

Thesen zur Harmonik heute

Harmonik ist unumstößlich der Musik inhärent und wird in aller post-tonalen zum Problem, das nach je individuellen Lösungen verlangt.

Musik besitzt vier Dimensionen. Zum akustischen Raum tritt der Klangraum im engeren Sinne mit drei Dimensionen: der Seitwärtsbewegung, der Links-Rechts-Dimension der Linearität, der Horizontalität (gleichsam der zeitlichen Dimension); der Oben-Unten-Dimension der Harmonik, der Vertikalität (gleichsam der flächigen Dimension); und der Farbe, der »Orchestration« mit ihren timbralen und dynamischen Schichtungen, der Vorne-Hinten-Dimension (gleichsam der Tiefendimension). Harmonik ist somit fundamental und aller Musik wesentlich. Musik »ohne« sie ist nur als Grenzwert möglich, und auch dort, wo sie als fehlend konzipiert ist oder der kompositorischen Konstruktion fremd bleibt, tritt sie, wenn auch rudimentär und eher als Mangel, in Erscheinung. Die Vertikale läßt sich nicht ausblenden.

Die tonale Hierarchie aus Form, Syntax, Tektonik, Morphologie und Rhythmik ist verloren, für immer, und gerade für die Atonalität. Deswegen wird Harmonik zum immerwährenden Problem und wird diese Dimension isoliert thematisierbar. Das, was als Verlust erscheint – und es ist einer –, sollte als Chance begriffen werden, produktiv zu werden.

Tonalität ist ein immens reichhaltiges System, das auf einfachen Grundlagen beruht und sich logisch intern differenziert (ihr Möglichkeitsraum) und ausdifferenziert (ihr abzusehendes Ende im Übergang zum 20. Jahrhundert). Dieses System ist »natürlich« insofern, als es früh und spontan erlernbar ist und von den Musikern geradezu instinktiv benutzt wird, und zwar in einer Einheit von Hören, Machen und Verstehen, das heißt in enger Abstimmung zwischen dem Ohr, dem Gehirn, dem Stimmapparat und den Fingern, letztlich dem ganzen Körper. Die Tonalität ist ein um ein Zentrum gruppiertes System von intervallischen und, daran anschließend, akkordlichen und, wiederum daran anschließend, funktionalen und – daran insgesamt anschließend – rhythmischen, syntaktischen, tektonischen und morphologischen Gegebenheiten. Das System folgt denkbar klaren Regeln sowie gewissen Hierarchievorgaben aus der sogenannten Natur (sprich Akustik und

38 Gehörpsychologie) und entwirft eine Logik von

Richtig/Falsch-Unterscheidungen. Falsche Töne gibt es strenggenommen nur in tonaler Musik.

In allermeister Neuer Musik gibt es entweder zuviel oder zuwenig Harmonik. Über diese Dichotomie ist hinwegzukommen.

Die Verwendung von nur zwölf Tönen heute wirkt sowenig atonal wie die tonalen Werke zur Zeit der Atonalität. Daher ist es, und das seit Jahrzehnten, die Stunde der Mikrotonalität. Ob Drittel-, Viertel-, Sechstel-, Achtel-, Zwölftel-töne oder irreguläre Skalen – etwas davon ist unverzichtbar. Das macht beispielsweise Klaviermusik heute fast unmöglich.

Doch Mikrotonalität, will sie atonal sein, darf nicht in Retonalisierung zurückfallen. Das droht, wenn man die intervallischen Strukturen der Obertonreihe in einem feineren als zwölf-tönigen Intervallraster zu fassen sucht. Der Spektralismus wird oder bleibt dann atonal, wenn er die spektralen Informationen ins Dissonante – mit Verzerrung, Versetzung, Ajoutierung, mithin mit der historischen Atonalität vergleichbaren Mitteln – uminterpretiert. Eine Imitatio naturae widerspricht der Wahrheitsästhetik der modernen Welt.

Mikrointervalle sind keine farblichen Reize oder Ausnahmen wie die berühmten Zwischentöne in Bergs Kammerkonzert, sondern Intervalle, Bestandteile der Dimension der Harmonik. Das übersieht die konservative Lesart, die sich nicht durchringen kann, Mikrotonalität als ein konsequent harmonisches Phänomen zu betrachten.

Komplexe Musik rein linear und kontrapunktisch – als Superposition von autonomen Stimmen –, also nicht-harmonisch zu denken, bedeutete, sie ihres wahren polyphonen Charakters zu berauben. Denn komplexe Musik ist auch harmonische, doch sie hypostasiiert diese Dimension nicht, sie integriert sie in ein komplexeres Gefüge, wie übrigens die Tonalität stets.

Komplexe Musik – per se atonal und damit auf Mikrotonalität angewiesen – muß sich dem Spektralismus als der bedeutendsten harmonischen Herausforderung von heute stellen, der sie freilich mit einer andersgearteten Morphologie begegnet. Das heißt: Harmonik ist mitnichten Thema des Spektralismus allein, sondern auch und gerade der komplexen Musik. Polyphonie ist – fast trivial zu sagen – auf Harmonik unverrückbar angewiesen. Ja, je höher der polyphone Dissoziationsgrad um so bedeutender wird die harmonische Steuerung, ja um so mehr ist zu wünschen, daß diese gleichfalls in sich dissoziiert werde. Ziel wäre eine Harmonik, die in sich nicht auf Harmonie ausgeht, sondern auf

interne Mehrdimensionalität.

Aufführungspraktisch gibt es keine Hindernisse gegen Mikrotonalität. Die fortgeschrittenen Technologien ermöglichen längst eine Revolution im Instrumentenbau, die gleichwohl immer noch auf sich warten läßt, leicht verfügbare Hilfsmittel wie Computer können als »Korrepetitionen« für komplexe Rhythmen und differenzierte intervallische Strukturen dienen. Mit der massenhaften Verbreitung dieser Geräte am Ende des 20. Jahrhunderts ist das Argument der Unlernbarkeit nur noch eine Ausflucht für diejenigen, die nicht ihr Repertoire erweitern möchten.

Atonalität, selbst wo sie zum System strebt, wird niemals die Logizität der Tonalität – das Wunder des Ineins von Einfachheit und Komplexität – wiedererlangen. Und selbst wenn es ihr einmal gelänge, bliebe die Lösung vereinzelt, wäre somit gerade kein System, nicht allgemeine »Sprache«. Vielleicht sollte man konsequenterweise nur im Plural und von Atonalitäten sprechen. Atonalität ist somit immer ein Ausnahmezustand, eine vorläufige, singuläre, großen Problemen abgerungene Lösung, auch wenn im historischen Vollzug die erreichten Lösungen dazu tendieren, sich zu sedimentieren und gegebenenfalls sich als Akademismen auszubreiten. Daß Atonalität nicht zur Ruhe kommt, ist gut so. Denn so bewahrt sie ihren radikalen Kunst-Status. Atonalität, die »Stil« im Schönbergischen Sinne würde, wäre keine

mehr. Somit müssen wir erkennen, daß die meiste Musik des 20. Jahrhunderts nicht wirklich atonal war und auch heute die Wünsche der meisten, und nicht nur der konservativen Komponisten, nicht in ihre Richtung weisen.

Eine »emanzipierte« Atonalität ist eine, die der Retonalisierung trotzt, obwohl sie von der Tonalität den Systemgedanken übernimmt, diesen freilich nicht als Restitution metaphysischer Sicherheiten, sondern als eine in sich ausdifferenzierte Komplexion von Struktureigenschaften und technischen Optionen. Eine solche Atonalität sucht nach einem Äquivalent für die Reichhaltigkeit harmonischer Mittel und denkt dabei, auf dem fortgeschrittenen Stand des Materials, nicht-reduktionistisch. Auch dies führt – fast zwangsläufig – zu komplexer Musik im engeren Sinne. Diese reflektiert den Verlust der musikalischen Grammatik der tonalen Ära und erkennt in sich selber eine Art Nicht-Grammatik als Drang und als Freiheitsaufforderung, Freiheit kantisch, als aus Verantwortung verstanden. Sie überwindet den Hang zu abstrakter Negation, welcher der Ersten Moderne eigen ist.

Atonalität zielt auf Nicht-Identität und ist somit per se dekonstruktiv. Die ersten emanzipierten Dissonanzen vor hundert Jahren, ortlos und ohne Tonika, schockten aufgrund ihrer Nichteinordbarkeit. Sie waren »unerklärlich«, weil nicht auf Einfacheres zurückzuführen. Um solche Nicht-Identitäten müssen wir

Claus-Steffen Mahnkopf,
Solitude-Sérénade (1997),
T. 97-100, © www.claus-steffenmahnkopf.de

uns heute, mit aller Radikalität, bemühen. Aber nicht durch Verweigerung. Das Denken in Nichts und Nein ist verbraucht. Selbst Vierteltöne haben sich zu einem geradezu überschaubaren »Tonsystem« gefügt. Daher benötigen wir feinere Unterteilungen oder solche, die nicht durch Halbierungen der Zwölftönigkeit entstehen. Ob solche Musik atonal sei, hängt nicht von den Materialien und »Systemen« primär ab, sondern davon, ob die Verfeinerung auf eine neue »Natürlichkeit« – als Mimesis an die spektralen Eigenschaften empirischer Klangkörper – abzielt oder auf die »Künstlichkeit« einer dissonanten Klangwelt, die so dissonant ist wie einst Gesualdo, manches aus Bachs Orgel- und Beethovens Spätwerk, Wagners *Tristan*, die Wiener Schule oder der stochastische Xenakis. Nicht-Identität bedeutet das Fehlen einer Gravitation, die Töne schweben in einem noch nicht geronnenen Raum, sie stehen für sich und verbinden sich mit den anderen in »freundschaftlicher Weise« (Cage) und nicht, weil ein System es ihnen zu diktiert.

Atonale Harmonik steht somit quer zur Etymologie des Worts – sie geht nicht auf Harmonie, die Eintracht, das klassizistisch Schöne und ebenmäßig Gefugte, die ἀρμονία, sondern auf ἀρμύρα, ein Wort, das sowohl Fuge und Gelenk wie Spalt und Riß bedeutet. Erinnern wir uns daran, daß die Schönbergsche Revolution darin bestand, eine dissonante – wenn man so will: un-harmonische – Harmonik eingeführt zu haben. Den unentwegten Versuchen, das zu revidieren, gilt der Kampf.

Die »emanzipierte Atonalität« darf die Erregungenschaften der Ersten Moderne nicht vergessen – allem voran das Geräusch, das Gegenmodell zum Ton und somit auch zur Harmonik. Die Zweiebenenkonstruktion von Ton und Geräusch sowie das Überführen des einen in das andere sind zwei ausgezeichnete Weise musikalischer Dekonstruktion.

Dekonstruktivität in der Harmonik ist das Prinzip, die Situierung von Identitäten und Hierarchien zu subvertieren, die selbst mit Atonalitäten verbunden sind. Denn eine jede

ist vom »Rückfall« der Retonalisierung bedroht, gleich ob der »Geschmack« auf eine eher dissonante, instabile oder eine konsonante, stabile, »harmonische« Harmonik abzielt. Die Retonalisierung droht, weil sich, auf einer anderen Materialebene, die komplexer und kombinationsfreudiger ist, die ähnlichen Effekte wiederholen können, wie wir sie aus der Tonalität kennen. Die Frage oder das Münchhausenkunststück besteht daher darin, gleichzeitig eine Situierung von harmonischen Systemen und ihre partielle Subversion, Dekomposition oder Destruktion, mithin Dekonstruktion zu komponieren. Es geht darum, auf das Verfügbare nicht zu verzichten, dieses aber, soweit als möglich, Gefährdungen, ja, dem Risiko des Scheiterns auszusetzen. Eine Möglichkeit wäre die Destabilisierung von Hierarchien, die der Stabilisierung dienen, eine andere das Entstehen von Harmonik aus Nicht-Harmonik. Den beunruhigenden und subversiv-nichtidentischen Charakter von Atonalität zu bewahren, ja, auszubauen, ist die zentrale Herausforderung am Beginn des 21. Jahrhunderts. ■