

Die Stimmung ist ein musikalisches Dispositiv, das die Vorstellungswelt des Komponisten lenkt. Erst wer sich über die gleichschwebende Temperatur mit ihren auf einhundert Cent geeichten Intervallen hinwegsetzt, erkennt, dass die Rasterung der Tonhöhe auch etwas mit Sinn und Sinnlichkeit zu tun hat.

Vielleicht sollte jeder einmal Bratsche im Streichquartett gespielt haben, nur um zu erfahren, wie es ist, wenn man den Finger der linken Hand, der gerade die Terz eines Durdreiklangs greift, ein wenig verschiebt, wie die Schwebung einsetzt, der Akkord pulsiert, wie eine etwas zu hohe Terz plötzlich zum dominantischen Leitton wird, wie der Klang unter einer etwas zu tiefen Terz ermattet und wie der Akkord mit einer reinen Terz plötzlich leuchtet. Vielleicht genügt es aber auch schon, die Terzen eines gut intonierenden Alte-Musik-Ensembles in mitteltöniger Stimmung zu hören, die in den Kerntonarten rein, also ohne Schwebung, in den vermeintlichen Nebentonarten hingegen scharf, grob und dissonant klingen, nur um zu begreifen, wie vielfältig das Problem der Stimmung ist, in dem es natürlich um physikalische Akustik und irrationale Zahlen, aber eben auch um verfeinerten Genuss, um differenzierte Wahrnehmung, um musikalischen Sinn und um das Politikum der Normierung geht.

Die zwölf Töne der Oktave wurden, wie sie da auf der Klaviatur vor einem liegen, bekanntlich nicht von Gott in Ebenholz und Elfenbein geschlagen. Die historische Zwangsläufigkeit, mit der sich die Geschichte der westlichen Stimmungssysteme entwickelt hat, lässt allerdings keinen Widerspruch zu, dass die mitteltönige Stimmung der Terz-gewogenen Renaissance, die temperierte Stimmung dem die Chromatik erschließenden Barock, die gleichstufige Stimmung der sich über die Intervall-Differenzen hinweg setzenden tonalen Musik nach 1800 entsprach und steht nicht zur Debatte. Man darf hingegen nicht vergessen, dass jede stimmungstechnische Innovation zu einem Verlust führte, der sich auf den Genuss, die Wahrnehmung und die Sinnstiftung erstreckte. Wir haben uns heute – um es mal ein wenig drastisch zu formulieren – an ein mattes, farbloses und völlig undifferenziertes Klangbild gewöhnt, das jeden Zusammenklang der Intervalle des ihm eigenen Zaubers beraubt. Natürlich sind derartige Paradigmenwechsel nicht ohne ihren ideologischen Hintergrund zu denken. Insbesondere die vollständige Nivellierung der Differenz zwischen den Intervallen, die sich im 19. Jahrhundert durchsetzte, steht im engen Zusammenhang mit der Industrialisierung, die massenhaft identische Güter produzierte. Wer reine

Björn Gottstein

Natur verbeulen, Welten stimmen

Wege aus der gleichschwebenden Temperatur

Intervalle fordert, kämpft, mit anderen Worten, auch gegen Entfremdung.

The Tuning of the World nannte R. Murray Schafer ein Buch, das den Klang als schützenswertes Protektorat anerkannte. Gleichzeitig sprach Gérard Grisey vom »Lebewesen Klang«, dem er als Komponist ein Habitat gewähre. Sowohl Schafer als auch Grisey propagieren eine Form der Klangökologie, die jeweils eine neue Stimmung voraussetzt – auch wenn Schafer natürlich nicht ein Stimmungssystem im eigentlichen Sinne des Wortes vor Augen hat. Bei Schafer ist es die Welt, die einer neuen Skala bedarf; bei Grisey ist es die auf dem Obertronspektrum beruhende Harmonien der *musique spectrale*, die das ihm zur Verfügung stehende Tonsystem nicht abzubilden in der Lage ist. Nicht, dass zwischen Schafers Soundscapes und Griseys Spektralmusik nennenswerte Gemeinsamkeiten bestehen, aber in diesem einen Punkte, dass das verfügbare Tonsystem den an es gestellten Anforderungen nicht mehr genügt, markieren sie seit Mitte der Siebzigerjahre einen Wendepunkt im musikalischen Denken.

Natürlich ist die Idee der Mikrointervalle wesentlich älter. Was Ferruccio Busoni 1907 in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* vorhersah und Alois Hába und Iwan Wyschnegradsky seit 1920 ins Werk setzten, unterhöhlte die Idee des zwölfstimmigen Tonsystems in seinen Grundfesten. Die Einführung der Viertel-, Sechstel- und Achteltöne öffnete der Atonalität neue Perspektiven und führte zu spieltechnischen Neuerungen. Trotzdem führte die Mikrotonalität nicht zu einem grundlegend neuen Intervallverständnis; die Einführung des Vierteltons wirkt rückblickend eher evolutionär als revolutionär. Die Auflösung des Halbtons bedeutete zunächst vor allem eine Erweiterung des Tonhöhenfundus, der die Tonhöhendisposition der gleichschwebenden Temperatur aber nicht grundsätzlich in Frage stellte. Die Erkenntnis, dass zwischen zwei bekannten Tonhöhen immer noch eine weitere Tonhöhe liegt, war, so banal sie auch sein mag, bahnbrechend, der Versuch, diese Entdeckung zu systematisieren heroisch; das Dispositiv Tonsystem – Dispositiv durchaus 23

ENNO POPPE

Werke bei Ricordi
seit 1993

Thema mit
840 Variationen
Holz Knochen Öl

Scherben

Herz

Tier

Interzone

Rad

Trauben

Salz

Wespe

Obst

Keilschrift

Gold

Arbeit

Drei Arbeiten

Abend

...

Uraufführung:

**Arbeit
Nahrung
Wohnung**

Libretto:
Marcel Beyer
Münchener
Biennale, 17.4.2008

RICORDI

www.ricordi.de
www.ricordishop.de

im foucaultschen Sinne als zwischen den Elementen eines Systems geknüpftes Netz verstanden – bleibt unangetastet. Gleichwohl lag eine Ahnung davon, dass die Gleichstufung der Intervalle nicht der Weisheit letzter Schluss sein kann, schon in den 1920er-Jahren in der Luft; von einem »Waffenstillstand« spricht Arnold Schönberg 1922 in seiner Harmonielehre: »Diese Reduktion der natürlichen Verhältnisse auf handliche wird aber die Entwicklung auf Dauer nicht aufhalten können; und das Ohr wird sich mit Problemen befassen müssen, weil es will. Dann wird unsere Skala ebenso aufgehen in eine höhere Ordnung, wie die Kirchentonarten in der Dur- und Molltonart aufgegangen sind. Ob dann Viertel-, Achtel-, Drittel- oder (wie Busoni meint) Sechsteltöne kommen, oder ob man direkt zu einer 53-tönigen Skala übergehen wird, ... lässt sich nicht voraussagen.«¹ Harry Partch war vielleicht der Erste, der diese Einsicht musikalisch umsetzte, und zwar schon in den zwanziger Jahren. Da sich Partchs eigensinniges und eigenwilliges System aber nicht durchsetzen konnte, blieb seine Revolution des Ton-systems ohne Folgen.

Wenn Komponisten die Stufengleichheit der Intervalle heute außer Kraft setzen, ist es ihnen meistens nicht um die Restauration vergangener Stimmungssysteme zu tun. Die Notwendigkeit, ein neues Verhältnis zwischen den Tönen einzuführen, ist meist auf eine kompositorische Innovation zurückzuführen. Es sollen im Folgenden drei Paradigmen vorgestellt werden, die aus je unterschiedlichen Gründen auf nicht-temperierte Stimmungssysteme ausweichen.

(Um Missverständnissen vorzubeugen: Dass im Bereich der elektronischen Musik ganz andere Tonhöhendispositive denkbar sind, ist klar und spielt im Folgenden keine Rolle, da die Stimmung der Instrumente »Studio« oder »Computer« keine Übereinkunft voraussetzt. Ähnliches gilt für die Palette der Geräuschklänge, mit der sich Komponisten natürlich auch über die Stimmungssysteme hinwegsetzen, dadurch aber, wie mit Viertel- und Achteltönen auch, das bestehende System eher erweitern als grundsätzlich revolutionieren.) Die der *musique spectrale* zugrunde liegende Theorie eines auf dem Obertonspektrum beruhenden Tonsystems hat die Tonhöhen in Bezug auf ihre Intervallzugehörigkeit individualisiert. Was bei Grisey oft nur als Annäherungswert und der Tendenz nach mikrotonal verschoben wird, ist in den Partituren von Olga Neuwirth oder Georg-Friedrich Haas, um nur zwei Beispiele zu nennen, oft seiner harmonischen Funktion entsprechend als bezifferter Teilton notiert. Haas betont,

dass er die Vierteltönigkeit für »etwas sehr Abstraktes und auch etwas, das mit dem Gehör nur schwer zu erfassen ist« hält, dass aber »diese unglaublich intensive Klangqualität der ›rein‹ intonierten Intervalle« in seinen Werken »eine ganz große Rolle spielt«. ² (Bezeichnenderweise gibt Haas an, sich nicht für das Ideal der Reinheit selbst zu interessieren, sondern für die Reibungen, die zwischen rein intonierten Tönen entstehen.) Das zentrale Merkmal dieses Ansatzes ist es, die Stimmung von den Gesetzmäßigkeiten der physikalischen Akustik abzuleiten.

Zu ähnlichen Ergebnissen führt ein konkurrierendes, aber primär historisch ausgerichtetes Modell, das von der Feststellung, dass auch die Partialtonreihe, wie schon Carl Dahlhaus festhielt, »nicht von Natur gegeben, sondern geschichtlich begründet« ³ sei, ausgeht. Vor dem Hintergrund der Arbeiten von La Monte Young und des wegweisenden Buchs *A History of Consonance and Dissonance* (1988) von James Tenney haben sich die Komponisten der Plainsound-Bewegung, insbesondere Marc Sabat und Wolfgang von Schweinitz, um ein hochgradig verfeinertes Stimmungssystem auf der Basis der reinen Intervalle bemüht. Die Plainsound-Bewegung hat sich bislang vor allem Fragen der Notation und der »experimentellen Intonation« gewidmet, ohne dass bislang ein Werk die Verheißungen dieses Ansatzes über die schlagende Schönheit des Klangeindrucks hinaus hätte einlösen können.

Schließlich ist ein Ansatz zu nennen, der die Temperatur nicht an der harmonischen, sondern an einer werkimmanenten Intervallstruktur ausrichtet. Enno Poppe hat die Harmonik seines Zyklus' *Holz – Knochen – Öl* (1999-2001) in Anlehnung an die Technik des Ringmodulators konzipiert. Indem er die Frequenz zweier Tonhöhen addiert und subtrahiert, entstehen zwei neue Tonhöhen, die in einem arithmetischen, aber eben keinem »natürlichen« Verhältnis zu den Ausgangsfrequenzen stehen. Das Ergebnis ist ein Tonhöhen-system, das jenseits der gleichschwebenden, mitteltönigen oder gar reinen Stimmung existiert und das die Aufmerksamkeit des Komponisten von der Vorstellung der zwölftönigen Chromatik befreit. ⁴ Poppe selbst spricht von dieser Harmonik als »verbeulter Natur« ⁵, und das gehört vielleicht zu den großartigsten Dingen, die ein Komponist heute schaffen kann. ■

2 Im Gespräch mit Heinz Rögl, nachzulesen auf www.mica.at

1 Arnold Schönberg *Harmonielehre*, Wien 1922, 22-24. Zit.n. Wolfgang von Schweinitz *Plainsound-Sinfonie*, CD-Booklet.

3 Carl Dahlhaus, *Systematische Musikwissenschaft*, Laaber 1988, [Musik-Taschen-Bücher Theoretica 10], 8.

4 Vgl. hierzu auch den Text von Ernst Surberg *Audible interfaces und open sources ...* in diesem Heft, S 18-22

5 Im Gespräch mit dem Verfasser.