

Rudolph Franz Brauner

DER WEG ZUR ZWÖLFTONMUSIK

24. 1. 1974

Die Entwicklung der Zwölftontechnik zeichnete sich zunächst auf dem Gebiet der Melodik und somit der Einstimmigkeit ab. Zugleich mit der Beseitigung des sog. harmonischen Satzes im Stil des Impressionismus durch *Debussy* und andere Tonsetzer war auch der „horizontale“ Faktor des Tonsatzes wieder zu stärkerem Recht gelangt, wenngleich bei *Mahler*, *Strauss* und *Franz Schmidt* die alte Kadenz, ja streckenweise sogar noch die Diatonik, als ideelles Baugerüst der Harmonik bestehen blieb. Die verschiedenen Strömungen begannen in dieser Epoche, einander zu überlagern und – bereits vor und noch mehr nach dem Zweiten Weltkrieg – einem Pluralismus Platz zu machen, den die Klassik und die Romantik noch nicht gekannt hatten.

Die rückschauende Betrachtung zeigt, daß etwa *Bruckner* und *Brahms* gar keine so ausgeprägten Antipoden waren, wie es den Zeitgenossen erschien. Und der Musikästhetiker *Eduard Hanslick* stellte der von ihm heftig kritisierten Musik *Richard Wagners* und *Anton Bruckners* im wesentlichen nicht Werke der damaligen Gegenwart gegenüber, sondern legte den Maßstab klassischer Idealbilder an, der längst der Vergangenheit angehörte. Im zwanzigsten Jahrhundert trat bis heute eine Vielfalt verschiedener „Richtungen“ der Musik auf, was mit *Arnold Schönbergs* Tondichtungen als bewußt gegensätzlichen Erscheinungen einer „neuen Wiener Schule“ im Vergleich zur Tradition sinnfällig begann.

Im voraus sei festgehalten, daß die „Zwölftonmusik“ und die sog. „Atonalität“, welche meist in einem Zuge genannt werden, auf zwei völlig verschiedenen Ebenen liegen. Diese Erscheinungen werden hier vorläufig auch getrennt behandelt. Man kann „atonal“ komponieren, ohne sich der Zwölftontechnik zu bedienen, und man vermag nach der „Zwölftontechnik“ zu schreiben, ohne einen atonalen Satz zu produzieren. Letzteres hat *Alban Berg* in größeren Partien seines Tondramas „Wozzeck“ sowie in seinem „Violinkonzert“ bewiesen, welches sich in einem zwielichtigen g-Moll - B-Dur bewegt und dabei in sog. „freier“ Zwölftonmanier gestaltet ist. Zunächst wollen wir das Problem der *Atonalität* behandeln.

Die schon im vorigen Jahrhundert aufgetretene „Erweiterung“ der Tonalität zu einem alle zwölf Töne der chromatischen Skala umfassenden Tonsystem brachte auch eine diffizile Melodik mit sich, welche den diatonischen Bereich sprengte. Dabei ist hier nicht gemeint, daß man sich in der Hoch- und Nachromantik gerne chromatischer Gänge bediente (siehe z. B. den 1. Satz der 2. Symphonie von *Mahler*), sondern daß breit ausschwingende Kantilenen zehn, elf oder gar zwölf verschiedene Töne in die Melodielinie einbeziehen.

So weist z. B. in *Wagners* „Tristan und Isolde“ (2. Aufzug) eine Streichermelodie zehn verschiedene Töne (bei bloß geringfügigen Tonwiederholungen) auf

(h-g-cis-d-c-gis-a-eis-fis-e). Bei *Reger* finden wir ebenfalls ein zehntöniges Thema, und zwar im 1. Satz seines „Streichquartetts“ fis-Moll (op. 121) (g-b-f-as-e-d-es-fis-cis). *Josef Rufer* weist in der symphonischen Dichtung „Also sprach Zarathustra“ von *Richard Strauss* (Abschnitt „Von der Wissenschaft“) ein Thema mit zwölf Tönen nach (c-g-h-fis-d-es-b-a-e-cis-f-as).¹

An dieser Stelle ist die Feststellung angebracht, daß es in der Zwölftonmusik keine enharmonische Unterscheidung gibt. Das Tonmaterial besteht ausschließlich aus der gleichschwebend temperierten Tonskala (von c bis h). Es ist gleichgültig, ob man cis oder des, gis oder as schreibt. Das ideale Instrument für die Anwendung der Zwölftonmusik ist daher das Klavier. Für die Entscheidung der Schreibweise enharmonisch gleicher Töne ist höchstens die Stimmführung maßgebend. Man wird aufwärts eher Kreuztöne, abwärts eher B-Töne notieren, was allerdings die Spieler von Streich- und Blasinstrumenten leicht veranlassen kann, in „Reinstimmung“ zu verfallen, was der Zwölftonmusik jedoch prinzipiell abträglich ist. Auch die Spieltechnik kann die Notation bestimmen.² So wird ein Hornist auf dem F-Horn lieber ein „es“ als ein „dis“ blasen.

Um der Ausführung von Zwölftonstücken in temperierter Stimmung mit dem Koeffizienten $\sqrt[12]{2}$ gerecht zu werden, hat *Herbert Eimert* in seiner Abhandlung „Atonale Musiklehre“ (Leipzig 1924) für Zwölftonkompositionen – unter Berufung auf den russischen Komponisten *Jefim Golyscheff* – eine neue Notenschrift entworfen. Er schlug die Abschaffung der Versetzungszeichen sowie für die Noten der Töne der schwarzen Klaviertasten kreuzweise durchstrichene Notenköpfe vor. Seine Reform vermochte sich jedoch, ebenso wie andere Erneuerungsvorschläge, nicht durchzusetzen.

Das Wort „Atonalität“ bedeutet „Grundtonlosigkeit“, bewußte Vermeidung einer Tonika oder gar eines Tonikadreiklages. Die atonale Musik negiert überhaupt die Konsonanz in Dreiklängen, aber auch die sog. „charakteristischen“ Dissonanzen der Funktionsharmonik (Dominantseptakkord und Unterdominantsextakkord), um Anklänge an kadenzmäßige Zusammenhänge zu vermeiden. Der Weg zu einem derartigen Tonsatz führte über die „Tonalitätsverschleierung“.³ In der Hoch- und Nachromantik tritt häufig das Bestreben hervor, die Tonart zu verbergen, zu verschleiern. Dies ist ohne weiteres möglich. Jeder routinierte Komponist vermag einen Satz zu schreiben, der durchaus „tonal“ ist, in dem aber der Grundton nicht ein einziges Mal vorkommt.

Eine große Rolle spielt dabei auch die tonartliche „Rückung“.⁴ Es werden dabei verschiedene tonartliche Komplexe einfach (ohne Modulationsmechanismus!) nebeneinandergestellt. Zu dieser Entwicklung hat auch die „Sequenztechnik“ in den Orchesterwerken von *Bruckner* und *Mahler* beigetragen. Man findet oft in jedem Takt eine neue „Tonart“. Gleichwohl kann man dabei noch „Funktionsklänge“ erkennen. Bald wird die Funktionsharmonik jedoch zertrümmert. Sie macht einer neuen Technik „funktionsloser“ Harmonik Platz, deren verschiedene Ausprägungen *Erpf* eingehend beschreibt.⁵ So folgen z. B. in *Richard Strauss'* „Salome“ verschiedenste Dreiklänge einander, deren

Folge ein tonales Zentrum nicht erkennen läßt. Meist handelt es sich um Terzschriffe der Akkordgrundtöne, jedoch um Tonartklänge, die im Quintenzirkel ziemlich weit voneinander entfernt sind. Eines der frühesten Beispiele hierfür findet sich in *Beethovens* 9. Symphonie (4. Satz, beim Abschluß der Chorstelle „... und der Cherub steht vor Gott!“), wo nach dem ätherischen A-Dur plötzlich die Tonika des kraftvolleren F-Dur eintritt. Letzten Endes ist auch die „Atonalität“ nichts anderes als eine „Tonartverschleierung“, allerdings bei sehr häufig wechselndem Grundton („schwebende Tonalität“).

Der Begriff „Atonalität“ ist heftig kritisiert worden, und zwar zunächst von *Schönberg* selbst. *Paul Hindemith* vertritt mit Nachdruck die Auffassung, daß wir „den Tonverwandtschaften nicht entgehen können“. ⁶ Ferner schreibt er: „Die Tonalität ist ein Naturgesetz.“ ⁷ Auch *Schönberg* konstatierte, daß stets „von Ton zu Ton eine Beziehung besteht“. ⁸ Automatisch entstehen – nach *Hindemith* – „tonale Zellen“ und „harmonische Felder“, ⁹ wenn auch ein „Grundton“ und „Funktionsklänge“ noch so bewußt umgangen werden mögen. Schließlich kommt der Gegenwartstheoretiker *Peter Stadlen* zu dem Schluß, daß die „Tonalität weder eine Phase, noch ein Stil, sondern das eigentliche Wesen der Musik überhaupt“ ist. ¹⁰ *Alois Haba* bezeichnet den Begriff „atonal“ als irreführend und überflüssig. ¹¹

Den Reiz sog. „atonaler“ Kompositionen macht wohl gerade die „schwankende“ Tonalität, das Schillern des Tonsatzes, der kaleidoskopische Wechsel der Grundtonherrschaft aus. *Von der Nüll* wies in *Schönbergs* „Klavierstücken“ (op. 11) deutliche Tonalitätsbeziehungen nach. ¹² Diese Stücke hatten seinerzeit als extrem „atonal“ gegolten. Im übrigen darf zum Problem der Atonalität und der Entwicklung, die dazu führte, auf die Arbeit des Autors „Vom Dreiklang zum Zwölftonakkord“ ¹³ verwiesen werden, da breitere Wiederholungen hier vermieden werden sollen.

Die Klangtechnik der Atonalität bevorzugt Akkorde mit großen Septen, kleinen Sekunden und Tritonusintervallen. *Alois Haba* meint, „daß die Zuhilfenahme großer Septen und kleiner Sekunden der einzige Weg sei, um zu neuen Klanggestalten zu gelangen, die noch nicht aus dem Typenkatalog der funktionellen Harmonielehre bekannt sind“. Hier sind in erster Linie die Quarten- und Quintenakkorde zu erwähnen, die im atonalen Satz ein neues Klangbildungsprinzip demonstrieren.

Man hat versucht, für den Begriff „Atonalität“ neue, andere Begriffe zu setzen, ist aber damit nicht sehr weit gekommen. *Siegfried Borris* ¹⁴ schlug vor, den Begriff „atonal“ durch „a-tonikal“ zu ersetzen, was recht einleuchtend klingt. Man könnte auch „anti-tonal“ sagen. *Friedrich Herzfeld* ¹⁵ zieht es vor, zu resignieren, weil die Ausdrücke „untonal“, „atonikal“, „extonal“ usw. „die Mißverständnisse auch nicht beseitigen konnten“. Er schreibt: „Es muß also wohl bei atonal bleiben.“ Übrigens bringen beide angeführten Werke ausgezeichnete Schilderungen der Musik *Schönbergs* und seines Kreises. ¹⁶

Wollen wir uns nun mit der Theorie der *Zwölftontechnik* näher befassen, so ist überblicksweise folgendes

festzuhalten: Die Zwölftonmelodie soll nicht nur – wie schon angedeutet – *alle* Töne der chromatischen Skala enthalten, es sollen aber auch keine Tonwiederholungen vorkommen. (Die Gründe hierfür liegen im Problem der „Atonalität“, das wir bereits erörtert haben.) Unmittelbare Wiederholungen oder sofortige Oktavversetzungen eines Tones sind „erlaubt“. Jeder Zwölftonkomposition liegt eine „Reihe“ aus den unwiederholten zwölf Tönen zugrunde, welche *Schönberg* „Grundgestalt“ nannte. Sie ist primär „Material“ der Komposition, kann aber auch „Melodie“ sein. Zum „Thema“ wird sie erst durch Rhythmisierung, Phrasierung, Dynamik und Agogik.

Durch Permutation der chromatischen Skala ergeben sich 479 001 600 Reihengestalten. Unter ihnen gibt es wieder ganz besondere Reihen, nämlich die „Allintervallreihen“, welche nicht nur alle zwölf Töne, sondern auch alle denkbaren elf Intervalle enthalten. *Herbert Eimert* hat in einem Buch ¹⁷ eine ausführlich ausgestattete „Reihentheorie“ niedergelegt.

Danach gibt es 3856 „Allintervallreihen“. ¹⁸ Bemerkenswert ist, daß sich mehrere wissenschaftliche Institute längere Zeit vergeblich bemühten, die Anzahl der möglichen Allintervallreihen zu berechnen. Erst dem Informationstheoretiker und Professor an der TH Wien, *Heinz Zemanek*, ist es gelungen, mit Hilfe eines Computers die vorher angegebene Zahl exakt zu bestimmen. Dann kamen Kölner Mathematiker zu dem gleichen Ergebnis.

Es gibt auch einen „Zwölftonakkord“, den z. B. *Alois Haba* verwendete. Dieser Akkord kann auch aus Quarten und Quinten aufgebaut werden. Sind die Intervalle eines Zwölftonakkords der Größe nach geordnet, so heißt er „Pyramidenakkord“. ¹⁹ Schon in den zwanziger Jahren verwendeten *Alban Berg* (z. B. in der „Lyrischen Suite“) und *Fritz Heinrich Klein* solche Reihen und Akkorde. Innerhalb der Allintervallreihen treten ihrerseits wieder die „symmetrischen“ hervor, in denen die Intervalle um ein Mittelstück symmetrisch angeordnet sind. ²⁰

In jeder symmetrischen Allintervallreihe fallen Krebs und Umkehrung zusammen. Es gibt daher nur *eine* „Ableitung“ der Grundreihe. *Rufer* stellt fest: „Beim Grundtypus der symmetrischen Reihe ist der sechstönige Nachsatz eine Spiegelform (Umkehrung, Krebs der Umkehrung) des Vordersatzes.“ ²¹ Das Mittelstück der Reihe ist dabei stets der Tritonus. Am Anfang steht immer das „c“, am Schluß das „fis“ oder umgekehrt, doch ist die Reihe selbstverständlich auf alle Stufen der chromatischen Zwölftonskala transponierbar.

Die Betrachtung der Quarten- und Quintenakkorde (*Egon Wellesz* bringt im Takt 1377 seiner Oper „Bakchantinnen“ einen aus sieben Quinten aufgebauten Zusammenklang!) zeigt uns bereits eine Querverbindung zwischen der „Zwölftontechnik“ und dem „atonalen“ Satz. Sie lassen sich nämlich zu „Zwölftonakkorden“ ausbauen. Die Regeln der „Zwölftonmusik“, die *Herbert Eimert* nach den Grundsätzen *Schönbergs* aufstellte, ²² zielen allerdings auf einen „atonalen“ Satz ab. *Ulrich Dibelius* hält „die Zwölftonmethode für unlösbar an die Atonalität gebunden“. ²³ Diese Auffassung vermag der Autor nicht zu teilen.

Die erste Zwölftonkomposition ist nach *Josef Rufer* (wie oben,²⁴ S. 55) in *Schönbergs* „Suite für Klavier“ (op. 25) zu erblicken. Sie entstand 1924. Die Reihe (Zwölftonreihe), die das Material der Komposition liefert, ist – wie *Schönberg* mehrfach betonte – keine blutleere Konstruktion, sondern muß ebenso vom „Einfall“ getragen werden wie die „Melodie“ im tonalfunktionellen Tonsatz.²⁵

Die „Reihe“ wird im Verlauf der Komposition verschiedenen Verwandlungen unterworfen, die man als „Modi“ oder als „Ableitungen“ bezeichnet. Es sind dies: die Umkehrung, der Krebsgang und der Krebs der Umkehrung. Man kann somit in einer Zwölftonkomposition z. B. auch einen Umkehrungskanon bauen. Übrigens kann die Reihe auch auf jede andere Stufe der chromatischen Skala transponiert werden. Soviel über die „melodische“ Komponente des Zwölftonsatzes. Der Autor hat die Zwölftontechnik den Grundzügen nach in einer Broschüre behandelt.²⁶ Ausführlicher noch taten dies *Josef Rufer* und *Herbert Eimert* in ihren schon angeführten Büchern. Einen praktischen Lehrgang der Zwölftonmusik in Noten hat *Hanns Jelinek* in seinem „Zwölftonwerk“ (1949-1951) dargeboten.

Die zweite Hauptkomponente der Zwölftonkomposition ist eine thematisch-formale, nämlich die mit der „Grundgestalt“ durchgeführte „thematische Arbeit“ (Zerlegung in Teilmotive usw.). Die „Reihe“ wird in einem Zwölftonstück unablässig wiederholt, sei es in ihrer Grundform, sei es in ihren Abwandlungen. Dabei gibt es zwei grundsätzliche Möglichkeiten: Die melodische und thematische Gestaltung kann sich mit der „Grundreihe“ decken, sie kann sich aber mit deren Abläufen auch ohne weiteres überschneiden, was bei *Schönberg* sogar zum Hauptfall geworden ist. *Eimert* lehrt: „Das Thematische braucht auf die Zäsur der Reihen keine Rücksicht zu nehmen.“²⁷

Im mehrstimmigen Satz (z. B. in einem Streichquartett) kann die Grundreihe über mehrere Stimmen verteilt werden. *Eimert* spricht in seinem „Lehrbuch der Zwölftontechnik“ häufig vom „engsten Zwölftonraum“ und deutet damit an, daß der Komponist keineswegs an diesen „Raum“ gebunden ist. Vielmehr überlagert die thematische Erfindung ständig die dem Satz zugrunde liegende Reihe. Die „Reihe“ ist grundsätzlich keine „kompositorische“ Reihe, sondern nur „Material“.²⁸ Sie ist noch nicht „Thema“ oder „Melodie“.²⁹ Natürlich kann sich die Reihe auch mit einer geschlossenen melodischen Gestalt decken, was wohl der Grundidee der Zwölftonmusik entspricht. Im anderen Fall wirkt die „Reihe“ (Grundgestalt) wie ein Gobelinstück, ein sog. Kanevas, der die Grundlage abgibt und dann mit farbigen Mustern bestickt wird.

In einem Zwölftonstück (z. B. einem Bläsertrio) können auch mehrere „Modi“ einer Reihe gleichzeitig verwendet werden, ja sogar verschiedene „Reihen“ können das Material für die einzelnen Stimmen abgeben. Man kann ferner die „Grundreihe“ auch in der Mitte abbrechen, dann den Krebs der Umkehrung einschalten und erst danach die Grundreihe fortsetzen. *Eimert* spricht hierbei von „Interpolation“,³⁰ von „Reihenbrechung“³¹ hingegen dann, wenn eine Reihe in Teilmotive zerlegt und auf verschiedene Stimmen auf-

geteilt wird. So könnte z. B. jeder zweite Ton der Reihe in der ersten Stimme, die andern in der zweiten Stimme verwendet werden. In einem Streichquartett vermöchte man z. B. die Auswertung der vier „Hauptmodi“ (d. h. die Grundreihe und ihre drei Hauptabteilungen) auf alle vier Stimmen zu verteilen. Mit dem Prinzip der Atonalität hängt die Erscheinung zusammen, daß die Zwölftonmelodie weite Sprünge liebt, was ebenfalls schon in der tonalen Melodik (etwa bei *Bruckner*: Beginn des 3. Satzes der 9. Symphonie, oder bei *Mahler*) in Ansätzen vorgebildet ist. Natürlich vermeidet man auch Dreiklangs- oder Septakkordbrechungen sowie Leittonwirkungen, wenn der Satz bewußt „atonal“ sein soll. Selbstverständlich gibt es bei atonalen Musikstücken auch im Reich der Zwölftonmusik keine „Vorzeichnung“ mehr.

Wie wird nun im Rahmen der Zwölftontechnik komponiert? Die Zwölftonmusik beruht vorwiegend auf dem Prinzip der „Variation“. Komponiert wird nach der Zwölftonmethode weitgehend durch immer wieder veränderte *Rhythmisierung* der Grundgestalt (Grundreihe). „Der Rhythmus kann aus derselben Reihe völlig verschiedene und gegensätzliche Themen erzeugen.“³² Selbstverständlich sind für die Charakteristik von Themen auch Tempo und Dynamik maßgebend.

Es ist klar, daß die „Verbote“ und „Gebote“ des atonalen Zwölftonsatzes nicht unumstößlich sind. Aufsehen erregte, daß *Schönberg* seine „Ode an Napoleon“ (op. 41) überraschend mit dem reinen Dreiklang es-g-b schließen läßt. *Josef Rufer* begründet dies aus dem „melodischen und harmonischen Spiel der zwölf Töne“ und stellt fest, daß „trotzdem eine reine Zwölftonkomposition vorliegt“.³³ Ferner muß sich die Thematik nicht unbedingt mit der „Reihe“ überschneiden. Das Thema kann sich auch mit der Zwölftonreihe decken. Ein Beispiel hierfür bietet das Hauptthema des 1. Satzes von *Schönbergs* „IV. Streichquartett“ (op. 37).

Nun noch einige Rückgriffe zu bereits getroffenen Feststellungen: Es gilt noch verschiedene Details nachzutragen, die nun besser verständlich erscheinen dürften. *Josef Rufer* meint, daß die Zwölfton„reihe“ erst aus dem Einfall, der „Grundgestalt“, abgeleitet sei. Auf Grund von Bemerkungen *Schönbergs* ist tatsächlich anzunehmen, daß bei ihm die melodisch-rhythmische Erfindung im Vordergrund steht. Dies scheint voll glaubwürdig, weil derart plastische Themen, wie z. B. in dem Männerchor „Tapfere sind solche, die Taten vollbringen ...“ (aus op. 30), wohl niemals aus einer konstruierten „Reihe“ entstehen können, sondern einer Intuition entspringen. *Rufer* betont daher in seinem Buch immer wieder die Priorität des Einfalls. Dennoch ist der Autor der Auffassung, daß der „Reihe“ ein logischer Primat gebührt. Sicherlich ist in manchen Zwölftonwerken – namentlich in reinen Instrumentalstücken – zuerst die Reihe erfunden oder konstruiert worden, besonders bei Verwendung von „Allintervallreihen“, „symmetrischen“ Reihen usw. Auch *Schönberg* gibt zu, daß oft ein „Nacharbeiten“ erforderlich sei, um aus dem „ersten Einfall eine vollkommene und verwendungsfähige Reihe“ zu erhalten.³⁴

„Aber der Charakter des Stückes ist bereits in der ersten Form der Reihe vorhanden“, setzt *Schönberg*

den Gedankengang in einem Brief an *Josef Rufer* fort. Dieser Satz erinnert stark an Feststellungen aus dem Bereich der „Kybernetik“. *Rufer* schreibt: „Im ersten Einfall (= Grundgestalt) ist das Gesetz des Werkes enthalten.“³⁵ Solche Sentenzen bestätigen die Auffassung des Autors über die „Regelungstechnik“ im Tonwerk. *Schönberg* komponierte zuerst eine melodisch-rhythmische „Grundgestalt“, aus der er dann eine „Reihe“ gewann. Seine „Methode besteht in der fortgesetzten und ausschließlichen Wiederholung“ dieser „Reihe von zwölf Tönen“.³⁶ In geistvoller Weise stellt *Rufer*³⁷ fest, daß diese „durch den Einfall legalisierte Tonfolge ... gleichsam der melodische Extrakt aus dem Komplex des Einfalls ist“. Sie „nimmt die Funktion eines rein melodischen Motivs“ an. Die ostinate Wiederholung wirkt – unabhängig von Rhythmisierung, Phrasierung und allen anderen Gestaltungselementen des Tonsatzes – vereinheitlichend und zusammenhangbildend. Sie ist daher ein „kybernetischer Regler“, wie es früher die Diatonik, die Tonalität und die Funktionsharmonik gewesen sind.

An dieser Stelle ergibt sich die Frage, ob diese komplizierten Vorgänge der Zwölftonmusik „gehört“ werden müssen. Diese Frage ist zu verneinen. *Eimert* sagt, „daß es, je weniger man von der Zwölftontechnik ‚merkt‘, umso besser für die Komposition ist“.³⁸ Die Komplikation steigt, wenn in die Zwölftonmusik auch die *Harmonik* einbezogen wird. *Rufer* führt ein Beispiel von *Reger* aus dem fis-Moll-Quartett (op. 121) an, in dem ein zehntoniges Thema bei seinem letzten Ton durch die beiden noch fehlenden Töne der Zwölftonreihe „akkordisch“ unterlegt wird.³⁹ Beliebt ist auch der Beginn mit Akkorden, z. B. drei Vierklängen (wie in *Schönbergs* „Klavierstück“ (op. 33a)) oder vier Dreiklängen, die zusammen einen Zwölftonakkord ergeben.⁴⁰

Die „Harmonik“ der Zwölftonmethode scheint nicht sehr überzeugend zu sein. Sie ist naturgemäß inkonsequent (außer bei der Verwendung des Zwölftonakkords), weil sie die melodische Energie der „Grundreihe“ auflöst. Zerbricht aber die „Reihe“, dann kann man gleich die chromatische Skala als Material der Komposition annehmen, was jedoch dem Wesen der Zwölftonmusik – nämlich der „Reihentechnik“ – widerspricht.

Einer Statistik der Zusammenklänge widmet sich *Eimert*.⁴¹ Im Verlauf seiner Darlegungen stellt *Eimert* sehr prägnant und zutreffend fest: „Ihrem Wesen nach ist die Zwölftonmusik kontrapunktisch und nicht harmonisch.“⁴² Auch nach Meinung des Verfassers findet die Zwölftonmusik ihre ideale Ausprägung in der „Polyphonie“, also im konsequent beibehaltenen drei-, vier- oder mehrstimmigen Vokal- oder Instrumentalsatz. Dabei gelten gewisse Ökonomiegesetze der alten Kontrapunktlehre (z. B. das Verbot von Oktavenparallelen, das Gebot der rhythmischen Komplementarität der Stimmen) uneingeschränkt weiter. „Querstände“ haben allerdings keine Bedeutung mehr. Dagegen sind Stimmenkreuzungen auch hier zu vermeiden, weil sie die „Verständlichkeit“ des mehrstimmigen Satzes „aufheben“.⁴³ Als weiterer Faktor der Zwölftonmusik sei deren *Form* besprochen. Es ist eigenartig, daß sich

die Zwölftonkomponisten in der ersten Zeit der neuen Technik dem Grunde nach der alten klassischen Formen (Sonatenform, Suite, Rondo, Chaconnen usw.) bedienten, die ja schon *Bruckner* und *Mahler* modifiziert und bedeutend erweitert hatten. Auf die „Reihentechnik“ bezogen, steht die „Variation“ im Vordergrund. Dazu gehört, daß z. B. in einem nicht allzu umfangreichen Zwölftonstück ein (mit der zwölftonigen Grundreihe identisches) Thema in einer den bereits angeführten Modalitäten der Reihentechnik entsprechenden Weise abgewandelt wird, d.h., es erscheint z. B. in der Durchführung im Krebs sowie im Krebs der Umkehrung, in der Reprise hingegen in der Umkehrung, und in der Koda wieder in der Originalgestalt. Dazu können sich rhythmische, dynamische und agogische Veränderungen gesellen, „Zerlegungen“ sowie Vergrößerungen und Verkleinerungen, Imitationen und Engführungen des Themas auftreten, kurz jene Veränderungen, die man schon bei *Beethoven* als „thematische Arbeit“ bezeichnet.

Sehr aufschlußreich ist in dieser Hinsicht *Alban Bergs* thematische Analyse⁴⁴ von *Arnold Schönbergs* „Kammersymphonie“ (op. 9) aus dem Jahre 1906, welche zwar kein Zwölftonwerk ist, doch haben *Schönberg* und sein Kreis auch in ihren Zwölftonkompositionen an der von *Berg* aufgezeichneten Strukturtechnik weitgehend festgehalten. *Alban Berg* kleidet die Musik zu den einzelnen Bildern seiner Oper „Wozzeck“ (uraufgeführt 1926) in alte klassische Formen. Sogar eine „Passacaglia“ kommt vor. Doch bald tritt die Wendung ein: *Schönberg* verleiht seinen „Drei Klavierstücken“ (op. 11, 1909) die vielbesprochene „aphoristische Kürze“, die *Anton Webern* sogar in Kompositionen für Orchester („Fünf Orchesterstücke“ [op. 10, 1913]) beibehält. Heute liegen der „elektronischen Musik“ völlig neue Formprinzipien zugrunde.

Die Ära der Zwölftonmusik reicht von etwa 1925 bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts. Dann macht sie einer erweiterten Methode „serieller Musik“ Platz, die in einem eigenen Aufsatz zu behandeln wäre. Zwölftonmusik im Anschluß an *Schönbergs* Ideen pflegten in Österreich *Hans Erich Apostel*, *Alban Berg*, *Hanns Jelinek*, *Anton Webern*, *Egon Wellesz*, *Ludwig Zenk* u. a. Besonderes Profil zeigt unter den Meistern dieser Methode *Ernst Krenek*, der z. B. in seiner Oper „Karl V.“ ein sehr eindrucksvolles Werk schuf. Vom Ausland her sind die Zwölftonkomponisten *Boris Blacher*, *Luigi Dallapiccola*, *Wolfgang Fortner*, *Hans Werner Henze*, *René Leibowitz*, *Rolf Liebermann*, *Mátyás Seiber*, *Alexander Spitzmüller*, *Rudolf Wagner-Regeny* und *Winfried Zillig* bei uns bekannt geworden. Die Musik der heimischen Komponisten dieses Kreises hat der Autor in seinem Buch „Österreichs neue Musik“ (Wien 1948) besprochen.

Einen Sonderfall unter den Zwölftonkomponisten bildet *Schönbergs* Zeitgenosse *Josef Matthias Hauer* (Wien), der weitgehend von der chinesischen Musik her Anregungen empfing und von manchen als der eigentliche Schöpfer des Zwölftonprinzips angesehen wird. Er huldigte dieser Technik in „Zwölftonspielen“, mit denen er sich in seiner Schrift „Zwölftontechnik – Lehre von den Tropen“⁴⁵ ausführlich beschäftigt. In

seinem Oratorium „Wandlungen“, welches Prof. Dr. Racek, Leiter der Musikabteilung der Wiener Stadtbibliothek, vor einigen Jahren für eine praktische Aufführung bearbeitete, schuf Hauer ein größeres Werk nach seiner individuellen Zwölftonmethode.

Den historischen Werdegang der Zwölftonmusik schildert Herbert Eimert in seinem „Lehrbuch“.⁴⁶ Dem heute vergessenen Prioritätsstreit Schönberg-Hauer widmet sich Friedrich Herzfeld in seiner umfassenden Darstellung „Musica nova“.⁴⁷ Um der bibliographischen Note dieser Ausführungen Rechnung zu tragen, sei noch einige Literatur angeführt, die sich – zumindest abschnittsweise – mit der Zwölftonmusik befaßt: „Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag“;⁴⁸ Ernst Bücken: „Führer und Probleme der neuen Musik“;⁴⁹ „25 Jahre neue Musik“;⁵⁰ Hans Mersmann: „Die Tonsprache der neuen Musik“;⁵¹ Ernst Krenek: „Über neue Musik“;⁵² Aaron Copland: „Musik von heute“;⁵³ Hermann Erpf: „Vom Wesen der neuen Musik“;⁵⁴ Karl H. Wörner: „Musik der Gegenwart“;⁵⁵ „Alte und neue Musik – das Basler Kammerorchester“;⁵⁶ Fred K. Prieberg: „musik unterm strich“⁵⁷ und Theodor W. Adorno: „Nervenzpunkte der neuen Musik“.⁵⁸

Zahlreiche Aufsätze über die „Neue Wiener Schule“ finden sich auch in Fachzeitschriften von denen sich besonders die in den zwanziger Jahren von der Universal-Edition in verdienstvoller Weise herausgegebene Zeitschrift „Der Anbruch“ als hervorragende Fundgrube von Informationen über die Zwölftonmusik erweist. Als neue Erscheinung auf diesem Sektor der Musik ist noch das Buch von Robert Schollum: „Die Wiener Schule; Schönberg – Berg – Webern. Entwicklung und Ergebnis“ anzuführen.⁵⁹

Auf die Zwölftonmusik kann man – wie selten auf eine Periode der Musikentwicklung – als ein abgerundetes Ganzes zurückblicken. Stilgeschichtlich gehört sie, wenn auch aus der Hochromantik hervorgegangen, weitgehend dem „Expressionismus“ zu, doch vereinigen sich in ihr verschiedene Bestrebungen und Richtungen. Spinnen sich – wie aufgezeigt wurde – Fäden von der „traditionellen“ Tonkunst um die Jahrhundertwende zur „atonalen“ und zur Zwölftonmusik, so hat auch diese ihrerseits wieder Ansätze und Anknüpfungspunkte für die noch jüngere Musik dargeboten, die einer gesonderten Darstellung bedürfen.

Zusammenfassend sei noch bemerkt, daß die Zwölftontechnik in der „erweiterten Tonalität“ (Chromatik) und mehr im melodischen Element ihre Wurzel findet, während der Ursprung der Atonalität vorwiegend im harmonischen Bereich, nämlich in der zunehmenden Verwendung „vagierender“ Akkorde,⁶⁰ die in mehreren Tonarten beheimatet sind (wie etwa der verminderte und der übermäßige Dreiklang sowie der verminderte Septakkord), zu suchen ist. Diese Entwicklung bahnt sich nicht nur im Musikdrama „Tristan und Isolde“ an, welches Winfried Zillig – aus dem engsten Schönberg-Kreis stammend – für ein „im letzten Sinn atonales Werk“ hält. Zillig weist auch in den Opern „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ Stellen nach, welche tonartlich nicht mehr eindeutig zu interpretieren sind. Beide Strömungen zusammen, die Zwölftonmethode und die Atonalität, führten zur Zwölftonmusik Schönbergs und

seiner Nachfolger, die ein systematisches Gedankengebäude von seltener Geschlossenheit und Konsequenz darstellt.

Anmerkungen

- 1 Rufer, Josef, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, (Berlin und Wunsiedel 1952), S. 52.
- 2 Vgl. Eimert, Herbert, *Lehrbuch der Zwölftonmusik*, (Wiesbaden 1952), S. 34.
- 3 Siehe Erpf, Hermann, *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*, (Leipzig 1927), S. 118.
- 4 Ebenda, S. 99.
- 5 Ebenda, S. 119 f.
- 6 Hindemith, Paul, *Unterweisung im Tonsatz*, I. Teil, (Mainz 1937), S. 172.
- 7 Ebenda, S. 173.
- 8 Schönberg, Arnold, *Harmonielehre*, (Wien 1922 und 1949), S. 488.
- 9 Hindemith, Paul, a. a. O., II. Teil, (Mainz 1939), S. 83, S. 87.
- 10 Zitiert nach Heinemann, Rudolf, *Untersuchungen zur Rezeption der seriellen Musik*, (Regensburg 1966), S. 77.
- 11 Haba, Alois, *Neue Harmonielehre*, (Leipzig 1927), S. 88.
- 12 Nüll, Edwin von der, *Moderne Harmonik*, (Leipzig 1932), S. 105.
- 13 Brauner, Rudolph Franz, *Vom Dreiklang zur Zwölftonmusik*, (Wien 1949), S. 167 ff.
- 14 Borris, Siegfried, *Der Schlüssel zur Musik von heute*, (Düsseldorf – Wien 1967), S. 3.
- 15 Herzfeld, Friedrich, *Musica nova*, (Berlin 1954), S. 59.
- 16 Borris, a. a. O., S. 32 f., Herzfeld, a. a. O., S. 51 ff.
- 17 Eimert, Herbert, *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*, (Wien 1964).
- 18 Ebenda, S. 44.
- 19 Ebenda, S. 41 und S. 46.
- 20 Ebenda, S. 63 ff.
- 21 Siehe Anmerkung 1, S. 95.
- 22 Eimert, Herbert, *Lehrbuch*, a. a. O.
- 23 Dibelius, Ulrich, *Moderne Musik 1945-1965*, (München 1966), S. 319.
- 24 Siehe Anmerkung 1, S. 55.
- 25 Vgl. auch Rufer, a. a. O., S. 55 ff.
- 26 Brauner, Rudolph Franz, *Satztechnik – Tonsatzlehre*, (Wien 1954).
- 27 Siehe Anmerkung 22, S. 53.
- 28 Ebenda, S. 21.
- 29 Ebenda, S. 34.
- 30 Ebenda, S. 57.
- 31 Ebenda, S. 45.
- 32 Ebenda, S. 35.
- 33 Siehe Anmerkung 1, S. 97.
- 34 Zitiert bei Rufer, a. a. O., S. 89.
- 35 Siehe Anmerkung 1, S. 57.
- 36 Ebenda, S. 80.
- 37 Ebenda, S. 60.
- 38 Siehe Anmerkung 22, S. 5 f.
- 39 Siehe Anmerkung 1, S. 23.
- 40 Ebenda, S. 88.
- 41 Siehe Anmerkung 22, S. 19 ff.
- 42 Ebenda, S. 55.
- 43 Vgl. Anmerkung 9, S. 37.
- 44 Wien, ohne Jahresangabe.
- 45 Wien, ohne Jahresangabe.
- 46 Siehe Anmerkung 22, S. 56 ff.
- 47 Siehe Anmerkung 15, S. 73.
- 48 Wien 1924.
- 49 Köln 1924.
- 50 Wien 1926.
- 51 Mainz 1930.
- 52 Wien 1937, S. 51 ff.
- 53 Wien 1947.
- 54 Stuttgart 1949.
- 55 Mainz 1949, S. 70 ff.
- 56 Zürich 1952.
- 57 München 1956.
- 58 Frankfurt 1959.
- 59 Wien 1969.
- 60 Ein von A. Schönberg geprägter Ausdruck, siehe Anmerkung 8, S. 164.