

## (66) Zwölftonreihe und Kontingenz

Die Töne einer Zwölftonreihe liegen nicht auf der Peripherie eines Kreises, wie die Töne der tonalen Skala. Reihentöne sind nicht Kreistöne, nur diesen ist die teleologische Bewegung einer sogenannten Tonart inkarniert, jenen nicht. Nur diese fangen an und enden wirklich, jene nicht; nur diese prozessieren schlussfähig, jene nicht.

Reihentöne liegen als atomisierte Punkte auf einer Linie, die anfangs- und endlos konzeptiert, die Aporie eines offenen Kontinuums ohne innere Fortschreitungsvermittlung inszeniert. Eine Linie, die den Schein des tonalen Skalenkontinuums lediglich auf dem temperiert gestimmten Klavier vortäuscht, weil wir dessen Chroma immer schon als Durchgang durch die Portale der diatonisch vermittelten Töne hören. Einzig Josef Matthias Hauer träumte den kurzen Traum eines atonalen Diatonus.

Reihentöne, im Gefüge tonaler Ganz- und Halbtöne konstruiert, tendieren daher auf weitere Teilung und Brechung in Viertel- und Achteltöne und sofort. Sie fallen in ein vormusikalisches akustisches Kontinuum, das eines von und für messende und reproduzierende Klangmaschinen sein muß. In ihnen erlischt jede atonale Mimikry an Tonalität, jede Kreistäuschung dodekaphoner Reihentöne. Mit dieser Mimikry spielte Alban Berg unübertreffbar sensibel, als ob es der Zweck der neuen Wasserscheide der Musikgeschichte sei, in beiden Richtungen neue Gewässer abfließen zu lassen.

Wir würden musiktödlich erschrecken, könnten wir die Klavierskala von C nach h als nichttonal bestimmte Tonschritte hören. Wir hörten nicht Schritte, sondern Fälle und Stürze, ein Stürzen von Sturz zu Sturz, ein Zusammenbrechen jedes Tones in sein Ende, in sein inneres, nur mehr akustisches Kontinuum.

Dieses kann ihm angetan werden, indem er entweder nach prätonalen und prädiatonischen Graden fixiert wird, etwa auf einer Skala von Viertel- oder Achteltönen, die irgendwo beginnen, irgendwo aufhören können und müssen, und deren Einzelgrade und „Töne“ nicht mehr als distinkte Töne gehört werden können und sollen.

Oder indem das Innere des gestürzten Tones als Produkt seiner Teiltöne missverstanden, somit als Spektrum seiner Obertöne umorganisiert wird, - indem sogenannte Teiltöne des Tones akzentuiert oder unterdrückt werden. Und nicht zufällig, daß das Beziehungs-Innere und das Klangfarben-Innere der Tonwelt musikhistorisch zugleich relevant wurde.

Die doppelte Möglichkeit, alle Spuren des tonalen Logos zu löschen, wurde nach dem raschen Ende der Schönberg-Schule gesucht, gefunden und

realisiert. Heute erschreckt uns weder Zwölfteltonmusik noch tonhöhenlose Klangfarbenmusik. Nicht, weil zwischen beiden ein nur mehr qualitätsloser Unterschied besteht, sondern weil wir wissen, daß Nicht-Musik-Musik entstehen sollte, nachdem der Kunstbegriff durch autonome Künstler und Komponisten in wirklich autonomem Selbstauftrag erweitert und entgrenzt werden mußte.

Dagegen ist kein Widerspruch, daß beides - Zwölfteltonmusik und tonhöhenlose Klangfarbenmusik - zu erfinden und zu realisieren, für moderne Rechen- und Klangmaschinen ein Kinderspiel für Erwachsene ist. Beide Innerlichkeiten des Tones stimmen nur mehr mit der Innerlichkeit des Kunstgeistes von Künstlern und Komponisten und deren handwerklosem Handwerk überein. Ein Geist, der zugleich als Forscher und Phantast sich berufen hat, neue Musikwelten zu entdecken und zu erfahren. Musik als Neue Musik wird ihre Einsamkeit, unterstellend, Ausdruck aller Einsamkeiten sein zu können und sein zu sollen.

Was der skalentonale Kreislogos für Tonhöhen, ist der metrische Logos für jede Folge von Klangdauern. Metrumlose Folgen musikalischer Dauern sind freilich keine Errungenschaft Neuer Musik, sondern seit jeher ubiquitär in jeder Musik, die zur Errungenschaft von Metrum und Taktordnung noch nicht vorgedrungen. (Wie selbstverständlich auch Musik als Obertonakrobatik und Klanggeräuscherzeugung nicht erst in der Moderne das Kulturlicht dieser Welt erblickt hat.)

Das Metrum finalisiert Dauern, macht sie kreisförmig und wiederholbar, finalisierbar und schlussfähig. Auf schwerer Taktzeit soll geschlossen sein, also auf der Ersten, nicht auf der Zweiten, auf der betonten, nicht auf der nichtbetonten. Und jeder Anfang ist entweder auftaktig oder nichtauftaktig. Dauern einer Dauernreihe, die nicht durch ein Metrum bestimmt sind, liegen daher nicht auf der Peripherie eines Kreises, wie die Dauernfolgen der metrisch bestimmten Schlagzeitenskala. Nur diesen sind Taktarten zugänglich, jenen nicht; nur diese fangen an und enden wirklich, jene nicht; nur diese prozessieren schlussfähig, jene nicht.

Ohne Schlagzeitordnung werden die Dauern von Klängen gleichsam in den Fluß der Zeit geworfen, in dessen vormusikalisches Kontinuum zurückgeworfen. Halten sie dabei an den einfachen Proportionsunterschieden von ganzzahliger Dauernteilung noch fest, - metrumlose Ganze, Halbe, Viertel, Achtel und sofort in Folge – gleichen sie jener Tonhöhenreihe, die Alban Berg verwendete. Diese war zwölftönig, aber die Leittonwirkungen der tonalen Skala weiter gebrauchend, als wären deren Ruinen ein zureichender Ersatz für das verlorene Schließen des dur-moll-tonalen Logos, - als wären für die Zeitgestaltung der Klänge die Proportionsfolgen ein Ersatz des verlassenen Taktes.

Daß aber die Kreislosigkeit der zwölftönigen Reihentöne die Taktlosigkeit ametrischer Dauerfolgen fordert, leuchtete zuerst Anton Webern ein,

während Schönberg, das traditionelle rhythmisch-metrische Idiom festhaltend, einen Widerspruch komponierte, der nicht besser dadurch wird, daß er dem Komponisten verborgen blieb. Webern komponierte ausdrücklich, woran sein Meister und Lehrer ausdrücklich vorbeizukomponieren suchte.

Warum aber die Atomisierung von Ton(höhe) und (Ton)Dauer und deren Verbindung zu neuen Aggregationen nur mehr vom Geist Neuer Komponisten ausgehen, nicht mehr durch Eliten oder gar Massen der modernen Gesellschaft, wie etwa der Pop- und Jazzmusik, initiiert werden konnte und sollte, muß einen zureichenden Grund haben. Es kann nicht zufällig geschehen sein, was geschehen ist, auch wenn ein qualitativ Neues, ein Niegewesenes in der Musikgeschichte geschehen ist.

Der zureichende Grund muß eine Übereinstimmung der tonalen Struktur mit der Struktur unseres ichhaften Selbstes sein. Dieses muß, metaphorisch gesprochen, in seinem innersten Formgrund so kreisförmig und selbstbezüglich sein wie jene Strukturen von tonal bestimmter Skala, Harmonie und Metrum. Eine Selbstübereinstimmung des Ichs, die sich daher durch und als tonale Struktur vergegenständlicht und musikalisch erkennt und anerkennt.

Eine vernünftige Übereinstimmung, die aber die Möglichkeit nicht ausschließt, durch einen vollständig zu sich befreiten Kunstgeist das Gegenteil zu ersinnen und als neue Kunst Neuer Musik zu realisieren. Eben dies steht in der Gründungsurkunde der heroischen Musikmoderne, als sie befugt und befähigt schien, eine Neue Musik zu kreieren, die alle nicht-mehr-neue Musik in die Geschichte verabschieden könnte. Die Neue Kunstmusik eroberte sich einen Grad an Freiheit, der sie über alle anderen Grade und Weisen moderner Freiheit(en) hinaus- und auf sich zurückschleuderte.

Das tonale Ich war rituell bestimmt und bleibt dies in allen modernen Entwicklungen von Unterhaltungsmusik, - Jazzmusik eingeschlossen. Lediglich in der kurzen, kaum dreihundertjährigen Spanne der Geschichte von Musik, wurde dem tonalen Ich der vormodernen autonomen Kunstmusik die notwendige Möglichkeit eröffnet, seinem rituellen Kreisen finale Klangbögen von unübertrefflicher Dignität und Originalität einzuschreiben: Musik als Tonkunst war einmal möglich. Deren Erschöpfung zeitigte die Notwendigkeit musikalischer Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts.

Mit ihr verließ deren Musik sowohl die rituelle wie die rituell-finale Selbstbezüglichkeit des vormodernen Ich, um dessen musikalische Vergegenständlichung als nicht mehr fortführbar zu erweisen. Sie wird dissoziiert, fragmentiert, atomisiert, - Weisen des Neuen, die den Begrenzungsakt des Kreisens der vormodernen Subjektivität in einen Entgrenzungsakt verwandeln.

Als ob dem Begrenzungsakt des selbstbezüglichen Selbstes, das seine Modernität selbstverständlich als Weise seiner Vernunft überlebt, der Akt eines Vor-Ichs vorausläge, ein Akt im Zentrum des „alten“ Kreises. Dieser wird nun als Nichts erfahrbar, als atomer Punkt, der sich selbst als (Schein)Kreis aktuiert und dadurch als scheinbar finale Linie konstituiert, als scheinbar teleologische Folge von Klängen.

Diese Scheinfolge einer „offenen Entwicklung“, die den Selbstwiderspruch ihres Entwicklungsbegriffes nicht mehr bemerken kann, vergegenständlicht die Sehnsucht des modernen Kunst-Ichs, in ein Endlos-Unendliches geführt und verführt zu werden. Dabei fällt es in jedem Punkt, in jedem Moment seiner „Entwicklung“ in das Nichts seines Scheinkreises zurück und hinab, um sich entweder als reales Nicht-Ich oder als vorvernünftiges Ich zu erfahren. Eine Fahrt in den Tod, der in aller vormodernen Kunst und Musik, da noch christlich kontaminiert und aufgehoben, entweder ausgegrenzt oder als versöhnbar dargestellt werden konnte.

„Offene Entwicklung“ ist ein verstellendes Deckwort für „Unendlichkeit der Endlichkeit“, für darstellbar gewordene Kontingenz und Zufallsnotwendigkeit als letzte Sinnressource, die ihren Defekt, Sinnlosigkeit von Welt und Mensch nur zu verdecken, weder beheben kann noch möchte. Nicht nur scheinbar findet neue Kunst eine neue Religion, wenn sie sich im Dienst des radikalisierten säkularen Glaubens verdingt, daß Grund und Sinn dieser Welt ein gestaltloses Ungetüm, eine ohnmächtige Unvernunft, das Nichts eines nihil negativum sei. Es konvergieren glaubensloser Glaube und kunstlose Kunst.

Angesichts dieses an sich verzweifelnden Sinnhorizontes zeugt es von Tapferkeit und macht Mut zu neuer, das Betreiben und Schaffen neuer Kunst nicht aufzugeben, obwohl just dasselbe den modernen Glauben nur bestätigt, verhärtet und quasi-rituell wiederholt. Mut und Verzweiflung haben sich untrennbar verflochten.

Oktober 2009