

Die ästhetische Folge der Verschiebung von der Struktur zur Textur ist die verstärkte Unabschließbarkeit des Rezeptionsprozesses. Das heißt für den Lese-prozess: da sich semantisch als Anspielung so viele Möglichkeiten öffnen, hat das



Gedicht etwas Endloses. Begreift man aber schließlich, daß analytisch diese Nuß nicht zu knacken ist, d. h. daß das Verstehen gar nicht an ein Ende kommen soll, dann wird jede Lektüre zum lustvoll-komplexen Vollzug, zu einer wie musikalischen Aufführung. Dabei kommt es jedoch nicht zur reinen sinnfreien Sprachmusik, sondern, könnte man sagen: Bedeutungen werden inszeniert. Ich würde auch hier, und hier besonders, von Bedeutungsmusik sprechen.

#### 4 Informelle Kunst

Borio formuliert in der Zusammenfassung seines Buches:

*„Informelle Werke klammern die mit dem seriellen Denken in die Krise geratene Sprachähnlichkeit der Musik nicht einfach aus. Ihr Verhältnis zur sprachlichen Gestaltung von Musik ist das einer sinnkonstituierenden Negation. Das bedeutet, daß lediglich die Analogie zu den syntaktischen Operationen verabschiedet wird, nicht aber die Möglichkeit, Sinn zu vermitteln.“* (Borio 1993, 170)

Unterscheidet man mit Borio Bedeutung und Sinn wie Frege, dann gilt für die Konkrete Poesie erstaunlich genau die Analogie; man muß unter der „Krise der Sprachähnlichkeit“ nur den direkten Bezug auf die syntaktisch wohlgeformte Alltagssprache verstehen. Und es handelt sich nicht um einen logischen Widerspruch, sondern nur um eine versetzte Redeweise, wenn man mit Webern einerseits der Zwölftonmusik den spezifischen Sprachcharakter des Nicht-anders-Sagbaren zuspricht und andererseits von der seriellen Nicht-Sprachlichkeit wie der konkret-poetischen Differenz zur Normgrammatik spricht. Die „Eroberung der chromatischen Skala“ durch die Zwölftonmusik stellt eine direkte Analogie dar zur Befreiung der poetischen Sprache im Sinne der Verfügbarkeit/Einsetzbarkeit des gesamten Sprachmaterials durch die Lyrik seit dem Dadaismus.

In der Konkreten Poesie vollendet sich m.E. vorläufig, was in der europäischen Lyrik seit der Sappho angelegt ist: daß die Poesie eine eigene Sprache ist (oder Sprache in anderer Funktion, soviel oder so wenig sie mitteilend, begrifflich sein mag). Das heißt: Poesie ist nicht Mitteilung in ästhetischer Form, „poetische Botschaft“, sondern immer schon Bedeutungsmusik (Frege-Anhänger würden eher von Sinn-Musik sprechen).

In Analogie zur Atonalität sind alle festen Formen (wie Metrum etc.) verschwunden (aber frei verfügbar). „Zusammenhang“ wird nicht mehr nur semantisch, er wird phonetisch und syntaktisch zugleich, ja dominant aufgebaut.

Der Tonalität der Musik dagegen entsprach grosso modo in der Dichtung

1. die Beschränkung des sprachlichen Materials und der syntaktischen Verfahren: alles im Gedicht mußte zur tradierten poetischen Sprache gehören oder durfte sich nur vorsichtig davon entfernen;
2. das Gesetz des semantischen Zusammenhangs.

Im letzten Abschnitt seines Buches schreibt Borio:

*„Die mimetisch-körperlichen Momente, die in die Sinnstruktur eines informellen Werkes einfließen, weisen ständig auf die Lebenswelt hin, in der historische Dimensionen, soziokulturelle Kontexte und leibliche Erfahrungen verschränkt sind. Das Informelle setzt Negativität und Sinnlosigkeit ein als Mittel zur Steigerung des Apellcharakters eben an die Lebenswelt des Rezipienten. Ein technisch-immanentes Verstehen, das ohne produktive Thematisierung der Lebenswelt auskommt, hat hier keine Chance.“* (Borio 1993, 173)

Das gilt genau für Heißenbüttel, aber auch für Priessnitz.

Ich zitiere zum Abschluß noch einmal Webern: *„Was ist denn die Musik? – Die Musik ist Sprache. Ein Mensch will in dieser Sprache Gedanken ausdrücken; aber nicht Gedanken, die sich in Begriffe umsetzen lassen, sondern musikalische Gedanken.“* (Webern 1960: 46)

In strenger Analogie läßt sich spätestens von der Konkreten Dichtung her, wahrscheinlich aber von der Lyrik seit ihrem Beginn, formulieren:

Was ist denn die Poesie? – Die Poesie ist Sprache. Ein Mensch will in dieser Sprache Gedanken ausdrücken; aber nicht Gedanken, die sich in Begriffe umsetzen lassen, sondern poetische Gedanken.

## Literatur

- |                             |  |
|-----------------------------|--|
| Adorno, Th. W. (1958):      | Philosophie der Neuen Musik. Stuttgart.                        |
| Adorno u.a. (Hrsg.) (1966): | Form in der Neuen Musik. Mainz.                                |
| Adorno (1959):              | Klangfiguren. Musikalische Schriften I. Frankfurt/Main.        |
| Adorno (1963):              | Quasi una Fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt/Main. |
| Borio, G (1993):            | Musikalische Avantgarde um 1960. Laaber.                       |



- Becker, P. (1978): Ausdruck und Konstruktion bei Webern – Aspekte für den Musikunterricht in der Sekundarstufe II. In: Musik und Bildung, H. 3, S. 174 - 179.
- Brinkmann, R. (Hrsg.) (1978): Die neue Musik und die Tradition. Mainz.
- Czernin, F. J. (1992): Sechs tote Dichter. Wien.
- Dahlhaus, C. (1978): Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. Mainz.
- Deppert, H. (1972): Studien zur kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns. Darmstadt.
- Dornseiff, F. (1925): Das Alphabet in Mystik und Magie. Leipzig.
- Danuser, H. (1979): Tradition und Avantgarde nach 1950. In: Brinkmann, R. (Hrsg.) (1978), S. 22 – 54.
- Eicher, Th. und U. Bleckmann (Hrsg.) (1994): Intermedialität. Vom Bild zum Text. Bielefeld.
- Eimert, H. (1964): Grundlagen der musikalischen Reihentechnik. Wien.
- Eimert (1966): Lehrbuch der Zwölftontechnik. Wiesbaden.
- Essl, K. (1991): Das Synthese-Denken bei Anton Webern. Studien zur Musikauffassung des späten Webern unter besonderer Berücksichtigung seiner eigenen Analysen zu op. 28 und 30. Tutzing.
- Evangelisti, F. (1985): Vom Schweigen zu einer neuen Klangwelt. In: Musik-Konzepte 43/44: 40 - 168)
- Garbe, B. (Hrsg.) (1987): Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Hildesheim.
- Gruhn, W. (1974): Anton von Webern: Fünf Stücke für Orchester op. 10 (1911/13). In: Zimmerschied, D. (Hrsg.): Perspektiven Neuer Musik. Materialien und didaktische Information. Mainz, S. 13 - 40.
- Hartung, H. (1975): Experimentelle Literatur und konkrete Poesie. Göttingen.
- Heißenbüttel, H. (1960): Textbuch 1. Olten und Freiburg im Breisgau.
- Heißenbüttel (1970): Über Literatur. Aufsätze. München.

- Heißenbüttel (1972): Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964 - 1971. Neuwied.
- Heißenbüttel (1978a): Anmerkungen zur konkreten Poesie. In: TEXT + KRITIK, Heft 25, S. 19-21.
- Heißenbüttel(1978b): 13 Thesen über ästhetische ^ Grenzüberschreitung. In: TEXT + KRITIK, Heft 60: 48 f.
- Kaufmann, H. (1969): Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik. Wien.
- Kolneder, W. (1961): Anton Webern. Einführung in Werk und Stil. In: Kontrapunkte. Schriften zur deutschen Musik der gegenwart, Band 5. Rodenkirchen.
- Kopfermann, Th. (Hrsg.) 1974: Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. München.
- Kosler, H. C. (1978): Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur. Die Poetik Franz Mons im Umfeld einer möglichen Wahrnehmung. In: TEXT + KRITIK; Heft 60, S. 4 - 19.
- Ligeti, G. (1961): Die Wiener Schule und ihre Bedeutung für die Musikentwicklung im 20. Jahrhundert. Wien.
- Mon, F. (1959): artikulationen. Pfullingen.
- Mon. (Hrsg.) (1960): movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur in Zusammenarbeit mit Walter Höllerer und Manfred de la Motte. Wiesbaden.
- Mon (1970): Texte über Texte. Neuwied.
- Mon (1974): An eine Säge denken. In: Kopfermann: 29 - 36.
- Pousseur, H. (1955): Anton Weberns organische Chromatik. In: die Reihe, Band 2. Anton Webern. Wien.
- Pousseur (1959): Musik, Form und Praxis. In: die Reihe, Band 6. Sprache und Musik. Wien.



- Priessnitz, R. (1978):  
Schnitzler, G. (Hrsg.) (1979):  
Schulz, R. 1982:  
Stahnke, M. (1991):  
Stephan, R. (1985):  
Stenzl, J. (1979):  
Vogt, Hans (1975):  
Wolff, C. (1955):  
Webern, A. (1960):  
Wittgenstein, L. (1984a):  
Wittgenstein (1984 b):
- vierundvierzig gedichte. Linz.  
Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart.  
Über das Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck in den Werken von Anton Webern. München.  
Ordnung und „Chaos“ in komplexen musikalischen Stimmsystemen auf der Basis naturreiner Intervalle. In: Kolleritsch, O. (Hrsg.): Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung. Wien.  
Vom musikalischen Denken, hg. v. Rainer Damm, Andreas Traub, Mainz.  
Tradition und Traditionsbruch. In: Brinkmann, R. (Hrsg.), S. 80 - 101.  
Neue Musik seit 1945. Stuttgart.  
Kontrollierte Bewegung. In: die Reihe, Band 2. Anton Webern. Wien.  
Wege zur Neuen Musik, hg. v. W. Reich, Wien.  
Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Band 1. Frankfurt.  
Über Gewißheit. Werkausgabe Band 8. Frankfurt/Main.

Johannes Fehr

## Die Linearität des sprachlichen Zeichen

### Serie und System bei Ferdinand de Saussure

„Es ist wegen eines anderen Gesichtspunktes, dass die Linguistik den Titel einer historischen Wissenschaft für sich fordert. Nämlich insofern, als jede Sprache in sich selbst eine Geschichte hat, die fortwährend abläuft, die aus einer Abfolge von *sprachlichen* Ereignissen besteht [...]“

F. d. S., 1891

Dem Titel, den ich für meinen Vortrag gewählt habe, ist zu entnehmen, daß Saussures Konzeption von Serie und System ausgehend von dem erläutert werden soll, was er die »*Linearität*« bzw. den »*linearen Charakter des Zeichens*« nennt. Nun ist aber in den drei knappen, nicht einmal eine Druckseite füllenden Abschnitten, welche dieses Prinzip im *Cours de linguistique générale* erläutern, weder von sprachlichen Serien noch vom System der Sprache die Rede. Deshalb zunächst eine kurze Vorbemerkung zu diesen zwei Begriffen und zu meinem Vorgehen.

Der Begriff des Systems, bzw. die Konzeption der Sprache als ein System von Zeichen ist bekanntlich für Saussures Denken von zentraler Bedeutung, doch die vielschichtige Problematik des Saussureschen Systembegriffs ist aus den eingängigen Formulierungen des *Cours* nicht ohne weiteres ersichtlich. So wird etwa die Sprache einmal als soziale Tatsache bestimmt, als »*fait social*«, einmal als mentale Größe, als »*trésor intérieur*«, aber die Frage, wie diese beiden



Bestimmungen zueinander stehen, wird im *Cours* nicht ausdrücklich gestellt, geschweige denn beantwortet.

Im Gegensatz zum Begriff des *Systems*, welchen man übrigens nicht erst im *Cours* findet, den Charles Bally und Albert Sechehaye nach Saussures Tod auf der Basis von Vorlesungsmitschriften redigiert hatten, sondern bereits in den frühesten, von Saussure selbst veröffentlichten Arbeiten, wie auch in seinen nachgelassenen Notizen, und zwar nicht nur in jenen zur allgemeinen Sprachwissenschaft – im Gegensatz zum werkübergreifenden Systembegriff also spielt der Begriff der *Serie*, wenigstens auf den ersten Blick, nur eine marginale Rolle in Saussures veröffentlichten und unveröffentlichten Schriften. Und insofern ist es fraglich, ob bei Saussure überhaupt von einem *seriellen Denken* die Rede sein kann.

Wenn ich im folgenden von der »*Linearität des sprachlichen Zeichens*« ausgehe, um dieser Frage nachzugehen, so eben deshalb, weil hier gezeigt werden kann, wo allenfalls im Denken Ferdinand de Saussures sich der Begriff des Systems mit jenem der Serie berührt bzw. mit ihm *schneidet*.

## I

Im *Cours* ist vom linearen Charakter des Zeichens an prominenter Stelle die Rede, nämlich im ersten Kapitel des mit *Allgemeine Grundlagen* überschriebenen ersten Teils. Nachdem in der Einleitung in den *Cours* das Postulat aufgestellt wurde, daß allgemeine Sprachwissenschaft nur sinnvoll betrieben werden könne, wenn die Sprache als ein System von Zeichen aufgefaßt werde, wird in diesem ersten Kapitel »die Natur des sprachlichen Zeichens« durch die Formulierung zweier Prinzipien bestimmt. Das erste Prinzip ist dasjenige der *Beliebigkeit*, das zweite dasjenige der *Linearität* des Zeichens.

Die Frage, ob überhaupt, und wenn ja, inwiefern es gerechtfertigt sei, das »Band« zwischen den »zwei Seiten des sprachlichen Zeichens«, zwischen »Vorstellung« und »Lautbild« bzw. zwischen »Signifikat« und »Signifikant« als *beliebig* zu bezeichnen, hat seit dem Erscheinen des *Cours* im Jahre 1916 die Diskussion um Saussures Theorie dermaßen bestimmt<sup>1</sup>, daß dem Umstand, daß diesem

<sup>1</sup> Siehe dazu etwa R. Engler, „Théorie et critique d'un principe saussurien: L'arbitraire du signe“, in: Cahiers Ferdinand de Saussure 19, 1962, S. 5-66 [hinfort zitiert CFS]; ders., „Compléments à l'arbitraire“, in: CFS 21, 1964, S. 25-32; sowie E. F. K. Koerner, Contribution au débat post-saussurien sur le signe linguistique. Introduction générale et bibliographie annotée, Den Haag-Paris: Mouton, 1972.

ersten ein zweites Prinzip zugeordnet ist, nur selten Rechnung getragen wurde. Und entsprechend unbedacht blieb in der Folge auch die Frage, wie allenfalls der gedankliche Zusammenhang zwischen *Arbitrarität* und *Linearität* aussehen könnte.

Doch was genau ist unter dem »linearen Charakter des Zeichens« überhaupt zu verstehen? – Wenn von den folgenden, je aus drei Phonemen bestehenden Lautfolgen – nämlich *ORT*, *OTR*, *ROT*, *RTO*, *TOR*, *TRO* – genau deren drei unschwer als Wörter der deutschen Sprache identifiziert werden dürften, was impliziert, daß man ihnen umgehend eine lexikalische Bedeutung zuordnet, so deshalb, weil in diesen drei Fällen die Abfolge der drei Phoneme derjenigen in den drei Lexemen *ORT*, *ROT*, *TOR* entspricht. Die Abfolge der Phoneme in *OTR*, *RTO*, *TRO* hingegen entspricht nicht derjenigen von Wörtern der deutschen Sprache. Das bedeutet aber, daß Wörter nicht nur durch eine lexikalische Bedeutung charakterisiert sind, sondern auch durch eine linear geordnete Abfolge von Phonemen, welche daraus resultiert, daß es sich bei den Phonemen um Lautbilder, um etwas Hörbares handelt, was akustisch übertragen wird und damit einen zeitlichen Verlauf hat. „Dieses Prinzip“, heißt es im *Cours*,

„leuchtet von selbst ein, aber es scheint, dass man bisher versäumt hat, es auszusprechen, zweifellos, weil es als gar zu einfach erschien; es ist jedoch von grundlegender Art und seine Konsequenzen unabsehbar; es ist ebenso wichtig wie das erste Gesetz. Der ganze Mechanismus der Sprache [‘langue’] hängt davon ab.“<sup>2</sup>

Gemessen an der Emphase mit der hier die offenbar viel zu wenig beachtete grundlegende Bedeutung des »linearen Charakters des Zeichens« unterstrichen wird, nimmt sich allerdings dessen Erläuterung im *Cours* eher bescheiden aus. Sie beschränkt sich nämlich auf die eingangs bereits erwähnten drei dürftigen Abschnitte, wobei allein schon die bloße Formulierung des Prinzips mehr als einen Abschnitt beansprucht. Wie so oft beim *Cours* ist man daher gezwungen, zwischen den Zeilen zu lesen, Querbezüge zu anderen Textstellen herzustellen oder auf das umfangreiche Textmaterial aus Saussures Nachlaß zurückzugreifen.

---

2 F. de Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye unter Mitwirkung von Albert Riedlinger, übersetzt von Herman Lommel, Berlin: de Gruyter & Co, 1931; 2. Auflage mit neuem Register und einem Nachwort von Peter von Polenz, 1967 [hinfort zitiert GRF], S. 82. Wo es erforderlich erschien, habe ich den Wortlaut der deutschen Übersetzung von H. Lommel überarbeitet.



\*

Auf das Problematische des Ausgangspostulats, daß Sprache von ihrem Zeichencharakter her zu begreifen sei, kann ich hier nur hinweisen<sup>3</sup>. Geht man aber einmal von diesem Postulat aus und hält man sich weiter auch an die Vorgabe, daß das sprachliche Zeichen als eine prinzipiell beliebige Verbindung von Vorstellung und Lautbild, von Signifikat und Signifikant verstanden werden kann, stellt sich zunächst die Frage, weshalb Saussure vom »*linearen Charakter des Zeichens*« spricht und nicht einfach nur vom »*linearen Charakter des Signifikanten*«. Daß dieser, der Signifikant, „*als etwas Hörbares, ausschließlich in der Zeit verläuft und Eigenschaften hat, die von der Zeit bestimmt sind*“<sup>4</sup>, leuchtet durchaus ein. Für diese Feststellung hat in gewisser Weise erst die Betrachtung der Wörter als Zeichen, d. h. als »*beliebige Verbindung von Vorstellung und Lautbild*«, den Blick eröffnet und damit zugleich die lautliche Seite der Sprache mit ihrer eigenen, akustischen Gesetzmäßigkeiten gehorchenden Materialität freigelegt. Aber ist diese zeitliche Dimension, der lineare Charakter des lautlichen Signifikanten letztlich nicht etwas Äußeres, Sekundäres? Ist es nicht möglich, dieselben »*Vorstellungen*« oder dieselben semantischen Inhalte sowohl akustisch als auch zum Beispiel visuell zu vermitteln, also durch einen Signifikanten – im *Cours* werden die »*maritimen Signales*« erwähnt – der nicht in gleicher Weise der Zeit unterworfen ist, sondern „*die gleichzeitige Kombination in verschiedene Dimensionen*“<sup>5</sup> erlaubt?

Wenn dies der Fall wäre, wenn der Materialität des Signifikanten bloß eine rein externe, sekundäre Rolle zukäme, könnten die Sprachen problemlos in eine allgemeine Theorie der Zeichen, wie sie die philosophische Semiotik anstrebt, eingeordnet und von dieser hinreichend beschrieben werden. Genau dies wird hier aber, wie übrigens an vielen anderen Orten seines Werks, von Saussure in Abrede gestellt<sup>6</sup>. Denn der Umstand, daß bei den sogenannten natürlichen

<sup>3</sup> Siehe dazu etwa: J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Minuit, 1967; J.-C. Milner, *Introduction à une science du langage*, Paris: Seuil, 1989; sowie J. Fehr, „Die Theorie des Zeichens bei Saussure und Derrida oder Jacques Derridas Saussure-Lektüre“, in: CFS 46, 1992, S. 35-54.

<sup>4</sup> GRF, S. 82.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Saussure notiert etwa: „Item. Es ist vollständig nutzlos nachzudenken, bevor man sich nicht der Natur des gewählten Agenten für die spezielle Semiologie inne geworden ist, welche die sprachliche/linguistische Semiologie ist.“. Vgl. F. de Saussure: *Cours de linguistique générale*. Notes de F. de Saussure sur la linguistique générale, édition critique par R. Engler, tome 2, fascicule 4, Wiesbaden: Harassowitz, 1974 [hinfort zitiert CLG/E (II)], 38, N 15, Nr. 3317.4.

Sprachen der Signifikant »*etwas Hörbares*« ist und mithin in der Dimension der Zeit verläuft, betrifft seiner Ansicht nach nicht nur diesen allein, sondern hat vielmehr, ich wiederhole und unterstreiche, »*unabsehbare Konsequenzen*«.

Weil der sprachliche Signifikant als etwas Hörbares in der Zeit verläuft, kann ich, wenn ich spreche, nicht zwei Wörter gleichzeitig oder sozusagen *nebeneinander* aussprechen, sondern ich bin gezwungen, was ich sage in eine Ordnung des Nacheinanders zu bringen. Insofern unterwirft die Sprache also nicht nur die Phoneme einer zeitlichen Ordnung, sondern darüber hinaus und zugleich auch die durch sie vermittelten semantischen Inhalte<sup>7</sup>. Wie es nämlich nicht ohne Belang ist, ob ich *ORT* oder *ROT* bzw. *TRO* sage, kommt es auch nicht aufs selbe heraus, ob ich »*PAUL LIEBT PAULA*.« oder »*PAULA LIEBT PAUL*.« bzw. »*LIEBT PAULA PAUL?*« oder gar »\**PAUL PAULA LIEBT*.« sage. Einmal kehre ich die Bedeutung des Gesagten um, dann formuliere ich statt einer Aussage eine Frage oder ich bilde zwar eine Wortfolge, aber keinen sinnvollen Satz. – Gerade weil es in der gesprochenen Rede keine Möglichkeit des Nebeneinanders bzw. der Gleichzeitigkeit zweier Elemente gibt, stellt das Nacheinander der Elemente, das aus der akustischen Materialität des Signifikanten resultiert, nicht nur ein *physikalisches* Phänomen dar, sondern ein strenges, *bedeutungs konstitutives* Ordnungsprinzip. Ohne dieses lineare Ordnungsprinzip wäre sprachliche Syntax nicht möglich, zugleich betrifft es aber mehr als nur die syntaktische Dimension der natürlichen Sprachen, nämlich, mit Kleist zu reden, den Prozeß der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden. Denn der lineare Charakter des sprachlichen Zeichens

---

Passagen fremdsprachiger Texte, die von mir ins Deutsche übersetzt wurden, sind durch den der Stellenangabe vorangestellten Hinweis 'Cf.' gekennzeichnet.)

<sup>7</sup> Saussure notiert etwa: „Item. Prinzip der Uni-spatialität, wenn man das *sème* betrachtet, was ihm *sème* zur Folge hat: die Aufteilbarkeit in Tranchen (immer in die gleiche Richtung und gemäß gleichen Schnitten) [...] - Nun regelt sich der Gegensatz zwischen zwei *sèmes* [...] mittels Tranchen, die in dieselbe Richtung laufen und die eine nach der andern kommen, während es einfach ist, sich tausend Systeme vorzustellen, in welchen weder die eine noch die andere Bedingung erfüllt wäre. (Schwierig nur, weil wir auf die Rede [‘parole’] zurückkommen, ohne es zu ahnen, wenn man einen andern Semismus [‘sémisme’] anbietet.“ (Vgl. CLG/E (II), 38, N 15, Nr. 3317.2.) Oder: „Item.<Die Zeitlichkeit.> Je mehr man studiert [...], desto mehr sieht man, daß es die Teilbarkeit der sonoren Kette ist (ipso facto einfache, unilaterale Teilbarkeit), die sowohl die Merkmale als auch die Illusionen schafft wie jene, zu glauben, die Einheiten der Sprache [‘langage’] seien organisierte Ganze, wo sie doch einfach in der Zeit unterteilbare Ganze sind und parallel zu Funktionen, die man jedem Zeitstück zuschreiben kann.“ (Cf. ebd., 3317. 3.)



erfordert und ermöglicht nicht nur die Satzbildung, sondern ruft auch spezifische narrative und rhetorische Verfahren zur Bildung satzübergreifender Diskursstrukturen hervor.

Ob ich also einzelne Wörter oder zusammenhängende Sätze bilde, ob ich weitausholende Reden oder einen inneren Monolog führe – immer bin ich mit dem linearen Charakter des sprachlichen Zeichens konfrontiert, der sich einmal als enges Nadelöhr für die Fülle meiner verzweigten Gedanken, dann wieder als ein zu unerwarteten Formulierungen treibender Fluß darstellt. Damit sind aber die »unabsehbaren Konsequenzen«, die gemäß Saussure aus dem linearen Charakter des sprachlichen Zeichens resultieren, höchstens zur Hälfte bzw. erst in einer Richtung beschrieben, denn die syntagmatischen Anreihungen und Verkettungen, welche ich hier zu umschreiben versuchte, stellen nur eine der beiden Arten von Beziehungen dar, aus deren »Zusammenwirken« oder »Ineinanderspielen«, wie es im *Cours* heißt, der vom linearen Charakter des Zeichens abhängende »*Mechanismus der Sprache*« resultiert.

## II

Die für den »*Mechanismus der Sprache*« ebenfalls unabdingbaren, aber im Gegensatz zu den syntagmatischen gerade nicht auf dem linearen Charakter der Zeichen beruhenden Beziehungen, werden im *Cours* als »*assoziative Beziehungen*« bezeichnet<sup>8</sup>. Um nun genauer zu sehen, wie man sich gemäß Saussure den Gegensatz von syntagmatischen und assoziativen Beziehungen vorzustellen hat und, weiter, welche Rolle bei dieser Unterscheidung bzw. beim »*Zusammenwirken*« der beiden Arten von Beziehungen im »*Mechanismus der Sprache*« der lineare Charakter der Zeichen spielt, gebe ich eine längere Passage aus dem *Cours* wieder, in der diese Modellvorstellung erörtert wird.

*„Einerseits geben die Wörter infolge ihrer Verkettung im Diskurs Beziehungen unter sich ein, die auf dem linearen Charakter der Sprache [‘langue’] beruhen, der es unmöglich*

<sup>8</sup> Statt von assoziativen spricht man in der modernen Linguistik seit L. Hjelmslev von paradigmatischen Beziehungen. Vgl. Hjelmslev, *Le langage*, Paris: Minuit, 1966 (dänische Originalausgabe 1963), S. 56 ff.; vgl. dazu aber auch R. Jakobson: „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen“, in: ders., *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, hrsg. v. W. Raible, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979, S. 117-141 (zuerst erschienen in: *Fundamentals of Language*, 1956), sowie E. Holenstein: „Die zwei Achsen der Sprache und ihre Grundlagen“, in: ders., *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik. Plädoyers für eine strukturelle Phänomenologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, S. 76-113.

*macht, zwei Elemente gleichzeitig auszusprechen. Sie reihen sich eins nach dem andern in der Kette des Sprechens ['chaîne de la parole'] an, und diese Kombinationen, deren Grundlage die Ausdehnung ist, können Anreihungen oder Syntagen genannt werden. Die Anreihung besteht also immer aus zwei oder mehr aufeinanderfolgenden Einheiten (z. B. ab-reissen; für uns; ein langes Leben; Gott ist gut; wenn das Wetter schön ist, wollen wir ausgehen usw.). In eine Anreihung hineingestellt, erhält ein Glied seinen Wert nur, weil es dem vorausgehenden oder dem folgenden oder beiden gegenübersteht.*

*Andererseits aber assoziieren sich außerhalb des gesprochenen Satzes die Wörter, die irgend etwas unter sich gemein haben, im Gedächtnis, und so bilden sich Gruppen, innerhalb deren sehr verschiedene Beziehungen herrschen. So lässt das Wort Belehrung unbewusst vor dem Geist eine Menge anderer Wörter auftauchen (lehren, belehren usw., oder auch Bekehrung, Begleitung, Erschaffung usw., oder ferner Unterricht, Ausbildung, Erziehung usw.). Auf der einen oder andern Seite haben alle diese Wörter irgend etwas unter sich gemein.*

*Man sieht, dass diese Zusammenordnungen von ganz anderer Art sind als die ersteren; sie sind nicht von der Zeiterstreckung getragen; ihr Sitz ist im Gehirn; sie sind Teile jenes inneren Schatzes, der bei jedem Individuum die Sprache ['langue'] bildet. Wir wollen sie assoziative Beziehungen nennen.*

*Die syntagmatische oder Anreihungsbeziehung besteht in praesentia: Sie beruht auf zwei oder mehreren in einer bestehenden Reihe vorhandenen Gliedern. Im Gegensatz dazu verbindet die assoziative Beziehung Glieder in absentia in einer virtuellen Gedächtnisreihe.<sup>9</sup>*

Was hier beschrieben wird, sind nicht nur zwei Arten von Beziehungen zwischen den Wörtern, sondern, damit verbunden, zwei verschiedene Existenzorte bzw. Existenzweisen der Wörter. Wörter existieren nicht nur als ausgesprochene in der »Kette des Sprechens«, sondern ebenso »im Gedächtnis« bzw. »im Gehirn« als »Teile jenes inneren Schatzes, der bei jedem Individuum die Sprache bildet«. Einmal geht es um Beziehungen »in praesentia« zwischen »zwei oder mehreren in einer bestehenden Reihe

<sup>9</sup> GRF, S. 147 f.



vorhandenen Gliedern«, einmal um Beziehungen zwischen »Gliedern in absentia in einer virtuellen Gedächtnisreihe«.

In einer der Vorlesungsmitschriften zur zweiten, 1908 an der Universität Genf gehaltenen Vorlesung über allgemeine Sprachwissenschaft finden sich Formulierungen, welche noch deutlicher machen, wie sich Saussure den Mechanismus vorstellte, der aus dem »Ineinanderspielen« von syntagmatischen und assoziativen Beziehungen resultiert:

*„Auf der einen Seite gibt es den innern Schatz, welcher den Fächern des Gedächtnisses entspricht; man kann das ein Magazin nennen; das ist der eine der beiden Orte, die eine der beiden Sphären. In diesem Schatz ist alles versorgt, was im zweiten Ort in Aktion treten kann. Und der zweite Ort, das ist der Diskurs, die Kette des Sprechens ['parole']. Je nachdem, ob man sich an den einen oder andern Existenzort der Wörter hält, wird man es mit Gruppen zu tun haben, aber mit Gruppen von ganz unterschiedlicher Natur [...]“*

*In der Masse der Elemente, über die wir virtuell verfügen und die wir effektiv verwenden können, in diesem Schatz machen wir Assoziationen: Jedes Element läßt uns an andere denken. Alles, was in irgendeiner Hinsicht vergleichbar oder nicht vergleichbar ist, ist um jedes Wort herum gegenwärtig; anders wäre der Mechanismus der Sprache ['langue'] nicht möglich.“<sup>10</sup>*

Wenn man verstehen will, wie der »Mechanismus der Sprache« funktioniert, genügt es also gemäß Saussure nicht, sich einfach an das zu halten, was ausgesprochen wird, an die Wörter und Sätze der »Kette des Sprechens«. Damit ein Wort im zweiten Ort, in der »Kette des Sprechens« bzw. im »Diskurs« »effektiv« »in Aktion treten kann«, muß es virtuell verfügbar sein. Aber damit nicht genug: Denn gemäß Saussures Vorstellung »wäre der Mechanismus der Sprache nicht möglich«, wenn nicht »alles, was in irgendeiner Hinsicht vergleichbar oder nicht vergleichbar ist, um jedes Wort herum gegenwärtig wäre«.

Ein Beispiel soll erläutern, was das heißen kann:

Nehmen wir das Kompositum *ab-reissen*. Wir können es darstellen auf einem horizontalen Band, das der gesprochenen Reihe entspricht:

<sup>10</sup> Vgl. F. de Saussure, Cours de linguistique générale, édition critique par R. Engler, Wiesbaden: Harassowitz, S. 1967 ff. [hinfort zitiert CLG/E (I)], 289, II R 90, Nr. 2038.

---

**ab**  
- **reissen**  
□

---

Aber gleichzeitig und auf einer andern Achse existieren im Unterbewußtsein eine oder mehrere assoziative Reihen, deren Einheiten ein Element mit der Anreihung gemeinsam haben, z. B.:

---

**ab**  
- **reissen**  
□

---

**abbrechen**  
**abschneiden**  
**abnehmen**  
**u. s. w.**

**reissen**  
**zerreissen**  
**entreissen**  
**durchreissen**

**u. s. w.**“<sup>11</sup>

Was zwischen den beiden ausgezogenen Linien steht, ist die »gesprochene Kette«, das, was wir hören, wenn jemand spricht. Wenn wir die *Lautfolge* **ABREISSEN** als *Wort hören*, etwa im Satz «DU WILLST DAS BAND ABREISSEN.», und sie als Infinitiv des Verbs *ABREISSEN interpretieren*, das aus zwei Teilen, aus *AB* und aus *REISSEN* besteht, so deshalb, weil wir sie unbewußt mit anderen Verben der deutschen Sprache assoziieren: Einerseits mit einer Reihe »*AB-BRECHEN, AB-SCHNEIDEN, AB-NEHMEN*« bzw. mit *AB-ZWICKEN, AB-TRENNEN, AB-LÖSEN* oder auch mit *AB-FAHREN, AB-SCHNEIDEN, AB-SEILEN, AB-SPÜLEN, AB-WISCHEN*, andererseits mit einer Reihe »*REISSEN, ZER-REISSEN, ENT-REISSEN, DURCH-REISSEN*« oder mit *AUF-REISSEN, HIN-REISSEN, MIT-REISSEN*. Erst auf dem Hintergrund solcher Reihen – so Saussures Gedanke – wird klar, daß es sich bei der Lautfolge **ABREISSEN** um ein verbales Kompositum handelt, das sich aus *AB* und *REISSEN* zusammensetzt. Oder anders gesagt: Was eine syntagmatische

---

<sup>11</sup> GRF, S. 153 f.



Beziehung als solche erst erkennbar und von andern unterscheidbar macht, sind die assoziativen Reihen, in denen ihre jeweiligen Bestandteile stehen.

Auf demselben Weg, auf dem ihre grammatikalische Form analysierbar wird, kommt aber auch der ganz spezifische semantische Wert der Lautfolge **ABREISSEN** zustande. Nicht etwa von *ABSCHNEIDEN* und auch nicht von *DURCHREISSEN* ist im Satz «*DU WILLST DAS BAND ABREISSEN.*» die Rede, sondern eben von *ABREISSEN* — und weil solche, auf assoziativen Beziehungen beruhenden „*Differenzierungen*“<sup>12</sup> bei jedem der in der »*gesprochenen Kette*« aneinandergereihten Glieder beschreibbar sind – «*DU*», und nicht etwa *ER*, «*WILLST*», und nicht etwa *MUSST*, «*DAS BAND*», und nicht etwa *DAS BILD*, «*ABREISSEN*» –, können assoziative Beziehungen als das verstanden werden, was der »*gesprochenen Kette*« erst ihre Bedeutung verleiht. Oder anders gesagt: Der „*Inhalt*“ eines Wortes ist „*nur richtig bestimmt durch die Mitwirkung dessen, was ausserhalb seiner vorhanden ist*“<sup>13</sup>, durch die assoziativen Beziehungen, die außerhalb der gesprochenen Kette liegen und dennoch »*um jedes Wort herum gegenwärtig*« bzw. „*rings*“ um jedes ausgesprochene Wort „*gelagert sind [flotent autour]*“<sup>14</sup>. So betrachtet bilden assoziative Beziehungen „*ein ganzes latentes System, vermöge dessen man die zur Bildung des Zeichens notwendigen Anhaltspunkte erhält. Dieses hätte von sich aus gar keine eigene Bedeutung*“<sup>15</sup>.

\*

Es ist Zeit, zum Ausgangspunkt zurückzukehren, nämlich zur Frage, wie sich, vom linearen Charakter des Zeichens her betrachtet, die Begriffe der Serie bzw. des Systems und, womöglich, deren gegenseitige Determinierung fassen lassen.

Was sich von einer Sprache beobachten läßt, sind zunächst die Wörter, die beim Sprechen gewechselt werden, die Wortreihen und -folgen, die auf bestimmten Gebieten, zu bestimmten Zeiten in bestimmten Gesellschaften zirkulieren. Beobachtet werden kann, was gesprochen, gerufen, geschrien, was gemunkelt und gemurmelt, was gezischt und geflüstert wird. Genau genommen – und dazu muß man sich nur vorstellen, daß man sich in einer Gegend aufhält,

<sup>12</sup> GRF, S. 155.

<sup>13</sup> GRF, S. 138.

<sup>14</sup> GRF, S. 154.

<sup>15</sup> GRF, S. 155.

deren Sprache man *nicht* versteht – sind es aber nur Schallwellen, die zirkulieren und die registriert werden können. Damit man diese Schallwellen als Sprache interpretieren kann, das heißt, damit man die Lautfolgen als Lexeme identifizieren und ihnen eine Bedeutung zuordnen kann, muß man – wegen der prinzipiellen Beliebigkeit »des Bands zwischen Lautbild und Vorstellung« – über einen »inneren Schatz«, jenes »latente System« von assoziativen Beziehungen verfügen, das »bei jedem Individuum (erst) die Sprache ausmacht«. Ein solches »latentes System« einer bestimmten der auf der Erde immer noch ungefähr fünf Tausend gesprochenen Sprachen kann sich nur herausbilden durch den Kontakt mit den konkreten Wörtern und Sätzen, mit den verschiedenen »Diskursen«, die in dieser besonderen Sprache geführt werden. Im »latenten System« kann sich das als Erinnerungspur niederschlagen, was als »etwas Hörbares«, als »gesprochene Kette« zirkuliert.

Wenn dem so ist, sind Sprachen weder als manifeste, physikalisch registrierbare Lautfolgen, noch als latente, mentale Systeme hinreichend erfaß- und beschreibbar, sondern sie sind als Größen zu denken, die sich im unablässigen Hin und Her zwischen Lautfolgen und »innerem Schatz« konstituieren, zwischen dem, was, äußerlich wahrnehmbar, zwischen den Individuen zirkuliert, und jenem »im Gedächtnis« bzw. »im Gehirn« der Individuen lokalisierten »Magazin« assoziativer Beziehungen, das die Wörter »unbewusst vor dem Geist auftauchen läßt«. — Was Saussure also mit dem »Mechanismus der Sprache« entwirft, ist nicht einfach und nicht nur ein psychologisches Modell des Sprechvorganges, sondern ausgehend vom linearen Charakter des sprachlichen Zeichens und auf diesem beruhend, eine Art *Topologie* der Sprache: die Lehre von den zwei Existenzorten der Wörter bzw. von der »prinzipiell doppelten Natur der Sprache«<sup>16</sup>.

Formal beruht diese Topologie auf der Beziehung zwischen den Wörtern »in praesentia«, den »in einer bestehenden Reihe nebeneinander vorhandenen Gliedern«, und den Wörtern »in absentia«, den »virtuellen Gedächtnisreihen«. Als gesprochene bilden die Wörter einer Sprache Reihen, oder wenn man will, *Serien* aufeinanderfolgender, zeitlich geordneter Glieder, welche einen Anfang und ein Ende haben, als »virtuelle Gedächtnisreihen« bilden sie ein System, ein komplexes Geflecht assoziativer Beziehungen, welche sich »weder in bestimmter Zahl noch in bestimmter Ordnung darbieten«<sup>17</sup>. Serie und System stellen somit zwei sich gegenseitig bedingende, einander ergänzende und zugleich begrenzende Ordnungen dar, die weder

<sup>16</sup> Vgl. CLGE (I), 188, N 10, Nr. 1398.

<sup>17</sup> GRF, S. 151.



aufeinander reduzierbar noch deckungsgleich ineinander überführbar sind. Wegen dieser ihrer »prinzipiell doppelten Natur« sind Sprachen nie als einheitliches Ganzes totalisierbar.

Bei den Sprachen führt demnach – ähnlich wie beim von Georg Cantor um die Jahrhundertwende entwickelten Begriff der „*absolut unendlichen* oder *inkonsistenten Vielheiten*“ – „*die Annahme eines «Zusammenseins» aller ihrer Elemente auf einen Widerspruch, so dass es unmöglich ist, die Vielheit als eine Einheit, als «ein fertiges Ding» aufzufassen*“<sup>18</sup>. Konsequenz zu Ende gedacht bedeutet dies für die Sprachen, daß jeder Versuch, diese als einen durch ein vorgegebenes Inventar von Regeln und Elementen definierten Code zu fassen, scheitern muß. – Mit dieser Feststellung will ich den Versuch, die »*unabsehbaren Konsequenzen*« aufzuzeigen, welche aus dem linearen Charakter des sprachlichen Zeichens resultieren, fürs erste einmal beenden. Oder vielmehr: Ich will mich nun endlich auch ein paar mit diesem Prinzip und seiner Formulierung verbundenen Problemen zuwenden, die ich in meinem bisherigen Kommentar stillschweigend übergangen habe.

### III

Ein erster Einwand, der früher oder später auftaucht, ist der, daß die skizzierte Modellvorstellung – vor allem, was die je spezifischen Gesetzmäßigkeiten betrifft, die für die zwei postulierten Existenzorte der Wörter charakteristisch sind – doch recht vage bleibt. So ist es wohl ebenso unzweifelhaft, daß die syntaktische Struktur sprachlicher Syntagmen *nur* durch den linearen Charakter des Zeichens *nicht* hinreichend erfaßt werden kann, als es fraglich erscheint, ob die Vorstellung, daß Wörter »*in den Fächern des Gedächtnisses*« wie in einem »*Magazin*« gestapelt liegen, auch nur als Metapher ein Bild von der neuronalen Repräsentation sprachlicher Prozesse geben kann. Eine erste Frage, die sich stellt, ist also die, welche Rolle Saussures Konzeption des »*Mechanismus der Sprache*« heute in der linguistischen Landschaft spielen kann, gegenüber, etwa, den auf Chomskys Generative Grammatik zurückgehenden Syntaxtheorien einerseits oder bezüglich der Modellvorstellungen der Neurolinguistik andererseits. Ich begnüge mich hier damit, diese Frage einfach in den Raum zu stellen, ergänzt durch folgenden Hinweis auf einen bedenkenswerten wissenschaftshistorischen Umstand: So

<sup>18</sup> Brief an R. Dedekind vom 28. Juli 1899, in: G. Cantor, Gesammelte Abhandlungen mathematischen und philosophischen Inhalts. Mit erläuternden Anmerkungen sowie mit Ergänzungen aus dem Briefwechsel Cantor-Dedekind, hrsg. v. E. Zermelo, Berlin: J. Springer 1932, S. 443.

wenig sich in den beiden (amerikanisch dominierten) Disziplinen der Generativen Grammatik und der Neurolinguistik Saussuresche Spuren ausmachen lassen, so unübersehbar ist das Echo, das sein Ansatz in jenen Disziplinen gefunden hat, in denen sich der französische Strukturalismus einmal ausgezeichnet hatte: der (philosophischen) Anthropologie, der Psychoanalyse und nicht zuletzt der Literaturtheorie.

Dieses Stichwort führt mich zum zweiten Einwand oder zu einem weiteren Problem, auf das ich hier abschließend eingehen möchte. In den drei Abschnitten zum linearen Charakter des Zeichens findet sich eine Passage, die eine grundlegende, im *Cours* aber nicht als solche thematisierte Frage aufwirft. Zur Illustration des linearen Charakters des sprachlichen Zeichens und zu dessen Unterscheidung von visuellen Zeichen, die eine *gleichzeitige Kombination in verschiedene Dimensionen darbieten können*, führt Saussure nämlich noch ein anderes Beispiel eines Zeichensystems an.

„[...] für die akustischen Signifikanten [gibt es] nur die Linie der Zeit; ihre Elemente treten eines nach dem andern auf; sie bilden eine Kette. Diese Besonderheit stellt sich unmittelbar dar, sowie man sie durch die Schrift vergegenwärtigt und die räumliche Linie der graphischen Zeichen an Stelle der zeitlichen Aufeinanderfolge setzt.“<sup>19</sup>

Beim ersten Hinhören – oder soll ich sagen, auf den ersten Blick – leuchtet das Gesagte bzw. Geschriebene ein. Ob ich von links nach rechts, von rechts nach links, von oben nach unten oder von hinten nach vorne lese, immer, so scheint es, hat die Abfolge der *graphischen Zeichen* einen linearen Charakter. Doch auf den zweiten Blick – wenn man sich, mit etwas mehr Abstand, das Erscheinungsbild von Geschriebenem vor Augen hält – kann man gerade auch die umgekehrte Feststellung machen: Wird auf dem beschriebenen oder bedruckten Blatt die linear-zeitliche Dimension der *gesprochenen Kette* nicht gerade aufgehoben? Kann ich einen Text nicht auch diagonal lesen bzw. als Bild betrachten? Und gibt es nicht Texte, deren Bauprinzip nur bedingt dasjenige der Linearität ist? Ein Telefonbuch etwa oder ein Plakat, ganz zu schweigen von visueller Poesie? Muß also, mit dem Auftreten der Schrift, mit der Tradition der *Literalität*, die Bedeutung der *Linearität* der Zeichen für den *Mechanismus der Sprache* nicht neu durchdacht und möglicherweise entscheidend eingeschränkt oder modifiziert werden?

<sup>19</sup> GRF, S. 82.



Die Frage, welche Rolle in Saussures semiologischer Sprachwissenschaft die Schrift spielt, gehört zu den heikelsten und am hitzigsten debattierten<sup>20</sup>. Faßt Saussure Schrift vollauf als »visible speech«<sup>21</sup>, als gänzlich von der Lautsprache dominiertes, auf sie reduzierbares, sekundäres Zeichensystem auf oder anerkennt und reflektiert er eine aus ihrem visuellen Charakter resultierende Eigengesetz-mäßigkeit der Schrift? Statt nun diese Frage mit einem rein konzeptuellen, die Aussagen des *Cours* erörternden Vorgehen zu diskutieren, will ich mich im folgenden jenen Studien Saussures zuwenden, welche er gleichzeitig mit seinen drei Vorlesungen über allgemeine Sprachwissenschaft führte und welche den weitaus größten Teil seiner nachgelassenen Notizen ausmachen, von denen aber bisher ebensowenig die Rede war wie von der Schrift, kurz seinen sogenannten Ana-gramm-Studien.

1. *Fata fuisse tuum voluerunt, Gallia, alumnus* (2)

*Grande tibi e paucis qui peperere decus*

F—F—E —ER— —E —E ————— EFRER—D—

(i—n) R— D — I ————— I —

a—a

A ————— N — A A ————— AND

————— D—US

2. *Heu quantum illius leto splendoris ademptum* (4)

*Heu virtus prisca aequiparanda viris!*

—AN ——————ND — — D —

U ————— US — LE —

LL — LE — S ——— S

— S ——— S— E (e—p)

P—S (e—p) —————S

P S—S ————— V —S S ————— U — US.

Es kommt noch besser:<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Vgl. etwa Sylvain Auroux: La révolution technologique de la grammatisation, Bruxelles: Mardaga 1994, Derrida 1967 und Fehr 1992.

<sup>21</sup> Vgl. John De Francis: Visible Speech. The Diverse Oneness of Writing Systems, Honolulu: University of Hawaii Press 1989.

<sup>22</sup> Bibliothèque publique et universitaire de Genève, Ms. fr. 3969, unveröffentlicht.

In wenigen Zügen sei zunächst skizziert, worum es dabei geht: – Am Ausgangspunkt der Untersuchungen steht, 1906, ein Aufenthalt Saussures in Rom<sup>23</sup>, wo er, „um sich den Kopf zu zerbrechen“<sup>24</sup>, die „archaische Inschrift des Forums“<sup>25</sup> zu entziffern versuchte. Von der dabei gewonnenen Vermutung, daß der saturnische Vers auf streng geordneten, aber bisher unentdeckt bzw. unerwähnt gebliebenen Lautwiederholungen beruhte, gelangte Saussure, Schritt für Schritt, zur Auffassung, daß in der lateinischen, ja ganz allgemein in der indoeuropäischen Dichtung das lautliche Material der Texte so ausgewählt wurde, daß es immer diejenigen Worte oder Namen „paraphrasiert“<sup>26</sup> oder „imitiert“<sup>27</sup>, die in einer Passage, implizit oder explizit, wichtig sind. Damit ist klar, daß es sich beim vermuteten Phänomen nicht um Anagramme im klassisch strengen Sinn des Begriffs handelt, also nicht, wie es Unica Zürn formulierte, um „Worte und Sätze, die durch Umstellen der Buchstaben eines gegebenen Wortes oder Satzes entstanden sind“<sup>28</sup>. Beim ausgewählten Beispiel also geht Saussure davon aus, daß das Lautmaterial der Verse so angelegt war, daß es den Namen *Ferdinandus Lessepsus*, dem das Gedicht gewidmet ist, »paraphrasiert«. Dieses „auf den ersten Blick bizarre“<sup>29</sup> Verfahren war die „unausbleibliche und untrennbare Bedingung jeder literarischen Komposition, durch die Jahrhunderte und die vielfältigsten Bereiche hindurch, welche die lateinische Kultur erlebte“<sup>30</sup>.

Wie auch immer das literarische Verfahren der »lateinischen Kultur« ausgesehen haben mag, vom Verfahren, das Saussure in seinen Analysen der lateinischen Verskompositionen befolgte, vermittelt das gewählte Beispiel ein präzises Bild: Er schrieb in der Regel fein säuberlich, meist in Schulhefte, zum Teil aber

<sup>23</sup> Vgl. F. de Saussure, „Lettres à Antoine Meillet“, hrsg. v. E. Benveniste, CFS 21, 1964 [hinfort zitiert LAM], S. 106.

<sup>24</sup> Cf. ebd.

<sup>25</sup> Cf. ebd.

<sup>26</sup> „Von den ältesten saturnischen Denkmälern bis zu der lateinischen Dichtung, die man 1815 oder 1820 verfasste, hat es nie eine andere Art gegeben, lateinische Verse zu schreiben, als jeden Eigennamen nach den geregelten Formen des Hypogramms zu paraphrasieren; und im Augenblick erst, wo dies System jüngst untergegangen ist, hatte es den Höhepunkt seiner Entwicklung erreicht.“ . Vgl. J. Starobinski: Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure, Frankfurt/M.: Ullstein 1980 [hinfort zitiert WUW], S. 105.

<sup>27</sup> Vgl. LAM, S. 109.

<sup>28</sup> Unica Zürn: Das Weisse mit dem roten Punkt, Berlin: Lilith 1981, S. 211. Ein Anagramm in diesem klassischen Sinn ist zum Beispiel dieses, von André Thomkins: Verlern das ego - Seedorf Verlag.

<sup>29</sup> LAM, S. 109.

<sup>30</sup> WUW, S. 96.



auch auf große, lose Blätter, einzelne Verszeilen heraus, unter welche er dann, manchmal durch farbige Tinte besonders markiert, die sich oft über mehrere Zeilen erstreckenden Lautfolgen notierte, welche ihm dabei auffielen. Hören wir, wie Saussure selbst, in einem seiner ersten Briefe zur Herrschaft des Anagramms in der indoeuropäischen Dichtung seine Entdeckung schildert:

*„Mit dem lesbischen Vers beschäftigt, ohne ein Buch zur Hand zu haben, versuchte ich mir, so gut es ging, anhand der Fragmente, deren ich mich erinnerte, zu sehen, ob Sappho nicht dasselbe Gesetz beachtet hatte, es schien mir wahrscheinlich, aber zur Stunde kann ich nichts dazu sagen. Die Fragmente von Homer, die ich als fortlaufenden Text aus dem Gedächtnis niederschreiben konnte, waren umfangreicher [...].*

*Von allem, was ich Ihnen unterbreitet habe, ist jetzt für mich das absolut Gewisseste, daß der gesamte Text der homerischen Dichtungen [...] auf einem geheimen Gesetz beruht, demzufolge die Wiederholung von Vokalen und Konsonanten mit absolut fixen Zahlen, gemäß einem «Stichwort»<sup>31</sup>, einem THEMA-WORT ['MOT-THEME'], von Vers zu Vers beachtet wird, mit einer bewundernswerten und totalen Präzision. Ich bin mir jetzt schon dessen gewiß, nur schon auf Grund der Fragmente, die jedermann kennt, ich fahre nach Lausanne, um mir einen Text zu beschaffen und ich werde Ihnen nur schreiben, wenn ich per Zufall sehen werde, daß ich mich getäuscht habe.<sup>32</sup>*

Für seine Analysen schrieb Saussure also den »fortlaufenden Text« auf und am besten war es immer noch, »ein Buch zur Hand zu haben«, mit dessen Hilfe die »bewundernswerte und totale Präzision« des »geheimen Gesetzes« überprüft werden konnte. Aber wie war es möglich, eine Versdichtung »mit absolut fixen Zahlen« von Konsonanten und Vokalen zu komponieren? Im Entwurf zum erwähnten Brief schrieb Saussure, „dass man sich vor allem fragen muss, woher die Autoren dieser Verse (teilweise literarische, wie die von Andronicus und Naevius) die Zeit bernahmen, um sich einem solchen Kopfzerbrechen hinzugeben“<sup>33</sup>. Jedenfalls aber mußte sich, gemäß seiner Vorstellung, ein Dichter

*„im Hinblick auf seine Verse die grösste Zahl möglicher Lautfragmente zurechtlegen, die er dem Thema entnehmen kann; wenn zum Beispiel das Thema oder ein Wort*

<sup>31</sup> Auf deutsch im französischen Original.

<sup>32</sup> Cf. CLG/E (I), 289, II R 90, Nr. 2038.

<sup>33</sup> WUW, S. 15.

*aus dem Thema Hercolei ist, verfügt er über die Fragmente -lei- oder -co- ; oder bei einer anderen Aufspaltung des Wortes -ol- oder er; andererseits rc oder cl usw.*<sup>34</sup>.

Nun – wie hoch auch immer man die Bereitschaft der Dichter einschätzen mag, »sich einem solchen Kopfzerbrechen hinzugeben« bzw. solche „Zwänge und Verpflichtungen“<sup>35</sup> auf sich zu nehmen, es ist nicht zu übersehen, daß dem von Saussure vermuteten Verfahren eine den linear-zeitlichen Charakter des Zeichens aufhebende Repräsentation des sprachlichen Materials zu Grunde liegt. War es also nicht naheliegend, die Schrift als Basis des supponierten anagrammatisierenden Verfahrens anzuerkennen? Mehr noch: War es, ohne Schrift, überhaupt vorstellbar, sich »die größte Zahl möglicher Lautfragmente zurechtzulegen«, die es zur Komposition »mit absolut fixen Zahlen« brauchte? Oder anders gesagt: Hing, wenn überhaupt, die Möglichkeit einer Tradition des Anagramms nicht in entscheidender Weise davon ab, daß die Schrift es erlaubte, »Diskurse« als Texte zu tradieren? Doch gerade dies stellt Saussure dezidiert in Abrede: „Wenn ich das Wort Anagramm verwende, denke ich keineswegs daran, die Schrift ins Spiel zu bringen, weder bei der homerischen noch bei irgendeiner anderen alten indoeuropäischen Dichtung.“<sup>36</sup>

Die Gründe, welche schließlich zum Abbruch der über gut drei Jahre dauernden, in- und extensiven Suche nach dem geheimen Bildungsgesetz der indoeuropäischen Dichtung führten, sind vielfältig, und ich kann sie hier nicht mehr im einzelnen erläutern. Daß dabei der Umstand, daß Saussure der Schrift nicht die Bedeutung zumaß, welche ihr beim Verfahren seiner anagrammatischen Lektüren zukam, eine nicht unwesentliche Rolle spielte, kann man mit Fug vermuten. Für die Frage, der ich in diesem Vortrag nachgehe, genügt aber die Feststellung, daß Saussure es ablehnt, in der Schrift mehr als ein Hilfsmittel zur Notierung eines Phänomens zu sehen, das für ihn primär und anscheinend ausschließlich mit der lautlichen Seite der sprachlichen Zeichen verbunden war. — Ganz abgesehen und unabhängig vom Problem der Richtigkeit oder Abwegigkeit von Saussures *historischen* Konjekturen, wirft aber die Art und Weise, wie er selbst in seinen schriftlichen Analysen sogenannte Anagramme *notierte*, eine Frage auf bezüglich des von ihm zur gleichen Zeit in den Vorlesungen über allgemeine Sprachwissenschaft vorgelegten Modells des »*Mechanismus der Sprache*«.

<sup>34</sup> WUW, S. 18.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> WUW, S. 20.



Auch wenn man nämlich daran zweifeln kann, ob sich zum Beispiel der italienische Dichter Rosati beim Verfassen seiner neulateinischen Elegie für Ferdinand Lesseps tatsächlich zunächst die »grösste Zahl möglicher Lautfragmente zu-rechtgelegt« hatte, um damit den besagten Namen mit seinen Versen zu »paraphrasieren«, so ist zugleich nicht von der Hand zu weisen, daß sich in den Versen seiner Elegie jene Laut- bzw. Buchstabenfolgen finden, die Saussure in seiner Analyse notierte. Und wer sich auf die Lektüre von Saussures Anagramm-Studien einläßt, auf die Hunderten von Seiten, auf welchen er die Lautfolgen festhielt, welche ihm von der vedischen, über die griechische und lateinische bis in zur germanischen Dichtung in die Augen sprangen, der ist immer wieder frappiert von der Dichte anagrammatischer Effekte, wenn sie freilich auch selten bzw. immer nur annäherungsweise den von Saussure postulierten strengen Gesetzmäßigkeiten und Zahlenverhältnissen gehorchen. Ob man nun bereit ist oder nicht, im gewählten Beispiel eine Evokation des Namens *F e r d i n a n d u s L e s s e p s u s* zu sehen oder zu hören, klar ist, daß die von Saussure notierten Buchstabenfolgen die Linearität der Verszeile und damit den von ihm in seinen Vorlesungen zur allgemeinen Sprachwissenschaft thematisierten linearen Charakter des Zeichens unterlaufen. Und zwar nicht in dem Sinne, daß man sagen könnte, hier würden »zwei Elemente gleichzeitig ausgesprochen«, aber doch so, daß sich in die linear-zeitliche Abfolge der Wörter ein nicht als solches ausgesprochenes Wort buchstäblich hineinschreibt.

\*

In seiner *Psychopathologie des Alltagslebens* hat Freud ein vergleichbares Phänomen beschrieben. Wenn etwa jemand sagt: «*BEI DIESER ANGELEGENHEIT SIND UNERHÖRTE DINGE ZUM V O R S C H W E I N G E K O M M E N .*», unterläuft ihm diese Fehlleistung laut Freud, weil er, wenn auch vergeblich, das Wort *SCHWEINEREIEN*, an das er dabei denkt, mit Rücksichtnahme auf «*den guten Ton*» zu unterdrücken versucht.

Damit erhält, zum einen, Saussures Einsicht, daß der »*Mechanismus der Sprache nicht möglich wäre*«, wäre nicht »*alles, was in irgendeiner Hinsicht mit ihm vergleichbar oder nicht vergleichbar ist, um jedes Wort herum gegenwärtig*«, von einem ganz anderen Standpunkt her Sukkurs. Und umgekehrt wäre zu zeigen, daß die aus der lautlichen Materialität resultierende linear-zeitliche Dimension sprachlicher Zeichen

für die assoziativen Prozesse, welche Freud analysiert, eine entscheidende Rolle spielt.

Zum anderen aber und zugleich bedeutet dies, daß unter dem Blickwinkel, den der psychoanalytische Standpunkt eröffnet, das »*latente System*« der sprachlichen Assoziationen als eines gedacht werden kann, das sich – sicher nicht ausschließlich, aber doch mehr, als man manchmal meinen möchte – gemäß dem strukturiert, was ein »*sprechendes Subjekt*« verdrängt.

# Dokumentation der Begleitveranstaltungen

## Ausstellung zum Webern-Symposium

### I. Musik

#### 1. Anton Webern

- a. Konzert op. 24
  - Vorstufe (Abb. 1)
  - Reihentabellen (Abb.2)
- b. Kantate Nr. 1 op. 29
  - Reihentabellen
- c. Variationen op. 27
  - Skizze
- d. Fünf geistliche Lieder op. 15
  - Zwölftonreihen-Tabellen
  - 2 Skizzen
- e. Kantate Nr. 2 op. 31
  - Skizze
- f. Quartett op. 28
  - Skizze

#### 2. Alban Berg

- a. Lyrische Suite, Erläuterungen zur Kompositionstechnik (Abb. 3)
- b. Reihentafeln zu Tempoangaben zu *Lulu* (Abb. 4)
- c. Motivgruppe zu *Lulu*: Alwa und Dr. Schön

#### 3. Arnold Schönberg

- a. op. 27, [16 Bögen aus der Gesamtausgabe (Text),  
8 Faksimilia
- b. *Pierrot Lunaire: Nacht*
- c. Partitur und Skizze *Jakobsleiter*
- d. Präludium





#### 4. René Leibowitz

- a. Chamber Symphony op. 16
  - Skizzen (Abb. 5)
  - Reihentabelle (Abb. 6)
  - Particelli mit Korrekturen
- b. Drei Klavierstücke op. 19
  - Reihentabellen
  - Analyseskizzen
  - Erste Niederschrift mit Eintragungen

#### 5. Leopold Spinner

- a. Reihentafel zur Ouvertüre, op. 5
- b. Variationen für Violine und Klavier, op. 19; 3 Beispiele
- c. Sonatine für 4 Bläser, op. 23 "Spielplan"
- d. Kammer-symphonie op. 28, Skizzenblatt (Abb. 7)

#### 6. Karlheinz Stockhausen

- a. *Orientierung* (Texte I, S. 36)
- b. *Kontra-Punkte*, Seite 3 und Seite 80 der Partitur
- c. Klavierstücke I-IV: Seiten 8 und 9 des Klavierstücks IV
- d. *Gruppen für 3 Orchester*
  - Dauerntabelle
  - Zweite Ausarbeitung der Zeitspektren
  - dritte Ausarbeitung der Zeitspektren
  - Partiturausschnitt
- e. *Gesang der Jünglinge*
  - Daten für Gesangskomplexe XX-XIV
  - Sprachmaterial: Seite Gesangstöne für E (Abb. 8)
  - Sprachmaterial: Seite 2 Silber
  - Realisationspartitur (Abb. 9)
- f. *Refrain für drei Spieler*

## 7. Pierre Boulez

- a. *Cummings ist der Dichter* (Abb. 10)
- b. „Alea“ (Darmstädter Beiträge) Text
- c. „Musikdenken heute“ (Darmstädter Beiträge) Text
- d. *Improvisation sur Mallarmé I*

## 8. Luigi Nono:

- a. *Variazioni canoniche. Sulla serie dell' op. 41 di Arnold Schönberg*

**II. Musik / Literatur / Graphik**

## 1. Der Würfelwurf...

- a. Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés* (Abb. 11)
- b. Marcel Broodthaers *Un Coup de dés*-Umsetzung, 12 Bildtafeln
- c. Würfel und Sternbild des *Großen Wagens*

2. Johannes Itten: *Turm des Feuers*:

- a. 6 Tafeln: Skizzen zum *Turm des Feuers*
- b. *Turm des Feuers* (1920)
- c. Tonstufen-Skala (Abb. 12)

## 3. serielle Vorgehensweisen:

- a. Aurélie de Nemours: *Proposition inverse 16*
- b. Jan J. Schoonhoven: R 73 / 27, 1973 (Abb. 13)
- c. Günther Uecker: *Verdichtung zu zwei Zentren*, 1963 (Abb. 14)

## 4. neue Formen

- a. Hans Peter Haas: *Magisches Buchstabenquadrat*, Frankfurt 1976
- b. J. M. Hauer: Zwölfteiliger Farbenkreis (Abb. 15)
- c. Laszlo Moholy-Nagy: *Im Sand* als Drehbild, batteriebetrieben mit Schaltung von hinten
- d. Erwin Stein: „Neue Formprinzipien“, Auszug aus *Musikblätter des Anbruch*, 2 Seiten



### 5. Iwan Wyschnegradsky:

- a. *Zeichnungen aus dem Zyklus* (Abb. 16)
- b. *Entwurf einer Farbordnung*
- c. *Projekt eines Lichttempels*

### 6. Anagrammstudien

- a. Ferdinand de Saussure: *Anagrammstudien*, 3 Doppelseiten handschriftlich (aus: Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern*; Ullstein)
- b. Franz Mon: 2 Collagen
  - *severin...*
  - *ABC*
- c. Oskar Pastior: *Sestinen-Monaden*
- d. Oskar Pastior: *Sestine mit Würfeln* (Abb. 17)
- e. Christian Steinbacher: *ana 365 gramm*, 3 Bögen Skizzen und Buch
- f. Raymond Quenau: *Cent mille milliards de poèmes*
- g. Carlo Belloli: *testi-poemi murali* (Abb. 18)

## III. Design-, Plakatkunst. Malerei

### 1. Design- und Plakatkunst

- a. Almir Mavignier
- b. Marcello Morandini: Kestner-Gesellschaft, Katalog 5 / 1972

### 2. Malerei

- a. *Fragebogen* Wassilij Kandinsky
- b. Monika Bella Broner: *Versuch einer Farbgebung*
- c. Johannes Itten: *Farbkugel*
- d. Richard Paul Lohse: *Elf sich durchdringende Stufungen*
- e. Richard Paul Lohse: *Serielle Gruppen*
- f. Richard Paul Lohse: *Farbmengengleiche*
- g. Piet Mondrian: *Broadway Boogie-Woogie* (Abb. 19)
- h. Johannes Itten: *Alles in einem*
- i. Josef Albers: *Wiederholung und Umkehrung*

#### IV. Photographie, Architektur

1. Laszlo Moholy-Nagy :

- a. *übereinander gelagerter verkehr*
- b. *Staffel über dem nördlichen Eismeer* (Ausschnitt von a)
- c. *Fliegendes Kranichbeer*

2. Synthese der Künste: *Das elektronische Gedicht*

- a. Der Philips-Pavillon, Brüssel 1958
- b. Skizzen zum Philips-Pavillon (Corbusier/Xenakis)
- c. Graphische Wiedergabe der Glissandi aus *Metastasis* (Xenakis)
- d. Kompositionsskizze für das *elektronische Gedicht* (Varèse)
- e. Kompositionsskizze *Metastasis* (Xenakis)

3. Le Corbusier:

- a. Häuser in Serie, 20 Zeichnungen und Photos
- b. *Mensch und Harmonie*, 13 collagierte Tafeln
- c. Arbeiten mit der Serie am Bauhaus: 12 Tafeln
- d. *Le Modulor*, Entwurf (Ausschnitt) (Abb. 20)



## Abbildungen

**Anton Webern:** Konzert op. 24 (Fl., Ob., Klar., Hr., Pos., Kl., Vl., Va): 1931-34; Orchesterstück (Ouverture); Vorstufe; 4. 2. 1931; Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Basel.

Sein dreisätziges *Konzert op. 24* konzipierte Webern 1931 zunächst als einsätziges Orchesterstück (Ouverture). Hierfür konstruierte er bereits die total symmetrische Reihe anhand des lateinischen Palindroms SATOR-AREPO-TENET-OPFRA-ROTAS. Jede der vier dreitönigen Gruppen entspringt der Intervallkombination der ersten als deren Krebs, Umkehrung und Umkehrung des Krebses.

The image shows a handwritten musical score for Anton Webern's Concerto Op. 24, first movement. The score is written on multiple staves. At the top left, it is labeled "H. Webern 1924" and "Op. 24". The score includes a vocal line with German lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ich bin ein Kind der Erde, / Ich bin ein Kind der Erde, / Ich bin ein Kind der Erde, / Ich bin ein Kind der Erde." The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Abb. 1 Anton Webern: Konzert op. 24, Vorstufe

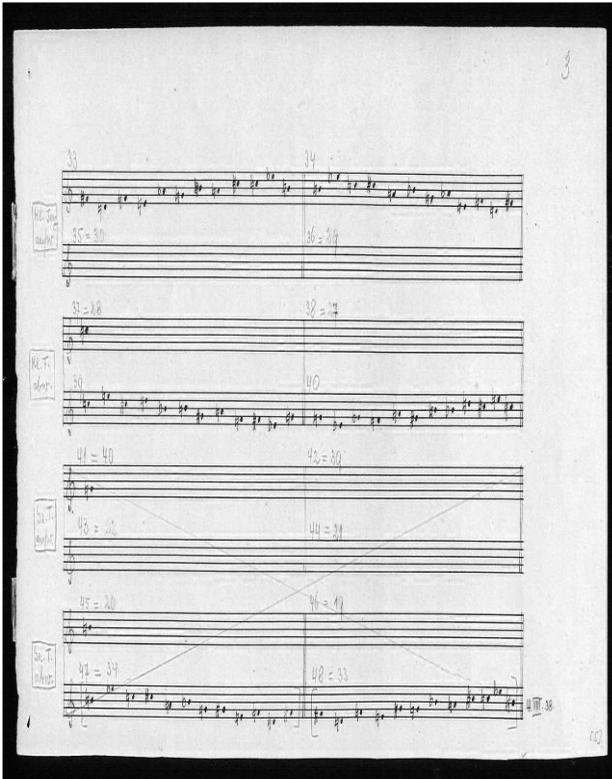


Abb. 2 Anton Webern: Konzert op. 24, Reihentabelle





eine Erläuterung seiner Lyrischen Suite für Streichquartett, aus der hier einige Auszüge gezeigt werden.

Berg notierte auf zwei großen Blättern zu 48 Systemen die Grundreihe und deren Umkehrung sowie sämtliche Transpositionen dieser Reihenformen. Aus den linearen Konstellationen formte er anschließend rhythmisch und harmonisch geprägte Gestalten, die der Syntax der dur-moll-tonalen Musik entsprechen:

Handwritten musical score for string quartet, showing rhythmic patterns and transpositions. The score consists of 48 systems, each with a measure number and a rhythmic value. The patterns are transposed in various intervals. At the bottom, there are three systems with Roman numerals and interval markings:

- I-VII 7C von 5. 76-132
- VIII-IX 67C 76-132
- XIV-XV 5 d2 76-132

Abb. 4 Alban Berg: Reihentafel zu Tempoangaben zu Lulu

Ähnlich wie Schönberg und Webern bildete er Sechsergruppen, die er im Sinn von Vorder- und Nachsätzen verstand (erkenntlich an den Abkürzungen V und N). Sie ergeben sich bei ihm allerdings nicht aus der einfachen Teilung der Reihen in zwei horizontal verlaufende Hälften, sondern aus der Koppelung von vertikal übereinandergeschichteten Reihensegmenten. Weiterhin suchte Berg aus der Reihe traditionelle Akkorde heraus und stellte sie – teilweise rhythmisiert – zu leitmotivartigen Gruppen („Bildharmonien“, „Schigolch-Chromatik“ u.ä.) zusammen. Zur Reihe verhalten sich diese Verfahren teils mechanisch (Aufteilung, Übereinanderschichtung der Reihensegmente), teils unsystematisch, indem sie das Reihenprinzip auf einen Spezialfall – als welcher die Dur-Moll-Tonalität aus zwölf-töniger Perspektive erscheint – reduzieren.

**Der Kammer-symphonie op. 16 für 12 Instrumente (1946-48) von René Leibowitz** liegt eine Zwölf-tonreihe zugrunde, die in 3 Tongruppen á 4(b), 5(c) und 3(a) Tönen [s. Abb.] aufgeteilt ist. Diese Reihenabschnitte übernehmen motivische Funktion und sind formbildend für die einzelnen Teile der Symphonie: In Abschnitt X von I dominiert das Dreitonmotiv a, in Y das Fünftonmotiv c und in Z das Viertonmotiv b. Nur die traditionell weniger strengen, episodische Formteile wie Scherzi und Überleitungen folgen anderen Reihenmanipulationen.

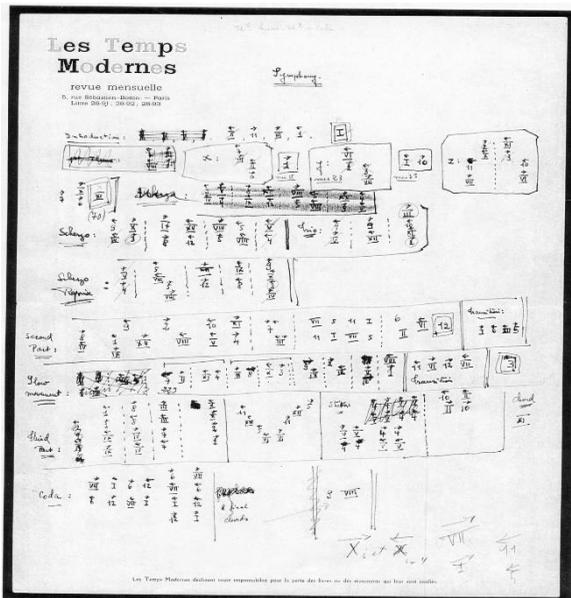


Abb. 5a René Leibowitz: Chamber Symphony op. 16, Skizze



In Anlehnung an Weberns Kompositionen ab 1928 (z.B. die Symphonie op.21 oder die Klaviervariationen op. 28) ist Leibowitz' *Kammersymphonie* ein Beispiel für die Überthematrisierung bzw. Athematrisierung eines Werks. Über zusätzliche Strukturierungen der Reihe – die Unterteilung in verschiedene Abschnitte – wird die Einheit von Tonmaterial und Thema zwingender. Indem alles Thema wird, wird der Begriff des Thematischen überflüssig. Die Herausforderung der Reihentechnik lag für Leibowitz zu diesem Zeitpunkt darin, mittels Variantentechniken traditionelle Formen zu überwinden. Die Zwölftontechnik schien ihm als Kompositionssystem noch entwicklungsfähig, größte Konzentration des Satzes bei einem Minimum an Freiheit zu erzielen.

Leibowitz stellt zuvor einen Überblick über die Reihenvarianten in ihren

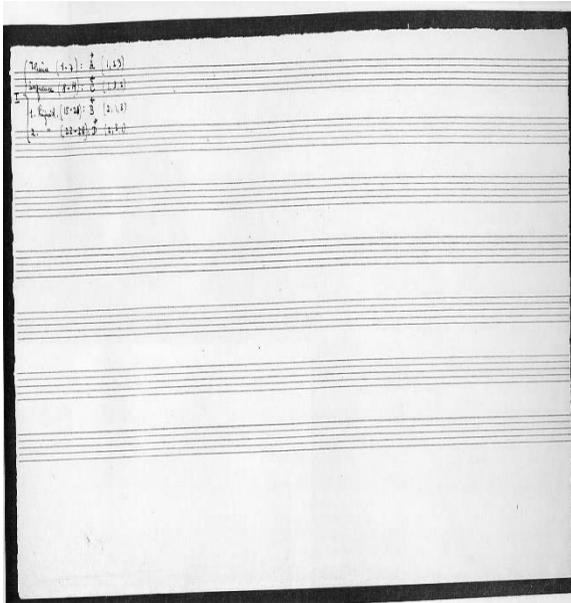


Abb. 5b Leibowitz, Chamber Symphony op. 16, Skizze

Transpositionen auf. Eine analytische Skizze zeigt das Verhältnis der verwendeten Varianten zum Formverlauf des Werkes. [Römische Zahlen bedeuten:

Original und Transpositionen; arabische Zahlen stehen für: Umkehrung und Transpositionen; Pfeile meinen: Original oder Krebs]



Abb. 6 René Leibowitz: Chamber Symphony op. 16, Reihentabelle

In **Leopold Spinners Skizzen zur Kammersymphonie op. 28** stehen jeweils untereinander Varianten von Tonhöhenkomplexen mit geänderten Lagen einzelner oder sämtlicher Tonhöhen, vermutlich aus Original- und Umkehrungs-

Abb. 7 Leopold Spinner: Kammersymphonie op. 28, Skizzenblatt

formen der Reihen. Dazwischen und am Rand Notizen über die Beziehungen und Kombinationsmöglichkeiten der Komplexe; am unteren Rand Hinweise auf rhythmische Einheiten, Tempi, Proportionen. Nur wenige dieser Aufzeichnungen sind entschlüsselt, ihre systematische und analytische Bedeutung ist noch nicht bekannt.



Die Skizze zeigt die Auswahl und Anordnung des Sprachmaterials nach den Kriterien der Silbenzahl und der seriellen Verteilung innerhalb der Werkstruktur. Das Skizzenmaterial befindet sich in der Bibliothek der HMT Hannover.

Abb. 8 Karlheinz Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*, Sprachmaterial

The image displays a handwritten musical score for Karlheinz Stockhausen's 'Gesang der Jünglinge'. The score is organized into several horizontal staves, each representing a different vocal or instrumental part. The notation is highly rhythmic and includes numerous numerical values, likely representing time intervals or durations. Annotations such as 'Schweige' (silence) and 'frei-set' are interspersed throughout the score. The right side of the page features a vertical staff with a series of rhythmic markings and some circled numbers. The overall layout is dense and characteristic of Stockhausen's complex, multi-layered musical compositions.

Abb. 9 Karlheinz Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*, Realisationspartitur



CUMMINGS IST DER DICHTER	CUMMINGS IST DER DICHTER
birds(	Vogel
here, inven	(hier,luft er
ting air	findend
U	Brau
)sing	)chend
tw	zw
iligH(	ielicH(
t's	ts
v	w
va	we
vas(	wei(
vast	wei
ness.Be)look	weite.Wer)schau
now	nu
(come	(de
soul;	seele;
&:and	&:und
Who	der
sie	e)n
voi	sti
c	m
es	men
(	(
are	sind
ar	si
a	s

Abb. 10 Pierre Boulez: *Cummings ist der Dichter*, Textvorlage aus ‚poems 1923- 1954‘ von e. e. cummings

**Pierre Boulez:** „Cummings geht weiter als Mallarmé: Mallarmé setzte die Worte auf neue Weise, suchte nach einer veränderten syntaktischen Wortverbindung, aber Cummings dringt in das Vokabular selbst ein... er benutzt auch die Klammer mit außerordentlicher Meisterschaft... Im poetischen Bereich geht er nicht weiter [als Mallarmé], aber er dringt tiefer in das Vokabular ein.

Ansonsten sind die Gedichte von Cummings, wenn man sie neben eine Dichtung wie den ‚Coup de des‘ stellt, relativ einfach.“ *Wille und Zufall*, S. 112.

Der Titel des Werkes entstand durch Zufall:

Boulez erhielt auf seinen Brief („ich kann Ihnen bis jetzt nur sagen, daß Cummings der Dichter ist, den ich gewählt habe“) folgende Antwort: „Quant à votre œuvre ‚Cummings est le poète, en Allemande: ‚Cummings ist der Dichter’...“

In „*cummings ist der dichter*“ greift Boulez die Aufsplitterung des Textes auf, geht aber über Cummings hinaus, indem er die Worte (z.B. S. 10, Ten. 3) auf einzelne Konsonanten reduziert.

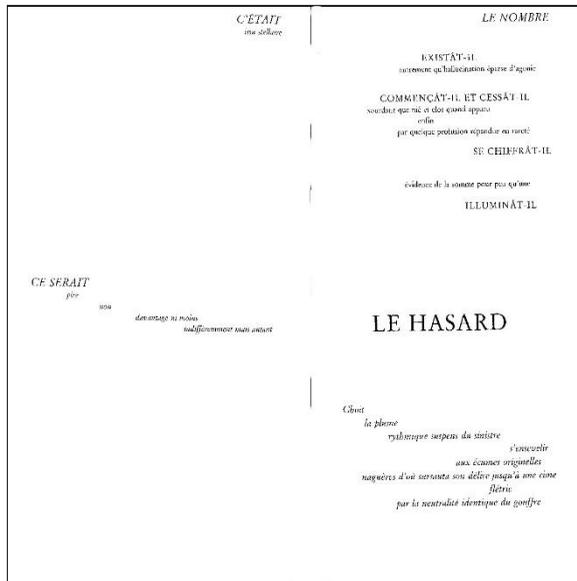


Abb. 11 Stephane Mallarmé: *Un Coup de Dés*

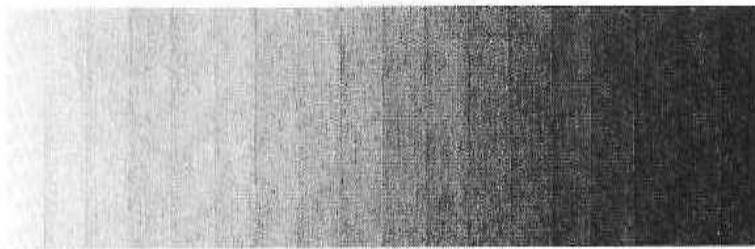


Abb. 12 Johannes Itten: Tonstufen-Skala

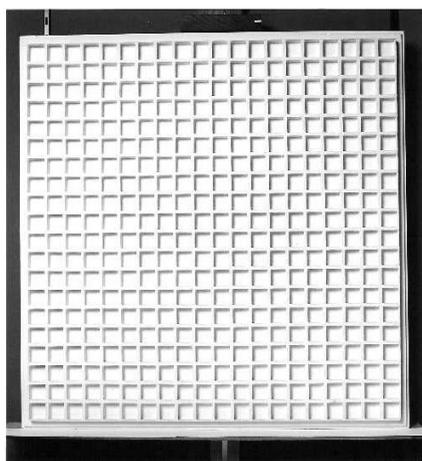


Abb. 13 Jan J. Schoonhoven: R 73 / 27, 1973

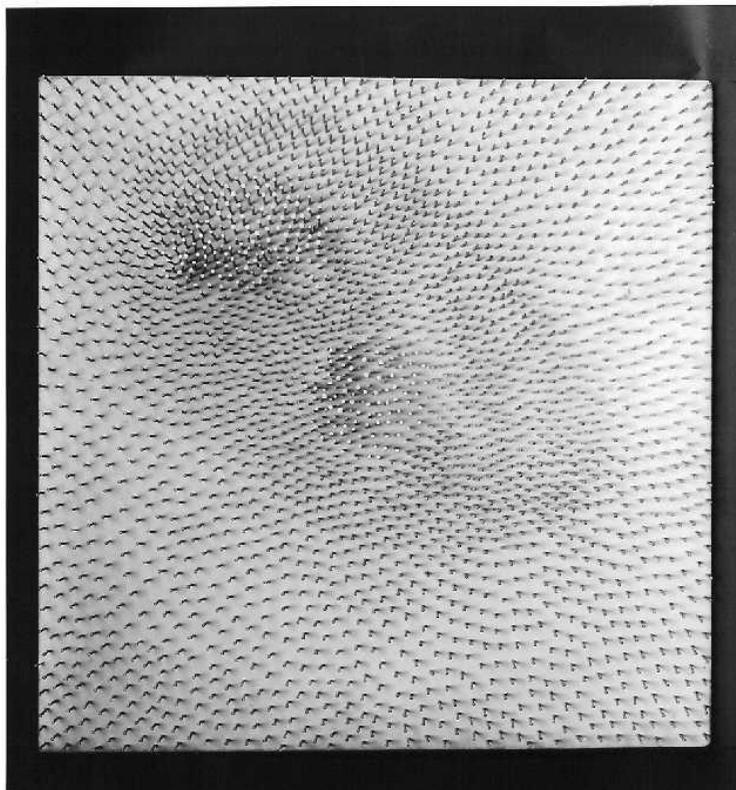


Abb. 14 Günther Uecker: *Verdichtung zu zwei Zentren*, 1963

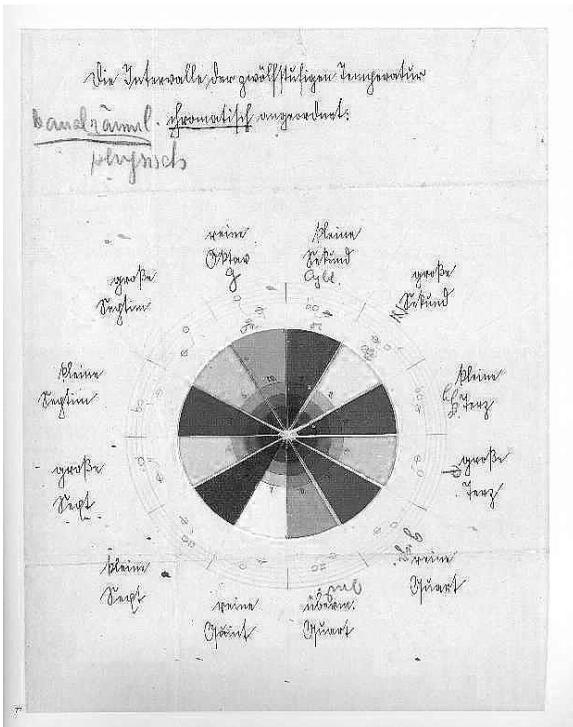


Abb. 15 J. M. Hauer: zwölfteiliger Farbenkreis





### sestine mit würfel

(sechseinhalb von vierundzwanzig positionen)

ein auge sieht einen lampenschirm  
zwei augen sieht von rechts das teeglas  
drei augen sehen mir auf die brust  
vier augen und noch zwei sind im spiegel  
fünf augen links sehen durchs fenster  
sechs augen sehen keine unterlage

ein auge sieht jetzt keine unterlage  
sechs augen sehen einen lampenschirm  
zwei augen links sehen durchs fenster  
fünf augen sieht von rechts das teeglas  
vier und noch zwei augen sind im spiegel  
drei augen sehen mir auf die brust

das eine auge sieht mir auf die brust  
vier augen sehen jetzt keine unterlage  
sechs und zwei andere augen sind im spiegel  
drei augen sehen einen lampenschirm  
fünf augen sieht von rechts das teeglas  
zwei augen links sehn durch das fenster

ein auge links sieht jetzt durchs fenster  
vier augen sehen mir auf die brust  
sechs augen sieht von rechts das teeglas  
zwei augen sehen keine unterlage  
fünf augen sehen einen lampenschirm  
drei plus zwei augen sind im spiegel

drei augen (eins plus zwei) jetzt im spiegel  
drei augen links sehen durchs fenster  
zwei augen sehen einen lampenschirm  
sechs augen sehen mir auf die brust  
fünf augen sehen keine unterlage  
vier augen sieht von rechts das teeglas

ein auge sieht nach rechts das teeglas  
drei augen sind plus zwei im spiegel  
fünf augen sehen keine unterlage  
sechs augen links sehn durch das fenster  
vier augen sehen mir auf die brust  
zwei augen sehen einen lampenschirm

gleich sieht ein auge einen lampenschirm  
aber drei augen sieht von rechts das teeglas  
d. h. fünf augen sehn mir durch die brust

Abb. 17

Oskar Pastior: *Sestine mit Würfeln*

treni

i treni

i

iiiiiiiiiiiiiiii

umbria 1943



Abb. 18 Carlo Belloli: *testi-poemi murali*

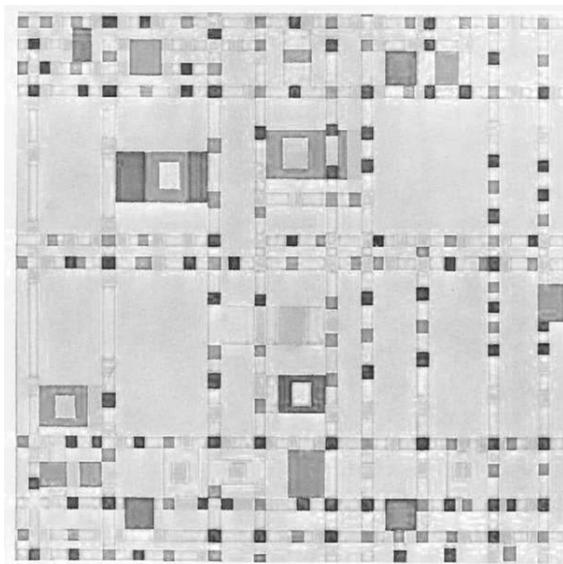


Abb. 19 Piet Mondrian: *Broadway Boogie Woogie*

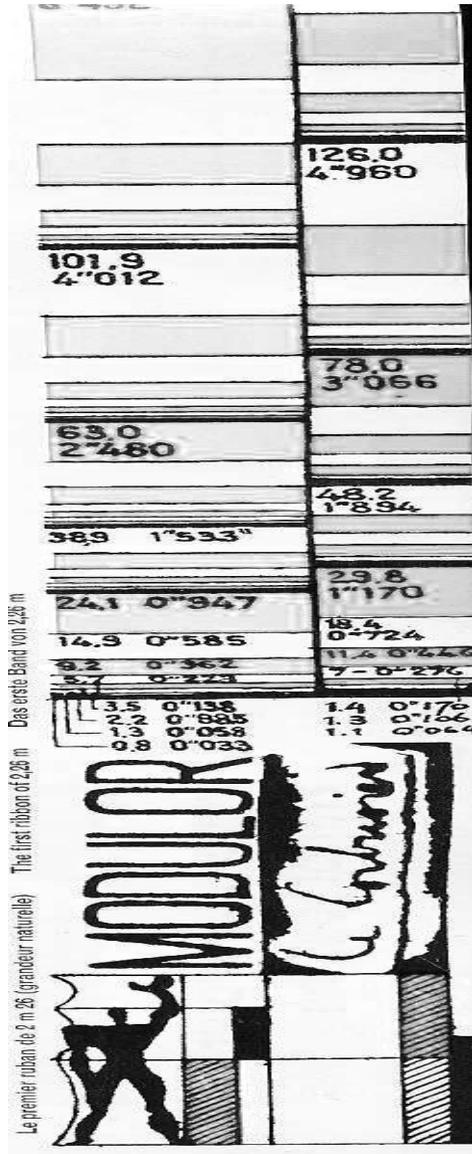


Abb. 20 Le Corbusier: Le Modulor, Entwurf (Ausschnitt)



### Le Corbusier zu seinem Entwurf des **Modulor**:

Le travail de cette section 3 de l'ASCORAL est donc dédié à la recherche de règles.

La décision qualifiée ci-dessus d'*arbitraire*, sera celle de l'ASCORAL. Ce sera plutôt une décision *arbitrale* – du moins que d'aucuns considéreront comme telle. L'ASCORAL (Assemblée de constructeurs pour une rénovation architecturale) peut en cette heure de si extrême confusion<sup>1</sup> être considérée comme un arbitre. Non pas *l'arbitre*, mais un arbitre. Position qui pourra être vue étendu du particulier au général, de règle à l'ASCORAL, aura acquis. Et cela peut suffire!

#### L'objet

L'équipement domestique, objet motivant l'institution d'une authentique «science du logis».

1° Le logis, pierre angulaire d'une civilisation.

2° Le logis de la civilisation machiniste:

– le programme:

- a) le célibataire;
- b) le couple;
- c) la famille multiple;
- d) le nomade (hôtellerie).

– les fonctions

– le mobilier et les ustensiles

– les éléments de composition:

1° le plan;

2° la coupe;

3° le développement des parois.

3° Les prolongements du logis.

– à l'intérieur de la construction :

– «des services communs», outillage de la vie domestique (allègement des charges de la femme: ravitaillement, service domestique, préparation des mets);

– à l'extérieur de la construction:

<sup>1</sup> A cette date la Libération n'est pas encore intervenue. L'architecture en est aux déclarations folkloriques et aux rêves artisanaux, en haine des méthodes nouvelles... »qui ont fait tant de mal«

- séparation du piéton et de l'automobile;
- le sport au pied des maisons;
- les unités complémentaires (unités santé, maternelles, crèches,
- classes primaires, ateliers de jeunesse);
- soleil, espace, verdure (récupération de l'équilibre nerveux).

Le moyen : l'Industrialisation

Les dispositions préparant l'industrialisation :

- 1° Conditionnement des locaux (ventilation, chauffage, réfrigération).
- 2° Réglementation édilitaire: statut du terrain.
- 3° Techniques disponibles (pan de verre et brise-soleil, pilotis).
- 4° Préfabrication: maisons de série, éléments de série.



## Konzert

### Zeitpunkte 14

20. Juni 1995, Konzert- und Theatersaal 19.30 Uhr

#### Anto

**n Webern** "Cello-Sonate" (1914)  
1883 – 1945 für Violoncello und Klavier

Klaus Heitz, Violoncello  
Tim Ovens, Klavier

**Iannis Xenakis** "Charisma" (Hommage à Jean-Pierre Guezec)

\*1926 für Klarinette und Violoncello (1971)

Nina Janßen, Klarinette

Martin Menking, Violoncello

**Karlheinz Stockhausen** Klavierstück IX (1954/1961)

\*1928

Bernd Goetzke, Klavier

**Iannis Xenakis** "Rebonds" für einen Schlagzeuger (1989)

Peter Thomas, Schlagzeug

#### Anton Webern

Drei kleine Stücke für Violoncello und Klavier op. 11 (1914)

Klaus Heitz, Violoncello  
Tim Ovens, Klavier

---

**Pierre Boulez** \*1925

Domaines pour clarinette avec ou sans orchestre (1965/1968)

Nina Janßen, Klarinette

**Friedhelm Döhl** \*1936

Winterreise. Streichquintett (1985)

NOMOS-Quartett:

Martin Dehning, 1. Violine

Sonja-Maria Marks, 2. Violine

Friederike Koch, Viola

Sabine Pfeiffer, 1. Violoncello

Christoph Marks, 2. Violoncello (a. G.)

**Film**

**Charlie Chaplin: *Modern Times* (1936)**

21. Juni 1995, Kino im Künstlerhaus – Sophienstraße 2, 19.00 Uhr



### Abbildungsnachweise

Abb. 1 und 2 Anton Webern: *Konzert* op. 24; Orchesterstück (Ouvvertüre); Vorstufe; 04. 02. 1931 und Reihentabellen; Sammlung Anton Webern, Paul Sacher Stiftung, Basel

Abb. 3 Alban Berg: Reihentafeln zu Tempoangaben zu *Lulu*, in: Volker Scherliess: „Alban Bergs analytische Tafeln zur *Lulu*-Reihe“. In: *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 453f.

Abb. 4 Alban Berg: *Lyrische Suite*, Erläuterungen zur Kompositionstechnik; in: Alban Berg: *Bildnis im Wort*. Zürich 1959, Faks. Blatt 4, o. S.

Abb. 5 und 6 René Leibowitz: *Chamber Symphony* op. 16; Reihentabelle und Skizzen; Sammlung René Leibowitz, Paul Sacher Stiftung, Basel

Abb. 7 Leopold Spinner: *Kammersymphonie* op. 28; 1 Skizzenblatt; in: Regina Busch: *Leopold Spinner*, Bonn 1987, S. 167

Abb. 8 und 9 Karlheinz Stockhausen: *Gesang der Jünglinge*; Sprachmaterial: Seite Gesangstöne für E; Realisationspartitur; Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hannover

Abb. 10 Pierre Boulez: *Cummings ist der Dichter...*; „birds(here, inven“ ; in: E. E. Cummings: *Complete poems* 1904-1962. hg. v. George J. Firmage, New York 1991, S. 448. poem zum Werk von Pierre Boulez

Abb. 11 Stéphane Mallarmé: *Un Coup de Dés* (Ausschnitt); In: ders.: „Gedichte. Französisch und Deutsch, übersetzt und kommentiert von Gerhard Goebel, Gerlingen 1993, S. 278-281

Abb. 12 Johannes Itten: Tonstufen-Skala; in: ders.: *Gestaltungs- und Formenlehre*, Ravensburg 1963, 1983<sup>6</sup>.

Abb. 13 Jan J. Schoonhoven: R 73 / 27, 1973; Sprengel Museum Hannover

Abb. 14 Günther Uecker: *Verdichtung zu zwei Zentren*, 1963; Sprengel Museum Hannover

Abb. 15 Joseph Matthias Hauer: Übereinstimmung des zwölfteiligen Farbkreises mit den Intervallen der zwölfstufigen Temperatur 1919-20; für Johannes Itten, mit Eintragungen Ittens; in: Karin von Maur: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985, Kat. Nr.77, S. 67

Abb. 16 Iwan Wyschnegradsky: Entwurf einer Farbordnung für das Kuppel-Lichtspiel mit zugehöriger Partiturstelle, aus: Projekt eines Lichttempels, um 1943-44; in: Karin von Maur: *Vom Klang der Bilder*, a.a.O., Kat. Nr. 346b, S. 219

Abb. 17 Oskar Pastior: *Sestine mit Würfeln*; in: ders: *Eine kleine Kunstmaschine. 34 Sestinen*; München/Wien 1994, o. S.

Abb. 18 Carlo Belloli: *testi-poemi murali*; Emmett Williams: *An Anthology of Concrete Poetry*; New York u.a. 1967

Abb. 19 Piet Mondrian: *Broadway Boogie-Woogie*; in: Karin von Maur: *Vom Klang der Bilder*, a.a.O., Kat. Nr. 19, S. 19

Abb. 20 Charles Édouard Le Corbusier: *Le Modulor*; Entwurf (Ausschnitt); in W. Boesiger/H. Girsberger: *Le Corbusier 1910-65*; Zürich 1967, S. 290



## Personenregister

- Abel, Angelika 118, 123, 125  
 Adorno, Theodor W. 34, 35, 38, 55, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 108, 166, 167, 174, 178  
 Albers, Josef 140, 141, 204  
 Allende-Blin, Juan 49  
 Allroggen, Gerhard 60  
 Altenburg, Detlef 60  
 Andronicus, Lucius 198  
 Arnim, Achim v./ Brentano, Clemens 39  
 Arp, Hans 160  
 Artaud, Antonin 86  
 Auroux, Sylvain 195  
 Bach, Johann Sebastian 21, 26, 28, 30, 46, 144  
 Bachmann, Ingeborg 90  
 Bally, Charles 183, 184  
 Balzac, Honoré de 43, 68  
 Barthes, Roland 90  
 Bartók, Béla 42, 77  
 Becker, Peter 2, 8, 9, 10, 17, 164, 173, 178  
 Beckett, Samuel 31  
 Beethoven, Ludwig van 26, 28, 46, 119, 143  
 Belloli, Carlo 204  
 Benjamin, Walter 36  
 Bense, Max 12  
 Benveniste, Émile 196  
 Berg, Alban 14, 22, 54, 70, 88, 101, 117, 119, 122, 126, 201  
 Berg, Helene 9  
 Berio, Luciano 51  
 Bethge, Hans 18, 20  
 Bezzel, Chris 158  
 Bill, Max 36, 38, 140  
 Blavatsky, Helena 38  
 Bleckmann, Ulf 161, 178  
 Bloch, Ernst 136, 147  
 Bode, Peter M. 147  
 Boehmer, Konrad 113  
 Bonnet, Charles 127  
 Borio, Gianmario 158, 163, 166, 170, 174, 176, 177, 178  
 Boucourechliev, André 51  
 Boulez, Pierre 14, 52, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 86, 100, 108, 109, 113, 218, 230  
 Brahms, Johannes 60, 143  
 Brinkmann, Reinhold 64, 178, 180  
 Broner, Monica B. 204  
 Broodthaers, Marcel 203, 220  
 Bruckner, Anton 39  
 Buchmann, Mark 147  
 Büchner, Georg 10  
 Bücken, Ernst 16  
 Budde, Elmar 173  
 Buhr, Gerhard 98  
 Busch, Regina 45, 73, 122, 131  
 Cage, John 10, 78, 143  
 Cantor, Georg 193  
 Celan, Paul 10, 31  
 Chaplin, Charles 230  
 Chartier, Roger 52

- Chomsky, Noam 194  
Chopolow, Juri 125  
Chopolowa, Valentina 125  
Cladders, Johannes 144, 147  
Cocteau, Jean 30, 107, 108  
Cummings, Edward E. 160, 203,  
218  
Czernin, Franz J. 178  
Dahlhaus, Carl 162, 178  
Damm, Rainer 124  
Danuser, Hermann 178  
Darboven, Hanne 142, 143, 147,  
151  
Darwin, Charles 40, 117, 135  
Dedekind, Richard 193  
Deeke, Thomas 147  
Deppert, Heinrich 178  
Derrida, Jacques 185, 195  
Dessau, Paul 101  
Döhl, Friedhelm 9, 11, 12, 32, 125,  
230  
Dornseiff, Franz 160, 178  
Dostojewski, Fjodor 39  
Dreyer, Paul Uwe 146, 157  
Eckermann, Johann P. 16  
Eco, Umberto 36, 50, 51  
Edler, Arnfried 1, 2, 3, 33  
Eggebrecht, Harald 116  
Eicher, Thomas 161, 178  
Eimert, Herbert 178  
Einstein, Albert 51  
Engler, Rudolf 183, 186, 189  
Enzensberger, Hans Magnus 158  
Essl, Karlheinz 120, 178  
Evangelisti, Francesco 179  
Fehr, Johannes 182, 185, 195  
Feldman, Morton 107  
Foucault, Michel 51  
Francis, John de 195  
Franzobel (Griebl, Stefan) 160,  
161  
Frege, Gottlob 162, 163, 176, 177  
Freitag, Eberhard 48  
Freud, Sigmund 200  
Garbe, Burckhard 179  
George, Stefan 13, 16, 18, 19, 61,  
100  
Gerhard, Roberto 60, 98, 112  
Gerstner, Karl 145, 147, 153  
Goethe, Johann Wolfgang 15, 16,  
18, 21, 22, 23, 30, 34, 45, 46, 47,  
48, 113, 114, 115, 116, 117, 118,  
119, 120, 122, 123, 124, 125, 126,  
127, 133, 136, 137, 164  
Goeyvaerts, Karel 88, 89, 100, 108,  
109, 110  
Gögelein, Christoph 120  
Gomringer, Eugen 159, 160  
Grass, Günter 158  
Gredinger, Paul 36, 145  
Gropius, Walter 49  
Gruhn, Wilfried 179  
Grünewald, Matthias 49  
Haas, Hans Peter 203  
Haeckel, Ernst 38, 45, 116  
Haimo, Ethan 56  
Hamm, Heinz 127  
Hartmann, Karl Amadeus 125  
Hartung, Harald 179  
Hasty, Christopher F. 112



- Hauer, Josef Matthias 45, 46, 47,  
48, 54, 62, 70, 71, 72, 203
- Haydn, Josef 46
- Hecker, Max 116
- Hegel, Georg W.F. 50
- Heidegger, Martin 110
- Heike, Georg 161
- Heinrich, Klaus 26, 47, 110
- Heissenbüttel, Helmut 12, 160,  
163, 166, 167, 168, 169, 170, 173,  
177, 179
- Hell, Helmut 125
- Herder, Johann Gottfried 127
- Hilmar, Ernst 55
- Hippokrates 161
- Hjelmsov, Louis 187
- Hoffmann, Ernst Theodor  
Amadeus 47
- Hofmann, Armin 146, 148, 155
- Hölderlin, Friedrich 90
- Holenstein, Elmar 187
- Holweck, Oskar 146, 147
- Holz, Hans Heinz 142
- Homer 197, 199
- Hufnagel, Florian 147
- Humplik, Josef 16, 125
- Ipsen, Gunther 117, 118, 126
- Isaac, Heinrich 26
- Itten, Johannes 46, 48, 49, 203,  
204, 220
- Jakobson, Roman 162, 187
- Jandl, Ernst 160
- Jone, Hildegard 9, 16, 18, 19, 22,  
23, 25, 30, 31, 99, 123, 125, 128
- Joyce, James 160
- Kabisch, Thomas 74
- Kahn, Erich Istor 101
- Kandinsky, Wassily 11, 27, 37, 38,  
161, 204
- Kant, Immanuel 115
- Kaufmann, Harald 179
- Klee, Paul 27, 140, 161
- Klein, Yves 147
- Kodály, Zoltan 77
- Koerner, E.F.Konrad 183
- Kokkinis, Nikos 55
- Kolisch, Rudolf 53, 169
- Kolneder, Walter 179
- Kopfermann, Thomas 179, 180
- Kosler, Hans-Christian 166, 179
- Kraus, Karl 10, 13, 15, 16, 17, 18,  
99, 160
- Krenek, Ernst 13, 89, 91
- Kutter, Markus 145
- Le Corbusier (Jeanneret, Charles-  
E.) 35, 205
- Lefèvre, Wolfgang 114
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 127
- Leibowitz, René 53, 100, 101, 109,  
202
- Lepenies, Wolf 117
- Lesseps, Ferdinand de 199
- Lévi-Strauss, Claude 49, 50
- LeWitt, Sol 143
- Ligeti, György 14, 74, 75, 77, 78,  
79, 80, 81, 82, 85, 170, 180
- Liszt, Franz 42
- Lohse, Richard P. 204
- Loos, Adolf 47
- Lourié, Arthur 88

- Machaut, Guillaume de 108, 109  
Mack, Heinz 146, 148  
Maegaard, Jan 56  
Mahler, Gustav 14, 20, 26, 28, 39,  
143  
Mäkelä, Tomi 39  
Mallarmé, Stéphane 203  
Malthus, Robert 40  
Mann, Thomas 92  
Marx, Karl 50  
Mavignier, Almir da Silva 140, 141,  
142, 148, 149, 204  
Mayröcker, Friederike 160  
Meillet, Antoine 196  
Mendel, Gregor 117  
Merleau-Ponty, Maurice 51  
Mersmann, Hans 16  
Messiaen, Olivier 80, 82, 108, 109  
Metzger, Heinz-Klaus 45, 48, 90,  
122  
Michaux, Henri 11  
Milner, Jean Claude 185  
Moholy-Nagy, László 203, 205  
Moldenhauer, Hans & Rosaleen  
133  
Mon, Franz 160, 161, 163, 165,  
166, 171, 172, 173, 174, 180  
Mondrian, Piet 47, 204  
Monod, Jacques 102  
Morandini,  
Marcello 147  
Morandini, Marcello 141, 142, 148,  
149, 204  
Mossolov, Alexandr W. 88  
Mozart, Wolfgang Amadeus 46  
Müller-Brockmann, Josef 145,  
146, 147, 154  
Musil, Robert 35  
Mussorgskij, Modest P. 39  
Naevius, Gnaeus 198  
Nemours, Aurélie de 203  
Nietzsche, Friedrich 41  
Nono, Luigi 14, 90, 100, 108, 109,  
203  
Nono, Nuria 55  
Novalis (Hardenberg, Friedrich v.)  
9, 12, 25, 47  
Obuchov, Nikolai 48  
Opalka, Roman 144, 145, 147, 152  
Osten, Gert von der 148  
Paik, Nam June 10  
Pastior, Oskar 160, 204  
Perle, George 112  
Pfrogner, Hermann 47  
Piencikowski, Robert 74  
Piene, Otto 146, 148  
Platon 161  
Polenz, Peter von 184  
Polnauer, Josef 9, 125, 126, 128  
Pousseur, Henri 14, 15, 51, 108,  
109, 159, 180  
Priessnitz, Reinhard 163, 174, 176,  
177, 180  
Quenau, Raymond 204  
Raible, Wolfgang 187  
Ratz, Erwin 9  
Reich, Willi 9, 18, 56, 60, 114, 117,  
118, 119, 120, 122, 123, 128, 129,  
130, 131, 181  
Riedl, Rupert 116



- Riedlinger, Albert 184  
 Riehn, Rainer 45, 48, 122  
 Rilke, Rainer Maria 18, 20, 63  
 Rogge, Wolfgang 91  
 Rosati 199  
 Rosegger, Peter 39  
 Roslavetz, Nikolai A. 88  
 Rothko, Marc 31  
 Rufer, Josef 56, 57  
 Rühm, Gerhard 160  
 Sabbe, Herman 110  
 Sappho 177, 197  
 Sartre, Jean-Paul 49, 51  
 Saussure, Ferdinand de 182  
 Saussure, Ferdinand de 161, 182,  
 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190,  
 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198,  
 199, 200, 204  
 Schelling, Friedrich W. Joseph 117  
 Scherchen, Hermann 28  
 Schlee, Alfred 9  
 Schlegel, Friedrich 47  
 Schmidt, Alfred 115, 116  
 Schmied, Wieland 140, 142, 148  
 Schnitzler, Günter 162, 180  
 Schoenberg, Arnold 53, 54, 56, 61,  
 63  
 Schönberg, Arnold 11, 14, 18, 21,  
 26, 27, 28, 34, 35, 38, 39, 40, 42,  
 43, 44, 45, 47, 48, 49, 53, 54, 55,  
 56, 57, 60, 62, 64, 67, 68, 69, 70,  
 71, 72, 83, 88, 92, 100, 101, 113,  
 117, 121, 124, 143, 145, 158, 161,  
 169, 172, 178, 201, 203  
 Schoonhoven, Jan J. 203  
 Schröter, Manfred 117  
 Schulz, Reinhard 180  
 Schulze-Vellinghausen, Albert 141  
 Schwitters, Kurt 160, 172  
 Secheyay, Albert 183, 184  
 Sessions, Roger 112  
 Seuphor, Michel 140  
 Shreffler, Anne C. 40  
 Sichardt, Martina 44, 53, 56, 67, 68  
 Skryabin, Alexander 39, 48, 49  
 Slonimsky, Nicolas 57, 60, 62  
 Solowjew, Wladimir S. 39  
 Spengler, Oswald 41, 45, 47, 48  
 Spinner, Leopold 202  
 Stadlen, Peter 88, 112  
 Stahnke, Manfred 180  
 Starobinski, Jean 197, 204  
 Stein, Erwin 53, 54, 56, 203  
 Stein, Gertrude 11, 160  
 Steinbacher, Christian 204  
 Stenzl, Jürg 180  
 Stephan, Rudolf 39, 60, 71, 72,  
 124, 180  
 Stockhausen, Karlheinz 14, 29, 30,  
 74, 77, 78, 79, 85, 100, 108, 109,  
 110, 143, 202, 215, 229  
 Strawinsky, Igor 13, 33  
 Strindberg, August 18  
 Stuckenschmidt, Hans-Heinz 48  
 Swedenborg, Emanuel 35, 43, 45,  
 68, 69  
 Thomkins, André 197  
 Thym, Jürgen 55  
 Trakl, Georg 10, 18, 19, 20, 21, 32,  
 89, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100

- Traub, Andreas 124  
Troll, Wilhelm 115, 123  
Tschernyschewski, Nikolai G. 39  
Tudor, David 101  
Uecker, Günther 31, 146, 147, 148,  
156, 203  
Ulrichs, Timm 146  
Veress, Sándor 77  
Vogt, Hans 181  
Vojtech, Ivan 43, 54  
Wagner, Renata 125  
Wagner, Richard 12, 24, 42  
Warhol, Andy 139  
Wehinger, Rainer 74  
Wehrmann, Harald 92  
Wellesz, Egon 56  
Wenzel, Manfred 114, 115, 117,  
127  
Wichmann, Hans 148  
Wittgenstein, Ludwig 90, 161, 163,  
181  
Wolff, Christian 115, 181  
Wölfflin, Heinrich 47  
Wolpe, Stefan 88, 89, 100, 101,  
102, 106, 107, 108  
Woolf, Virginia 37  
Wyschnegradsky, Ivan 48, 49, 204  
Xenakis, Iannis 74, 76, 77, 81, 82,  
83, 85, 86, 87, 205, 229  
Zenck, Martin 88, 101, 108  
Zenk, Ludwig 101  
Zimmermann, Bernd Alois 31  
Zimmermann, Walter 115  
Zimmerschied, Dieter 179  
Zuber, Barbara 48, 112, 114, 116,  
118, 128, 129, 130, 132, 134, 135  
Zürn, Unica 197