

1.1 felis pardalis

Die Witwe des päpstlichen Pelzhändlers

1.1.1 Gioseffo Zarlino

»Weil aber der Musiker von der Physik die Lehre über die Materie der Konsonanz, welche die instrumentalen und vokalen Töne sind, und von der Mathematik die Lehre über die Form der Konsonanz, das heißt ihrer Proportion, bezieht, wir jedoch alle Dinge nach dem edelsten von ihnen bezeichnen sollen, wird es vernünftiger sein, die Musik als eine mathematische Wissenschaft zu bezeichnen, statt sie eine Physik zu nennen; denn die Form ist edler als die Materie.«¹

Der wesentlichste Unterschied zwischen Zarlino und seinen mittelalterlichen Vorgängern findet sich in den Kapiteln dreizehn bis sechzehn des ersten Buches der *Institutione harmoniche*. Zarlino führt hier ein neues metaphysisches Prinzip ein, welches die pythagoräisch-platonische Tetraktys (die Zahlen von eins bis vier) ersetzen soll, nämlich den Senario. Der Senario, die Zahlen von eins bis sechs, wird eingeführt, um ein spekulatives System zu errichten, welches die Verwendung der reinen großen Terz 5:4 und der reinen kleinen Terz 6:5 als Konsonanzen rechtfertigt. In den angegebenen Kapiteln werden mit Hilfe von Bibelstellen, astronomischen, geographischen, mathematischen und philosophischen Argumenten die Vorzüge der Zahl sechs gepriesen, um die Vorrangstellung des Senario gegenüber der alten Tetraktys zu »beweisen«.

Streng logisch baut Zarlino nun sein musiktheoretisches Gebäude auf. Das Fundament, auf dem alles beruht, sind die Zahlenproportionen des Senario. Der meiner Ansicht nach wesentlichste Punkt daran ist der, daß es ein (abstraktes) Grundprinzip gibt, von dem alle Aspekte der Kompositionslehre beziehungsweise Kompositionstechnik, sowohl in der Theorie, als auch in der Praxis abgeleitet werden, von der Stimmung bis zu den Stimmführungsregeln. In unserem Kontext möchte ich betonen, daß Stimmung von Zarlino nicht als ein diskutabler und variabler Bestandteil der Musik betrachtet wurde, sondern als integraler Bestandteil des ganzen Systems. Die Regeln der Kompositionslehre sind also direkt abgeleitet aus dem Stimmungssystem, denn zum Beispiel der für die Satztechnik fundamentale Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz ist der zwischen Intervallen innerhalb seines Senario und außerhalb des Senario.

Zarlinos System ist, nachdem er nur reine Intervalle als Zusammenklänge zuläßt, ein System reiner Stimmung. (Auch das mittelalterliche pythagoräische System ist ein System reiner Stimmung: Alle möglichen Zusammenklänge, also alle Konsonanzen sind reine Intervalle. Wer jemals pythagoräische Terzen, also Ditoni gehört hat, dem ist sofort klar, warum dieses Intervall in der mittelalterlichen Musiktheorie als Dissonanz gegolten hat.) Zarlino leider nicht haltbare Theorie besagt, daß natürliche Instrumente, also Singstimmen, automatisch in natürlichen Intervallen, also in Zarlinos Senariointervallen intonieren würden, wohingegen künstliche Instrumente, vor allem Tasteninstrumente dessen nicht fähig seien und darum temperiert gestimmt werden müßten. Dies ist nun ein sehr eleganter Kompromiß zwischen dem altem Denken in reinen Intervallen und dem neuen Prinzip der Temperierung. Ein wesentliches Verdienst Zarlinos ist die Entwicklung der ersten theoretischen Methode zur Temperierung (geometrische Methode), das heißt, zum ersten Mal ist das Berechnen von Stimmungssystemen, die auf temperierten Intervallen, also nicht ganzzahligen Zahlenverhältnissen beruhen, möglich. (Verschiedene, von Zarlino dargestellte Kompromißvarianten sind die 1/3-, 1/4- und 1/6-Komma mitteltönigen Stimmungen.) Zarlino, und die meisten Theoretiker nach ihm, verstanden das Temperieren also quasi als eine Notlösung, die es ermöglicht, sich möglichst nahe an die reine Stimmung anzunähern und wählten, der Ästhetik der Epoche entsprechend, dasjenige Intervall, das am reinsten sein sollte. (Auf die Terzepeche der Renaissance, die das syntonische Komma teilte, um möglichst reine Terzen zu erhalten, folgten Quintepochen, die das pythagoräische Komma teilten, mit dem Ziel, möglichst gute Quinten zu bekommen.)

1 Gioseffo Zarlino, *Institutioni harmoniche*

1.1.2 Josef Matthias Hauer

»Gott hat von Ewigkeit her die absolute Musik ein für allemal komponiert, vollkommen vollbracht. Wir Menschenkinder bemühen uns im Laufe eines Kulturäons, diese göttliche Vatersprache zu erkennen. Das Zwölftonspiel regelt die psychophysischen Voraussetzungen der

reinen Intuition, die es allein ermöglicht, die ewige unveränderliche absolute Musik als Offenbarung der Weltordnung zu vernehmen. Die absolute, die kosmische Musik gestattet den tiefsten Einblick in das Weltgeschehen. Die Töne mit ihren Obertönen sind Sonnen mit ihren Planeten. Die Sonnensysteme ›temperieren‹ einander; ihre Spannungen ordnen sich mit zwingender Notwendigkeit zur Sphärenharmonie. Zwölftonspiele beinhalten Funktionen der Milchstraßensysteme, die motorische Formungszentren organischer Prozesse sind. Das Zwölftonspiel ist auch gleichzeitig ein Orakelenspiel, wie es in dem uralten Weisheitsbuch der Chinesen, im Iging, überliefert ist.«

Einen grundsätzlich anderen Ansatz als Zarlino und die meisten Theoretiker nach ihm entwickelte Josef Maria Hauer. Er betrachtete die gleichstufige Temperierung als quasi höherwertig als die reine Stimmung. Seiner Ansicht nach stellt das gleichstufig temperierte Zwölftonsystem eine perfekte geistige Ordnung dar, die gleichsam die in der Natur durch die Materie verunreinigte Idealstruktur der Intervalle sichtbar macht oder wiederherstellt. »Die atonale Melodie aber nimmt ihren Ausgangspunkt nicht von den ›natürlichen‹, sinnlichen Verhältnissen der Obertonreihe, zum Beispiel des Horns, der Geige undsoweiter, sondern vom Intervall an und für sich in seiner rein geistigen, das heißt eben ›musikalischen‹ Bedeutung.« »Wer ›geistig‹ intuitiv hören will, der muß imstande sein, jedes Intervall, unabhängig von den anderen, als Klangfarbe und Urrhythmus aufzufassen, es also ganz zu ›vergeistigen‹, zu ›entmechanisieren‹, indem er sein Ohr freimacht von dem Zwang der ›Gegenständlichkeit[...].« »Der ›Geist‹ formt in einem gewissen Sinn die ›Materie‹, das physische Ohr. Nur der ›hört‹ wirklich, der die Intervalle an und für sich, losgelöst von ihren ›natürlichen‹ Funktionen, als ›Melodiekeime‹ zu erfassen vermag.« »Dur-Dreiklänge und Tonleitern sind Naturphänomene. Ihre ausschließliche Verwendung bedeutet den Naturzustand der Musik (Naturnachahmung). Moll ist gegenüber Dur schon eine Stufe der Vergeistigung. Die höchste Stufe der Vergeistigung in der Musik wird aber in der gleichmäßigen Verwendung des ganzen Intervall-(Klangfarben)-Kreises erreicht.« »Jede gleichschwebende Temperatur teilt den Intervall-(Farben)Kreis innerhalb der Oktave in gleiche Teile. Dadurch wird von jeder Farbe (›Intervallkomplex‹) ein Hauptrepräsentant ausgewählt. [...] Jede gleichschwebende Temperatur ist also eine Klangfarbentotalität.« »Die ›Totalität‹, die Unendlichkeit aber auch Insichgeschlossenheit des Geistes, braucht also wieder etwas Analo-

ges in der Physis, um sich offenbaren zu können. Diese Analogie ist hier der Kreis, die gleichschwebende Temperatur. Die Obertonintervalle und die reine Stimmung teilen den ›Kreis‹ innerhalb der Oktave in ungleiche Teile und zerstören dadurch die Geschlossenheit des Intervallzirkels, die gleichmäßige Verteilung der Farben, die ›Totalität‹; sie ›lokalisieren‹ und fesseln dadurch die musikalische Phantasie.«²

1.1.3 Karlheinz Stockhausen

Der nächste Schritt wird von der Theorie der frühen seriell-elektronischen-Musik vollzogen. Das Stimmungssystem ist wiederum integraler Bestandteil des Musiktheoriesystems: »Tonordnung meint also die Unterordnung von Tönen unter ein einheitliches Prinzip, das vorgestellt ist. Und: Widerspruchslosigkeit zwischen der Ordnung im Einzelnen und im Ganzen.«³ Allerdings ist der zentrale Unterschied der, daß die Natur explizit nicht als Vorbild zur Nachahmung dienen soll, denn: »Das Hervorgehen des Einzelnen aus dem Ganzen schließt die Wahl von Material, das bereits vorgeformt-vorgeordnet-ist, aus.«⁴ »Es ergibt sich die Konsequenz, daß für ein Werk X allein Töne existieren, die den Ordnungscharakter X tragen und nur als solche und allein in diesem Werk ihren Sinn haben. Dieses ordnende Denken ins Material hinein und die Vermeidung der ›natürlichen‹ Eigenwilligkeit des Materials wird vielleicht durch elektronische Klangerzeugung in Zukunft möglich gemacht.«⁵ Was geblieben ist, ist nur der Glaube an Systematik, es geht also darum, ein System zu finden, das irgendwie analog zu natürlichen Systemen ist, diese aber weder imitiert noch verbessert. Kunst versucht also nicht, wie die Natur zu sein, auch nicht die Natur zu vergeistigen, sondern eigene Gesetzmäßigkeiten zu konstituieren. Das Gemeinsame zwischen Kunst und Natur ist nur die Tatsache, daß es Gesetzmäßigkeiten gibt und daß Kunst, indem sie ebenfalls eine Totalität herstellt, die Totalität des Kosmos spiegelt. »Offenbar geht heute die Selbstbesinnung und das Bewußtsein von einer universellen, geplanten Ordnung ›weiter, als je vorher‹, und damit auch das Verlangen, dem einzelnen Ton jenen ganz bestimmten Sinn zu geben, [...] den Sinn nämlich, Musik jeweils als Vorstellung jener umfassendsten ›globalen‹ Struktur zu verstehen, in die alles einbezogen ist.«⁶

1.1.4 Summa

Zusammenfassend kann man sagen, daß es folgende prinzipiell unterschiedlichen Mög-

lichkeiten, Stimmungssysteme aufzubauen, gab: 1. Strenge Imitation der Natur/Verwendung von natürlichen Spektren (Systeme reiner Stimmung) 2. Bestmögliche Annäherung an die Natur oder »Veredelung«/»Vergeistigung« der Natur (Temperierungssysteme). 3. Neuschöpfung (willkürliche Auswahl von Tonhöhen aus dem Tonhöhenkontinuum). In allen gezeigten Fällen waren die Gründe, ein bestimmtes Modell zu entwickeln sehr stark religiöser oder metaphysischer Natur, das Stimmungssystem war quasi Spiegel eines Welterklärungsmodelles.

1.2.1 Harmonie durch Stimmung 1 (Gregorianik)

»Harmonia« ist in der griechischen Mythologie die Tochter von Ares und Aphrodite. Harmonie entsteht immer aus der Verbindung von Gegensätzen zu einer geordneten Ganzheit. Harmonische Ganzheit wird gestiftet durch den *Zusammenhang* von Teilen, Harmonik ist also die Lehre von Zusammenhangstiftung.

Harmonie läßt sich in Zahlenproportionen ausdrücken. Die Musik galt in der antiken Tradition als die Lehre von (Zahlen)proportionen.

Der Begriff Harmonia im engeren Sinne bezeichnete ja ursprünglich das, was wir heute als Modus bezeichnen würden. Modus muß aber nicht, so wie das heute landläufig verbreitet ist, als rein linearer Vorgang gesehen werden, sondern kann auch als eine in der Zeit entfaltete, harmonische Fläche betrachtet werden: Gottes Ewigkeit wird in menschlicher Zeit entfaltet. »Jedoch: wenn man göttliche und menschliche Gegenwart vergleichen darf, so sieht jener, wie ihr in eurer zeitlichen Gegenwart manches seht, alles in seiner ewigen. [...] So verwirrt also der alles klärende Blick Gottes keineswegs die Beschaffenheit der Dinge, die bei ihm gegenwärtig sind, unter der Bedingung der Zeit aber zukünftig.«⁷

Ein bestimmter Modus ist dann definiert durch ein bestimmtes Tonhöhenmaterial mit reliefartiger Hervorhebung einiger bestimmter Zentraltöne (repercussio, finalis) und einem bestimmten Ambitus. Allen mittelalterlichen Modi liegt ein Tonsystem zugrunde, dessen Stimmung und Intervalle durch die pythagoräischen Zahlenproportionen (1:2:3:4) definiert sind.

Ein Modus ist wie ein Fenster zu einem harmonischen Raum, also einem durch ganzzahlige Verhältnisse geordneten Klangraum. Komponieren und Musizieren ist also nur das Öffnen eines der acht Fenster zu einer schon von Gott geschaffenen harmonischen Landschaft oder besser zum von Gott geschaffenen Kosmos, denn der Tonraum ist eine Wi-

derspiegelung des Kosmos, der kosmischen Totalität.

Eine Chormelodie ist eine Linie, die wie eine einsame Landstraße den Tonraum durchzieht.

Dem Menschen bleibt die sekundäre Aufgabe des Anregens der kosmischen Äolsharfe oder des Weltenmonochords, denn die wichtigste Aufgabe, nämlich das Stimmen, wurde schon zuvor erledigt – vom Schöpfergott.

1.2.2 Harmonie durch Stimmung 2 (Palestrina)

Alles, was für das gregorianische modale Denken gilt kann eigentlich auch auf die Musik der Renaissance, speziell diejenige Palestrinas, übertragen werden, mit einer entscheidenden Ausnahme: Das zentrale Intervall ist nicht mehr die Quinte, sondern die Terz, die Proportionen der Konsonanzen wurden (theoretisch fundiert von Gioseffo Zarlino) von eins bis vier zu eins bis sechs erweitert. Innerhalb der Rasterung des Tonraumes durch ein Stimmungssystem entsteht durch die Mehrstimmigkeit eine harmonische »Binnenstruktur«, entstehen also Akkordprogressionen, somit Harmonik im gängigsten Sinne. Akkorde entstehen als Knotenpunkte von Linien oder man könnte auch sagen, sie werden gleichsam aus dem dahinterliegenden Tonsystem gefiltert. Palestrinas Musik könnte man sehen als frei fließende Folgen von konsonanten Akkorden – nach Zarlino's Theorie reinen Akkorden – auf schweren Taktzeiten, die durch Linien die die kleinstmöglichen Schritte auf dem zugrunde liegenden Tonhöhen-system oder -raster machen, verbunden werden.

1.3 Das Strahlen der Wahrheit

»Schönheit ist das Strahlen der Wahrheit.« Dieses Augustinus-Zitat wurde sehr gerne von Mies van der Rohe gebraucht, der immer an der Idee einer dem äußeren Erscheinungsbild zugrunde liegenden und dieses transzendierenden Essenz festhielt. Ein Gedanke, der die ganze europäische Kunsttradition und speziell auch die Musik- und Stimmungstheorie durchzieht: Stimmung macht die Struktur der Zahlen und der Geometrie hörbar, welche wiederum als Symbol der kosmischen Ordnung fungiert. Alle intellegible Schönheit wird nur als Abbild oder Abglanz der dahinter oder zugrunde liegenden göttlichen Schönheit aufgefaßt. Die abstrakte Struktur dieser Schönheit kann ausgedrückt werden durch Zahlen und Zahlenproportionen, welche die ewigültigen und unveränderlichen Geset-

Consolatio Philosophiae.

ze, denen alles unterliegt, darstellen. So ist zum Beispiel die Zahl sechs, nach Augustinus, nicht deshalb die Zahl der Vollkommenheit, weil Gott die Welt in sechs Tagen geschaffen hat, sondern umgekehrt: Gott hat die Welt in sechs Tagen geschaffen, weil die Zahl sechs vollkommen ist. Die jeweilige Stimmung ist selbst Manifestation dieses »Gesetzesdenkens«. Alles verweist auf etwas oder erfüllt seine ihm zugeschriebene Funktion im durch gottgegebene Gesetze geordneten Ganzen. Das einzelne wird Teil des Ganzen und löst sich in seiner Hierarchie auf. Intervalle stehen für Zahlenproportionen, welche auf die göttliche/metaphysische Ordnung verweisen. Ordnung kann nie um der Ordnung willen bestehen, sondern nur, um eine andere Ordnung zu symbolisieren.

2. Stimmung als Stimmung

2.1 Das Strahlen des Strahlens

»No illusions, no illusions.« (Donald Judd).
 »Zu keiner Zeit sollen Illusionen aufkommen.« (Zen-koan)

Eine andere Tradition von Abstraktion als in der europäischen Kunst- und Geistesgeschichte gibt es in japanischer, vom Buddhismus beeinflusster Kunst und im amerikanischen Minimalismus. Ein wesentlicher Gedanke des Mahayana-Buddhismus, der speziell im japanischen Zen-Buddhismus ausgeprägt wurde, ist der, daß das Transzendente das Konkrete ist, daß kein Gegenstand auf etwas Transzendentes verweist, weil alles das Transzendente in sich trägt, weil alles Konkrete das Transzendente ist. Es gibt also keinerlei hierarchische Ordnung, denn jeder Gegenstand ist gleichwertig. Alles soll so wahrgenommen werden, wie es ist, nicht als etwas, das auf etwas anderes verweist: Der leere Kreis verweist auf nichts, ist nur er selbst, kann nicht analysiert werden. Indem er auf nichts verweist, kann er eine Überwindung der Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem erreichen, denn Distanz entsteht durch Interpretation und Analyse, also durch die Suche nach Verweisen. Frank Stella: »My painting, is based on the fact that only what can be seen is there. It's really an object [...] What you see is what you see.«⁸ Zabalbeascoa und Marcos schreiben über die »minimal art« der 60er Jahre: »The work could be immediately grasped in its entirety. All there was to see in objects was their actual presence. Anybody could understand them at first sight.«⁹ Abstraktion kann also auch gesehen werden als Versuch,

10 Objekte möglichst von aller Bedeutung zu be-

freien. Sie dienen keinem Zweck, auch nicht dem, auf etwas anderes zu verweisen. Sie stehen nur für sich, sie sind frei. »The ordering isn't rationalist or essential, just simple ordering, such as continuity, one thing behind another.«¹⁰

2.2 Das »g#« und das Rauschen

Ich betrachte meine Musik immer als Zustand, als Fläche oder als Körper. Hören ist das Durchmessen eines an und für sich statischen Zustandes in der Zeit. Meine Musik versteht sich als Betrachten des Gegebenen, also der Töne (meistens des Tones g#) mit ganzzahligen Spektren und des Rauschens. Dieses Material wähle ich nicht aufgrund eines dogmatischen Welterklärungsmodells oder eines kosmischen Abbildungsmodells, es ist natürlich auch keine Neuschöpfung: Ich nehme schlicht das einfach Vorgefundene, eben das Rauschen und ganzzahlige Spektren. Nachdem die dogmatischen Bedingungen, die ein bestimmtes System zwingend vorschreiben würden, bei mir fehlen, verwende ich auch mehrere Tonsysteme oder Rasterungsmethoden parallel. (In meinem Streichquartett *the sea of despair* zum Beispiel wird, vom Ton »g#« ausgehend, jeder der drei verschiedenen musikalischen Schichten ein anderes Stimmungssystem zugeordnet: eine gleichstufig temperierte Allintervallreihe, Teiltonakkorde auf g# und Glissandi. Im Hörtheater *der handschuh des immanuel* bediene ich mich in einer Schicht einer pythagoräischen Stimmung, parallel dazu gibt es reine Teiltonakkorde und in einer anderen Schicht Mikroglissandi. In fast allen meiner Stücke erscheinen die beiden Extreme: Linien in kleinstmöglicher Rasterung und Akkorde mit Teiltonstrukturen. In der Gregorianik und bei Palestrina ergibt sich der kleinstmögliche Schritt aus der Rasterung des Tonraumes durch das jeweilige Stimmungssystem, der kleinstmögliche Schritt in meiner Musik ist fast immer das Glissando. Dem Glissando als melodischem Schritt entspricht das Rauschen als Tonhöhenraasterung, denn zwischen zwei notierten Tonhöhen befinden sich unendlich viele Töne, die im Glissando melodisch, im Rauschen harmonisch entfaltet werden können. So gesehen trifft auf meine Musik die gleiche Definition zu wie auf Palestrinas Werke: Reine, quasi konsonante Akkorde werden aus der Rasterstruktur gefiltert und durch Linien aus kleinstmöglichen Schritten – Glissandi – verbunden.

Ein anderer Aspekt der Überlegungen über Stimmungssysteme ist der Aspekt des Systeme-

matischen an und für sich, die Frage also, warum man überhaupt Systeme verwendet, um sein Tonhöhenmaterial zu ordnen und nicht einfach beliebig Tonhöhen auswählt. Auch ich versuche für viele Stücke möglichst umfassende Systeme zu entwickeln, die alle Ebenen der Komposition (von der Stimmung bis zu den Zeitproportionen) umfassen und verbinden. Allerdings gehe ich nicht von einer einzigen, ein Einheitssystem stiftenden Superformel aus, nach der alle Stücke geordnet werden, sondern ich erfinde für jedes Stück eine andere Systematik. Für mich gibt es dafür folgende Gründe:

p.

Ich verwende logisch aufgebaute mathematische Systeme nicht deswegen, weil ich denke, daß sie eine göttliche oder metaphysische Ordnung repräsentieren und daher wahrer sind oder überhaupt eine Art abstrakter Wahrheit darstellen, sondern weil sie für mein Empfinden schöner sind als nicht logisch strukturierte oder unstrukturierte Systeme. Logik hat für mich also weniger mit Wahrheit zu tun als mit Schönheit.

q.

Ich empfinde meine Musik dem Wesen nach kontrapunktisch – darin liegt ein weiterer Bezugspunkt zur Renaissance und zu Palestrina –, allerdings liegt für mich die Essenz des kontrapunktischen Denkens nicht in der Vorstellung von unabhängigen Einzelstimmen, sondern darin, daß alles einem strengen Regelsystem unterworfen ist (Kanon = Richtschnur, Regel). Kontrapunktisches Denken bedeutet für mich, daß jeder einzelne Ton, jedes einzelne Ereignis bewußt gesetzt werden muß, um einem Regelsystem zu gehorchen und daß sie durch dieses bewußte Setzen verändert werden. Es ist wie mit dem Essen im Kloster: Alle essen auf die gleiche Weise nach einem strengen Regelwerk, das eine Choreographie der Bewegungen vorschreibt. Ein Ballett, allerdings ohne Zuseher nur für die Beteiligten. Der ganz profane Vorgang der Nahrungsaufnahme wird durch das Regelsystem transzendiert, er wird zum Ritual, zu Kunst.

r.

Systeme als bewußtseinserweiternde Drogen.

»In solch einer Rechnung sind am Anfang ganz solide Zahlen, die Meter oder Gewichte oder irgend etwas anderes Greifbares darstellen können und wenigstens wirkliche Zahlen sind. Am Ende der Rechnung stehen ebensolche. Aber diese beiden hängen miteinander durch etwas zusammen, das es gar nicht gibt. Ist das nicht wie eine Brücke, von der nur Anfangs- und Endpfeiler vorhanden sind und die

man dennoch so sicher überschreitet, als ob sie ganz dastünde? [...] Das eigentlich Unheimliche ist mir aber die Kraft, die in solch einer Rechnung steckt und einen so festhält, daß man doch wieder richtig landet.«¹¹

Aus diesen Punkten geht auch hervor, daß für mich eine ganz wichtige Funktion von Stimmungssystemen darin liegt, als struktur-generierende Hintergrundsysteme zu wirken. Eine bestimmte Stimmung muß nicht unbedingt real exakt erklingen, um trotzdem wirksam zu sein. Deswegen ist die zuweilen etwas sportive Frage der Höhenstufe, die in der Teiltonreihe erklommen werden kann, für mich nicht von großer Relevanz. ■