

Gegen die Zementierung des Status quo

Über kompositorische, ästhetische und philosophische Aspekte eigener Werke

von René Wohlhauser

Dem folgenden Text liegt ein Referat bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik zugrunde, von dem hier nur der theoretische Teil - mit freundlicher Genehmigung des Internationalen Musikinstituts Darmstadt - wiedergegeben ist.

In diesem Vortrag möchte ich versuchen, die Stücke, die hier in Darmstadt gespielt worden sind, in den Gesamtzusammenhang meines kompositorischen Schaffens der letzten Jahre zu stellen. Ein Vortrag, der auch Einblicke gewähren soll in die Art des musikalischen Denkens, das zu diesen Stücken geführt hat.

Dies aus der Einsicht (oder der Annahme), daß Wahrnehmung von Musik wesentlich davon beeinflusst ist, was ein Hörer an zusätzlichen Informationen zur Kenntnis nimmt. Und daß es, wie Carl Dahlhaus es ausdrückt, „ein Gemeinplatz der Popularästhetik ist, anzunehmen, ein Komponist habe sich ausschließlich durch Musik mitzuteilen“¹.

Wenn ich die Prämissen definieren wollte, die zu meiner Art des „musikalischen Denkens“ und infolgedessen zu meiner Art des Komponierens geführt haben, so stelle ich fest, daß die meisten auf Beobachtungen und Interpretationen von Gegebenheiten der musikalischen, aber auch der außermusikalischen Wirklichkeit gründen (Wirklichkeit, also interpretierte Wahrnehmung der Außen-Realität in der Schopenhauerschen Definition der Materie: „Ihr Sein ist ihr Wirken“², also aus Beobachtungen deduktiv gewonnene Erkenntnis darstellen.

Oder, um mit Rudolf Arnheim zu sprechen: „Kunst erwächst aus dem Humusboden der allgemeinen menschlichen Erfahrung“³.

I. Die theoretischen Voraussetzungen

Ich gehe davon aus, daß durch häufigen Gebrauch sich alle musikalischen Wendungen abnutzen, historisch werden und als vorgeformte Klischees bzw. als historisch abgenutzte und dadurch trivial gewordene Effekte und Formeln unter der Voraussetzung einer grundlegend kritischen Reflexion kompositorisch nicht mehr (in ausdrucks-bedeutungsmäßig bekannter gleicher Weise) anwendbar sein können. Dies bedingt eine Weiterentwicklung (die ich von der Wort-Semantik her nicht gleichsetzen möchte mit „Fortschritt“!), eine Weiterentwicklung eher im Sinne von Veränderung der Musik (wie auch der Malerei, der Literatur, der bildenden Künste usw.). Aus dieser Prämisse ergeben sich für mein kompositorisches Schaffen als grundlegende Maximen (unter anderem) eine Weiterentwicklung musikalischer Strukturen, eine Suche nach einem starken, eigenständigen musikalischen Ausdruck (und nach Möglichkeiten der Erweiterung der Bestimmungsgrenzen dieses imaginären Landes „Ausdruck“), ein Ausloten bisher noch nicht erschlossener Zwischenräume und Gestaltungsmöglichkeiten in einer möglichst sinnfälligen Weiterführung der Tradition, die m.E. auch dort wahrgenommen werden kann, wo sie als Folge einer radikal-subjektiven Ausprägung zu schwierigen und unbequemen Resultaten führt, oder, um mit Adorno zu sprechen: „... einzig in den Extremen findet das Wesen dieser Musik sich ausgeprägt; sie allein gestatten die Erkenntnis ihres Wahrheitsgehalts“⁴. Dieser konsequente Ansatz spielt eine wichtige Rolle bei meinem Versuch einer kompositorischen (und philosophischen)

Reflexion der einzigen Konstanten, die ich in unserem gesellschaftlichen Leben entdecken kann: (nämlich) der konstanten Veränderung.

Wertrelativismus

Ein anderes Phänomen der heutigen Zeit hat Hans Jonas als „Vakuum des heutigen Wertrelativismus“ umschrieben⁵. Dieses findet seinen wohl schlagendsten Ausdruck in der oft gehörten sogenannten postmodernen Parole „alles ist möglich, alles ist vertretbar“, die aber (als formale Aussage) in ihrer symptomatischen Folgerungsweise außer acht läßt und unterschlägt, daß wohl vieles möglich ist, aber noch lange nicht alles gut bzw. sinnvoll sein kann. Das heißt: Es gilt m. E., qualitative, auf jeweils spezifische Gegebenheiten bezogene Kriterien auf einem möglichst anspruchsvollen Niveau zu finden, von denen ich mir erhoffe, daß sie als tragfähige Ansatzpunkte einen möglichen Weg aus dem Sumpf der postmodernen Ambivalenz (um das mal so zu formulieren) heraus skizzieren und weiterführende Perspektiven eröffnen mögen.

Mit anderen Worten: Die Erkenntnis, daß vieles (aber nicht alles) relativ im Sinne von ambivalent (d.h. auf wechselnde bzw. sich dauernd verändernde Umstände bzw. Voraussetzungen bezogen) ist (unsere Anwesenheit hier betrachte ich z.B. als - unbedingtes- absolutes Faktum, als sogenannte Tatsachenwahrheit), die Einsicht, daß oft auch der entgegengesetzte Standpunkt vertretbar sein kann, darf meiner Meinung nach weder eine Paralyse (also eine Lähmung bzw. Neutralisierung) der Handlungsfähigkeit, noch eine vor allem ethisch gleichgültige Haltung zur Folge haben, sondern sollte (wie ich denke) vielmehr dazu führen, im Bewußtsein der Möglichkeit der sokratischen Aporie und der (in sich selbst wiederum relativen) Relativität (in Bezug und als Bestandteil einer umfassenden sogenannten absoluten Wahrheit, die als Ideal wohl unerreichbar bleiben wird), in diesem präzisierten Bewußtsein sich nach sorgfältigem Abwägen und Hinterfragen für eine bestimmte Position zu entscheiden und diese der Gleichgültigkeit und der Beliebigkeit entgegenzusetzen.

Deshalb will ich jetzt versuchen, einen solchen Standpunkt zu skizzieren, obwohl ich mir bewußt bin, daß dies womöglich viel Staub aufwirbeln mag und, wie ich hoffe, auch einigen Widerspruch erregen wird, was ich in jedem Falle aber besser finde als stillschweigendes Übergehen. Denn kommunikative Auseinandersetzungsfähigkeit erachte ich als eine fundamentale Voraussetzung für eine sich gegenseitig befruchtende, d.h. konstruktive Koexistenz (aber nicht eine die Grenzen und Unterschiede verwischende Gleichmacherei) einander (manchmal nur scheinbar) entgegengesetzter Strömungen im Zeichen des sogenannten postmodernen Stilpluralismus. (Das heißt: die Kategorisierungs- bzw. Klassifizierungs-Problematik von Gegensätzen in Antinomien oder aber in dialektisch auflösbare Kontradiktionen kann in der sogenannten Postmoderne zu einem der Stolpersteine der Diskussionsfähigkeit werden.)

Um also auch da diskussionsfähig zu bleiben, wo es schwierig wird; um mich gegen den Rückzug in den radikalen Subjektivismus zu stellen, in dem behauptet wird, daß es keine allgemein verbindliche Wahrheit und Ethik gebe (dem-

gegenüber vertrete ich nach wie vor kompromißlos Kants kategorischen Imperativ), oder auf unser Thema bezogen: daß es nicht möglich sei, Kriterien als Diskussionsbasis zu finden, womit wir wieder beim diskussionsscheuen Relativismus oder vielmehr Privatismus mit einem solipsistischen Einschlag wären; um also zu versuchen, von der pauschalen Schlagwortargumentation wegzukommen und im Bestreben, die Probleme tiefer zu fassen als mit undifferenzierten Ausdrücken und Etikettierungen wie Neoromantik oder Minimal Music, die eine von mir aus gesehen unfruchtbare Lagertheorie heraufbeschwören, einer Lagertheorie vielleicht als Ausdruck von Diskussions- und Auseinandersetzungsunfähigkeit wohl infolge der Einsicht in die oben beschriebene Relativität und (infolgedessen) Angreifbarkeit der eigenen Position, aber mit andern Schlußfolgerungen als den oben beschriebenen; trotz dieser geäußerten Befürchtungen (oder im Vertrauen in die zum Ausdruck gebrachten Hoffnungen) will ich nun den folgenden kurzen Versuch über musikalische Qualitätskriterien vortragen, wie sie vielleicht in einem bestimmten Bereich von Musik anwendbar sein könnten.

Versuch über musikalische Qualitätskriterien

Aus dem weiten Feld der (von mir so genannten) relativen Kriterien (wie z. B. der Dichte der - materialmäßig im weitesten Sinne gesehen - motivisch-thematischen Verarbeitung, der stilistischen Kompatibilität - und der Kriterien derselben -, dem Grad an Subtilität, Verfeinerung und Differenzierung, der die sogenannte Erlebniszeit in Betracht und Reflexion einbeziehenden formalen Anordnung der parametrischen Proportionen, der möglichen Folgerichtigkeit der angewandten kompositorischen Techniken etc.), die, wie ich denke, kompositionshandwerklich erlernbar sind, möchte ich nur die folgenden drei Beispiele herausgreifen, die ich graduell von unten nach oben (etwa) wie folgt abstufen würde:

1. Die In-sich-Stimmigkeit eines sogenannten „sauberen“ handwerklichen Satzes (mit dem Schönberg-Zitat: „Einheit aus der Vielheit“). Hierbei finde ich es bemerkenswert zu sehen, welch großes Gewicht gerade Autodidakten wie Schönberg und Strawinsky auf das sogenannte „Handwerk“ gelegt haben).

2. Dazu die werkimmanente Beziehungsdichte. Ein Beziehungsreichtum, in sich abstuft durch den Grad des verschiedenen Aspekte aufzeigenden Formulierungsreichtums.

Ich gehe davon aus, daß Musik (u.a. auch) ein Bezugssystem ist. Daraus folgt, daß es (mir) beim Komponieren auch darum gehen muß, die strukturellen und musikalischen Beziehungen qualitativ abzustufen und zu reflektieren.

Daraus wiederum kann folgen, daß nicht primär die Informationsdichte (u.a.) entscheidend sein kann für die Qualität einer Musik, sondern die vielfältigen Erscheinungsformen (und deren originäre Beschaffenheit) ihrer Beziehungsdichte.

Die bloße informationstheoretisch meßbare Komplexität bzw. Informationsdichte (im Gegensatz zur Beziehungsdichte) gehört diesen Ausführungen zufolge somit strenggenommen gar nicht in den Bereich der Qualitätskriterien, weil Komplexität an sich noch nichts über ihre (reproduktiv-epigonale oder aber neuartig-weiterführende) Beschaffenheit aussagt. Zudem vermögen auch informationsdichtemäßig gesehen strukturell einfache Werke einen hohen Beziehungsreichtum aufzuweisen (z. B. Anton Weberns kurze Stücke), wodurch sie sozusagen auf einer höheren Ebene zu einer hohen Beziehungsdichte gelangen können.

Diese 2. Stufe gehört bei herausragenden Komponisten wie z. B. Johann Sebastian Bach bereits zur fast selbstverständlichen Norm.

3. Dazu die Ableitung aus bzw. die In-Bezug-Setzung zu einem (gehörsmäßig und/oder auch nur lesend nachvollziehbaren und somit tragfähigen) übergeordneten Konzept.

Die (von mir so genannten) absoluten Kriterien leite ich aus der oben erwähnten Prämisse ab, wonach alle musikalischen Wendungen sich durch häufigen Gebrauch informationstheoretisch abnutzen, wodurch sie historisch werden und unter den oben erläuterten Voraussetzungen als Klischees nicht mehr anwendbar sind. Daraus ergibt sich, daß (den oben beschriebenen relativen Kriterien genügende) strukturelle Formulierungen dann zu einem absoluten Kriterium (bzw. zu einem Begriff eines absoluten Kriteriums) werden können, wenn sie (durch ihre Beschaffenheit) gleichzeitig die Entwicklung der Musik weiterführen und somit neue Aspekte erschließen. „... eine neue Kombination irgendwelcher Data“, wie Schopenhauer es nannte⁶; oder um nochmals mit Dahlhaus zu sprechen: „Neuheit ist die fundamentale Kategorie der Geschichte, wie sie in Europa verstanden wird. Musik muß neu sein, um als authentisch zu gelten. Bloße Nachahmung verfällt dem Vorwurf des Epigonalen“⁷.

Aus dem oben Gesagten folgt, daß die sogenannten absoluten Kriterien die sogenannten relativen Kriterien immer notwendigerweise mit beinhalten müssen, um in Werke mit einem „hohen künstlerischen Wert“ umgesetzt werden zu können. Diese Ansicht war auch in der „Bauhaus“-Konzeption enthalten, indem verlangt wurde, daß ein Künstler nicht nur eine originelle Idee entwerfe, sondern auch die handwerkliche Umsetzung derselben übernehme. Oder mit den Worten Kandinskys gesagt: „Der bescheidene oder gewaltigste ›Traum‹ des Künstlers hat an und für sich keinen Wert, so lange die Fingerspitzen nicht imstande sind, dem ›Diktat‹ dieses Traumes mit höchster Präzision zu folgen“⁸.

Warum so komplizierte Musik? werden sich vielleicht einige Betrachter meiner Partituren „Schlagzeugtrio“ und „Duometrie“ fragen. Ich will in den folgenden Ausführungen versuchen, diese bewußt symptomatisch gestellte, aber nichtsdestoweniger sehr oft an mich gerichtete Frage ernst zu nehmen und zu diesem Thema einige Gedanken zu äußern, um vielleicht mögliche Ursachen aufzuzeigen.

Grundsätzliches

- da ich grundsätzlich von der Prämisse ausgehe, daß sich alle musikalischen Wendungen durch häufigen Gebrauch abnutzen und ich mir entgegen meiner natürlichen Neigung zur Vielschreiberei nicht gestatte, bereits Existierendes zu verdoppeln bzw. in der Luft Liegendes auf nur vordergründige Art darzustellen, indem ich nur auf die naheliegendsten Möglichkeiten zurückgreifen würde; sondern da ich im Gegenteil versuche, eine neue, interessante und hohen qualitativen Ansprüchen genügende Musik zu schaffen, die es sich u.a. auch zur Aufgabe macht, in tiefer liegende Schichten vorzudringen, ungewöhnliche Aspekte aufzuzeigen und zu versuchen, gleichsam hinter die Natur der Dinge selbst zu kommen (oder wie Spinoza es gesagt hat: „Idea vera est diversum quid à suo ideato“⁹; aus diesen Gründen können (z. T. vorübergehende) Schwierigkeiten auf mehreren Ebenen entstehen:

1. Auf der Ebene der Herstellung erfordert eine solche Musik meist aufwendige und komplizierte Verfahren, nicht als Selbstzweck, sondern um nicht bereits vorgeformten Klischees aufzusitzen bzw. in der Hoffnung, auf diese Art Neues, nicht Dagewesenes zu entdecken.

2. Auf der Ebene der Interpretation führt eine komplexe, differenzierte und vielschichtige Musik oft zu hohen Anforderungen an die Spieltechnik.

3. Auf der Ebene der Rezeption kann wirklich neue Musik, die nicht nur in manierierter Weise neue Klänge an die Oberfläche hinstellt, sondern die versucht, durch ein Erforschen des Vordringen bis zu den Wurzeln (bis hin zum Elementaren) ein neues musikalisches Denken entstehen und wachsen zu lassen - eine solche (ich möchte fast sagen) fundamental neue Musik kann, da Neues naturgemäß ungewohnt ist, tatsächlich u. U. zu einigen vorübergehenden Schwierigkeiten in der Wahrnehmung führen, weil möglicherweise gewohnte Denkmuster als Orientierungspunkte durch kritische Hinterfragungen außer Funktion gesetzt (oder zumindest in ihrer Funktion gestört) werden können; wobei sich an ihrer Stelle wahrscheinlich sehr bald neue Typisierungen bilden werden, da nach Rudolf Arnheim „Wahrnehmungsinhalte nur deshalb für das Denken verwendbar sind, weil die Wahrnehmung Typen und nicht bloß Einzelfälle von Gegebenheiten sammelt“¹⁰.

Mit anderen Worten: weil die präzise Gestaltung der Parameter im Sinne einer genau bestimmten Weiterentwicklung zu einem dichten und neuartigen Informationsfluß führen kann (jedoch nicht immer führen muß: Als Gegenbeispiele mögen meine „3 Stücke für Klavier“ gelten, in deren Konzeption ich genau diese Problematik zu thematisieren versucht habe); aus diesen Gründen ist Komplexität oft ein Resultat des Bestrebens, eine neue und interessante Musik zu schaffen.

Ästhetische Aspekte

- im Bereich der ästhetischen Aspekte ist es so, daß mich Wiederholungen der stets gleichen traditionellen metrischen, rhythmischen und klanglichen Konstellationen oft nicht nur langweilen, sondern manchmal auch bedenklich stimmen, insofern als sie den Status quo zementieren und somit weiterführenden Veränderungen der Hörgewohnheiten (und vermutlich damit verbunden auch des Denkens) im Wege stehen.

- weil mich eine Musik, wo mir von Anfang an alles klar ist, bei der ich genau weiß, oder zu wissen glaube, wie sie weitergeht, und es tatsächlich dann auch so kommt wie erahnt, bei der ich infolgedessen nicht die Möglichkeit habe, durch sogenannte „retroaktive Korrekturen“ (wie Herbert Brün es ausdrückt) meine Meinung über ein Stück ständig zu ändern (ein gutes Stück ist ja u.a. auch ein Stück, bei dem ich noch im letzten Takt meine Meinung über alles vorher Gehörte revidieren muß), weil mich eine solche von Anfang an klare bzw. ein-deutige Musik also nicht dazu einlädt, länger bei ihr zu verweilen, mich (über das einmalige Hören hinaus) tiefer mit ihr zu beschäftigen und ihr somit mehr Bedeutung beizumessen.

Empirische Aspekte

- weil ich die Erfahrung gemacht habe, daß ich mit dieser Art Notation ein klangliches Resultat erhalte, das ich anderswie überhaupt nicht bekomme. (Ich habe verschiedene Versuche gemacht, in vereinfachter Notierung approximativ auf das gleiche Resultat zu kommen: Es wurde nie „das Selbe“.)

- weil ich die Erfahrung gemacht habe, daß, selbst wenn die Ausführung nur eine Annäherung an die Partitur darstellt, die Interpretation von komplexer Musik (wenn beide gut gemacht sind) als starke Spannung der Interpreten spürbar wird.

An diesem Punkt sehe ich zusätzlich eine Möglichkeit, ein offenes Problem anzugehen (wobei ich mich in der Entwick-

lung dieses Aspekts spekulativ vermutlich etwas aufs Glatt-eis hinauswagen werde). Wenn ich nämlich meine gesetzte Voraussetzung von der Abnutzung aller musikalischen Wendungen durch häufigen Gebrauch überdenke, so komme ich auch zum Schluß, daß es mir als Komponist auch darum gehen muß, Musik zu schreiben, die auch nach vielen Ausführungen möglichst wenig dem Abnutzungseffekt unterliegt, die gegen Abnutzung möglichst resistent bleiben kann. (Ein diesbezüglich pragmatischer Gesichtspunkt besteht darin, daß heute auch die am schwierigsten zugängliche Musik durch ihre Fixierungsmöglichkeit auf Klangkonserven so oft abgehört werden kann, bis sie (in Gestalt der jeweiligen Interpretation) ihre Widerspenstigkeit verliert und sozusagen ihren Geist offenbaren muß. Welcher Zug der Vorsehung ließ die sogenannte Kunstmusik just zu dem Zeitpunkt (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) schwieriger rezipierbar werden, als eben erste („brauchbare“) Klangaufzeichnungsmöglichkeiten entwickelt wurden? Dürfte nicht umgekehrt (die sogenannte alte) Musik, die nicht dafür konzipiert worden war, gar nicht aufgezeichnet werden, um ihren (spezifisch historisch intendierten) Reiz nicht zu verlieren und interessant zu bleiben?)

Die Erfahrung (u.a. mit meinen Stücken „Schlagzeugtrio“ und „Duometrie“ für Flöte und Baßklarinette, die für meine Verhältnisse beide recht häufig aufgeführt worden sind) hat mir gezeigt, daß Musik, die sich (als Folge einer inneren konzeptionellen Notwendigkeit und nicht als äußerlicher Selbstzweck) im utopischen Grenzbereich technischer Spielbarkeit bewegt, was ich präzise unterschieden haben will vom sogenannten „Unspielbaren“, daß also solche Musik, (wenn sie durch Menschen und nicht durch Computer interpretiert wird,) länger frisch bleiben kann.

Denn nach anfänglich oftmals schwierigem Zugang entdecken viele Interpreten allmählich den (vielleicht) philosophischen Aspekt dieser Konzeption: Musik in ihrer Interpretation nicht als fertiges, abgeschlossenes Resultat, sondern Musik als Prozeß einer allmählichen Annäherung an einen utopischen, unerhörten (imaginären) „Idealklang“; bei dem es sich aber so verhält wie mit allen idealartigen Gegebenheiten: Es mag Augenblicke geben (sogenannte Sternstunden, Lichtblicke), in denen ihre Gestalt kurz aufleuchtet; aber schlußendlich entziehen sie sich dem definitiven menschlichen Zugriff.

Aber „ich halte am Begriff des Utopischen fest“ hat Leo Löwenthal einmal gesagt, einer der letzten noch lebenden Denker und Philosophen der legendären „Frankfurter Schule“.

Philosophischer Aspekt dieser Thematik

- weil ich (mit einer komplexen und differenzierten Musik) auf die komplexe Situation unseres Lebens mit seinen ökologischen und militärischen Bedrohungen, mit dem Problem des Hungers, aber auch mit dem alltäglichen sogenannten „allgemeinen Frondienst“, wie Schopenhauer es nannte¹¹, Bezug nehmen und diesen Zustand mit musikalischen Mitteln reflektieren möchte.

Und für mich ist klar, daß es auf diese komplizierten Problemstellungen und Fragen keine demagogisch gröblich vereinfachenden Lösungen und Antworten (oder Rezepte) geben kann.

- weil aus der Metaphysik heraus die alten ontologischen Fragen nach Ursachen und Zweck m. E. immer wieder gestellt werden müssen; Fragen nach der Daseinsberechtigung von Musik und nach dem Sinn des Lebens.

Wobei auch zu fragen wäre, ob für eine Beantwortung der Frage nach dem Sinn des Lebens die verschiedenen traditionellen Bezugs-Instanzen wie Kosmos, Logos des Gottes und Gesellschaft als maßgebende Entscheidungsfaktoren heute noch ausreichen ...

Seneca hebt vor allem die pragmatischen Gesichtspunkte der Sinnfrage hervor, wenn er schreibt: „otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura“.¹² Von diesem Standpunkt ausgehend führt der Weg zwangsläufig zur Formulierung qualitativer Kriterien und zur ständigen Vervollkommenung derselben, zur „Intellectus Emendatione“¹³, um mit Spinoza zu sprechen, oder allgemeiner ausgedrückt: zu fortwährender geistiger Weiterentwicklung.

Deshalb stelle ich auch bei jedem neuen Stück, das ich zu sehen oder zu hören bekomme (nebst dem Messen an allgemeinen oben beschriebenen relativen Qualitätskriterien) die für mich zentrale Frage (nach den sogenannten absoluten Kriterien): Was bringt dieses Stück musikgeschichtlich gesehen der allgemeinen musikalischen Entwicklung an Neuem und Weiterführendem? Und damit in unmittelbarem Zusammenhang stehend, da wir nicht unendlich Zeit und unbeschränkt Energie zur Verfügung haben, erhebt sich (für mich zumindest) die grundsätzliche Frage: Wie setzen wir unsere Kräfte diesbezüglich am sinnvollsten ein?

Technische Aspekte

- im Sinne einer musikalischen Weiterentwicklung versuche ich, alle Parameterebenen zu differenzieren. (Warum gleich alle Parameter?: Da ich von Musik als einem Bezugssystem ausgehe, kann ich nicht einerseits Vierteltöne anwenden, ohne gleichzeitig andererseits auch rhythmische, metrische, dynamische und klangfarbliche Konsequenzen zu ziehen, d. h. Analoga zu schaffen.)

Tonhöhen: Nebst den bereits gebräuchlichen Vierteltönen (und der in der Zwischenzeit wieder seltener gewordenen Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltöne; auch von Hábas „Fünfteltonsystem“ hört man nichts mehr) ebenso Elemente anderer Stimmungen, wie der Fokkerschen 31-Ton-Temperatur, der von Bosanquet bereits im 19. Jahrhundert propagierten 53-Ton-Stimmung oder gar der 171-Ton-Stimmung, (für die sich Martin Vogel einsetzt und) die in bezug auf die Reinheit der Intervalle die bisher vollkommenste Stimmung ist; sowie der Einzug nicht präzise definierter tonhöhenmäßiger Abweichungen.

Aristoxenos hat bereits im 3. Jh. v. Chr. eine bis heute noch nicht aus dem Altgriechischen übersetzte Theorie der Zwölfteltöne entworfen.

Zu diesem Thema früher hochdifferenzierter Tonsysteme gehört auch das (im Gegensatz zu unserem) nicht rational konzipierte indische Tonsystem mit der Oktavteilung in 22 Shruties (was nicht genau dem Viertelton entspricht; deshalb die Bezeichnung „irrationales System“. Demzufolge klingen die indischen Quinten und Quartan anders als die europäischen), das mit seinen Kombinationsmöglichkeiten von Pentatonik, Hexatonik und Heptatonik beispielsweise im südindischen Raum bereits zur (von Jaspers so benannten) Achsenzeit (ca. 7.-5. Jh. v. Chr.) zu einem Reichtum von 5830 (je mit einem eigenen Namen versehen!) Ragas geführt hat.

Auch das zur selben Zeit entstandene chinesische Tonsystem weist mit seiner Oktavteilung in zwölf rein gestimmte Liu unter Anwendung der Heptatonik bereits 84 Tonleitern auf, da durch die reine Stimmung jede Transposition wiederum anders klingt.

Rhythmik: In Analogie zu den Mikrotönen können Mikrorhythmen als einerseits differenzierte Abstufungen der herkömmlichen irrationalen Dauern-Werte Triolen, Quintolen etc. stehen (so liegt beispielsweise 11:8 zwischen 3:2 und 5:4), andererseits kann eine mittels akribischer Ausnotierung weiterentwickelte reiche agogikartige Vielfalt der Dauern ebenfalls neue Aspekte einbringen. (Und diese notationsmäßige Akribie - diese Genauigkeit in der Fixierung - ist, wenn man die tendenzielle starke Neigung zu Rückgriffen auf vertraute Klischees in Betracht zieht, m. E. eine notwendige Präzisierung eines offenen Klangsystems und eines nicht bereits durch Konventionen definierten Stils.)

Im indischen System findet die rhythmische Analogie in einer komplexen Polyrythmik ihren Ausdruck, indem linke Hand, rechte Hand und Stimme als selbständige Ebene betrachtet werden.

Metrik: Nebst den gebräuchlichen Teilungen (1/2, 1/4, 1/8 etc.) der Versuch, (bereits im Mittelalter in Betracht gezogene) andere Proportionen einzuführen (1/10 liegt zwischen 1/8 und 1/16 und ist - doch nicht so weit her - von der Quintole abgeleitet).

Dynamik und Klangfarbe: auch hier ein Ausloten bisher noch nicht erschlossener Zwischenräume und Gestaltungsmöglichkeiten in Analogie und Relation zu den anderen Parametern.

II. Die praktischen Umsetzungen

Die Umsetzung dieser Gedankengänge in die kompositorische Arbeit sollte m. E. nicht in einer einfachen, direkten, bloßen (und simplen) Eins-zu-eins-Abbildung geschehen, sondern vielmehr in übertragenem Sinn, in einer Analogie des Denkens, diese Gegebenheiten auf eine künstliche ausdrucksfähige, manifestierbare, aber auch kritisch hinterfragbare Ebene zu übersetzen.

Oder, um Schopenhauer aus seinem 3. Buch von „Die Welt als Wille und Vorstellung“ zu zitieren: „... überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst ...“; und an anderer Stelle: „daß unsere Phantasie ... nun versucht, ... dieselbe(n) in einem analogen Beispiel zu verkörpern.“

Anmerkungen

¹ In: „Musik - zur Sprache gebracht“, München 1984.

² In: „Die Welt als Wille und Vorstellung“, herausgegeben von Wolfgang von Löhneysen, Frankfurt a.M. 1986, Band 1, Erstes Buch 4.

³ Aus einem Interview mit Ingo Hermann, 1987.

⁴ In: „Philosophie der Neuen Musik“, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1978.

⁵ In: „Das Prinzip Verantwortung“, Frankfurt a.M. 1979.

⁶ In: „Aphorismen zur Lebensweisheit“, herausgegeben von Wolfgang von Löhneysen, Frankfurt a.M. 1986.

⁷ Aus „Funkkolleg Musikgeschichte“: „Was ist Musikgeschichte?“.

⁸ Aus: Der „Wert des theoretischen Unterrichts in der Malerei“ aus der Zeitschrift „bauhaus“ (Dessau) 1. Jhg. Nr. 1, (1926).

⁹ Die wahre Vorstellung ist verschieden von ihrem Gegenstande. in: Tractatus de Intellectus Emendatione, Spinoza Werke Bd. II, S. 24/25, herausgegeben von Konrad Blumenstock, Darmstadt 1967.

¹⁰ Aus: „Anschauliches Denken“, Köln 1977, S. 13.

¹¹ In: „Aphorismen zur Lebensweisheit“, s.o., S. 418.

¹² Muße ohne geistige Beschäftigung ist der Tod und des lebenden Menschen Grab, in: Epistulae 82.

¹³ Der Berichtigung des Verstandes.