



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„DIE TERMINOLOGIE DER ZWÖLFTONMUSIK IM
DEUTSCHEN, ENGLISCHEN, FRANZÖSISCHEN UND
ITALIENISCHEN“

Verfasser

Christian Flury

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 3.10.2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 324 345 348

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Übersetzerausbildung (Stzw.) Französisch Italienisch

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof.Mag.Dr. Gerhard Budin

Ich versichere, dass ich die Diplomarbeit selbständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe. Ebenso versichere ich, dass ich diese Arbeit bisher weder im Inland noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Whether one calls oneself conservative or revolutionary, whether one composes in a conventional or progressive manner, whether one tries to imitate old styles or is destined to express new ideas – whether one is a good composer or not – one must be convinced of the infallibility of one's own fantasy and one must believe in one's own inspiration. Nevertheless, the desire for a conscious control of the new means and forms will arise in every artist's mind; and he will wish to know consciously the laws and rules which govern the forms which he has conceived „as in a dream.“ Strongly convincing as this dream may have been, the conviction that these new sounds obey the laws of nature and of our manner of thinking – the conviction that order, logic, comprehensibility and form cannot be present without obedience to such laws – forces the composer along the road of exploration.

Arnold Schönberg in „Composition with Twelve Tones“,
am 26. März 1941 als Vortrag an der University of California in Los Angeles
gehalten,
zitiert aus: Arnold Schönberg, „Style and Idea“,
Philosophical Library, New York, 1950.

Inhaltsverzeichnis

I. Teil:

<u>Einführung.....</u>	<u>9</u>
<u>I.1 Vorwort.....</u>	<u>9</u>
<u>I.2 Motivation.....</u>	<u>10</u>
<u>I.3 Eingrenzung des Themas.....</u>	<u>12</u>
<u>I.4 Ziel und Zielgruppe.....</u>	<u>13</u>
<u>I.5 Danksagungen.....</u>	<u>14</u>

II. Teil:

<u>Die Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen in ihren Grundzügen.....</u>	<u>15</u>
<u>II.1 Grundsätzliches.....</u>	<u>15</u>
<u>II.1.1 Musikwissenschaftliche Allgemeinbildung.....</u>	<u>15</u>
<u>II.1.2 Die Zwölftonkomposition in der Musikgeschichte – Cliché und Wirklichkeit.....</u>	<u>17</u>
<u>II.1.3 Grundsätzliches zum Thema Kompositionstheorien.....</u>	<u>18</u>
<u>II.2 Musikgeschichtliche Vorbedingungen.....</u>	<u>19</u>
<u>II.2.1 Die gleichschwebende Temperatur.....</u>	<u>19</u>
<u>II.2.2 Die Entwicklung der Harmonik im Laufe der Jahrhunderte hin zu den Grenzen der Tonalität.....</u>	<u>24</u>
<u>II.2.3 Die Suche nach neuen Gestaltungsprinzipien.....</u>	<u>28</u>
<u>II.3 Schönbergs Zwölftonreihentechnik.....</u>	<u>31</u>
<u>II.3.1 Die Reihe und ihre Ableitungen.....</u>	<u>31</u>
<u>II.3.2 Die kompositorische Verarbeitung der Reihe.....</u>	<u>37</u>
<u>II.4 Rezeption und Weiterentwicklung.....</u>	<u>47</u>
<u>II.4.1 Internationale Rezeption.....</u>	<u>47</u>
<u>II.4.2 Serielle Musik.....</u>	<u>50</u>
<u>II.4.3 Der Einfluss der Wiener Schule bis heute.....</u>	<u>53</u>

III. Teil:

<u>Das Vokabular der Zwölftonmusik unter dem Blickwinkel der Terminologie.....</u>	<u>56</u>
<u>III.1 Terminologische Grundlagen.....</u>	<u>56</u>

III.1.1 Was ist Terminologie?.....	56
III.1.2 Fachsprache und Gemeinsprache.....	57
III.1.3 Gliederung von Fachsprachen.....	58
III.1.4 Gegenstand, Begriff, Benennung.....	59
III.1.5 Begriffssysteme, Bestandessysteme und Begriffsfelder.....	60
III.1.6 Benennung und Benennungsbildung.....	62
III.1.7 Der terminologische Eintrag.....	62
III.2 Allgemeines zur Terminologie der Zwölftonmusik.....	63
III.2.1 Die Fachsprache der Zwölftonmusik als Teil der Fachsprache der Musikwissenschaft.....	63
III.2.1.1. Die Fachsprache der Musikwissenschaft.....	64
III.2.1.2. Die lexikographische Tradition der Musikwissenschaft.....	64
III.2.2 Die Besonderheiten der Fachsprache der Zwölftonmusik.....	65
III.3 Problemstellungen der Terminologie der Zwölftonmusik an ausgewählten Beispielen.....	68
III.3.1 Polysemie der Benennung Zwölftonmusik.....	68
III.3.2 Exkurs: Begriffe und Bedeutungsfelder in der Geiselhaft von Benennungsbildungen am Beispiel des Begriffsfeldes Zwölfton(reihen)technik/Reihentechnik/Serialismus/Dodekaphonie.....	69
III.3.3 Problematik der Benennung „Zwölftonmusik“ per se.....	72
III.3.4 Iterative Benennungsbildung im Translationsprozess am Beispiel „Zwölftonreihentechnik“.....	74
III.3.5 Exkurs: Dolmetschrelevante Probleme einer „Terminology in progress“ und mögliche Strategien.....	79
III.3.5.1. Problemstellungen.....	79
III.3.5.2. Strategien für die Praxis	83
III.3.6 Konzeptionelle Probleme in Bezug auf das Begriffsfeld Zwölftonmusik.....	84
III.3.7 Vermeidung vermeintlich emotional besetzter Benennungen am Beispiel „atonal“.....	84
III.3.8 Entlehnung aus verwandten Gebieten oder dem übergeordneten Fachgebiet.....	87

III.3.9 Entlehnung aus der Fachsprache der Mathematik.....	88
III.3.10 Sprach- und Kulturspezifisches.....	90
III.3.10.1. Wissenschaftssprachen und -traditionen in der Musikwissenschaft.....	90
III.3.10.2. Sprachspezifische terminologische Problemstellungen.....	92
III.3.11 Autorenabhängige Diversität.....	96
III.3.12 Begriffliche Verschiebungen bei gleichzeitiger Ein-Eindeutigkeit zwischen Benennung und Gegenstand.....	97
III.4 Schlussfolgerungen.....	101
IV. Teil: Anhang.....	104
IV.1 Quellenverzeichnis.....	104
IV.1.1 Zur Gliederung des Quellenverzeichnisses und den im Text verwendeten Kürzeln.....	104
IV.1.2 Enzyklopädien, Handbücher, Sammelbände.....	104
IV.1.3 Fachzeitschriften.....	105
IV.1.4 Literatur, nach Autoren geordnet.....	106
IV.1.5 Internetquellen, nach Autoren geordnet.....	111
IV.2 Abstract (English).....	112
IV.3 Abstract (deutsch).....	113
IV.4 About the author (English).....	114
IV.5 Lebenslauf.....	114

I. Teil:

Einführung

I.1 Vorwort

Die Terminologie der Zwölftonmusik als Thema einer Diplomarbeit, wie das? Für den Autor bot sich ein musikwissenschaftliches Thema schon aus Gründen seines persönlichen Hintergrundes an und seines unterdessen gewissermaßen auf dem zweiten Bildungsweg in Angriff genommenen Kompositionsstudiums an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Und gerade die Theorie der Zwölftonreihenkomposition drängt sich für eine terminologische Untersuchung regelrecht auf, beruht sie doch nicht zuletzt, wie hier später noch genauer ausgeführt werden soll, auf einer bewussten Bestandsaufnahme der Gesamtentwicklung der abendländischen Musik bis zur Jahrhundertwende. Wenn auch, wie im dieser Arbeit vorangestellten Zitat so schön veranschaulicht, die Notwendigkeit einer gleichmäßigen Verwendung aller zwölf Töne der temperierten Skala sich den Dodekaphonisten mehr unterbewusst nahe legte, als dass sie das unmittelbare Ergebnis einer rein formalen Analyse der bisherigen Musikgeschichte gewesen wäre, so macht doch der wissenschaftliche Eifer, mit dem Arnold Schönberg und seine Mitstreiter diese unterbewusst empfundene Notwendigkeit in sachlich fassbarer Form zu rechtfertigen suchten und so die Musikwissenschaft mit neuen Begriffen bereicherten, woran übrigens die beteiligten Übersetzer in Einzelfällen Anteil hatte, dieses Gebiet zu einem für den wissbegierigen Terminologen höchst lehrreichen Untersuchungsgegenstand.

I.2 Motivation

Es sei hier ganz offen eingestanden, dass in den Augen des Autors die Sinnhaftigkeit einer wissenschaftlichen Diplomarbeit als Abschluss eines praxisorientierten Studiums wie der Übersetzer- und Dolmetscherausbildung bei gleichzeitiger Vernachlässigung des wissenschaftlichen Arbeitens im Verlaufe des übrigen Studiums zumindest hinterfragt werden darf. Als Vorbereitung etwa auf eine Laufbahn im Bereich des Konferenzdolmetschens wäre ein Abschlusspraktikum unserer Meinung nach besser geeignet als die Erstellung einer theoretischen Arbeit, dies umso mehr, solange die allgemeine Praxisnähe des Studiums, wie sie insbesondere vom Internationalen Konferenzdolmetscherverband AIIC nachdrücklich gefordert wird, vielerorten noch immer erheblich zu wünschen übrig lässt (vgl. die AIIC-Kriterien, AIIC). Wenn andererseits, wie es durchaus sinnvoll wäre, der Lernende auch zur wissenschaftlichen Reflexion über die zu erwerbenden praktischen Fertigkeiten angeregt werden soll, so müsste dies schon viel früher im Studium im Rahmen ernsthafter wissenschaftlicher Arbeiten forciert werden.

Vor dem Hintergrund dieser Überzeugung bot sich für die Diplomarbeit ein Thema an, dessen Ausgangspunkt eine einfache, praxisnahe Frage bilde. Diese Frage lautet: Welcher Art ist das terminologische *Rüstzeug*, mit dem sich der kundige Sprachmittler an die Bearbeitung eines musikwissenschaftlichen Textes über Zwölftonmusik zu machen hat. Wie entgeht er bei einem derart geisteswissenschaftlichen Thema der Versuchung, aufgrund der hier noch zu veranschaulichenden Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit der meisten Begriffe in die Falle der Ungenauigkeit und Schwammigkeit zu tappen?

Bevor wir uns allerdings an die Untersuchung dieser Fragestellungen machen, drängt es uns, uns des Nutzens einer solchen Arbeit zu versichern. Ein solcher Nutzen ist dann gegeben, wenn einerseits ein Bedarf nach

genauerer Ausleuchtung des betreffenden Gebietes besteht, andererseits der Autor über die nötigen Kompetenzen und Fähigkeiten verfügt, um diese Ausleuchtung erfolgreich vornehmen zu können.

Der Bedarf ist vorhanden: Wenn auch die meisten Werke der Musikwissenschaft mit viel Sachverstand und Eleganz übersetzt worden sind, so findet doch der aufmerksame Leser in Übersetzungen musikwissenschaftlicher Erläuterungen zu Partituren oder Konzertprogrammen sowie anderer, meist kurzer, musikbezogener Gebrauchstexte bisweilen grobe Sinnfehler, die darauf hindeuten, dass der Übersetzer mit dem entsprechenden Fachgebiet nicht ausreichend vertraut war. Interessanterweise werden zwar meist die richtigen *Benennungen* verwendet, sinnwidrig verwendete Konjunktionen und Adverbien lassen jedoch deutlich erkennen, dass der Übersetzer nicht genau wusste, welcher *Begriff* sich hinter der jeweiligen Benennung verbirgt. Oder aber – und dies ist unterdessen in der Musikwissenschaft im akademischen Bereich zum Normalfall geworden, es werden gar keine professionellen Übersetzer, sondern vielmehr sprachkundige Fachleute beauftragt, die oft der Versuchung erliegen, eigene Ansichten in die Übersetzung einfließen zu lassen.

Was hingegen die zweite Voraussetzung für den Nutzen dieser Arbeit anbelangt, nämlich die Kompetenz des Autors, so bleibt deren Beurteilung dem Leser vorbehalten. Es bleibt uns zu hoffen, dieser möge nach der Lektüre dieser Seiten seinen Wissenshorizont erweitert und sein sprachmittlerisches Fingerspitzengefühl perfektioniert haben.

I.3 Eingrenzung des Themas

Im Vorfeld der Arbeit an dieser Untersuchung wurde das Thema von manch einem als „eher eng gefasst“ empfunden. Dass dies keineswegs der Fall ist, wird klar, wenn man einen genaueren Blick auf das wirft, was gemeinhin unter „Zwölftonmusik“ verstanden werden kann. Dies beginnt mit Joseph Matthias Hauers (1883-1959) Theorien von den Tropen und dem Zwölftonspiel, die für sich allein schon eine ganze Terminologiearbeit füllen dürften. Weiters wäre da die Wiener Schule mit all den internen Unterschieden zwischen ihren wichtigsten Exponenten und ihrem immensen Einfluss auf die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts, insbesondere die serielle Musik. Über diese *Produktionstheorien* hinaus gäbe es auch noch viel über die später entwickelten *Analysetheorien* zu diesen Stilen zu berichten.

Da ein so großer Themenkomplex den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde, soll hier nur die *Zwölftonmethode der Wiener Schule* mit ihren *unmittelbaren* Auswirkungen behandelt werden, dies aber sowohl aus Sicht des Komponisten als auch aus der des Analytikers. Es geht also – um einen von einem Übersetzer geprägten Ausdruck zu verwenden (vgl. Beiche 1984, S. 59) – um die klassische *Zwölftonreihentechnik* in ihrer Verwendung bei Schönberg, Berg und Webern sowie deren Rezeption im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Ansätze Hauers sowie die Weiterverarbeitung von Schönbergs Theorie im Laufe des Jahrhunderts, so interessant diese Aspekte auch seien, sind damit leider aus dieser Untersuchung ausgeschlossen, soweit sie nicht im Zuge der Rezeption der Wiener Schule wieder in die Analyse einfließen.

Natürlich ist auch diese Eingrenzung – dies ist geisteswissenschaftlichen Gegenständen nun einmal eigen – nicht eindeutig. Im Laufe der Arbeit wurde uns zudem bewusst, dass man sich den terminologischen Eigenheiten der

Fachsprache der Zwölftonmusik am besten anhand ausgewählter Beispiele nähert, an denen die Grundzüge dieser Fachsprache und der ihr eigenen Problematiken exemplarisch demonstriert werden können. Diese Überlegung ist bei der Auswahl der behandelten Begriffe und Themata ausschlaggebend.

I.4 Ziel und Zielgruppe

Diese Arbeit richtet sich in erster Linie an *Übersetzer und Dolmetscher*, welche sich als Vorbereitung auf einen Auftrag in diesem Wissensgebiet mit der Materie vertraut machen müssen, sowie an *Terminologen*, die im musikwissenschaftlichen Bereich forschen. Sie dürfte aber auch für *Musikwissenschaftler* interessant sein, die in einer fremden Sprache lesen oder publizieren und dabei auf terminologische Unsicherheiten stoßen oder aber die im terminologischen Bereich tätig sind.

Keine Hilfe kann diese Arbeit allerdings einem musikalisch völlig ungebildeten Übersetzer oder Dolmetscher sein, dieser sollte seinem Berufsethos entsprechend die Finger besser von jeglicher Art musikwissenschaftlicher Texte lassen. Und selbst wenn er über eine gute musikalische Allgemeinbildung verfügt, kann diese Arbeit nicht mehr als eine allgemeine Übersicht über die Fachsprache der Zwölftonreihentechnik bieten und dem Leser, um einen Begriff aus der Sprache des Internet zu verwenden, sozusagen als „Portal“ dienen, von dem ausgehend er schneller die gesuchte Information findet. Eine taxative Behandlung des Gebietes würde aber den Rahmen dieser Untersuchung bei weitem sprengen, man denke nur daran, dass etwa Michael Beiche seine gesamte – im Übrigen ausgesprochen lesenswerte - Dissertation der terminologischen Ausleuchtung von nicht mehr als drei Begriffen der Zwölftonmusik in einer einzigen Sprache gewidmet hat (Beiche 1984).

Wenn nun also der Sprachmittler, der diese Arbeit konsultiert, danach mit einem besseren Verständnis für die logischen Zusammenhänge der hier besprochenen Fachsprache zu Werke geht und der Musikwissenschaftler, der hier nachschlägt, mit mehr Feingefühl für terminologische Feinheiten seine Arbeit in Angriff nimmt, dann ist das Ziel der vorliegenden Untersuchung erreicht.

I.5 Danksagungen

Unser Dank gilt zunächst einmal Herrn *Prof. Dr. Gerhard Budin* für die Betreuung dieser Diplomarbeit. Mit Rat und Tat zur Seite gestanden ist uns auch insbesondere Frau *Prof. Dr. Annegret Huber* von der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Ihr gilt unsere höchste Dankbarkeit, ebenso wie der *Familie* des Autors, deren Einfluss er letztlich sein Interesse ebenso für Sprachen wie auch für Musik verdankt. Ein äußerst gut ausgestattetes, freundliches und inspirierendes Arbeitsumfeld hat ihm überdies die Bibliothek des Arnold Schönberg Centers Wien geboten, deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die uns oft mit wertvollen Literaturtipps weiter geholfen haben, wir daher ebenfalls sehr verbunden sind.

II. Teil:

Die Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen in ihren Grundzügen

II.1 Grundsätzliches

II.1.1 Musikwissenschaftliche Allgemeinbildung

Als Sprachmittler ist man wie in nur wenigen anderen Berufen stark auf sein *Allgemeinwissen* angewiesen, das daher beispielsweise in internationalen Organisationen zu den wesentlichen Aufnahmekriterien für Dolmetscher zählt (vgl. AICC 2002). Dieses Allgemeinwissen erwirbt man durch regelmäßiges Lesen seriöser Zeitungen und Zeitschriften und aufmerksame Speicherung jedwelcher Information, die einem begegnet, zu einem guten Teil aber ist es auch Ergebnis der *Schulbildung*. Daher ist es unumgänglich, hier auf einige Mängel des Musikunterrichtes im österreichischen Schulwesen hinzuweisen, Mängel, die maßgeblich zu vielen Missverständnissen beitragen, die über musikwissenschaftliche Grundlagen im Allgemeinen und die Zwölftonmethode im Besonderen im Umlauf sind.

Diese schweren Mängel beginnen schon damit, wie man den Schülern das Notenlesen beibringt: Sie müssen zwar die Noten richtig benennen können, wissen aber nicht, wie sie klingen; selbst eine einfache Melodie vorzuspielen oder vorzusingen und von den Schülern aufschreiben zu lassen, wäre wohl in den meisten Klassen unserer Gymnasien ein erfolgloses Unterfangen, ganz zu schweigen vom Versuch, sie vom Blatt singen zu lassen. Würde in Deutsch genauso vorgegangen, so wüssten wir zwar alle, wie ein „A“ aussieht, aber einen ganzen Satz zu lesen, überstiege unsere Fähigkeiten. Was so herangezüchtet wird, ist nichts anderes als musikalischer Illetrismus.

Die gleiche Schwäche ist beim Unterricht in Musikgeschichte erkennbar. Zwar muss beim Musiktest genau angegeben werden, welcher Komponist welcher Epoche zuzuordnen ist. Aber wenn es darum geht, ein unbekanntes Hörbeispiel in der Musikgeschichte einzuordnen, dann sind die meisten schon überfordert.

Als unheilvoll erweist sich auch die allenthalben zur Schau getragene „Toleranz“ der Unterhaltungsmusik gegenüber. Man bespricht diverse Popgruppen und Musicals an, weil die Schüler damit angeblich „mehr anfangen“ könnten. Diese scheinbare Offenheit gegenüber der Populärkultur ist aber in Wahrheit nur Ausdruck völliger Unfähigkeit zur Vermittlung intellektuell anspruchsvoller Inhalte. Viele dieser Werke, so angenehm sie dem Ohr auch sein mögen, fordern nicht den Geist. Sie verlangen kein analytisches Gehör, helfen nicht, Feingefühl für vorher nicht bemerkte Nuancen zu entwickeln, und führen keinen Wissensgewinn herbei. Die Schule verfehlt damit ihren Zweck.

Unter solcherart widrigen Umständen kommt man dann, meist im Laufe des letzten Schuljahres, bei der Zwölftonmusik an. Es ist, als ob man funktionale Analphabeten mit hermetischer Lyrik vertraut zu machen versuchte. Die Folge ist Unverständnis, bisweilen Ablehnung. Zudem muss man sich vor Augen halten, dass bei den von solcherart „hässlicher“ Musik verängstigten Schülern ja auch nur eine grob oberflächliche Kenntnis der vorangegangenen kompositorischen Entwicklung gegeben ist. Wie soll man jemandem eine komplizierte Transistorenschaltung erklären, der nicht einmal den einfachen Stromkreis begriffen hat?

Auch wenn offensichtlich die Schule heute immer mehr familiäre Funktionen übernehmen muss, im Falle der Musikerziehung etwa das gemeinsame Singen und Musizieren und die „Auseinandersetzung mit dem wachsenden, medial vermittelten musikalischen Angebot“ (vgl. Eder) – so sollte sie in meinen Augen dennoch nicht ihren Bildungsauftrag vergessen.

II.1.2 Die Zwölftonkomposition in der Musikgeschichte – Cliché und Wirklichkeit

Angesichts dieser katastrophalen Situation ist es kaum verwunderlich, dass die mehr oder weniger vage Vorstellung, die der durchschnittliche Bildungsbürger (und damit auch der durchschnittliche Übersetzer oder Dolmetscher) von der Zwölftonmusik besitzt, in weiten Bereichen irreführend ist. Das Cliché lässt sich etwa folgendermaßen umreißen: Die Zwölftöner hätten eine völlig neue Kompositionstechnik „erfunden“, indem sie die Musik mathematischen Formgesetzen unterworfen hätten, anstatt nach Wohlklang zu streben. Diese landläufige Vorstellung ist falsch, noch mehr, als es Clichés sonst schon sind.

Richtig ist: Die Geschichte der abendländischen Musik in den Jahrhunderten vor 1900 ist von verschiedenen Entwicklungen gekennzeichnet, welche teils als Voraussetzungen, teils gar als impulsgebend für die Entstehung der Zwölftonmethode angesehen werden müssen. So schreibt auch Adorno: „Mit Recht hat EDUARD STEUERMANN SCHÖNBERG, als dieser einmal von seiner Erfindung der Zwölftonmusik sprach, entgegnet, er habe sie nicht erfunden, sondern gefunden.“ (Adorno, S. 31). Und Stephan hält in seinem MGG-Artikel zur Zwölftonmusik fest: „Die Zwölftontechnik Schönbergs ist nicht, wie deren Verächter meinen, etwas bloß Ausgedachtes, sondern geschichtlich bedingt. Es vereinen sich in ihr mehrere seit langem sichtbare Tendenzen, sodaß sie über eine reiche Vorgeschichte verfügt.“ (Stephan, MGG 14, S. 1533). Grundvoraussetzung ist natürlich zunächst die Herausbildung und Etablierung der *gleichschwebenden Temperatur*. Ausschlaggebend sind dann aber die Entwicklung der im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts zunehmend durch *Chromatisierung* gekennzeichneten *Harmonik* hin zu den *Grenzen der (Dur-Moll-)Tonalität* und die damit einhergehende Suche nach neuen

Gestaltungsprinzipien. Natürlich trat hierzu der in allen Künsten zu Beginn des Jahrhunderts spürbare *Erneuerungsdrang*, der von den Komponisten zunächst emotional empfunden wurde. Doch eingedenk, dass die Kunst stets dort ist, wo emotionale Unmittelbarkeit sich mit klarsichtiger Durchdachtheit paart, wurden die neu entstandenen Mechanismen analysiert und mit einem mathematisch fasslichen Fundament versehen. Dass diese Sorge um rationale Fasslichkeit gar so neu gewesen sei, ist ebenfalls eine Legende, zeichnen doch seit jeher klare Zahlenverhältnisse viele der größten Kunstwerke unserer Kultur aus, man denke beispielsweise an die bildenden Künste in der Renaissance.

II.1.3 Grundsätzliches zum Thema Kompositionstheorien

Der Sprachmittler oder Terminologe, der sich auf den folgenden Seiten einen Überblick über die Theorie der Komposition mit zwölf Tönen verschaffen will, sollte auch stets daran denken, dass Musiktheorien ebenso wie alle anderen Kunsttheorien nur ein Versuch sind, Regeln zur erkennen, die dem Komponisten bei der geistigen Durchleuchtung und Rationalisierung seines Schaffensprozesses oder dem Analytiker beim Verständnis des künstlerischen Ergebnisses behilflich sein können, Regeln, die Erwartungshaltungen schaffen, mit denen der Künstler spielt, indem er sie durch bewusste Regelverstöße bisweilen auch enttäuscht.

Schönberg selbst hat diesen Sachverhalt stets mit Nachdruck hervorgehoben, so ließ er schon in seiner berühmten Vorlesung „Komposition mit zwölf Tönen“ die Möglichkeit einer „leichte“[n] „Abweichung“ von einer Reihe offen, „entsprechend dem gleichen Prinzip, das in früheren Stilen eine entfernt gelegene Variante gestattete“ (Schönberg/Vojtech 1992). Diese Ablehnung eines rein intellektualistisch begründeten produktionstechnischen Dogmatismus hebt auch Egon Wellesz' in seiner Schönberg-Biographie hervor: „Schönberg

ist“ [...] „als Lehrer jedem all zu frühen theoretischen Formulieren feind, er hat eine Aversion gegen Leute, die mit der modernen Theorie gleich bei der Hand sind, bevor sie noch komponiert haben, also gegen die, bei denen das Neue nicht Ausdruck eines Erlebnisses ist, sondern Resultat einer Spekulation.“ (Wellesz). Das heißt: Die Theorie hat die Aufgabe, *Gesetzmäßigkeiten* in der von oben empfangenen Inspiration zu finden, nicht aber, *Gesetze* aufzustellen, die das Geschenk der Inspiration zu ersetzen imstande wären.

Dies sollte dem Sprachmittler stets bewusst sein, wenn er entsprechend seinem Berufsethos den Sinn eines zu übersetzenden musikwissenschaftlichen Textes nachzuvollziehen versucht und dabei auf Zusammenhänge stoßen sollte, die ihm auf den ersten Blick „unlogisch“ erscheinen.

II.2 Musikgeschichtliche Vorbedingungen

II.2.1 Die gleichschwebende Temperatur

Unser Hörempfinden beruht auf einfachen physikalischen *Schwingungsverhältnissen*. Eine Oktave entspricht dem Schwingungsverhältnis 2:1, eine reine¹ Quint jenem von 3:2, eine reine Quart jenem von 4:3, eine reine große Terz jenem von 5:4, eine reine kleine Terz jenem von 6:5. Über diese Intervalle kam man mit dem Umweg über Pentatonik und Diatonik in letzter Konsequenz zu einer zwölfstufigen Unterteilung der Oktave, was relativ nahe liegend ist, aber nicht zwingend (die Inder unterteilen beispielsweise laut Grabner - vgl. Grabner, S. 54. - die Oktave traditionellerweise in zweiundzwanzig Dritteltöne). Die Rechnung geht allerdings nicht genau auf: Bei Übereinanderschichtung von zwölf reinen Quinten und deren Reduktion auf den

¹ Als „rein“ wird ein Intervall bezeichnet, das in der Naturtonleiter enthalten ist, also einem ganzzahligen Frequenzverhältnis entspricht.

Umfang einer Oktave ergibt sich logischerweise ein Ton, der um das Verhältnis $(3/2)^{12} : 2^7 = 531441 : 524288 \approx 1,0136432648$ vom Ausgangston abweicht. Diese Abweichung wird als *pythagoräisches Komma* bezeichnet. Wenn man hingegen drei reine große Terzen beziehungsweise vier reine kleine Terzen übereinander schichtet und den Endton um eine Oktave herabsetzt, ergeben sich ebenfalls Abweichungen: die *kleine Diesis* $[(5/4)^3 : 2 = 125:128 = 0,9765625]$ beziehungsweise die *große Diesis* $[(6/5)^4 : 2 = 648:625 = 1,0368]$.²

Schon in der Antike war man sich dieses Problems bewusst und versuchte es zu lösen, ebenso im alten China. (Näheres zum altchinesischen System ist Hermann Pfrogner's Ausführungen über „Die zwölf Lü der Chinesen“ zu entnehmen, Pfrogner S. 63ff.) Im Laufe der abendländischen Musikgeschichte wurden diese Abweichungen in einer Unzahl von *Temperaturen* (Stimmungen) verschieden verteilt. Erwähnenswert sind insbesondere die im Mittelalter verwendete *pythagoräische Stimmung* mit elf reinen Quinten und einer unbrauchbaren „Wolfsquint“, aber ohne reine Terzen, die zur Mitte des 16. Jahrhunderts entwickelte *mitteltönige Stimmung* mit dem Grundprinzip der größtmöglichen Reinerhaltung der Terzen und die daraus entwickelten *wohltemperierten Stimmungen*³, die etwa auch Grundlage für Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ sind und jeder Tonart eigene Nuancen in den Intervallverhältnissen und damit einen eigenen „Charakter“ verleihen, ohne dass irgendeine von ihnen allzu grobe Unreinheiten aufwiese.

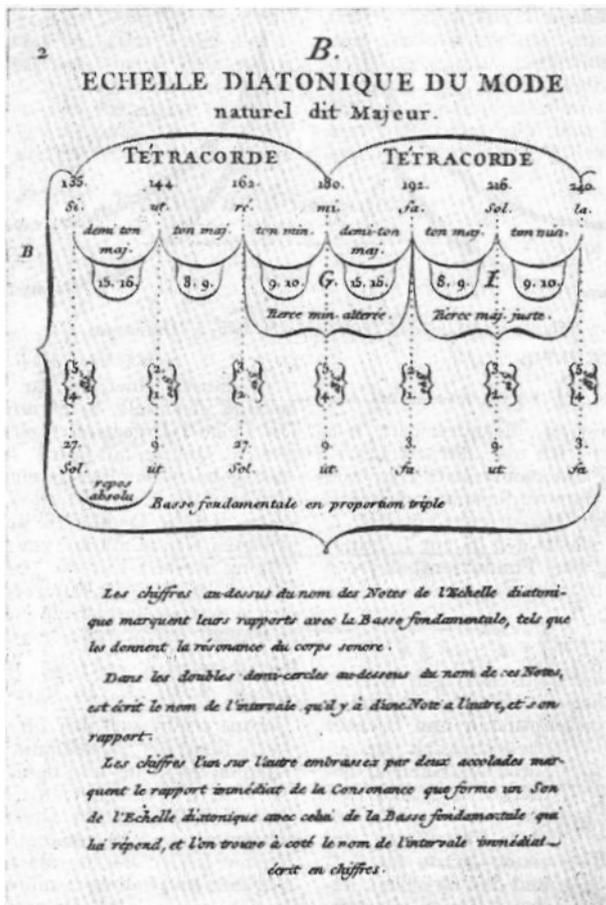
Die heute vorherrschende *gleichschwebende (auch: gleichstufige) Temperatur* wurde schon früh von vielen als Ideal betrachtet⁴. Die so genannten *Schwebungen* waren lange Zeit das beste Mittel, unreine Intervalle zu stimmen.

² Zum gesamten Kapitel vgl.: Barber, S. 214ff. Weiters: Dobozi; Goebel; Rüedi; Tolar; Wick..

³ Oft findet man die Behauptung, die wohltemperierte Stimmung sei schon identisch mit der gleichschwebenden. Dies ist falsch, wie aus den angegebenen Quellen zu ersehen ist, insbesondere bei Dobozi.

Dieses physikalische Phänomen beruht darauf, dass bei jedem Ton auch Töne der natürlichen Obertonreihe in unterschiedlicher Intensität mitschwingen (diese sind ja bekanntlich für die Klangfarbe verantwortlich). Dadurch überlagern sich etwa beim Stimmen einer temperierten Quint zwei nahe beieinander liegende Frequenzen, nämlich die der natürlichen (reinen) Quint, die als Oberton des Grundtons erklingt, und die des zu stimmenden Tones. Durch die Schwingungsüberlagerung stellt sich nun ein als Schwebung bezeichnetes Pulsieren des Klanges ein, an dessen Frequenz man den Grad der Abweichung von der reinen Quint ermessen kann. Gleichschwebend wird unsere heutige Stimmung deshalb genannt, weil das pythagoräische Komma dabei gleichmäßig auf alle Quinten aufgeteilt wird, d. h. alle gleichen Intervalle auch den gleichen Grad an Unreinheit und damit proportional zur Frequenz die gleiche Schwebung haben. Das System beruht somit auf einer gleichmäßigen Aufteilung der Oktave in zwölf Halbtöne, die demzufolge alle einem Schwingungsverhältnis von $\sqrt[12]{2}:1$ entsprechen. Das einzige reine Intervall ist die Oktave selbst.

⁴ Auch hier bestehen allerdings Definitionsschwierigkeiten, weil andererseits im älteren Sprachgebrauch als „gleichschwebend“ bisweilen auch die wohltemperierte Temperatur bezeichnet wurde, vgl. Monzo.



Aus dem Anhang zu Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764), „Démonstration du principe de l'Harmonie, servant de base à tout l'Art Musical théorique et pratique », Paris, 1750. Kopiert aus Rohwer S. 1631.

Damit wird auch die *enharmonische Differenzierung* aus der Musik verbannt: Der Halbton zwischen c und d kann als Leitton zum c, also als des, aber auch zum d, also als cis, gehört werden. Das war bei älteren Temperaturen, die sehr große Ganztonschritte enthielten ein Problem, so ist etwa in mitteltönigen Stimmungen wie auch in der pythagoräischen der Ganztonschritt c-d so groß, dass es schier unmöglich ist, dazwischen einen Halbton anzusiedeln, der problemlos sowohl als cis als auch als des gehört werden könnte.⁵ Auch hier bietet die gleichschwebende Stimmung eine

⁵ Der erste Ganzton der Skala (der sog. große Ganzton) entsprach nämlich idealerweise der Differenz zwischen 8. und 9. Naturton, d.h. einem Schwingungsverhältnis von 9:8 beziehungsweise zwei übereinandergeschichteten reinen Quinten ($\frac{3}{2} \times \frac{3}{2} : 2 = \frac{9}{8}$), der zweite (der sog. kleine Ganzton) der

gleichmäßige Verteilung der Ungenauigkeit, die damit so klein wird, dass sie allgemein als vernachlässigbar gilt. Der *enharmonischen Umdeutung* sind Tür und Tor geöffnet.

Wann genau sich die gleichstufige Temperatur endgültig durchsetzte, ist schwer zu sagen. Die Frage gab lange Zeit Anlass zu erbitterten Auseinandersetzungen, verlor man doch so nicht nur die Reinheit aller Intervalle außer der Oktave, sondern auch die „Charakterunterschiede“ zwischen den einzelnen Tonarten. Zudem ist diese Temperatur ohne technische Stimminstrumente sehr schwer zu realisieren, da trotz der Schwebungen ein reines Intervall um vieles leichter nach Gehör gestimmt werden kann als ein unreines. Nicht zu vergessen ist auch, dass es einen immensen Aufwand bedeutet, eine ganze Orgel mit ihren Tausenden von Pfeifen neu zu stimmen. Jedenfalls scheint sich die heutige Stimmung im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts endgültig durchgesetzt zu haben, so dass man zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts schon eine weitgehende *Konditionierung des Hörempfindens* konstatieren konnte, aufgrund derer heute zum Beispiel viele Hörer eine gleichstufig temperierte große Terz gar als „sauberer“ empfinden als eine reine.

Diese lange Entwicklung im Bereich der Temperatur stand auch immer in einer engen Wechselbeziehung mit der Entwicklung von Harmonik und Harmonielehre, die im nächsten Kapitel ausgeführt werden soll.

Differenz zwischen 9. und 10. Naturton, also einem Verhältnis von 10:9, gleich der Differenz zwischen großem Ganzton und reiner Großterz ($5/4 : 9/8 = 10:9$). Vgl. die Abbildung auf der vorherigen Seite.

II.2.2 Die Entwicklung der Harmonik im Laufe der Jahrhunderte hin zu den Grenzen der Tonalität

„Der Begriff ‚Harmonik‘ als ‚akkordlicher Zusammenklang‘ beginnt sich im 17. – 18. Jahrhundert in dem Maße durchzusetzen, als die mittelalterliche Anschauung vom kontrapunktischen Nacheinander bei der Erfindung der einzelnen Stimmen zurücktritt und sich die Lehre von der Eigengesetzlichkeit der Akkorde (Rameau) durchsetzt. Dies hängt damit zusammen, daß sich an Stelle der Kirchentonarten mehr und mehr die Dur-Moll-Tonalität“ [...] „befestigt“ [...]. (Grabner, S. 134) Dieses sog. *tonale* Prinzip (im Gegensatz zum *modalen* Prinzip der Kirchentonarten) beruht im Generalbasszeitalter hauptsächlich auf dem Dreiklang der Grundtonart (*Tonika*) mit seinen Quintverwandten (*Dominante* und *Subdominante*). Durch die *Kadenz* (Subdominante-Dominante-Tonika) wird die Grundtonart als solche zementiert. „Durch das Vorausschicken der Subdominante und Dominante und im Sinne einer Auflösung des zwischen diesen Randharmonien der Tonart bestehenden Konflikts wird die Ausgangsharmonie zu einem Pol der Entspannung und Ruhe, zum ‚*tonalen Zentrum*‘ (*centre tonique*), zur ‚Tonika‘.“ (Rohwer, S. 1650.) Die Verwendung von *Dissonanzen* – und als solche wird damals etwa auch ganz eindeutig der verminderte Septakkord empfunden – zeugt von äußerster Spannung, ihre Auflösung ist zwingend. Nur der Dominantseptakkord, der „accord de la sixte ajoutée“ (Quintsextakkord auf der Subdominante) und der neapolitanische Sextakkord (beruhend auf Tiefalterierung⁶ der Vorhaltsext in der Mollunterdominante) haben schon floskelhafte Geläufigkeit. Als Beispiel sei die höchst dramatische Wirkung des verminderten Septakkords in Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion beim berühmten Chorruf „Barrabam“ zitiert.

Bei den Klassikern ist die Harmonik sogar noch mehr dem Naturklang unterworfen, was auf das *Zurücktreten der Kontrapunktik* zurückzuführen ist.

⁶ Unter Alterierung eines Akkords versteht man die chromatische Erhöhung bzw. Erniedrigung eines oder mehrerer Intervalle (vgl. Grabner, S. 126).

Dissonanzen werden durch *Vorhalte* oder *chromatische Stimmführung* herbeigeführt und behalten ihre stark dramatische Funktion. Mit der Romantik beginnt dann allerdings eine folgenschwere Entwicklung, die Grabner folgendermaßen beschreibt: „Die Romantiker, deren Subjektivismus eine Verfeinerung und stärkere Nuancierung der Ausdrucksmittel zur Folge hatte, übernahmen die Errungenschaften der klassischen Harmonik und bereicherten sie zunächst in der Frühromantik“ [...] „durch die erweiterte Terzverwandtschaft [sog. *Mediantik*, Anm.] und eine reiche Chromatik. Schubert ist hier bahnbrechend“ [...]. „Der Leitton gewinnt immer größere Bedeutung und führt schließlich in der Neuromantik“ [...] „zur ‚Leittonharmonik‘, am stärksten in Erscheinung tretend in Wagners ‚Tristan‘“ (Grabner, S. 136.) Unter den harmonischen Mitteln der Neuromantik hebt Grabner die „chromatische Vorhalts- und Durchgangsharmonik“, „Klänge mit Sekundzusatztönen (‚Reizdissonanzen‘)“, „Klänge, bei denen einzelne Töne durch die obere und untere Nebennote stellvertretend ersetzt werden“ und „Doppelklänge“ (*Bitonalität*) hervor (Grabner, S. 137ff). Als Beispiel für die Vorhaltsharmonik wird etwa eine Wendung aus Wagners „Götterdämmerung“ angeführt (siehe das untenstehende Notenbeispiel). Der Akkord cis g b f entzieht sich einer funktionalen harmonischen Analyse und kann nur als vierfacher (!) leittonartiger Vorhalt zur folgenden „Auflösung“, ihrerseits eine Dissonanz, wenn auch eine der geläufigsten (umgekehrter Septakkord, d gis h e), verstanden werden. Früher als stark dissonant empfundene Klänge werden damit immer häufiger, und diese Kühnheiten führen zu einer gewissen Inflation intensitätssteigernder harmonischer Kunstgriffe. Die zwar noch vorhandene funktionale Bedeutung der Akkorde tritt zugunsten einer auf das subjektive Klangerlebnis ausgerichteten „Reizharmonik“ in den Hintergrund.



Notenbeispiel zur chromatischen Vorhaltsharmonik
(Wagner, „Götterdämmerung“) kopiert aus
Grabner, S. 137.

Im Sinne der zunehmenden Bedeutung der Möglichkeiten, die sich durch *enharmonische Umdeutung* ergeben, wird der verminderte Septakkord, zu Bachs Zeiten noch ein regelrechtes harmonisches Wagnis, zum Paradebeispiel dessen, was Schönberg in seiner Harmonielehre als „*vagierende Akkorde*“ bezeichnen wird (vgl. Schönberg 1922/2001; S. 287ff.) – da jeder der vier ihn konstituierenden Töne als Leitton gedeutet werden kann, führt er potentiell zu acht verschiedenen Tonarten. Ganz allgemein werden harmonische Doppeldeutigkeiten immer häufiger, die spätromantische Harmonik häuft Ausweichungen und Modulationen und liebt, so Rohwer, „eine Art ‚unendliche Modulation‘.“ „Jede Harmonie entwickelt darin Verselbständigungsansprüche.“ [...] „So findet man ständig Nebentoniken angestrebt, aber nicht mehr realisiert, ein unruhig gärender Vorgang mediantischen und ‚*dominantischen Geschiebes*‘ (Th. Mann, 1919;“ [...]“).“ (Rohwer, S. 1658.) Schon damit wird das tonale Zentrum immer mehr verdunkelt und geht zugunsten dieser ständigen Entwicklung nahezu verloren, was auch mit einer „Entdominantisierung“, d.h. der Schwächung der vorher grundlegenden Funktion der Dominante und der Kadenz im weiteren Sinne einhergeht. Als Beispiel wird der Schluss des 1. Aktes von Wagners „Tristan und Isolde“ mit einer Analyse von E. Kurth angeführt (siehe untenstehendes Notenbeispiel), an der man erkennen kann, dass die harmonische Funktion der Akkorde hier nur noch „zweigleisig“ nachgezeichnet werden kann. Der bei Bach noch so aufsehenerregende verminderte Septakkord wäre in diesem Zusammenhang nichts anderes als eine kaum als spannungsgeladen empfundene Durchgangsharmonie. Schon früher werden zudem, insbesondere von Brahms, modale,

d. h. kirchentonartige, Anklänge eingeführt, denen die Erklärungsmuster der klassischen Harmonielehre nur mangelhaft gerecht werden.

Aus R. Wagner, *Tristan und Isolde*, Schluß des 1. Aktes, zitiert nach E. Kurth, *Romantische Harmonik*, 1919, S. 336

Nach Kurth:
Tatsächliches Quinte (→) und Terz (↔) Verwandtschaftssystem:
 $G^7_{\flat 5} \rightarrow C^7 \left(\begin{array}{l} \leftarrow F^7 \text{ (ausgewichen)} \\ \rightarrow A^7_{\flat 5} \end{array} \right) \rightarrow D^7 \left(\begin{array}{l} \leftarrow G^7 \text{ (ausgewichen, aber)} \\ \rightarrow E^7 \end{array} \right) \rightarrow D^7_{\flat 5} \rightarrow G^7$

Beispiel für harmonische Doppeldeutigkeit (Wagner, „Tristan und Isolde“), kopiert aus Rohwe, S. 1659.

Zusammenfassend ist also festzustellen, dass man in der Spätromantik an einem Punkt angelangt ist, an dem sich die *harmonische Komplexität* im Rahmen der klassischen Harmonielehre dem allgemeinen Anschein und Empfinden nach nicht mehr weiter steigern lässt und das Grundtongefühl schon weitgehend *schwebend* geworden ist. So wird schon im Impressionismus die funktionale Bedeutung der Akkorde nach Möglichkeit verschleiert, sie werden entsprechend der impressionistischen Weltsicht eher als punktuelle *Klangeindrücke* verwendet. Es kommt zu Ganztonharmonik, Quartensystemen und den verschiedensten Mixturklängen. Grabner stellt fest: „In ihrer“ [sic!] „letzten Konsequenz kann solches Sich-los-sagen von traditionsgebundenen Formeln schon den Weg zu vollkommener Atonalität freimachen“ [...]. (Grabner, S. 145). Es vollendet sich damit eine Entwicklung zu dem hin, was Schönberg als „*Emanzipation der Dissonanz*“ bezeichnet, also zur gleichberechtigten Verwendung von Konsonanz und Dissonanz.⁷ Das Grundprinzip der bis anhin

⁷ Vgl. Schönberg 1950, S. 104f: „The ear had gradually become acquainted with a great number of dissonances, and so had lost the fear of their ‚sense-interrupting‘ effect. One no longer expected preparations of Wagner’s dissonances or resolutions of Strauss’ discords; one was not disturbed by Debussy’s non-functional harmonies, or by the harsh counterpoint of later composers. This state of affairs led to a freer use of dissonances“ [...]. Und später: “The term *emancipation of the dissonance* refers to its comprehensibility, which is considered equivalent to the consonance’s comprehensibility. A style based on this premise treats dissonances like consonances and renounces a tonal center.”

gültigen Harmonik, nämlich dass die Dissonanz immer nach Auflösung in der Konsonanz drängt, wird im Impressionismus endgültig über Bord geworfen. Der Expressionismus schreckt noch weniger vor klanglichen Härten zurück und sucht dabei nach neuen Gestaltungsprinzipien. Von den Exponenten der Wiener Schule, die vor der Entwicklung der Zwölftontechnik auch eine spätromantische und eine expressionistische Phase durchmachen, werden nunmehr die Gesetze der Tonalität ganz abgelehnt, es wird in *freier Atonalität* komponiert. So verwundert es nicht, dass man sich dabei schon auf eine weitgehend gleichmäßige Verwendung der zwölf Töne der chromatischen Skala zubewegt, da die eindeutige Bevorzugung eines oder mehrerer Töne beim Hörer unvermeidlich ein Grundtongefühl bewirken würde und damit zumindest den unvermittelten Versuch einer funktionsharmonischen Wahrnehmung des Gehörten hervorriefe. Dem daraus resultierenden – teils bewussten, bei vielen aber auch noch unterbewussten – Bemühen nach einem möglichst regelmäßigem Abspielen der zwölf Töne der chromatischen Skala ist auch Hauers „Zwölf-Töne-Musik“ zuzuordnen, in der dieses eine Prinzip der Schönberg'schen Zwölftonreihentechnik schon verwirklicht ist.

II.2.3 Die Suche nach neuen Gestaltungsprinzipien

Einhergehend mit dem Verlust der Tonalität als eines essentiellen Organisationselements wuchs selbstredend das Bedürfnis - oder vielmehr der objektive Bedarf - nach neuen Gestaltungsprinzipien, die einem musikalischen Werk eine einheitliche Struktur zu geben und das „chaos atonal“ (Leibowitz 1949, S. 17) zu ordnen imstande seien. So konstatiert man „eine sich steigernde Dichte der motivisch-thematischen Beziehungen, die den Zusammenhang gewährleisten sollte, den früher, im Zeitaltern der vollentwickelten Tonalität, der harmonische Ablauf garantiert hatte.“ [...] „die motivische Dichte des Satzgefüges, in welchem Haupt- und Nebenstimmen,

deutlich motivische Stimmen und (scheinbar bloße) Begleitfiguren miteinander durch gleiche Intervallkonstellationen verwandt sind, war schon bei Johannes Brahms (vgl. Schönberg 1950, S. 52ff.) entfaltet und erscheint dann, außerordentlich gesteigert, in den auf Programmatisches verzichtenden frühen Werken Schönbergs“ [...]. (Stephan, S. 1533.) Die gleiche Funktion – nämlich Zusammenhang zu schaffen – haben bei Wagner und in der ganzen neudeutschen Schule das Leitmotiv als „unentbehrliches Bindemittel“ (Adorno, S. 32) sowie die poetisch-programmatische Konzeption der „symphonischen Dichtung“. Sozusagen als Rechtfertigung für starke Dissonanzen wird ebenfalls schon in der Spätromantik auf kontrapunktische Muster zurückgegriffen (bei Wagner, Bruckner, Strauss, Reger, Mahler... vgl. Grabner, S. 201ff.).

Im Expressionismus macht man sich die Eigenart der polyphonen Stimmführung, dem Ohr selbst sehr komplizierte Intervallverhältnisse verständlich zu machen, noch mehr zunutze. Dies gilt für Komponisten wie Béla Bartók, aber auch für die expressionistischen Werke Schönbergs, Bergs und Weberns. Schönberg meint gar schon in seiner „Harmonielehre“: „Die moderne Musik“ [...] „scheint sich in einem Stadium zu befinden, welches der ersten Epoche der polyphonen Musik entspricht.“ [...] „Denn anscheinend, und wahrscheinlich wird das immer deutlicher werden, wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu, und wie in den früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein!“ (Schönberg 1922, S. 466.) Es kommt zu reihentechnischen Ansätzen, die Teile der Zwölftontechnik vorwegnehmen oder dieser zumindest den Weg bereiten.

Eine der Grundlagen der Reihentechnik ist Schönbergs Vorstellung vom musikalischen Raum: „THE TWO-OR-MORE-DIMENSIONAL SPACE IN WHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT. Though the elements of these ideas appear separate and independent to the eye and the ear, they

reveal their true meaning only through their cooperation, even as no single word alone can express a thought without relation to other words. All that happens at any point of the musical space has more than a local effect. It functions not only in its own plane, but also in other directions and planes, and it is not without influence even at remote points." [...] "A musical idea, accordingly, though consisting of melody, rhythm, and harmony, is neither the one nor the other alone, but all three together. The elements of a musical idea are partly incorporated in the horizontal plane, and partly in the vertical plane as simultaneous sounds. The mutual relation of tones regulates the succession of intervals as well as their association into harmonies; the rhythm regulates the succession of tones as well as the succession of harmonies and organizes phrasing." (Schönberg 1950, S. 109). Oder wie es Leibowitz ausdrückt: [...] „la structure harmonique de la technique de douze sons ne dissocie plus l'harmonie de la mélodie, mais fait qu'elles ne sont plus que les deux aspects – l'un vertical, l'autre horizontal – d'une même réalité musicale fondamentale." (Leibowitz 1949, S. 35.). Diese Verstrickung von horizontaler und vertikaler Struktur weist Leibowitz schon in frühen – tonalen bis freitonalen – Werken Schönbergs und seiner Schüler nach (etwa in der Kammersymphonie op. 9 mit ihrer starken Quartenthematik, vgl. Leibowitz 1949, S. 36 ff.). Er zeigt auch, teils unter Berufung auf Adorno, wie bei Schönberg und insbesondere bei Berg Themata und Motive im Verlauf einer Komposition so stark verändert werden, dass sie eigentlich nicht mehr als Themen und Motive im klassischen Sinn (das heißt, mit einer gegebenen rhythmischen Struktur und allgemeinen Prosodie), sondern nur noch als Intervallreihen behandelt werden, ja, wie oft ein Nebengedanke oder das Thema eines anderen Satzes eines Werkes auf diese Weise vom Hauptgedanken abgeleitet wird. Das ist ausgesprochen wichtig, besonders wenn man den Unterschied zwischen dem Bachschen Kontrapunkt und der reihentechnischen Konzeption der Polyphonie verstehen will (die gewissermaßen nähere am Renaissance-Ideal der Varietas als bei der barocken Polyphonie ist). Am Beispiel von Anton von Weberns Fünf Kanons op.

16 erläutert Leibowitz : „La pensée musicale classique mettait l’accent sur la notion de *thème*. L’on traitait un thème de façon canonique.“ [...] „Rien de semblable ici. Webern élimine complètement la notion statique de thème. Le canon représente pour lui la possibilité d’exposer, dans une voix, un certain matériel sonore, lequel matériel se trouve imité rigoureusement – quoique de façons diverses – par les autres voix. Ainsi confère-t-il à l’ensemble une unité plus *sérielle* que *thématique*.“ (Leibowitz 1949, S. 70.) Wegweisend ist auch nicht zuletzt das letzte von Bergs Fünf Orchester-Liedern op. 4 (1912). „Es gibt da neben der zwölftönigen Oberstimmenmelodie“ [...] „das fünftönige Passacaglia-Thema, das, bisweilen als Hauptgedanke, bisweilen als Begleitfigur, vielfach transp[oniert] und auch in rückläufiger Gestalt erscheint und, besonders wichtig, zum Akkord umgebildet wird.“ (Stephan, S. 1534.) Perle weist ebenso wie auch andere Autoren auf reihentechnische Muster in Werken Debussys, Roslawetz’ und Skrjabins hin (Perle 1981, S. 40ff.).

Man erkennt auch schon in dieser Phase, wie von fast allen Autoren unterstrichen (Leibowitz, Perle, Rognoni, Stuckenschmidt...), dass Kompositionen immer mehr auf einer winzigen „Urzelle“ aufgebaut oder vielmehr aus einer solchen heraus organisch entwickelt werden, ein Vorgang der uns im Zusammenhang mit der späteren Reihenbildung wieder begegnen wird.

II.3 Schönbergs Zwölftonreihentechnik

II.3.1 Die Reihe und ihre Ableitungen

„Die Zwölftontechnik von A. Schönberg beruht auf Tonreihen, der jede einzelne alle Tonqualitäten aufzuweisen hat, sogen. Zwölftonreihen, die kurz Reihen genannt werden. Da die Reihe nur die Tonqualitäten, nicht etwa die

Tonhöhen festlegt, fixiert sie auch keine Intervalle, sondern Tonbeziehungen; so kann sich die Tonbeziehung $c - e$ sowohl als große Terz als auch als kleine Sext oder auch deren beliebige Oktaverweiterung (z.B. große Dezime, kleine Tre-Dezime) realisieren.“ (Stephan, S. 1524.) Schönberg schreibt in „Composition with Twelve Tones“: „This method consists primarily of the constant and exclusive use of a set of twelve different tones. This means, of course, that no tone is repeated within the series and that it uses all twelve tones of the chromatic scale, though in a different order. It is in no way identical with the chromatic scale.“ [...] [A] „basic set consists of various intervals. It should never be called a scale, although it is invented to substitute the unifying and formative advantages of scale and tonality.“ (Schönberg 1950, S. 107)

Der musikwissenschaftlich nicht allzu versierte Leser dürfte hier durch den scheinbaren Widerspruch zwischen Schönbergs Darstellung der Grundreihe als Bildung aus verschiedenen Intervallen und Stephans Feststellung, letztere fixiere nur Tonbeziehungen, aber keine Intervalle, irritiert sein. Der Widerspruch ist scheinbar, da die Tonbeziehungen immer auch Intervalle sind, die allerdings dank der Möglichkeit, jeden Ton der Reihe beliebig in eine andere Oktave zu versetzen, zwölfmontechnisch als ihren jeweiligen Umkehrungen und Oktaverweiterungen äquivalent betrachtet werden. Die Tonbeziehung $c - e$ ist eine aufsteigende große Terz (Dezime... usw.) oder eine absteigende kleine Sext (Tredezime... usw.), aber sie kann nie etwas anderes als ein durch Umkehrung oder Oktaverweiterung mit der aufsteigenden großen Terz verwandtes Intervall sein, ebenso wenig wie die Tonbeziehung $c - e$ etwas anderes als ein der aufsteigenden kleinen Terz verwandtes Intervall sein kann. Insofern können Zwölfonreihen durchaus als Intervallreihen verstanden werden, wobei aber jedes Intervall beliebig umkehrbar und oktaverweiterbar ist.

Als Beispiel sei hier die Reihe angeführt, welche Schönbergs 4. Streichquartett op. 37 zugrunde liegt (kopiert aus MGG, Notentabelle 1 zu Zwölftonmusik und Serieller Musik, Bd. 14, zwischen S. 1524 und S. 1525):



Sie kann aber beispielsweise auch so geschrieben werden (kopiert aus MGG, Notentabelle 2 zu Zwölftonmusik und Serieller Musik, Bd. 14, zwischen S. 1524 und S. 1525):



Diese Reihe ist, wie allgemein üblich, in ganzen Noten notiert, da sie als „rhythmusloses Schema einer melodischen Zwölftonbildung“ (Eimert 1950, S. 33) nichts über die rhythmische Gestaltung der Komposition aussagt. Um kompositorisch brauchbar zu sein, sollte allerdings eine Reihe verschiedene Voraussetzungen erfüllen. Insbesondere sollten sich verschiedene Intervalle (oder besser gesagt, Tonbeziehungen) miteinander abwechseln, und tonale Anklänge sollten vermieden werden, damit das Ohr nicht automatisch auf Tonalität schaltet. Diese Prinzipien werden aber von den Exponenten der Wiener Schule selbst bisweilen missachtet, insbesondere in den Spätwerken Schönbergs und vor allem Bergs, in denen sich eine neuerliche Hinwendung zur Tonalität konstatieren lässt.

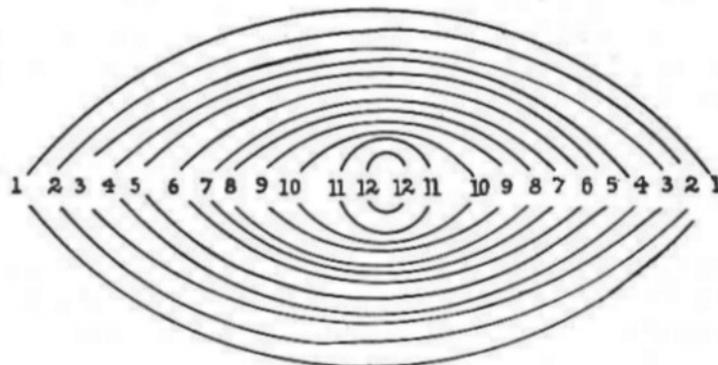
„Jede Reihe kennt vier grundsätzlich gleichberechtigte Erscheinungsformen (,Gestalten' oder ,Modi'), die Grund- oder Orig[inal]-Gestalt (G oder O), die rückläufige (retrograde) Gestalt, der“ [sic!] „sogenannte ,Krebs' (K oder R), die Umkehrung oder Inversion (U oder I) und den Krebs der

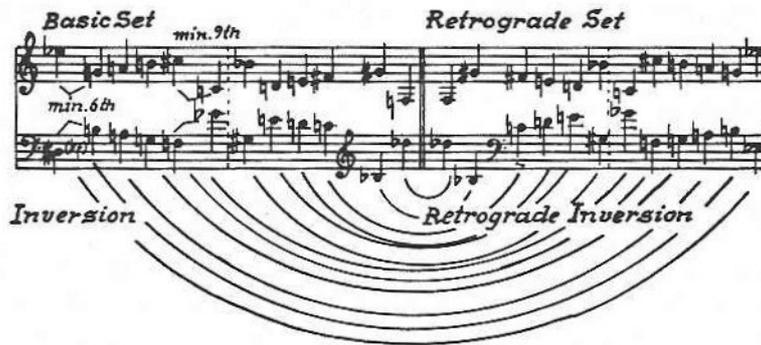
Umkehrung, die retrograde Gestalt der Inversion (KU oder RI). Diese Gestalten sind als Spiegelbilder aufeinander bezogen:

Grundgestalt	Krebsgestalt
Umkehrung	Krebs der Umkehrung“

(Stephan, S. 1524.)

Man spricht daher auch von den *Spiegelungen* der Grundgestalt. Diese Spiegelungen hat Schönberg in „Composition with Twelve Tones“ in einer berühmten Illustration verdeutlicht (kopiert aus Schönberg 1950, S. 115):





Dabei ist zu beachten: [Der] „Name Grundgestalt für eine Erscheinungsform der Reihe bezeichnet keine Vorrangstellung, sondern entweder die zuerst auftretende Gestalt oder die, die den Ausgangspunkt der Kompos[ition] bezeichnet“ [...]. (Stephan, S. 1524f.)

Da die Reihe nur Tonbeziehungen, nicht aber absolute Tonhöhen oder -werte festlegt, ist jede ihrer vier Erscheinungsformen auch beliebig transponierbar. Daher ergeben sich für jede Reihe $4 \times 12 = 48$ verschiedene Gestalten.

„In der gleichen Weise, wie alle Töne nur aufeinander und nicht etwa auf einen Grundton oder den Anfangston bezogen sind, sind alle Gestalten der Reihe nur aufeinander und nicht auf eine Grundgestalt oder die erste Gestalt bezogen. Ausw[ahl] und Anordnung der Reihengestalten stehen dem Komp[onisten] frei und können als Mittel der Formbildung dienen“ [...]. „Die Reihe selbst soll als zusammenhang-, einheit- und ordnungsstiftendes Element wirken, darum soll einer Komp[osition] nur eine einzige Reihe zugrunde liegen und die einmalige Welt der Reihe weder verändert noch unvollst[ändig] gebracht werden (einzig Wiederholungen einzelner Töne und Tongruppen sind in beschränktem Umfang zulässig.“ (Stephan, S. 1525.) Auch Schönberg selbst betont: „The use of more than one set was excluded because in every following

set one or more tones would have been repeated too soon.” (Schönberg 1950, S. 108.)

Von anderen Zwölftonkomponisten und -theoretikern werden allerdings später noch weitere Ableitungsmöglichkeiten verwendet. So schreibt Eimert in seinem „Lehrbuch der Zwölftontechnik“ von acht verschiedenen Modi anstatt von vieren. Nachdem er die schon von Schönberg autorisierten Spiegelformen erläutert hat, erklärt er: „Ferner kann man den Spiegel gewissermaßen in Winkelstellung bringen, und zwar in den Winkel der Quarte und der Quinte, so daß sich die chromatische Reihe in den beiden Zirkeln spiegelt“ [...]. (Eimert 1950, S. 29.) Das heißt, dass jeder Tonabstand, in Halbtönen gemessen, mit 7 (eine Quinte entspricht einem Abstand von sieben Halbtonschritten) beziehungsweise mit 5 (soviel Halbtonschritte misst eine Quarte) multipliziert wird. Eimert nennt dies „Quart- und Quintverwandlungen“ (vgl. Eimert 1950, S. 30), wobei er sich wohl bewusst ist, dass die Quartverwandlung nichts anderes als die Umwandlung der Quintverwandlung darstellt und umgekehrt, da ja die Quart selbst nichts anderes als die Umkehrung der Quinte ist, und daher erklärt, mit der vertikalen Spiegelung dieser beiden sei „die Spiegeltechnik erschöpft“ (ibid.). Schlüssiger wäre es in meinen Augen allerdings, die Quintverwandlung einfach als Umkehrung der Quartverwandlung zu bezeichnen, wie es Eimert dann in seinem Buch „Grundlagen der musikalischen Reihentechnik“ auch tut, in dem er gar schon sechzehn Reihengestalten unterscheidet (vgl. Eimert 1964, S. 56ff.). Für die klassische Zwölftonmusik sind diese aber irrelevant.

Unter den drei prominentesten Vertretern der Wiener Schule hatte insbesondere Alban Berg aufgrund der Länge seiner Werke und seiner Ansprüche an eine bei aller Vergeistigung doch vorhandene sinnliche Fasslichkeit der Musik einen großen Bedarf nach weitergehenden Ableitungsmöglichkeiten. Dies umso mehr, als er auf Krebs und

Krebsumkehrung meist verzichtet, da hier die Ableitung von der Reihe vom Hörer nur allzu oft nicht so unmittelbar nachvollziehbar ist wie bei der Umkehrung. Mehr dazu im nächsten Kapitel.

Ein Sonderfall der Zwölftonreihe ist die sogenannte Allintervallreihe. So bezeichnet man eine Reihe die alle Intervalle von der kleinen Sekund bis zur großen Septim in einer bestimmten Richtung (auf- bzw. absteigend) enthält. Bergs Schüler Klein hat schon 1921 eine Allintervallreihe entdeckt, eine symmetrische (das heißt, dass sich das erste und das letzte Intervall, das zweite und das zweitletzte, usw. stets zur Oktave ergänzen, also jeweils als Umkehrungen zu einander stehen, wobei in der Mitte der Reihe der Tritonus steht, so dass die zweite Reihenhälfte nichts anderes als die Krebsumkehrung der ersten auf dem Tritonus ist), in der Meinung, es sei die einzige. Auch Berg teilt diese Ansicht und verwendet die betreffende Reihe in einigen seiner Werke. In Wahrheit ist laut Eimert von den $12!$ (479 001 600) möglichen Permutationen der chromatischen Skala etwa jede 124 000ste eine Allintervallreihe. (Vgl. Eimert 1964, S. 39ff.)

II.3.2 Die kompositorische Verarbeitung der Reihe

Wir haben nun also die Reihe in ihren vier Spiegelformen und ihren Transpositionen kennengelernt. Wie aber kann die Reihe konkret die Organisation einer Komposition bestimmen? Hierzu Schönberg: „In the simplest case, a part of a theme, or even the entire theme, consists simply of a rhythmization and phrasing of a basic set and its derivatives, the mirror forms: inversion, retrograde, and retrograde inversion.“ (Schönberg 1950, S. 117.) Nun haben wir es aber nur selten mit einfachen, unbegleiteten Melodien zu tun, und entsprechend Schönbergs Vorstellung von der Einheit des musikalischen Raumes muss die Reihe sowohl die horizontale als auch die vertikale

Organisation des Materials bestimmen. Eine Möglichkeit besteht in der rein polyphonen Komposition, wobei die Zusammenklänge sich lediglich aus dem Miteinander der kontrapunktisch geführten Stimmen ergeben. Als Beispiel führt Stephan den Beginn des Chorsatzes in Weberns „Das Augenlicht“ op. 26 an:

tempo, ruhig

8 9 10 11 12 13

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Durch uns - re off - nen Au - gen fließt das Licht ins Herz

Durch uns - re off - nen Au - gen fließt das Licht ins Herz

poco rit. -----

beruhend auf der Reihe:

Wie man sieht, beruht die erste Stimme auf dem elften Krebs der Umkehrung (also auf dem um elf Halbtöne hinauf transponierten Krebs der Umkehrung) und die zweite auf der elften Umkehrung der Grundgestalt. Dabei gilt es – in der klassisch-schönbergischen Form der Zwölftontechnik – lediglich darauf zu achten, dass Oktavverdoppelungen vermieden werden. Denn: „To double is to emphasize, and an emphasized tone could be interpreted as a root, or even as a tonic; the consequences of such an interpretation must be avoided. Even a slight reminiscence of the former tonal harmony would be disturbing, because it would create false expectations of consequences and continuations. The use of a tonic is deceiving if it is not based on *all* the relationship of tonality.” (Schönberg 1950, S. 108.) Doch auch diese Regel wird nicht immer eingehalten, in obenstehendem Beispiel etwa auf dem vierten Viertel von Takt 10.

Eine andere Möglichkeit, von der Reihe sowohl die vertikale als auch die horizontale Struktur einer Komposition abzuleiten, besteht darin, sie in Gruppen zu unterteilen: „The set is often divided into groups: for example into two groups of six tones, or three groups of four, or four groups of three tones. This grouping serves primarily to provide a regularity in the distribution of the tones. The tones used in the melody are thereby separated from those to be used as accompaniment, as harmonies or as chords and voices demanded by the nature of the instrumentation, by the instrument, or by the character and other circumstances of a piece.” (Schönberg 1950, S. 117.) Man spricht auch von Reihenbrechung (vgl. Stephan, S. 1525). Als Beispiel führt Schönberg das Thema des ersten Satzes seines Bläserquintetts op. 26 an (kopiert aus Schönberg 1950, S. 119):

Wind Quintet, Op. 26

The image shows a musical score for the first theme of the first movement of Arnold Schoenberg's Wind Quintet, Op. 26. The score is presented in three systems of staves. The first system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs) with a 2/2 time signature. The second system also consists of three staves. The third system consists of three staves, with the word "etc." written in the middle staff. The notes in the score are numbered from 1 to 12, indicating the twelve-tone series. The first system contains tones 1 through 6 in the top staff, 7 through 12 in the middle staff, and 9 and 10 in the bottom staff. The second system contains tones 7 through 12 in the top staff, and 4 through 6 in the bottom staff. The third system contains tones 7 through 12 in the top staff, and 4 through 6 in the bottom staff. The word "etc." is written in the middle staff of the third system.

Die Zahlen bezeichnen die Position der entsprechenden Töne in der Reihe. Wie man sieht, finden für die erste Phrase des Themas Ton 1-6 der Reihe Verwendung, während Ton 7-12 die Begleitung bilden, in der zweiten Phrase führt die Hauptstimme die Reihe fort, während sich diesmal die Begleitung der ersten sechs Töne bedient. Bei einer solchen Zweiteilung der Reihe spricht Schönberg übrigens unter Anlehnung an die klassische Phrasierungsterminologie von Vordersatz („antecedent“) und Nachsatz („consequent“) der Reihe (vgl. Schönberg 1950, S. 119).

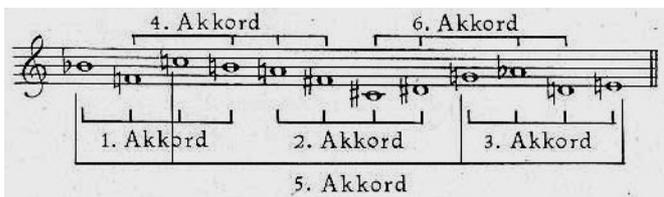
Es kann aber auch die ganze Reihe abwechselnd auf Hauptstimme und Begleitung verteilt werden. Ein schönes Beispiel hierfür findet man ebenfalls in Schönbergs Bläserquintett op. 26 (kopiert aus Stephan, S. 1526; das Horn ist klingend notiert):

The image shows a musical score for Horn (Hr.) and Fagott (Fg.) from Schönberg's Bläserquintett op. 26. The Horn part (Hr.) plays notes 1, 6, 7, and 12 of the twelve-tone series. The Fagott part (Fg.) plays notes 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, and 11. The score includes a dynamic marking 'p' and the instruction 'immer zart und gesangvoll'.

Man erkennt daran, dass die Tonfolge einer Melodie in einer Zwölftonkomposition nicht immer die Tonfolge der Reihe in einer ihrer möglichen Gestalten widerspiegeln muss. In oben stehendem Beispiel wird immerhin die Reihenfolge der Einsätze noch direkt durch die Reihe bestimmt, aber nicht einmal das muss immer so sein. Teile der Reihe können auch ganz vertikal gestellt werden, das heißt, als Akkorde. Ein schönes Beispiel mit Erklärung bringt hierzu Grabner. Es handelt sich um den Beginn von Schönbergs Klavierstück op. 33a (kopiert aus Stephan, S. 1526):



folgendermaßen aus der entsprechenden Zwölftonreihe abgeleitet (Grabner, S. 147):



Melodische Reihenaussetzung (d.h. horizontale Stellung) und harmonische Reihenaussetzung (d.h. vertikale Stellung der Reihe) können auf vielfältigste Art und Weise gemischt werden. Bisweilen werden auch ein oder mehrere Töne der Reihe als Orgelpunkt gelegt, während die anderen Töne für das übrige musikalische Geschehen verantwortlich sind (vgl. Stephan, S. 1526f.). Auf welche komplexe Weise so aus einer Reihe die verschiedensten Themata, Phrasen und Motive gewonnen werden können, lässt sich am besten aus René Leibowitz' brillanter Interpretation von Schönbergs Orchestervariationen ersehen, welche dem Leser hier wärmstens zur Lektüre empfohlen sei (Leibowitz 1949, S. 109-219). Sehr zu beachten ist auch, dass sich die Zwölftontechnik dank dieser vielfachen Transformationstechniken sozusagen selbst untreu werden kann – oder zumindest ihrer Funktion der Vermeidung tonaler Anklänge –, insbesondere durch die wiederkehrende

Verwendung bestimmter Töne als Orgelpunkt. So schreibt Perle: „In the *Musette*” [of Schönberg’s Suite for Piano, Op. 25; Anm.]“, for example, the priority of certain pitches over others is emphatically asserted through the employment of g-db as a pedal.” (Perle 1985, S. 4)

Was die Bedeutung der Reihe im kompositorischen Schaffensprozess anbetrifft, lassen sich übrigens merkbare Unterschiede zwischen den drei „Großen“ der Wiener Schule erkennen. Für Schönberg ist die Reihe eine abstrakte Grundlage, die die Einheit stiften soll, welche in früherer Zeit die Tonalität gestiftet hat. Die Reihe kann für ihn nicht Thema oder gar Inhalt einer Komposition sein, ebenso wenig wie in der Tonalität eine Tonart Inhalt einer Komposition sein kann. Vielmehr ist sie ein Instrument zur Ordnung der Einfälle des Komponisten. Aufbauend auf der Reihe bleibt die Formensprache früherer Zeit weitgehend erhalten, was ihm ebenso wie auch seinem Schüler Berg etwa von Pierre Boulez zum Vorwurf gemacht wird. „Berg et Schönberg“ [...], „dès les principes sériels établis, passèrent immédiatement à l’édification d’œuvres musicales dont la complexité serait au moins égale à celles des œuvres qui les avaient précédés. Ce qui, tout naturellement, les conduisit à s’appuyer sur des principes de composition antérieurs à ceux de la technique sérielle (forme sonate, rondo, ou formes préclassiques : gigue, passacaille, choral, etc.) – l’écriture sérielle étant considérée comme consolidation et codification du chromatisme et comme possibilité d’unir les différentes parties du discours musical par une espèce de plus petit commun dénominateur. » (Boulez, S. 20). Auch Krenek sieht die Reihe in erster Linie als „common denominator for all the melodic phenomena of a composition“, zitiert nach Perle 1981, S. 64.) Auch wenn man nicht soweit geht wie Boulez, der diesen Sachverhalt eindeutig als künstlerische Niederlage sieht, zurückzuführen auf eine tückische Mischung aus Hochmut und Ängstlichkeit („une imbrication rusée de présomption et de timidité“, *ibid.*), so ist doch nicht zu bestreiten, dass die Reihe Schönberg nur als Materialgrundlage dient, der er thematisches und motivisches Material

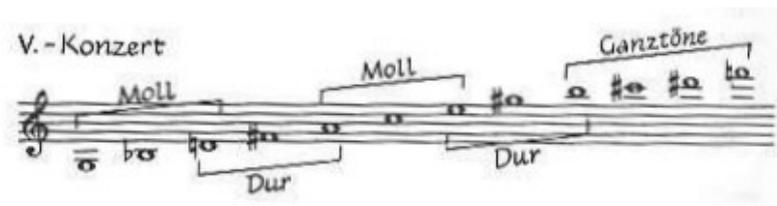
entnimmt, welches für einen sonst weitgehend an traditionelle Muster angelehnten Aufbau verwendet wird. Leibowitz verteidigt Schönberg gegen Vorwürfe wie die von Boulez vorgebrachten mit dem Argument: „Il est impossible ‚d’inventer deux choses à la fois’ et la technique de douze sons qui constitue déjà par elle-même une innovation“ [sic !] „foudroyante avait besoin d’être éprouvée d’abord avec les moyens de composition traditionnels.“ (Leibowitz 1949, S. 267.) Mit stark unterschiedlicher Wertung sprechen also Leibowitz und Boulez doch den gleichen Sachverhalt an, der auch terminologische Problemstellungen mit sich bringt, die uns im letzten Teil vorliegender Arbeit beschäftigen werden.

Schönbergs Reihen zeichnen sich durch einen großen Reichtum an Intervallen aus, wobei in ihnen meist schon die Reihenbrechung durch Gruppenbildung vorweggenommen ist, indem sich die beiden Reihenhälften (oder drei Reihendrittel beziehungsweise vier Reihenviertel) in bestimmter Hinsicht ähnlich sind (vgl. Stephan MGG, S. 1527).

Im folgenden Kapitel werden wir kurz auf die Weiterentwicklung der Zwölftontechnik insbesondere in der seriellen Musik zu sprechen kommen, für deren Exponenten wohl von den drei Wienern Anton von Webern am prägendsten war – nicht zufällig sieht ihn auch Boulez als den interessantesten und am meisten vorwärts gewandten unter den dreien an. Bei ihm ist eine viel stärkere Verinnerlichung des Reihenprinzips festzustellen als bei Schönberg und Berg. Die gesamte Organisation des Materials gehorcht bei ihm der Reihe. „Chez Webern,“ [...] „la série prend tout de suite l’aspect d’une fonction d’intervalles, donnant sa structure de base à la pièce elle-même“ [...]. (Boulez, S. 296.) Oder, wie Perle schreibt: [...] „the set may be employed as a thematic element in itself. Again, all the linear details may be directly derived from the set without their functioning as ‘themes’ in any traditional sense, as in many of the works of Webern.“ (Perle 1981, S. 60.) Alles ist bei letzterem auf äußerste

reihentechnische Konsequenz ausgerichtet, weshalb er auch die Zahl der möglichen Ableitungen zu reduzieren versucht, indem er Reihen verwendet, deren Gestalten teilweise identisch sind (vgl. Stehpan MGG, S. 1528).

Bei Berg, „dernière fleur de serre du post-romantisme“ (Boulez, S. 239), ist genau die entgegengesetzte Tendenz festzustellen: Er tendiert immer dazu, Tonalität und Zwölftontechnik zu verbinden oder vielmehr aus zwölftontechnischen Verfahren eine Art Tonalitätsgefühl abzuleiten; so enthalten seine vielfach wandelbaren Reihen auch gerne triadisch, d.h. als Dreiklänge, interpretierbare Tonfolgen, dank denen es möglich wird, unter Beachtung des Reihenprinzips tonale Wendungen einzubauen. Paradebeispiel dafür ist die seinem Violinkonzert „Dem Andenken eines Engels“ zugrunde liegende Reihe (kopiert aus MGG, Bd. 14, Notentafel zw. S. 1524-1525):



Die Ausnützung dieser tonalen Deutungsmöglichkeiten steht natürlich mit der „orthodoxen“ Grundregel, tonal interpretierbare Wendungen seien immer zu vermeiden, in krassem Widerspruch. Zu dieser unorthodoxen Seite Bergs gehören auch die vielfältigen Ableitungsverfahren, die er in seinen Werken verwendet, um – streng genommen - neue Reihen zu entwickeln, die teils nur noch pro forma auf die Ursprungsreihe zurückzuführen sind.

So wie auch bei Krenek und späteren Komponisten spielen Verfahren der Permutation (Vertauschung von Tönen) eine Rolle, etwa die zyklische Permutation (die Reihenfolge bleibt gleich, aber es wird nicht mit dem ersten Ton begonnen), die bei Berg völlig geläufig ist, oder mehr oder weniger systematische Permutationen innerhalb einzelner Reihensegmente, wobei es in

Bergs Spätwerk, insbesondere in der unvollendeten Oper Lulu, sogar zu ganz ungeordneten „Sets“ kommt, bisweilen zu eigentlichen Tropen entsprechend der Hayerschen Zwölftontechnik⁸. Wie Perle in seiner Interpretation der Oper Lulu brillant ausführt, begegnet Berg der aus dieser „freien“ Anwendung des Zwölftondenkens resultierenden Vielfalt und der damit einhergehenden Gefahr der Unverständlichkeit mit einer zurückhaltenden Anwendung der Transposition und einer auf Deutlichkeit und Wiedererkennbarkeit ausgerichteten Registrierung und Orchestrierung. In seinem Violinkonzert hingegen teilt Berg die schon früher vorgestellte Reihe in zwei Hexachorde, die er mittels Permutation nicht nur in ihrer ursprünglichen Ordnung, sondern auch in einer „Skalenform“ und einer „Quintenform“ präsentiert, d.h. er bringt die jeweils sechs Töne der entsprechenden Hälfte als aufsteigende Tonleiter oder als Folge reiner Quinten geordnet. Eine andere Vorgangsweise besteht in der systematischen Auslassung von Tönen, z. B. wird in der Oper Lulu eine neue Reihe (jene, die mit Dr. Schön assoziiert ist) durch Auslassung von zuerst einem Ton, dann zwei, dann drei, wiederum zweien, einem... usw. aus der Urreihe gebildet (vgl. Perle 1985, S. 159ff).⁹ Eine Rolle spielt auch die Gewinnung neuer Reihen aus der Melodieführung wie in der Lyrischen Suite, wo aus den tief gesetzten Tönen der Urreihe eine eigenständige neue Reihe entwickelt wird. Man ist allerdings versucht, Perle Recht zu geben, dass bisweilen die theoretische Ableitung einer Nebenreihe von der Urreihe in manchen Werken Bergs nur noch als Rechtfertigung seinem Lehrer Schönberg gegenüber zu deuten, musikalisch aber irrelevant ist. Zu weit hergeholt sei dafür, so Perle, die angebliche Verwandtschaft mit der Urreihe: „One of the

⁸ Hayers Tropenlehre beruht auf dem Prinzip der Teilung der chromatischen Skala in zwei Hexachorde, so genannte Tropen, deren jeweils sechs Töne aber keiner festen Reihenfolge unterliegen.

⁹ Eine unerreicht gute Einführung in Bergs Tonsprache bietet Perles zweibändiges Werk „The Operas of Alban Berg“. Sein Hauptvorteil liegt darin, dass Bergs Eigenheiten nicht einfach als künstlerische „Freiheiten“ in Bezug auf die strenge Zwölftonkomposition abgehakt werden oder als „Archaismen“, die in seiner Bindung an die Spätromantik begründet lägen, sondern einer systematischen Analyse unterzogen werden und so ihre zukunftsweisende Bedeutung demonstriert wird.

auxiliary sets, for example, is precompositionally ‚derived‘ by (1) presenting in direct succession every fifth note of a circular statement of the basic series; (2) extracting two non-adjacent notes from the set thus generated and presenting them together as a vertical formation; (3) cyclically permuting the remaining notes; (4) partitioning this cyclical permutation into two five-note segments; (5) disregarding the internal ordering of each segment.” (Perle 1981, S. 74f.)

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Reihe teils als nur im Hintergrund ordnendes Element auftritt (Schönberg), teils gar im Wettbewerb mit neo-tonalen und tropenähnlichen Gestaltungsprinzipien steht (Berg, später Schönberg), teils die ganze Struktur des Stückes (anstelle eines Themas) bestimmt, wie bei Webern, der damit der athematischen und seriellen Musik den Weg bereitet.

Die Reihenbildung geht allerdings bei allen oft auf noch kleinere Einheiten zurück. Schon in der freien Atonalität spielen ja kleinste musikalische Gedanken als Keimzellen vieler Werke eine große Rolle. Aus einer kurzen Ton- oder Intervallfolge werden mit größter Sparsamkeit die verschiedensten Strukturen abgeleitet. Mit dem Eintritt in die strenge Zwölftonkomposition ändert sich das keineswegs. So enthalten etwa Schönbergs Reihen laut Stuckenschmidt oft sehr charakteristische Quart- und Tritonusformationen (vgl. Stuckenschmidt, S. 477ff., insb. S. 485), Webern bildet gar eine ganze Zwölftonreihe allein aus einer Dreitonfolge, die in ihren vier Spiegelungen vorkommt (vgl. Perle 1981, S. 79ff). Auch Berg arbeitet viel mit kleinen Zellen.

II.4 Rezeption und Weiterentwicklung

II.4.1 Internationale Rezeption

Die Rezeption und Wirkungsgeschichte der Zwölftonreihentechnik beruht auf folgenden drei Grundvoraussetzungen:

1. Obschon Schönberg selbst Autodidakt ist, entfaltet er sein Leben lang eine reiche und engagierte Lehrtätigkeit, ebenso wie seine Schüler Berg und Webern. Dadurch steht er in engem künstlerischen Kontakt mit anderen Komponisten und beeinflusst deren Werdegang eminent. Neben Berg und Webern zählen Erwin Stein, Egon Wellesz, Max Deutsch, Hanns Eisler, Rudolf Kolisch, Karl Rankl, Erwin Ratz, J. Rufer und Rudolf Serkin zu den Schülern Schönbergs, während unter jenen Weberns insbesondere K. A. Hartmann, H. Searle, Peter Stadlen oder etwa F. Wildgans zu erwähnen sind; unter den zahlreichen Schülern Bergs wiederum sticht besonders Theodor W. Adorno hervor (vgl. die entsprechenden Artikel im MGG).
2. Von Anfang an sind die neuen Ansätze der Zwölftöner sowohl auf musikwissenschaftlicher als auch auf journalistischer Ebene Gegenstand heftigster Polemiken, die zwar oft mitnichten innerhalb der Grenzen der seriösen Auseinandersetzung bleiben, dafür aber umso mehr Staub aufwirbeln. Berühmt-berüchtigt ist das Skandalkonzert von 1913, in dem neue Werke von Schönberg, Berg und Webern in Wien zur Aufführung kommen und bei dem es im Publikum zunächst zu Schreiduellen und dann zu so wüsten Prügeleien kommt, dass selbst die hierauf einschreitende Polizei mehr als eine halbe Stunde gebraucht haben soll,

um den Saal zu räumen (vgl. Stuckenschmidt, S. 169ff). Zur Vermittlung moderner Musik in einem ganz neuen Rahmen – nämlich als „work in progress“ (die Zuhörer wohnten öffentlichen Proben bei) – gründet Schönberg 1918 gleich nach dem Waffenstillstand den Verein für musikalische Privataufführungen. Besonders wichtig für die Verbreitung der Werke war ab den 20er Jahren bekanntlich das Engagement der Universal Edition für den neuen Musikstil.

Was die Aufnahme der Zwölftonmusik bei Kritik und Wissenschaft anbetrifft, gibt es auf der einen Seite das Cliché der richtungweisenden Neuerung, die nicht genug gelobt werden kann, auf der anderen jenes, das noch im Artikel über Atonalität der MGG-Auflage von 1949-51 deutlich zum Ausdruck kommt: [...] „die ‚atonale‘ Musik beruht auf einer psychologisch wie ästhetisch völlig undurchführbaren, illusorischen Konstruktion auf dem Papiere, die einer seelen- und wirklichkeitsfremden Schreibtischperspektive entstammt.“ (Der Artikel ist auch in der Ausgabe von 1989 enthalten, MGG, Bd. 1, S. 763.)

3. Die Krise der klassischen und romantischen Harmonik wird überall wahrgenommen – nicht nur von der Wiener Schule, sondern in ganz Europa. Allenthalben ist eine Entwicklung festzustellen, die zu einer immer gleichmäßigeren Verwendung der Töne der chromatisch-temperierten Skala hingeht. Umso größer ist das Interesse an Lösungen und an einem theoretischen Unterbau dieser Entwicklung.

In Anbetracht dieser Fakten tritt die Bedeutung der Neuerungen der Wiener Schule schon bald ins Bewusstsein der internationalen Öffentlichkeit. So widmet etwa die Pariser „Revue musicale“ dem zeitgenössischen Wiener Musikleben im Allgemeinen und Schönberg und seiner Schule im Besonderen –

aber auch Schönbergs Bemühungen um die Vermittlung der Musik von in Wien noch wenig bekannten Komponisten wie Strawinsky oder Debussy – schon im Laufe der Zwanzigerjahre zahlreiche, teils ausführliche, Artikel, und druckt wichtige Texte zur Genese der Zwölftonmusik – etwa das berühmte Interview mit Erwin Stein über die Orchestervariationen, das wir auch in dem von Willi Reich herausgegebenen Büchlein „Gespräche mit Komponisten“ finden (Reich, S. 208ff.) – umgehend in französischer Übersetzung ab (vgl. *Revue musicale*). Die ersten Werke über atonale Musik und Zwölftonmusik werden ebenfalls schon in den zwanziger Jahren auf englisch und französisch übersetzt. Nachdem 1921 Egon Wellesz in Wien das erste Buch speziell über Arnold Schönberg veröffentlicht hat (siehe Quellenverzeichnis), erscheint dieses bereits 1925 in einer englischen Übersetzung von W. H. Kerridge bei J. M. Dent & Sons (vgl. Wellesz 1971, Anmerkungen zur Ausgabe auf der ersten nicht nummerierten Seite).

Trotz diesem Interesse komponieren vor dem Zweiten Weltkrieg nur wenige Komponisten außer Schönberg, Berg und Webern nach der Zwölftonreihentechnik, der einzige von internationalem Rang ist laut New Grove Ernst Krenek, vielleicht auch Eisler, Zillig und Kofler, später Dessau, Dallapiccola und Leibowitz. Der Ruf der Wiener Schule leidet nicht zuletzt unter der politischen Polarisierung, die die Zwischenkriegszeit prägt: Den faschistischen Ideologien gilt sie als „jüdisch-bolschewistisch“ und als Paradebeispiel für „entartete Kunst“, während die Kommunisten sie wohl aufgrund ihrer als elitär empfundenen Komplexität als Ausdruck „bourgeoiser Dekadenz“ ebenfalls ablehnen. Dieser für die Zwölftonmusik eigentlich sehr ehrenvolle Sachverhalt (wenn man bedenkt, wie viele Künstler in jener Zeit von einer der beiden totalitären Ideologien vereinnahmt werden) sorgt indirekt auch für eine weite Verbreitung der Gedanken Schönbergs und seiner Schüler, deren viele ins Exil gezwungen werden. Nach dem Krieg wirken Schönberg und Krenek in den Vereinigten Staaten, Leibowitz in Frankreich, Dallapiccola in

Italien, andere in Österreich, Spanien und auch England. Die Zwölftontechnik hat damit unversehens eine Bedeutung erlangt, die gar in einem sich teilweise breit machenden „Zwölftonakademismus“ (Stephan, S. 1537) gipfelt. Es werden Kongresse über Zwölftonmusik abgehalten, und Leibowitz nennt 1949 als Zeitgenossen, die in der Zwölftonreihentechnik komponieren, unter anderen Theodor Wiesengrund-Adorno, Ludwig Zenk, Leopold Spinner, K.A. Deutsch, Hans Erich Apostel, Erich-Igor Kahn, Winfried Zillig, Alexander Goehr, Norbert von Hanneheim, Erich Schmid, Roberto Gerhard und Juan Carlos Paz (vgl. Leibowitz 1949, S. 250).

Um 1950 gehen auch einige schon renommierte Komponisten zur Zwölftonmusik über, insbesondere Strawinsky, der allerdings – in dieser Hinsicht Berg sehr ähnlich – stets ein tonales – oder modales – Zentrum durchhören lässt (vgl. die entsprechenden Artikel in New Grove und MGG).

II.4.2 Serielle Musik

Angesichts dieser Verbreitung von Schönbergs Reihentechnik kommt auch manch einer wie etwa Boulez auf die Idee: [...] [le principe sériel] „pourra régir un monde sonore aux intervalles plus complexe que le demi-ton.“ (Boulez, S. 17.) Es ist in der Tat schwer zu argumentieren, weshalb zwar ein möglichst einfaches ganzzahliges Schwingungsverhältnis, wie jenes von 4:5:6 für den Dur-Dreiklang, in der sogenannten atonalen Musik kein Grund mehr für die bevorzugte Behandlung eines Akkordes sein darf, aber dennoch die Oktave ihre Bedeutung beibehält, die sie nur kraft ihres Schwingungsverhältnisses von 1:2 innehat, und man diese nach wie vor in zwölf Halbtöne gliedert, eine Unterteilung, die, wie im Kapitel über die gleichschwebende Stimmung ausgeführt, der Suche nach einer möglichst gute Annäherung an die Erreichung ganzzahliger Schwingungsverhältnisse in allen Tonarten entspringt. Aber auch

wer innerhalb des Zwölftonsystems bleibt, beginnt teils eine weitergehende Anwendung des Reihenprinzipes auf Parameter wie Rhythmus, Dynamik, Klangfarbe oder Artikulation – oder gar „Meta-Parameter“ wie etwa die Dichte von Ereignissen zu erkunden, man denke etwa an Stockhausen. Dabei ist der Rhythmus prinzipiell am einfachsten dem Reihenprinzip zu unterwerfen, weil er arithmetisch quantifizierbar ist – wenn er auch, wie Perle und Lansky richtig feststellen, im Gegensatz zu den zwölf Tönen der chromatischen Skala nicht ein geschlossenes, mittels serieller Verfahren lediglich unterschiedlich permutierbares System bildet, sondern eine potenziell unendliche Menge an Elementen zur Verfügung stellt. Deshalb wählt etwa der amerikanische Komponist Milton Babbitt die rhythmischen Einheiten so, dass sich aus deren Umkehrung, die modulo 6 durchgeführt wird (sowie selbstredend alle Verwandlungen der Zwölftonreihe modulo 12 durchgeführt werden)¹⁰, eine Permutation der schon vorhandenen Einheiten ergibt und das System gleichsam künstlich geschlossen bleibt (vgl. Perle/Lansky, New Grove, Bd. 19, S. 295). Später entwickelt er noch ein komplexeres Verfahren, indem die Tondauer nicht in Analogie zur Tonhöhe, sondern zum Intervall in der Zwölftonreihe gesehen wird (vgl. Griffiths, S. 167). Stockhausen wiederum stellt einen Zusammenhang zwischen Tonhöhe und Tondauer her, indem er eine logarithmisch bestimmte Tondauerreihe in Entsprechung zu den Schwingungsverhältnissen im chromatisch temperierten System aufstellt (vgl. Stephan, S. 1530f. und Griffiths, S. 168). Ansätze zu reihentechnischer Organisation von Rhythmus oder auch Orchestrierung sind übrigens schon bei Berg und Webern zu finden, etwa im dritten Satz von Bergs Lyrischer Suite und in seinen Orchestervariationen op. 30 (vgl. Perle/Lansky, S. 195 und Griffiths, S. 167.) Auch Messiaen und Boulez beschäftigen sich intensiv mit rhythmischen Reihen und versuchen parallel zur chromatischen Tonleiter eine Rhythmusleiter

¹⁰ Mit anderen Worten: Die Tondauerwerte der Umkehrung entsprechen der Differenz von den Tondauerwerten der Grundform auf 6 – sowie sich die Umkehrung einer Zwölftonreihe aus der Differenz jedes einzelnen Halbtones auf 12 ergibt, wenn man die Halbtöne der Einfachheit halber nicht benennt, sondern einfach durchnummeriert – Näheres hierzu im terminologischen Teil dieser Arbeit.

zu kreieren (man denke nur an Messiaens legendäre Etüde „Mode de valeurs et d'intensités“), Bemühungen, die von Griffiths allerdings als problematisch bezeichnet werden (vgl. Griffiths, S. 167). Andere Parameter wie Dynamik, Klangarbe oder Artikulation werden von den seriellen Komponisten einer theoretisch quantifizierbaren Abstufung unterzogen, damit sie mit einem reihentechnisch gestalteten System vereinbar sind. Mathematische Stimmigkeit in Bezug auf die physikalischen Tatsachen, die jene Parameter bestimmen, ist aber dabei nicht gegeben.¹¹

Es werden auch von verschiedenen Komponisten neue Operationen eingeführt – man denke etwa an Milton Babbitt, der über sein „principle of combinatoriality“ „secondary sets“ ableitet, welche mit der Ausgangsreihe tropengleich sind. Er führt damit auch einen auf die Analyse der „klassischen“ Zwölftonmusik anwendbaren Begriff ein. Eine Reihe ist „all-combinatorial“, wenn ihre vier Grundformen tropengleich sind. Daher lassen sich dann die beiden Reihenhälften unabhängig voneinander einzeln spiegeln, um so neue Reihen – sog. „secondary sets“ – zu gewinnen. Die Reihe wird von ihm noch in viel kleinere Teile geteilt – bisweilen in die einzelnen Intervalle –, die dann auch individuell verarbeitet werden.

Boulez, der Mathematiker, bringt noch komplexere Techniken wie Akkordmultiplikation ins Spiel und seine Kantate „Le visage nuptial“ beruht bis zu einem gewissen Ausmaß auf Viertelton-Serialismus (vgl. Griffiths, S. 166f.).

Unter serieller Musik versteht man also - im Deutschen (!) - jene musikalischen Werke, „deren Kompos[itions]-Technik auf Prä-Determination mehrerer (möglichst aller) mus[ikalisch] relevanter Eigenschaften, die [sic]

¹¹ Diese wäre zwar theoretisch durch Quantifizierung der Amplitude der Schwingung oder der Obertonanteile möglich, die Ausführung müsste aber dann rein elektronischen Instrumenten überlassen werden; und die unmittelbare Fasslichkeit der entsprechenden Zahlenverhältnisse wäre wohl schwer bis gar nicht zu gewährleisten.

sogen. mus[ikalischen] Parameter, der einzelnen Töne respektive des Tonsatzes zielt.“ (Stephan, S. 1529.)

II.4.3 Der Einfluss der Wiener Schule bis heute

Es ist unbestritten, dass die Wiener Schule so gut wie alle Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts in ihrem Schaffen mehr oder weniger direkt beeinflusst hat. Interessant ist dabei eine gewisse Veränderung des Blickwinkels im Laufe der Zeit: Während man zu Beginn besonders den radikalen Webern als zukunftsweisend einstuft und seinen Kollegen Berg zwar als großen Komponisten würdigt, ihn aber, nicht zuletzt wegen der Popularität und relativ guten, auch emotionalen, Zugänglichkeit seines Werks, eindeutig als rückwärts gewandt, sozusagen als Verbindungsglied zwischen Moderne und Vergangenheit, betrachtet¹², rückt Bergs innovative Bedeutung mit dem neuerlichen Überhandnehmen freier, weniger vorbestimmter Kompositionsweisen ins Bewusstsein vieler Komponisten und Rezipienten. Während Rognoni und Boulez in den Fünfziger- und Sechzigerjahren noch eine klare Gegensätzlichkeit zwischen Webern, dem konsequenten, vorwärts gewandten, und Berg, dem dekadenten, rückwärts gewandten, behaupten (vgl. Rognoni, S. 108ff. und Boulez, S. 235ff.), schreibt Perle 1980: [...] „I have“ [...] „come to the conclusion that Berg was the most forward-looking composer of our century and that he had progressed further than anyone else in the direction of that comprehensive reformulation of postdiatonic compositional procedures

¹² Rognoni sieht in gemeinsam mit Brahms, Bruckner, Wolf und Mahler als einer typischen wienerischen „Nostalgikerlinie“ zugehörig, deren Vertreter in unerfüllter Sehnsucht nach unschuldiger Unmittelbarkeit und Bodenständigkeit strebten und gerne noch so wie Schubert zu empfinden vermöchten, „l'ultimo degli innocenti“ (Rognoni 1954/1974, S. 106).

that had motivated Schoenberg's discovery of the twelve-tone system in the first place". (Perle 1980, S. XV.)¹³

Die wichtigsten Innovationen der Zwölftonmusik fassen Perle und Lansky in ihrem New-Grove-Artikel sehr treffend folgendermaßen zusammen: „Perhaps the most important influence of Schoenberg's method is not the 12-note idea in itself, but with it the individual concepts of permutation, inversional symmetry and complementation, invariance under transformation, aggregate construction, closed systems, properties of adjacency as compositional determinants, transformations of musical surfaces through predefined operations, and so on.“ [...] “In this sense the development of the serial idea may be viewed not as a radical break with the past, but as a particularly brilliant coordination of musical ideas which had developed in the course of recent history.” (Perle/Lansky, S. 296.)

Des ungeachtet harren noch viele brennende Fragen, welche von den unmittelbaren Zeitumständen zu Beginn vielleicht verdunkelt worden sind, einer Antwort, was sich auch terminologisch in Definitionsschwierigkeiten niederschlägt (vgl. dazu den letzten Teil dieser Arbeit). Die Wahrnehmung reihentechnischer Verfahren durch den Hörer ist dabei einer der interessantesten Punkte: Schafft die Reihe wirklich jene unbewusst erfasste Einheit, wie sie sich Schönberg wünschte? Inwieweit verunmöglicht die Vermeidung von Redundanz, wie sie für jene Kompositionsverfahren typisch ist, durch Überforderung des musikalischen Gedächtnisses das Verständnis? Dies umso mehr, als hier jedes Stück, um mit Perle zu reden, „selbstreflexiv“ ist, also die Hierarchie der Tonbeziehungen, welche es bestimmt, erst selbst aufstellt, während bei herkömmlichen tonalen Verhältnissen diese Hierarchie schon durch die Gesetze der Akustik und den Einfluss der kulturellen Prägung

¹³ Das Cliché des musikalisch „leicht zugänglichen“ Fin-de-siècle-Menschen Berg hat sich dennoch gehalten und sollte dem Sprachmittler stets bewusst sein, da es oft Gegenstand zustimmender oder auch ablehnender Anspielungen sein kann.

vorbestimmt ist, so dass der Hörer den Kopf für das übrigen musikalische Geschehen frei hat.

Und dennoch: „If *a priori* justification remains problematic, perhaps serialism finds its apology in the works of” [its] “composers” [...]. (Griffiths, S. 169).

III. Teil:

Das Vokabular der Zwölftonmusik unter dem Blickwinkel der Terminologie

III.1 Terminologische Grundlagen

III.1.1 Was ist Terminologie?

„Terminologie steht zunächst einmal für den Wortschatz der Fachsprache (Fachwortschatz), dann aber auch für die Lehre von den Begriffen und Benennungen der Fachwortschätze (Terminologielehre) und den Methoden der Terminologiearbeit.“ (KÜWES 1990, S. 2-1). Aus diesem Zitat, das die Einführung zu dem unter Mitarbeit von Prof. Gerhard Budin entstandenen Büchlein „Theorie und Praxis der übersetzungsbezogenen Terminologiearbeit“ eröffnet, ist schon klar zu ersehen, dass sich die Terminologie auf mehreren Ebenen mit der Erforschung von Fachsprache beschäftigt, zum einen auf der grundlegend-konkreten Ebene des jeweiligen Fachwortschatzes, dessen Vokabular erfasst und wissenschaftlich untersucht wird, zum anderen aber auch auf den darüber liegenden „Meta-Ebenen“: In welchem systemischen Verhältnis stehen die Begriffe und zugehörigen Benennungen der entsprechenden Fachsprache zueinander? Was für Strategien, was für Regelmäßigkeiten können hierbei beobachtet werden? Auf welche allgemeinsprachlichen Ressourcen greift das Fachvokabular zurück? Sind Regelmäßigkeiten in der Benennungsbildung zu erkennen? Wie können all diese Fragen beantwortet, wie die entsprechenden terminologischen und terminologiebildenden Ansätze ausgemacht und festgemacht werden?

Aber nicht nur in Bezug auf die Betrachtungsebene, sondern auch hinsichtlich der untersuchten Spracheinheiten kann man weiter gehen. Mit der

pragmatisch-kommunikativen Wende hat man begonnen, Fachsprachen nicht mehr als (systematisch geordnetes) Konglomerat von Begriffen zu sehen, sondern sich auch zunehmend den auf Textebene anzutreffenden Besonderheiten der Fachsprachen zu widmen. Damit sind wir aber schon im Bereich der Fachsprachenforschung im weiteren Sinne beziehungsweise an der fließenden Grenze zwischen diesen Disziplinen angelangt.

Doch bevor wir uns mit der Relevanz dieser Überlegungen für die vorliegende Arbeit beschäftigen, müssen wir uns zunächst kurz mit den grundlegenden Fragen beschäftigen, wann überhaupt von „Fachsprache“ die Rede sein kann und wie es um das für die Terminologie grundlegende Verhältnis zwischen Gegenstand, Begriff und Benennung bestellt ist.

III.1.2 Fachsprache und Gemeinsprache

Die Unterscheidung zwischen Fachsprache und Allgemeinsprache führt uns zwingendermaßen zur Frage, was Sprache an sich überhaupt sei. Diese ist in erster Linie ein Instrument der Interaktion zwischen den Menschen und ein Referenzsystem in Bezug auf eine gemeinsame Vorstellung von der Realität. Das heißt, dass eine gemeinsame Sprache auch einen gemeinsamen Realitätsbezug voraussetzt und umgekehrt. Daraus ergibt sich logischerweise, dass Sprache durch einen gemeinsamen Erfahrungshintergrund bedingt ist. Nun hat jede Kultur einen allen Menschen gemeinsamen Erfahrungshintergrund und damit auch eine gemeinsame Sprache, um über diese gemeinsamen Realitätsbezug zu kommunizieren. Aber auch durch Spezialisierung gibt es Bereiche – typischerweise spezialisierte Wissenschaften, Handwerke, etc. –, die aufgrund eines nur den jeweiligen Fachleuten eigenen Hintergrundes ebenfalls ihre eigene Sprache benötigen, um den ihnen eigenen Bezug zu einem Teil der Realität verbalisieren zu können. Diese Sprachen nennt man

Fachsprachen. Sie brauchen nicht nur eigene Begriffe und Benennungen, sondern bisweilen auch typische morphologische und syntaktische Mittel. (vgl. KÜWES 1990, S. 2-3).

Woher nun haben sie diese Mittel? Zum größten Teil sind sie der Gemeinsprache entnommen und durch Umdeutung (insbesondere Bedeutungsverengung) den Bedürfnissen der jeweiligen Fachkommunikation angepasst. „Krebs“, „Umkehrung“ oder „Reihe“ sind, um Beispiele aus der Zwölftonmusik zu nehmen, Benennungen, die auch in der Gemeinsprache existieren; doch im situativen Kontext der Fachkommunikation unter Musikwissenschaftlern verweisen sie auf andere Gegenstände als in der Gemeinsprache, und im Fall von „Krebs“ und „Umkehrung“ ändert sich der bezeichnete Gegenstand sogar je nach dem, ob gerade vom Kontrapunkt der Renaissance und des Barock oder eben von Zwölftonmusik die Rede sei. Bisweilen müssen für neue Begriffe auch gänzlich neue Benennungen geprägt werden, wobei für den Terminologen die Verfahren der Benennungsbildung ins Zentrum des Interesses rücken. Gerade für unsere Untersuchung wird auch der stattfindende Benennungstransfer zwischen verschiedenen Fachsprachen von Bedeutung sein, auf die später gerade im Zusammenhang mit der Fachsprache der Mathematik noch ausführlich eingegangen werden soll.

III.1.3 Gliederung von Fachsprachen

Fachsprachen können vertikal oder horizontal gegliedert werden. Bei der horizontalen Gliederung werden sie nach den Teilgebieten des jeweiligen Faches, bei der vertikalen Gliederung nach dem Grad der Fachlichkeit unterteilt. Beide Ansätze gestatten in den meisten Fällen keine eindeutige Gliederung, zu weit verbreitet sind auf der einen Seite interdisziplinäre Kontakte, zu vielfältig auf der anderen Seite die verschiedenen

Kommunikationssituationen: Wissenschaftler kommunizieren untereinander auf einer höheren Fachlichkeitsebene, als wenn sie einem technischen Produktionsleiter ihre Erkenntnisse näher bringen, jene wiederum werden sich noch mehr der Gemeinsprache annähern, wenn sie es mit betroffenen Marketing-Leuten oder Technical Writers zu tun haben. Genau dies – nämlich die Kommunikationssituation – kann aber auch zum vertikalen Gliederungs- oder, um mit Hoffman zu sprechen, vielmehr Schichtungskriterium werden (vgl. Hoffmann 1987, S. 66f.). Auf unserem Gebiet, dem der Zwölftonmusik, stellen wir eine große Diskrepanz zwischen der Fachlichkeit von rein musikwissenschaftlichen Erörterungen, Erläuterungen zu Aufnahmen und Partituren, die sich naturgemäß auch an Interpreten und Hörer richten, Konzertkritiken, deren Fachlichkeit auf den Bildungsstand des interessierten Lesers abgestimmt (oder, wie man mit spitzer Zunge sagen könnte, von jenem des Kritikers bedingt) ist, und dem mündlichen Gedankenaustausch zwischen Konzertbesuchern fest.

III.1.4 Gegenstand, Begriff, Benennung

Schon einige Male war nun von „Gegenstand“, „Begriff“ oder „Benennung“ die Rede, ohne dass explizit erklärt worden wäre, was damit genau gemeint ist. Da sich diese Arbeit nicht ausschließlich an Translationswissenschaftler richtet, tut hier eine nähere Bestimmung not. Es handelt sich hierbei um die Eckpunkte des terminologischen Wortmodells, einer Adaptation des von Saussure geprägten semiotischen Dreiecks für den terminologietheoretischen Kontext. Der Gegenstand kann konkret oder abstrakt sein oder auch eine ganze Klasse von Gegenständen repräsentieren (Allgemeinbegriffe) und steht zum Begriff insofern in einer Beziehung, als letzterer als „Idee“ des Gegenstandes im platonischen Sinn durch eine Struktur an für den Gegenstand bezeichnenden Merkmalen definiert ist. Diese

Merkmalstruktur ist für die Terminologie von herausragender Bedeutung, da durch sie der Begriff nicht nur als einzelner definiert, sondern auch gegen andere Begriffe abgegrenzt und in einem Begriffssystem situiert werden kann. Die Benennung ist schließlich das konkrete Wort oder die Wortfolge, mit der in der jeweiligen Fachsprache der zugehörige Begriff evoziert wird. Die Benennung „Begriff“ ist übrigens ein typisches Beispiel dafür, wie in einer Fachsprache – hier in der Terminologie – ein in der Gemeinsprache vorhandenes Wort mit einem genauer, wenn nicht sogar anders definierten Begriff assoziiert wird.

III.1.5 Begriffssysteme, Bestandssysteme und Begriffsfelder

Wie schon oben angesprochen, geht es in der Terminologie nicht nur darum, die verschiedenen Begriffe einer Fachsprache mit den zugehörigen Benennungen einfach zu erheben, sondern auch darum, die zwischen den einzelnen Begriffen bestehenden logischen Beziehungen und Querverbindungen zu durchleuchten. Dies geschieht meist im Rahmen eines Begriffssystems, bei allzu komplexen oder vagen Beziehungen durch ein Begriffsfeld.

Ein Begriffssystem stellt die einzelnen Begriffe als Ober-, Unter- und Nebenbegriffe zu einander in Beziehung, die Merkmale des Oberbegriffs bilden eine echte Teilmenge der Merkmale des Unterbegriffs, woraus folgt, dass die Schnittmenge der Merkmale zweier Nebenbegriffe deren gemeinsamer Oberbegriff ist. Aus solchen Beziehungen lässt sich eine hierarchische Ordnung ableiten, die man auch graphisch veranschaulichen kann (vgl. KÜWES 1990, S. 2-5).

Dies ist auch möglich, wenn ein hierarchisches System aufbauend auf Teil-Ganzes-Beziehungen hergestellt werden kann (was nicht das Gleiche ist, denn dabei können die Merkmalstrukturen völlig unterschiedlich sein, ausschlaggebend ist, dass der durch den einen Begriff bezeichnete Gegenstand Teil des durch den anderen Begriff bezeichneten Gegenstandes ist). In diesem Fall spricht man von einem Bestandssystem.

Hier stellt sich natürlich die Frage, wie denn vorzugehen sei, wenn die Merkmalstrukturen der Begriffe eines Fachgebietes nicht in einem Teilmengen- und Schnittmengenverhältnis zu einander stehen. In diesem Falle ist die Verwendung eines Begriffsfeldes anstelle eines Begriffssystems zielführender, da sich darin auch komplexere Beziehungen der Termini darstellen lassen.

Die Parallelen zu ontologischen Fragestellungen, wie sie derzeit gerade in den Informationswissenschaften stark diskutiert werden, seien hier der Vollständigkeit halber nicht verschwiegen, zumal der Autor dieser Arbeit durch seinen Brotberuf als Programmierer immer wieder auf diese starke Verstrickung von Sprache (insbesondere terminologiebezogenen Aspekten der Sprachbetrachtung) und außersprachlicher Logik aufmerksam geworden ist.

III.1.6 Benennung und Benennungsbildung

Da in den verschiedenen Fachgebieten laufend neue Gegenstände und Begriffe entstehen beziehungsweise Begriffe aus einer Sprache in die andere importiert werden, besteht ein laufender Bedarf nach neuen Benennungen. Dabei bedient sich die Fachsprache ähnlicher Mittel wie die Gemeinsprache: schon vorhandenen Benennungen werden im spezifischen Fachkontext neue Begriffe zugeordnet, oder es werden durch Ableitungs-, Zusammensetzungs-, Kürzungs- oder Entlehnungsverfahren neue Benennungen gebildet (vgl. KÜWES, S. 2-6f.).

III.1.7 Der terminologische Eintrag

Nun stellt sich natürlich die Frage, wie man erhobene Begriffe mit ihren Merkmalstrukturen und den entsprechenden Benennungen im Rahmen einer terminologischen Datenbank in eine Form bringt. Ein guter terminologischer Eintrag enthält laut KÜWES zumindest Benennungen, Quellenangabe, Sachgebietsangabe, Definition oder Begriffserklärung, Synonyme, Kurzformen und Anmerkungen. Was die Definitionen betrifft, so kann man verschiedene Arten unterscheiden: Inhaltsdefinitionen, die den nächsten Oberbegriff und die nicht in diesem enthaltenen Elemente der Merkmalsstruktur des betreffenden Begriffes aufzählen, Umfangsdefinitionen, wobei ein Begriff entweder als Summe seiner Teile (nicht Merkmale!), wenn er in einer Ganzes-Teil-Beziehung zu anderen im System enthaltenen Begriffen steht, oder durch seine Unterbegriffe definiert wird, deren Merkmalsstrukturen miteinander geschnitten ja seine eigene Merkmalsstruktur ergeben, Begriffsumschreibungen, die ohne direkten Systembezug die Merkmalsstruktur des Begriffes verbalisieren. Wenn keine Definition verfügbar ist, kann alternativ eine Begriffserklärung angebracht

werden, in der die wichtigsten, nicht alle, Merkmale des Begriffes aufgezählt werden, oder ein definitorischer Kontext; dieser „gibt wesentliche Merkmale des Gegenstandes an, oder er zeigt, welche Funktion der bezeichnete Gegenstand oder welche Wirkungen ein bezeichneter Vorgang hat usw.“ (KÜWES 1990, S. 4-13.) Ein definitorischer, oder sprachlicher Kontext kann auch ergänzend zur Definition angeführt werden, sofern er zusätzliche Informationen zu Bedeutung, Verwendung, Sprachebene usw. des behandelten Begriffes enthält. Alternativ oder ergänzend zu Definitionen können auch Abbildungen verwendet werden, was glücklicherweise von den wichtigen Softwareprogrammen zum Terminologiemanagement auch unterstützt wird.

III.2 Allgemeines zur Terminologie der Zwölftonmusik

III.2.1 Die Fachsprache der Zwölftonmusik als Teil der Fachsprache der Musikwissenschaft

Es ist müßig, eigens anzumerken, dass die Fachsprache der Zwölftonmusik ein Teilgebiet der Fachsprache der Musikwissenschaft ist. Mit letzterer teilt sie daher zahlreiche Eigenheiten, was die Entstehung, die Struktur, die Rolle der Notenschrift, die lexikographischen und terminologischen Traditionen und viele andere Aspekte betrifft. Dies sollte allerdings nicht über die grundsätzlichen terminologischen Unterschiede und Subdifferenzierungen hinwegtäuschen, die auf den ersten Blick und bei einer vorwiegend benennungslastigen Herangehensweise wie nahezu vernachlässigbare Nuancen wirken mögen, bei genauerer Untersuchung aber gleich einem erbarmungslosen Spiegel beredtes Zeugnis von den logisch-musikalischen Problemstellungen und Eigenheiten des Gegenstandes ablegen.

III.2.1.1. Die Fachsprache der Musikwissenschaft

Die Fachsprache der Musikwissenschaft ist genauso wenig wie andere Fachsprachen, ja noch weniger als andere Fachsprachen, ex nihilo entstanden, sondern hat stets neue Begriffe aus Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft importiert, die in letzteren beiden schon länger bestanden hatten, und sie an ihre Bedürfnisse angepasst. Daneben können auch Überschneidungen mit der Fachsprache der Physik festgestellt werden, deren Vokabulars sich die Musikwissenschaft bei der Benennung akustischer Phänomene bedient, sowie mit Teilen der Technik und der Mechanik, wenn es um Instrumentenbau geht.

Störel hebt als Besonderheiten dieser Fachsprache unter anderem die Bedeutung der traditionellen Notenschrift (vgl. Störel, S. 1337) als „Primärzitat“ sowie einen angeblichen Dualismus zwischen „transformierender“ (d. h. die Wirkung der Musik in Sprache zu übertragen suchender) und „dechiffrierender“ (also analytisch-dekonstruierender) Verbalisierung von Musik hervor (vgl. Störel, S. 1335f.), der aber, wie er selbst eingesteht, nicht derart dichotomisch gesehen werden darf, da wir es meist mit Mischformen zu tun haben. Letztlich mag übrigens dieser Dualismus zwar in der Musikwissenschaft besonders stark bemerkbar sein, eignet aber eigentlich bei genauerer Betrachtung jeder Fachsprache, deren vorrangiges Ziel die Rezeption künstlerischer Produktion darstellt.

III.2.1.2. Die lexikographische Tradition der Musikwissenschaft

Die lexikographische Tradition der Musikwissenschaft hat sich im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts immer mehr zu einem monographiebestimmten Ansatz hinentwickelt. Das heißt, es wurden in Werken wie dem MGG, dem New Grove oder dem relativ jungen HmT nicht Begriffe definiert und näher erläutert,

sondern zu einzelnen Themata oder Vitae meist mehrere zig Seiten lange Lexikoneinträge erstellt, die mehr den Charakter einer Abhandlung haben als die Form, die wir sonst aus Lexika kennen. Diese Betrachtungsweise ist ausgesprochen sachbezogen (im Gegensatz zu sprachbezogen) und umgeht so auch knifflige terminologische Fragen.

III.2.2 Die Besonderheiten der Fachsprache der Zwölftonmusik

Die Fachsprache der Zwölftonmusik fällt durch einige Besonderheiten auf, die sie von der Fachsprache der Musikwissenschaft im Allgemeinen unterscheiden. Zunächst wären da die zahlreichen terminologischen Übernahmen aus der Fachsprache der Mathematik zu erwähnen (z.B. Reihenpermutation), bei manchen Autoren auch aus jener zeitgenössischer Philosophien wie beispielsweise des Existentialismus (vgl. Leibowitz) und in neuerer Zeit (Perle!) bei der modernen Literaturwissenschaft, damit einhergehend der sich noch zum oben beschriebenen, die musikalische Fachsprache beherrschenden Grunddualismus hinzugesellende Subdualismus zwischen mathematischer und herkömmlich-musikalischer Schreib-, aber auch Denkweise, die starke Autorenabhängigkeit der Begriffsfelder- und -systeme, aufgrund derer sich bisher keine uneingeschränkt allgemein anerkannte Terminologie durchzusetzen vermochte (dies gewiss auch angesichts der relativ junge Rezeptionsgeschichte dieser Tonsprache im Vergleich zu weiter zurück liegenden Epochen), das merkwürdige Prinzip der Querübernahmen von Benennungen aus anderen Bereichen der Musikwissenschaft, die zeitweilige Tabuisierung bestimmter Begriffe aus politischen Gründen, eine nach wie vor grassierende Verwirrung und Uneinigkeit bezüglich gegenseitiger Merkmalimplikationen, das Prinzip einer gewissermaßen dynamischen Merkmalimplikation (unklare ontologische Beziehungen) je nach Ansatz und Blickwinkel des jeweiligen Autors sowie nicht zuletzt die Mehrfachzuordnung

mehrerer verschiedener Begriffe zu einem einzigen, unter verschiedenen Blickwinkeln oder basierend auf unterschiedlichen Prämissen betrachteten Gegenstand.

Gerade was in terminologischer Hinsicht den Subdualismus zwischen traditionell-dechiffrierender Verbalisierung und mathematisch-numerisch-dechiffrierender Verbalisierung betrifft, lässt sich dieser am besten anhand eines kleinen Diagramms veranschaulichen:



Dabei ist zu beachten, dass dieser Subdualismus durchaus als gegenseitige Ergänzung zu sehen ist, denn mit den Termini bzw. den entsprechenden Benennungen der traditionellen Musikwissenschaft reihentechnischen oder gar von der Mengenlehre beeinflussten Kompositions- und Analyseverfahren („Set Theories“) gerecht werden zu wollen, würde den Leser vor schier unüberbrückbare Verständnisschwierigkeiten stellen (vgl. Kapitel III.3.11 der vorliegenden Arbeit). Verwendete etwa Perle an gewissen Stellen nur die traditionellen Intervall- und Notennamen anstelle auf Halbtonschritte umgemünzter rein mathematischer Zahlennotation (vgl. z. B. Perle 1981, S. 107ff.), so blieben seine Ausführungen selbst dem aufmerksamsten Leser völlig unverständlich. Enthielte er sich aber andererseits zugleich einer weiterführenden Verbalisierung seiner Gedanken mit den Mitteln der traditionellen (unter tonalen Prämissen etablierten) musikologischen Terminologie, so fiel es gerade dem „musikantisch“ orientierten, also

aufführungspraxisbezogenen Rezipienten nur allzu schwer, sich eine klare Vorstellung vom Gegenstand zu machen.

Diese Feststellung soll uns hier Gelegenheit zu einem kurzen Exkurs über die Musikbetrachtung im Kontext des tatsächlichen Konzertlebens geben. Wir beschäftigen uns ja im Rahmen dieser Arbeit in erster Linie mit der Terminologie von Produktions- und Analysetheorien, die selbstredend für Komponisten und mehr noch für Musiktheoretiker höchst relevant sind und meist in einem bestimmten, klar definierten historischen Kontext situiert sind. Wer aber die Musik erst zum Erklingen bringt, das sind die Ausführenden, die ihrerseits meistens ein historisch weit gefächertes Repertoire abdecken und damit wohl unterbewusst – dies sei hier aus der persönlichen Erfahrung des Autors unterstellt – mehr zu einer systematischen, also synchronen, denn zu einer historischen, also diachronen, Musikbetrachtung neigen. Wenn musikwissenschaftliche Erörterungen – und das sollte als Ziel unumstritten sein – nicht nur Theoretikern oder Komponisten einen Mehrwert bieten, sondern auch dem Interpreten bei seiner Verwirklichung eines Werkes behilflich sein sollen, so können sie sich historisch gewachsenen Begriffssystemen und den entsprechenden Benennungen nicht entziehen, sondern müssen sich dem zwar wohl unerreichbaren Ideal einer systematischen und nicht nur historischen Fasslichkeit ihrer Erörterungen in terminologischer Hinsicht zumindest anzunähern zu versuchen. Es ist nach Ansicht des Autors dieser Zeilen nun einmal zu akzeptieren, dass aus Sicht des Interpreten im heutigen Konzertleben und musikalischen Ausbildungskanon die Werke der Klassik und Romantik eine überragende Bedeutung einnehmen und daher bei der Erklärung von alter Musik (Mittelalter, Renaissance, Barock) wie auch neuer Musik (jener der letzten 100 Jahre) ein gewisser Dualismus nicht zu vermeiden ist, wenn der praxisorientierte Interpret von den entsprechenden Ausführungen auch profitieren soll. So könnte etwa das Renaissanceideal der Varietas mit Recht als athematisch charakterisiert werden, dennoch wird der heutige Musiker stets

instinktiv nach einem „Thema“ suchen und es auch als solches bezeichnen. Praktiker müssen dort abgeholt werden, wo sie stehen, und daher ist auch bei der Behandlung neuer Musik die Praxistauglichkeit der verwendeten Terminologie in einer systematischen interpretenzentrierten Sichtweise neben der begrifflichen Stringenz im historischen Kontext ein relevantes Kriterium. Ebenso wie in der alten Musik lassen sich diese beiden Ideale aber nicht vereinbaren, weshalb eine duale Verbalisierung musikalischer Muster oft unausweichlich ist.

Aufgrund der damit schon angeklungenen Komplexität der Thematik scheint eine systematische Untersuchung dieser Terminologie wenig zielführend, und wir haben uns vielmehr für eine exemplarische Betrachtung entschieden.

III.3 Problemstellungen der Terminologie der Zwölftonmusik an ausgewählten Beispielen

III.3.1 Polysemie der Benennung Zwölftonmusik

Die Grundproblematik bei der Benennung „Zwölftonmusik“ selbst besteht in der Schwierigkeit, dass es sich dabei, wie weiter unten demonstriert, um eine *polyseme* Benennung handelt. Diesem Umstand wird allerdings von vielen Autoren kaum Rechnung getragen, die Benennung wird vielmehr nur allzu oft so verwendet, als wäre sie eindeutig. Viele der weiter unten im Begriffssystem anzutreffenden terminologischen Unklarheiten sind letztlich darauf zurückzuführen, dass nicht einmal klar ist, was für ein Begriff durch die Benennung bezeichnet wird, die sich auf den entsprechenden Oberbegriff bezieht, oder, einfacher gesagt, dass nicht einmal Einigkeit darüber herrscht, wovon überhaupt die Rede ist. Angesichts dessen, was hier schon zur

Erblichkeit von Merkmalen in Begriffssystemen gesagt wurde (vgl. Kapitel [III.1.5](#) dieser Arbeit), versteht es sich von selbst, dass Definitionsunklarheiten beim Oberbegriff eines ganzen Fachgebietes, ja, die Verwendung einer polysemen Benennung zur Bezeichnung dieses Oberbegriffs ohne das Bewusstsein ebendieser Polysemie verheerend wirken und das gesamte Begriffssystem über den Haufen werfen.

Umgekehrt gilt es aber auch die Zwölftontechnik von anderen reihentechnischen Kompositionsverfahren (Serialismus) abzugrenzen. Dass in der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Terminologie ganz klar zwischen „Reihentechnik“ im schönbergschen Sinne und Serialismus unterschieden wird, wirft in anderen Sprachen und insbesondere bei Übersetzungen ins Englische oder die romanische Sprachen Probleme auf.

III.3.2 Exkurs: Begriffe und Bedeutungsfelder in der Geiselhaft von Benennungsbildungen am Beispiel des Begriffsfeldes Zwölfton(reihen)technik/Reihentechnik/Serialismus/Dodekaphonie

Interessanterweise färben solcherlei benennungsbildungstechnische Probleme auch auf die begriffliche Betrachtungsweise und die empfundene Nähe oder Verwandtschaft von Begriffen ab. Unvermittelt wird man an die Sapir-Whorf-Hypothese erinnert, laut der die Sprache das Denken bestimmt und auch einengt.

So wollen wir hier den Eintrag zum Lemma „Serialism“ im New Grove noch einmal einer genaueren Betrachtung unterziehen (vgl. Griffiths, insbesondere S. 162). Griffiths handelt die Reihentechnik der Wiener Schule und die seriellen Techniken der Nachkriegszeit unter einem diachronen Betrachtungswinkel als verschiedene Stadien einer organischen Entwicklung

bzw. unter einem systematischen Betrachtungswinkel als unterschiedliche Ausprägungen ein und derselben Grundidee ab. Er arbeitet sehr wohl große Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Richtungen heraus – insbesondere was den eigentlichen Zweck der reihentechnischen bzw. seriellen Verfahren und ihren Platz im Kontext des schöpferischen Prozesses als ganzem anbelangt –, nichtsdestoweniger lässt sich gerade bei der Lektüre der Einleitung der Eindruck nicht vermeiden, die Mehrdeutigkeit der englischen Benennung „serialism“ verleite den Autor zu einer größeren Betonung der Kontinuität bei der Beschreibung reihentechnischer bzw. serieller Kompositionsverfahren.

Man könnte es allerdings auch positiv formulieren und postulieren, die englischsprachige Musikwissenschaft habe aus der Not (eine für Deutschsprachige leicht missverständliche Benennung für einen sehr weit gefassten Begriff, wo das Deutsche zwei unterschiedliche Benennungen für zwei klar von einander abgegrenzte Begrifflichkeiten besitzt) eine Tugend gemacht, indem sie gerade dank dieser terminologischen Trennschwierigkeit ein besonderes Gespür für den größeren Zusammenhang und die Überschneidungen zwischen scheinbar einfach zu differenzierenden Begriffen entwickelt habe.

Besonders interessant ist gerade im Vergleich mit Griffiths der terminologische Ansatz von Leibowitz, einem bedeutenden „Schönberg-Apostel“, der insbesondere für die Verbreitung der Zwölftontechnik auf akademischer Ebene in Frankreich einen großen Beitrag leistete und damit natürlich auch nicht ohne Einfluss auf die Geläufigkeit entsprechender Benennungen in der französischen Fachsprache blieb.

Leibowitz (1913-1972) blieb nämlich bis zu seinem Tod von den neuen Tendenzen der Nachkriegszeit relativ unbeeinflusst und hielt der klassischen Zwölftonreihentechnik der Wiener Schule die Treue, wobei er sich nach

Meinung des Autors dieser Arbeit als Komponist wie auch als Theoretiker durchaus dem Vorwurf eines gewissen Akademismus aussetzen muss.

Was nun die sprachlichen Vorlieben eines Leibowitz betrifft, so ist er, der sich somit aus der Entwicklung der seriellen Musik in dem im deutschen Sprachraum verbreiteten Sinne weitgehend ausgeklinkt hat, ganz offensichtlich nicht besonders erpicht darauf, durch die Verwendung von polysemen Benennungen die Grenzen zu anderen Schulen verschwimmen zu lassen. Als devoter Schönberg-Schüler wählt er dabei den Weg einer möglichst wortwörtlichen Nähe zur deutschen Benennung. Es lassen sich insbesondere in seiner Abhandlung „Introduction à la musique de douze sons“ eine ungewöhnliche Häufung deutscher Fremdwörter (z. B. „la ‚Reihenkomposition“ statt „la composition sérielle“, Leibowitz, S. 53) und wortwörtlicher Lehnübersetzungen aus dem Deutschen konstatieren („musique de douze sons“, in späteren Werken „dodécaphonisme“, einer Wortprägung, die laut Beiche sogar auf Leibowitz zurückgeht und sich danach rasend schnell in anderen Sprachen verbreitet hat – vgl. Beiche, S. 37).

Wichtig ist dabei für den aufmerksamen Sprachmittler insbesondere folgende Erkenntnis, die wir im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch genauer erläutern und begründen werden: Wichtiger als sprach- und kulturspezifische Phänomene ist für das Verständnis und die terminologisch richtige Übertragung der Schriften Leibowitz' ein genaues Wissen um seine Positionierung als relativ kritikloser Jünger Schönbergs, dem es mehr um eine Konsolidierung denn um eine Neuinterpretation oder gar Weiterentwicklung der zugrunde liegenden Modelle geht.

Während also Griffiths die Unzulänglichkeiten der Benennungsbildung im Englischen und den romanischen Sprachen zur Verdeutlichung eines größeren begrifflichen Zusammenhangs nützt, entgeht der Schönberg-treue Leibowitz dieser Gefahr, die zugleich eine Chance wäre, in dem er durch Übernahmen

und Lehnübersetzungen aus dem Deutschen die größere Trennschärfe der schönbergischen Benennungen auch im Französischen beizubehalten versucht.

III.3.3 Problematik der Benennung „Zwölftonmusik“ per se

Nicht unerwähnt darf hier auch die Problematik der Benennungsbildung „Zwölftonmusik“ per se bleiben, die gewiss das Ihre zur herrschenden Verwirrung beigetragen hat. Denn wie schon in Kapitel [II.2.](#) dieser Arbeit erläutert, beruht jede Musik, die mit einem temperiert gestimmten Instrument wiedergegeben wird, auf zwölf Tönen (bzw. deren Oktavierungen). Streng genommen, müsste sich also die Benennung „Zwölftonmusik“ auf nahezu den gesamten heutigen Musikbetrieb beziehen. Die Eigenheiten dessen, was wir heute als Zwölftonmusik bezeichnen, bestehen viel mehr darin, dass a.) die zwölf Töne der chromatischen Skala gleichberechtigt miteinander verwendet werden sollen, ein Ziel, das b.) vermittels der Reihe verfolgt wird. Als stiftete dies nicht schon genug Verwirrung, gesellt sich hierzu auch noch die Opposition zwischen Hauer, auf dessen Tropenlehre Bedingung a.) zwar zutrifft, Bedingung b.) aber nicht, der aber bekanntlich nichtsdestoweniger selbst Anspruch darauf erhob, „Zwölftonmusik“ zu komponieren, aufgrund seines relativ geringen Bekanntheitsgrad und wohl noch mehr seines geringen Einflusses auf nachfolgende Komponistengenerationen nur allzu oft gar nicht in die Betrachtung mit eingeschlossen wird. (Erst Perle versucht in den 80er-Jahren insbesondere in Bergs Spätwerk einen nicht unbedeutenden Einfluss Hauers nachzuweisen).

Die Benennung wurde immer wieder als problematisch erkannt. So schreibt Smith Brindle 1975: „Dodecaphony' is a term which has often been used to denote serial music. ‚Twelve-note', or in America ‚Twelve-tone', have been similarly used. Strictly speaking, these three terms should refer to music

which uses the total-chromatic (of twelve chromatic notes contained within the octave) consistently and in a free manner, without serial organization.“ (Smith Brindle, S. 4f).

Beiche plädiert daher für die Verwendung der (relativ) neuen Benennung „Zwölftonreihentechnik“, die sowohl die Abgrenzung zum Serialismus als auch zu anderen „durchchromatisierten“ Kompositionstechniken klarmacht (vgl. Beiche, S. 58). So sinnvoll dieser Vorschlag auch scheinen mag, bleiben wir hier dennoch skeptisch; denn wie wir im weiteren Verlauf der Arbeit noch sehen werden, sind die terminologischen Inkonsistenzen oft nichts anders als ein Spiegel konzeptioneller Unklarheiten, bei deren Beseitigung bzw. Ausleuchtung eine klare Terminologie zwar hilfreich sein, aber nicht ipso facto zu einer Lösung führen kann.

Lediglich am Rande erwähnt seien hier noch die grassierende Vermischung von Produktions- und Analysemodellen im Bereich der Zwölftonmusik und die mangelhafte Unterscheidung zwischen eigentlichen Kompositionstechniken und Verfahren zur Prädisposition des musikalischen Materials. Die Behandlung dieser zweifellos interessanten Fragen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Hinzu kommen noch große begriffliche Unklarheiten und Unstimmigkeiten, auf die wir im nächsten Unterkapitel eingehen wollen, nachdem wir uns in einem kurzen Exkurs der Bedeutung des Translationsprozesses bei der Benennungsbildung und zugleich auch einer in dieser Art „iterativer Benennungsbildung“ quasi gespiegelten viel weitergehenden begrifflichen Bewusstwerdung und Klärung befassen werden, die ihrerseits auch wieder auf die fachsprachlichen Konventionen der Ausgangssprache zurückstrahlt und die konzeptionellen Postulate der internationalen Fachwelt beeinflusst.

III.3.4 Iterative Benennungsbildung im Translationsprozess am Beispiel „Zwölftonreihentechnik“

Wie bereits belegt, propagiert Beiche in Bezug auf jene Kompositionstechnik, die gemeinhin als Zwölftontechnik bzw. deren Produkt als „Zwölftonmusik“ im engeren Sinne bezeichnet wird, den Gebrauch der Benennung „Zwölftonreihentechnik“. Für den translatorisch interessierten Beobachter erscheint hier besonders der Benennungsbildungsprozess interessant.

Denn laut Beiche findet sich der erste Beleg für diesen Ausdruck in der 1949 erschienen englischen Fassung eines Buches von Leibowitz, das von Dika Newlin ins Englische übersetzt wurde (vgl. Beiche, S. 59).

Dort finden wir den Satz: „That is why, after Op. 14, Webern proceeded to forge an efficient contrapuntal tool, and, in so doing, came to the twelve-tone-row technique.“ (Leibowitz 1949/1970, S. 209.) Im Original ist hingegen davon die Rede, Webern sei „à la technique sérielle et à la technique de douze sons“ gelangt (zitiert nach Beiche, S. 59), eine relativ umständliche Paraphrasierung.

Beiche datiert die erste belegte Verwendung der Benennung „Zwölftonreihen'-Technik“ im Deutschen auf 1951, die Version „Zwölfton-Reihentechnik“ belegt er immerhin auch schon 1955. (vgl. Beiche, S. 59) Unterdessen hat sich diese Benennung gerade bei terminologiebewussten Wissenschaftlern schon weitgehend eingebürgert, so wird sie etwa konsequent von Beiche selbst in seinen Ausführung zum Terminus Grundgestalt verwendet (vgl. HmT, S. 175). Auch im Italienischen finden wir sie etwa bei Duse (vgl. Duse, S. 134), aber auch schon viel früher, nämlich in einer Ausgabe der „Rivista di estetica“ von 1959 (vgl. Rivista di estetica, S. 310). Im gleichen Jahr

wird im Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti von der „teoria seriale (dodecafonica)“ gesprochen (Ricordi, S. 331).

Dieses Beispiel zeigt ebenso wie die Paraphrase von Leibowitz deutlich, wie durch den en vogue geratenden Serialismus plötzlich eine begriffliche Abgrenzung der schönbergschen Reihentechnik notwendig wird, die auch auf Ebene der Benennung zum Ausdruck kommen muss, um Missverständnisse zu verhindern. Unmittelbar nach Schönbergs „Entdeckung“ hingegen hatte die Wiener Schule gewissermaßen ein terminologisches Monopol auf die Benennung „Reihe“ und den damit in der Musik verbundenen Begriff, so dass eine Abgrenzung gegenüber einem Konzept, das noch gar nicht erdacht war, absurd erschienen wäre.

Dass allerdings dieser Prozess der Präzisierung eines schon vorhandenen Begriffs und der Neuprägung von Benennungen, die diese Präzisierung widerspiegeln sollten, im internationalen und zwischensprachlichen Austausch gewissermaßen iterativ vonstatten ging, ist für den Sprachmittler wie auch für den Terminologen von großem Interesse.

Auch in der Ursprungssprache setzt sich die Rückübersetzung von Newlins Benennung bald durch – als einer von zahlreichen Belegen sei hier nur Francis Bayer erwähnt (vgl. Bayer, S. 38, „la musique sérielle dodécaphonique“).

Besonders verweist Beiche auf Friedhelm Döhl als einen der wenigen Autoren, der diese terminologischen Entscheidungen nachweislich bewusst trifft und auch selbst begründet, und zwar mit den beiden Hauptkriterien der gleichberechtigt-zwölf-tönigen Ordnung und der reihentechnischen Arbeitsweise (ibid.).

Doch wir wollen uns noch einmal der ad-hoc-Wortprägung durch Dika Newlin widmen, zumal da es sich hier keineswegs um einen Einzelfall handelt.

Zunächst ist hier ein von äußerst quellenbewussten Musikwissenschaftlern bekanntlich immer wieder beklagtes Phänomen zu erwähnen, was das Berufsbild der Übersetzer musikologischer Großwerke betrifft. Wie ein Blick in den Katalog jeder Musikbibliothek oder auch nur auf das Quellenverzeichnis dieser Arbeit zeigt, werden längere musikwissenschaftliche Abhandlungen meist, um nicht zu sagen: so gut wie immer, nicht von sprachmittlerisch ausgebildeten Fachkräften, sondern von sprachkundigen, oft sehr hochkarätigen Kollegen übersetzt. Diese gehen selbstredend mit einem Fachwissen an diese Aufgabe heran, das selbst für einen spezialisierten Sprachmittler unerreichbar wäre; zugleich fließt aber in den Rezeptions- und Transformationsprozess der Übersetzung viel mehr Interpretation mit ein, als es dem Selbstverständnis des hauptberuflichen Übersetzers entsprechen würde. Wenn auch bisweilen die Verfälschung von Originaltexten aufgrund dieser Praxis beklagt und kritisiert wird, so ist doch gerade diese Situation aus Sicht des Terminologen, der sich für das Phänomen der ad-hoc-Benennungsbildung im translatorischen Prozess interessiert, das ja in technischen oder bürokratischen Belangen aufgrund der inkonsistenten Ergebnisse zu Recht kritisiert wird, äußerst lehrreich. Wir wollen uns also den gesamten Benennungsbildungsprozess im weiter oben angeführten Beispiel noch einmal analytisch vor Augen halten.

Leibowitz wählt zunächst in einem Kontext - es geht um den Übergang Weberns von kleinen, frei-atonalen Formen zu konzeptionell weiter reichenden Kompositionen nach dem Verfahren der schönbergischen Zwölftonreihentechnik) -, in dem die begriffliche Abgrenzung von nicht-zwölftönigen reihentechnischen Verfahren einerseits und zwölftönigen nicht-reihentechnischen Verfahren andererseits derart relevant ist, dass bei jeder Art

der semantischen Unklarheit die Gefahr von Missverständnissen bestünde, insbesondere angesichts der überragenden Bedeutung Webers für die Serialisten, mit denen Leibowitz, wie weiter oben ausgeführt, nur wenig anzufangen wusste, zur Sicherheit eine Paraphrase in Form des Hendiadioyns „la technique sérielle et la technique de douze sons“. Newlin verkürzt mit typisch angelsächsischem Pragmatismus diese umständliche Umschreibung auf die griffige Benennung „twelve-tone-row technique“. Diese findet als Lehnübersetzung daraufhin rasch den Weg nicht nur in weitere Sprachen wie das Deutsche, sondern auch zurück in die Originalsprache, die damit selbst bereichert wird.

Der Autor der vorliegenden Arbeit ist übrigens auch der Überzeugung, dass in einem anderen Fall ein ähnliches Phänomen vorliegt, auch wenn hier kein Translationsprozess im engeren Sinne im Spiel ist. So rezipiert Stephan in seinem MGG-Artikel die von Milton Babbitt beeinflussten Theorien George Perles, der bekanntlich in seinen Schriften unter anderem eine Art Symbiose aus Hauers Tropenlehre und der schönbergischen Zwölftonreihentechnik schuf (dies unter dem Eindruck der unterschiedlichen „Set Theories“) – insbesondere mit Blick auf das Spätwerk Bergs. Perle schreibt zwar in substantivischer Verwendung wiederholt wörtlich von „tropes“ (z. B. Perle 1985, S. 14), bei der Bildung von Ableitungen wählt er aber leichter verständliche (und trotz allem noch relativ konzise) Paraphrasen: „sets“ [associated] „through invariant hexachordal content“ (Perle 1985, S. 201); ebenso Griffiths im New Grove: [forms] „identical with each other in hexachordal content“ und „hexachordally combinatorial“ [series] (Griffith, S. 165) - gemeint sind selbstredend Reihen, deren erste und zweite Hälfte je aus Permutationen der gleichen sechs Töne bestehen, die also nach der hauerschen Theorie als Manifestationen ein und derselben Trope gesehen werden können.

Stephan verkürzt diese Paraphrasen auf deutsch – wohlgemerkt nicht im Zuge einer Übersetzung, aber sehr wohl einer Auseinandersetzung mit Perle – zu der herrlich konzisen Benennung „tropengleich“ (Stephan MGG, S. 2521). Gerade in einem Kontext, in dem eindeutig auf Hauer Bezug genommen wird, ist diese ad-hoc-Benennungsbildung äußerst gelungen. Sie ist aber auch in ihrer limitierten Einsetzbarkeit ein hervorragendes Beispiel für das Phänomen, dass eine Benennung für einen Gegenstand (Ein-Eindeutigkeit zwischen Benennung und Gegenstand) noch lange nicht impliziert, dass auch nur ein Begriff die beiden verbinden kann, was durchaus terminologische und translatorische Konsequenzen hat. (Diesem werden wir uns später noch ausführlicher widmen.)

Anders gesagt: zwei tropengleiche Zwölftonreihen „sind“ ebenso wie „two series equal/identical in hexachordal content“ bzw. „two hexachordally combinatorial series“ zwei Zwölftonreihen, deren beiden Hälften je die gleichen sechs Töne in unterschiedlicher Reihenfolge enthalten. Der Gegenstand ist damit eindeutig bestimmt. Die englische Bezeichnung lässt sich aber auf einen viel weiter gefassten *Begriff* anwenden; es ist der Begriff eines allgemeinen Prinzips der Tonhöhenorganisation ohne jede Implikationen auf dessen Begründung. „Tropengleichheit“ hingegen verweist auf einen Begriff, der diesen Gegenstand *aus der Sicht und auf Grundlage einer bestimmten Schule* definiert und damit außerhalb des im zitierten Beispiel erkennbaren Zusammenhangs nicht unbedingt sinnvoll wäre.

III.3.5 Exkurs: Dolmetschrelevante Probleme einer „Terminology in progress“ und mögliche Strategien

III.3.5.1. Problemstellungen

Wurde der Status der Dolmetschwissenschaft als Unterdisziplin der Translationswissenschaften immer wieder postuliert und dann doch wieder hinterfragt (vgl. Pöchhacker 1998, S. 83ff.), so lassen sich gerade an der oben beschriebenen Teilhabe des Sprachmittlers am Benennungsbildungs- wenn nicht gar begrifflichen Präzisierungsprozess deutliche Unterschiede zwischen diesen beiden Arten der Translation erkennen. Denn für die bewusste, reflektierende Rezeption des Ausgangstextes, wie sie sich angesichts einer solchen sich im Rahmen des internationalen Austausches diskursiv wandelnden Terminologie dem Übersetzer aufdrängt, fehlt dem Dolmetscher die Zeit. Zugleich ist ihm mit Glossaren und Definitionen, wie sie sich in wenigen Tagen recherchieren lassen, wenig gedient, wenn der Dialog über den Gegenstand in den meisten Fällen auch die Infragestellung des zumindest als kleinster gemeinsamer Nenner vage etablierten Begriffssystems mit einschließt.

Neben den oben erwähnten Hürden ergibt sich das Hauptproblem daraus, dass, wie schon weiter oben beschrieben, außersprachliche Kommunikationsmittel wie die traditionelle Notenschrift und vieles mehr im Zusammenhang mit der Fachsprache einer jeden Subspezialität der Musikwissenschaft nach Störel (vgl. Störel, S. 1337) als „Primärzitat“ zu sehen sind. Im Dolmetschkontext weitet sich dieses Phänomen nämlich noch aus.

Das Problem sei vor einer ernsthafteren Auseinandersetzung anhand einer Anekdote aus dem Leben des Vaters des Autors illustriert, der 1992 an am Pacific Music Festival in Sapporo miterlebte, wie der konsekutiv ins Japanische gedolmetschte Vortragende, der US-amerikanische Dirigent

Michael Tilson Thomas, bei seiner Eröffnungsansprache im Redefluss übergangslos – wie es ja bei musikwissenschaftlichen Vorträgen nicht unüblich ist – bestimmte Passagen oder Motive ansang oder gar vorsang und dann während der entsprechenden Dolmetschblöcke die Dolmetscherin erwartungsvoll ansah, die - verständlicherweise auf diese Situation nicht vorbereitet - zunächst stockte, sich merklich kurz überlegte, selbst auch zu singen, es dann aber nach einer Schrecksekunde doch bleiben ließ, was ihr einen freundlichen Lacherfolg einbrachte.

Dies wirft letztlich die Frage auf, inwieweit außersprachliche Präsentationskomponenten beim Dolmetschen lediglich als situative Begleiterscheinungen oder als integrale Bestandteile des „Textes“ zu verstehen seien. Hier wollen wir von Pöchhackers Auseinandersetzung mit Bühlers Ausführungen zu dieser Problematik ausgehen. Pöchhacker zitiert Bühler mit der Aussage, dass nicht „auf nonverbale (nonvokale) Informationen verzichtet“ werden könne (Bühler 1980, S. 51, zitiert nach Pöchhacker 1994, S. 97). Gerade an der oben zitierten Anekdote sehen wir übrigens, dass die Gleichsetzung von „nonverbal“ und „nonvokal“ im Falle des informationstragenden „Ansingens“ oder „Vorsingens“ bzw. „singenden Vordemonstrierens“ bei musikwissenschaftlichen Vorträgen zu kurz greift. Wenn nun nach Störel in einem verschrifteten Text Notenbeispiele als Primärzitat – und damit als integraler Bestandteil des Textes – zu verstehen sind, so muss bei einem musikwissenschaftlichen Vortrag auch das Ansingens oder Vorsingen als Teil des Textes begriffen werden ebenso wie das „Anspielen“ von Passagen am Klavier, das ebenso eine weit verbreitete Praxis ist und bisweilen auch mitten im Satz oder als Ergänzung eines elliptischen Satzes vorkommen kann.

Die Verwendung von elektronisch wiedergegebenen Hörbeispielen ist insofern leichter vom „Text“ zu trennen, als diese aus technischen Gründen

deutlich vom Rest des Vortrags abgetrennt sind. Dennoch sind die Teilhabe und die Aufmerksamkeit des Dolmetschers während deren Wiedergabe ebenso wichtig wie etwa der Blick auf ein Gemälde, das im Folgenden besprochen werden soll, auch wenn hier – anders als beim Vorsingen oder Ansingen mitten im Textfluss des Redners – argumentiert werden kann, dass es sich nicht um integrale Textkomponenten, sondern vielmehr um situativen Kontext handle. Dennoch sind wir versucht, Pöchhacker zuzustimmen, dass der Text „zur Situation hin offen“ ist (Pöchhacker 1994, S. 98) und hier keine genau Abgrenzung möglich ist.

Genauer zu argumentieren, inwieweit in unserem Zusammenhang zumindest eine fließende Grenze zwischen Text und Situation gezogen werden kann, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Stattdessen lohnt es sich, auch noch die Schwierigkeiten bezüglich der visuellen Hilfsmittel näher auszuleuchten. Wenn etwa Prunč schreibt, dass „sowohl bei der Textproduktion als auch bei der Textrezeption alle kopräsenten Zeichen zu berücksichtigen“ seien (Prunč, S. 173), wobei wie auch bei Pöchhacker als Beispiele auf Zahlen, Tabellen, Diagramme, Zitate usw. verwiesen wird (ibid.; Pöchhacker 1994, S. 98), so wird dabei implizit die Frage umgangen, inwieweit die verwendeten visuellen Zeichensysteme dem Dolmetscher wenigstens in ihrer allgemeinsprachlichen Verwendung geläufig bzw. ob sie in der kurzen Vorbereitungszeit vor einem Kongress erlernbar sind. Während davon ausgegangen werden kann, dass das Prinzip einer Tabelle, der lateinischen Schrift oder der Dezimalzahlen jedem Dolmetscher semantisch klar ist, was vielleicht auch noch in den meisten Fällen für die traditionelle Notenschrift gilt, so kann bei veralteten Notationen oder – um zum Thema der vorliegenden Arbeit im engeren Sinne zurückzukehren – bei relativ modernen experimentellen oder geometrischen Notationen, wie sie in der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts und der zeitgenössischen Analyse vorkommen, angenommen werden, dass das gesamte Zeichensystem Redner und Publikum

bekannt ist, dem Dolmetscher aber nicht im geringsten. Dieses Problem ist unserer Ansicht nach nicht lösbar, wir werden aber zu Ende dieses Kapitels zumindest Strategien vorschlagen, durch die der Umgang mit dieser Schwierigkeiten erleichtert werden kann.

Einen starken Einfluss auf die potenzielle Dolmetschsituation hat unserer Ansicht nach die starke theoretische und terminologische Eigenwilligkeit der meisten Autoren. In der mündlichen Kommunikation unter Musiktheoretikern wird nämlich aufgrund dieser uneinheitlichen Situation ganz allgemein gerne der Name des Autors, auf dessen Begriffsdefinition man sich bezieht, hinzugefügt – z. B. ein „Satz nach Ratz“, ein „vagierender Akkord nach Schönberg“, ein „messiaenscher Modus“, ein „Set im Sinne Perles“ usw. Dies erleichtert dem Dolmetscher einerseits die Arbeit, denn selbst wenn er die Benennung nicht richtig versteht, bezieht oder wiedergeben kann, so dürfte in vielen Fällen dem Zuhörer durch Erwähnung des Eigennamens der Person, die den betreffenden Begriff geprägt hat, klar sein, was gemeint ist. Doch dies bringt auch zusätzliche Schwierigkeiten, werden doch gerade bei Eigennamen im Dolmetschalltag die größten Fehlerquoten festgestellt, da sie selbst bei potenziellem Wiedererkennungswert leicht akustisch missverstanden werden, dies natürlich noch mehr, wenn es sich um unbekannte Namen handelt (vgl. Giles Ausführungen zu „Segments de discours vulnérables à l'écoute“, Giles 1995, S. 108).

Was die Situation betrifft, ist für den Dolmetscher im Übrigen auch relevant, dass er sich in einer Diakultur (vgl. Prunč, S. 174) bewegt, deren Vertreter größtenteils ohne Dolmetscher kommunizieren und damit einerseits auch als Redner mit großer Wahrscheinlichkeit keine Erfahrungen mit Dolmetschungen haben, auf der anderen Seite auch schon eine gewisse Sensibilität für zwischensprachliche Fehlleistungen wie faux-amis und ein Sensorium für transkulturelle Unterschiede entwickelt haben.

III.3.5.2. Strategien für die Praxis

Wir haben im vorangegangenen Kapitel die Textimmanenz von bestimmten musikalischen Äußerungen als unlösbares dolmetschtechnisches Problem präsentiert – zur Recht, wie wir überzeugt sind. Dennoch lassen sich die Auswirkungen dieses Problems, wie wir meinen, zumindest mildern, um so durch die Dolmetschung dem Zuhörer trotz allem den erwarteten Mehrwert zu bieten. Wir orientieren uns dabei an der Problematik des Mediendolmetschens, was zunächst unlogisch erscheinen mag. Doch: [...] the oral component is accompanied by an obtrusive visual component, and both are carefully staged“ [...]. (Garzone/Viezzi). Aus diesem Grund wird beim Mediendolmetschen allgemein ein kürzerer Time Lag empfohlen. Diese Empfehlung lässt sich auch übernehmen, wenn bei einem musikwissenschaftlichen Vortrag der Redner sich selbst regelmäßig durch Singen oder Klavierspielen unterbricht bzw. solcherart musikalische Signale als Teil des eigentlichen Textes verwendet. Diese nicht dolmetschbaren Textkomponenten sind letztlich ebenso als Teil eines bewussten Zeitablaufs zu sehen, an den sich der Dolmetscher anzupassen hat, wie eine zeitlich fein gegliederte Regie bei einem Medieneinsatz, selbst wenn dies auf Kosten des Stils gehen mag. Die Einhaltung eines geringen Time Lags wird übrigens durch den Hang zur Paraphrase, wie wir ihn weiter oben als typisch für die Fachsprache der Musikwissenschaft dargelegt haben, erleichtert, da so Gelegenheit zum „Raffen“ und „Aufholen“ entstehen.

Das Phänomen einer starken Autorenbezogenheit von Begriffen und Begriffssystemen, wie wir es später noch genauer untersuchen werden, drängt außerdem dem Dolmetscher bei der Vorbereitung eine starke Konzentration auf Eigennamen wichtiger Komponisten und Theoretiker auf, da ein falsch wiedergegebener Name aus den oben genannten Gründen wahrscheinlich zu

größeren Sinnverzerrungen führen dürfte als ein falsches „Vokabel“ bzw. der Bezug auf einen bestimmten Theoretiker selbst bei Verwendung der richtigen Benennung bedeutungsunterscheidend ist.

III.3.6 Konzeptionelle Probleme in Bezug auf das Begriffsfeld Zwölftonmusik

Wie schon im vorletzten Kapitel angeklungen, kann die Terminologie wenig beitragen, solange sich die Fachwelt noch nicht auf gemeinsame Begrifflichkeiten geeinigt hat. Benennungsspezifische Probleme haben wir schon erwähnt, doch ebenso wichtig ist die andauernde Rezeption dieser kompositorischen Verfahrensweisen, die dazu führt, dass letztlich jeder einflussreiche Autor sein eigenes Begriffssystem schafft und verteidigt und verbindliche Definitionen im Sinne der klaren Festlegung einer Merkmalstruktur fehlen, sobald man etwas an der Oberfläche kratzt. Dies werden wir im letzten Kapitel dieser Arbeit insbesondere im Zuge unserer Auseinandersetzung mit dem Phänomen einer Ein-Eindeutigkeit der Beziehung zwischen Benennung und Gegenstand bei gleichzeitiger Mehrdeutigkeit in Bezug auf den verbindenden Begriff darlegen.

III.3.7 Vermeidung vermeintlich emotional besetzter Benennungen am Beispiel „atonal“

Dass Schönberg als „Übervater“ einen oft schon unnatürlich großen Einfluss auf seine devoten Jünger ausübte, ist ja hinlänglich bekannt. Leider gilt dies auch für die Terminologie seiner Theorien, bei der er bisweilen Entscheidungen fällte oder Vorurteilen erlag, die aus terminologischer,

etymologischer oder ganz einfach pragmatisch-musikalischer Sicht hinterfragt werden sollen.

Es wurde nun ja schon im ersten Teil ausgeführt, dass die Wiener Schule von Anfang an starken Anfeindungen ausgesetzt und in höchst emotionale Kontroversen verwickelt war, was in den Augen einiger ihrer Vertreter bestimmte Benennungen negativ besetzte, so dass sie sie gewissermaßen aus „Political Correctness“ ablehnten. Schönbergs vehemente Ablehnung des Wortes „atonal“ mit der Begründung, dies bedeute streng genommen Musik ohne Töne, was absurd sei, ist ja schon fast sprichwörtlich, ebenso die Tatsache, dass die unterdessen wissenschaftlich eingebürgerten Wörter „atonal“, „athematisch“, amelodisch oder „arhythmisch“ ebenso wie übrigens das Wort „Intellektueller“ erstmals als Schimpfwörter in der konservativen Presse aufkamen und erst später von den derart Verunglimpften positiv umgedeutet wurden.

Einen besonderen Fall stellt hier das Wort „Atonalität“ dar. So lesen wir bei Kinzler zunächst: „A. Schönbergs Ablehnung des Begriffes Atonalität, die lange Zeit bestimmend bleibt für die Begriffsverwendung bei Autoren, die seinem Werk nahestehen, erklärt sich zweifelsohne aus dem journalistischen Sprachgebrauch, mit dem seine Kompos. ohne Ansehung dessen, was sich in ihnen mus. ereignet, als atonal bezeichnet und damit abgelehnt wurden. Als Reaktion auf diese Angriffe unterstellt Schönberg dem Terminus eine Bedeutung, die seine Verwendung widersinnig erscheinen lässt.“ (Kinzler, S. 64). Kinzler zitiert dann verschiedene überlieferte mündliche Äußerungen Schönbergs, in welchen dieser behauptet, „atonal“ bedeute, genau genommen, „ohne Töne“. Er weist nach, dass diese letztlich auf ein etymologisches Missverständnis zurückgehende und nur aus den emotionalen Auseinandersetzungen der damaligen Zeit erklärbare Ablehnung aber in allen Sprachen von vielen stark von Schönberg beeinflussten Autoren übernommen

wird, teils implizit, indem sie die inkriminierte Benennung vermeiden oder ironisch unter Anführungszeichen setzen, teils explizit mit Berufung auf die oben erwähnten Ausführungen Schönbergs (vgl. Kinzler, *ibid.*).

Die gesamte Debatte über Sinnhaftigkeit und Bedeutung der Trennung zwischen atonaler und tonaler Musik auch nur am Rande zu streifen, würde den Rahmen dieser Arbeit um ein Vielfaches sprengen (handelt es sich um eine Dichotomie oder sind Tonalität und Atonalität neben Freitonalität, Polytonalität usw. nur zwei von vielen verschiedenen Herangehensweisen an die Tonhöhenorganisation? Inwiefern liegen Tonalität und Atonalität im Auge des Betrachters bzw. im Ohr des Zuhörers? Ist Atonalität bloß die Negation der Tonalität oder eine eigenständiger Begriff? Ist dieses Gegensatzpaar aufgrund der oft unterschiedlichen und teils subjektiven Definitionen überhaupt wissenschaftstauglich?); es soll aber nicht unerwähnt bleiben, dass unserer Ansicht nach die Benennung „atonal“ heute in der Fachwelt weitgehend im Sinne von „nicht in der (Dur-Moll-)Tonalität verhaftet“ verwendet wird – weder der paradoxe schönbergsche Begriff, der die Benennung mit Musik ohne Töne gleichsetzt, noch andere von Schönberg beeinflusste Verwendungen wie etwa die Stockhausens für rein geräuschhafte Klangereignisse konnten sich durchsetzen.

Man könnte nun zwar zu Recht fragen, warum man dann im Zusammenhang mit der modalen Musik des Mittelalters und der Renaissance vor der Herausbildung der Tonalität nicht ebenfalls von Atonalität spreche, doch dieser Einwand ergibt nur bei einer systematischen (synchronen), nicht aber bei einer historischen (diachronen) Betrachtungsweise Sinn, da die Negation der Tonalität die Kenntnis der Tonalität voraussetzt, die in jenen alten Epochen noch nicht gegeben ist. So gesehen, sind die Werke jener Zeit zwar eindeutig nicht tonal, deswegen aber noch lange nicht atonal.

Aus unserer Sicht ergibt aus diesen Überlegungen heraus eine Definition von Atonalität am meisten Sinn, die diese als eine Art der Tonhöhenorganisation versteht, die eine bewusste Abkehr von der Tonalität darstellt oder in der Tradition einer bewussten Abkehr von der Tonalität steht, nicht aber schlicht und einfach sich außerhalb jeden Bezugs zur Tonalität positioniert oder gar in einer Kultur oder Epoche angesiedelt ist, in der die Idee der Tonalität nicht Teil des kulturellen Bezugssystems ist, so dass sie selbstredend, weil unbekannt, auch nicht bewusst negiert werden kann.

Für den Terminologen und Sprachmittler jedenfalls stellt sich das Problem, dass er scheinbar bloße Paraphrasen von „atonal“ wie „außerhalb der Grenzen der Tonalität“ oder „ohne tonales Zentrum“ nicht einfach als synonym betrachten dürfen, wenn der zu übersetzende Autor so stark in der Schönberg-Schule verhaftet ist, dass er jene Wortbildung bewusst vermeidet bzw. für einen anderen Begriff verwendet.

III.3.8 Entlehnung aus verwandten Gebieten oder dem übergeordneten Fachgebiet

Neben einigen Neuprägungen haben die meisten Theoretiker der Dodekaphonie gerne die Benennungen verwandter Begriffe aus anderen Bereichen der Musikwissenschaft für neue Phänomene verwendet. Exemplarisch sei hier auf „Vordersatz“ und „Nachsatz“ hingewiesen, in der Formenlehre bekannt als die beiden Hälften einer Periode. Schönberg schreibt etwa: „Later, especially in larger works, I changed my original idea, if necessary, to fit the following conditions: (see page 236) the inversion a fifth below of the first six tones, the antecedent, should not produce a repetition of one of those six tones, but should bring forth the hitherto unused six tones of the chromatic scale. Thus the consequent of the basic set, the tones 7 to 12, comprises the

tones of this inversion, but, of course, in a different order.“ (Schönberg 1950, S. 225).

Schönberg überträgt hier also per Analogie zwei Termini aus der Formenlehre (Vordersatz – antecedent – und Nachsatz – consequent) auf die Unterteilung einer Reihe. Dies kann dann verwirrend werden, wenn in einem zwölftonreihentechnisch komponierten Stück Perioden im klassischen Sinne auftauchen, denn in diesem Fall wären selbstredend Vordersatz im Sinne der Formenlehre und Vordersatz im Sinne der Reihentechnik (bzw. Nachsatz im Sinne der Formenlehre und Nachsatz im Sinne der Reihentechnik) höchstwahrscheinlich nicht deckungsgleich, vielmehr bezögen sie sich auf völlig unterschiedliche Ebenen und Stadien der kompositorischen Gestaltung, und es könnte lediglich aus dem Kontext geschlossen werden, welches Begriffspaar hier gemeint ist.

Derlei Analogiebildungen sind aus Sicht des Autors der vorliegenden Zeilen insofern nicht unproblematisch, als Schönberg nicht viel verloren hätte, hätte er schlicht und einfach von der ersten und zweiten Hälfte der Reihe gesprochen oder, wie Babbit und Perle (siehe oben) von zwei geordneten Hexachorden, ohne damit eine unnötige Polysemie in die Terminologie einzuführen. Dennoch verwendet noch Perle 1985 die beiden Benennungen in diesem Sinne (vgl. Perle 1985, S. 175).

III.3.9 Entlehnung aus der Fachsprache der Mathematik

Wie schon weiter oben belegt, nimmt die Terminologie der Zwölftonmusik – ebenso wie jene des Serialismus und überhaupt jene der Musik des zwanzigsten Jahrhunderts – vermehrt Anleihen bei der Fachsprache der Mathematik. Dies ist bekanntlich kein völlig neues Phänomen, von der Antike

bis ins Mittelalter – also vor der Etablierung des Begriffs der „schönen Künste“ - wurde die Musik bekanntlich auch gerne als Teilgebiet der Mathematik oder zumindest eng verwandt mit der Mathematik betrachtet, man denke an die berühmte und viel zitierte spätantike Definition „Musica est scientia bene modulandi“ oder an die Einteilung der antiken „septem artes liberales“, in die sich die „musica“ gemeinsam mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie als Teil des naturwissenschaftlich geprägten Quadriviums einreicht.

Diese Übernahmen sind weitgehend unproblematisch, insbesondere aus translatorischer und terminologischer Sicht, da sich jede Tonhöhenreihe auch als Zahlenreihe darstellen lässt und damit mathematische Termini wie etwa Permutation (permutation, permutazione) de facto selbsterklärend sind. Einzig bei der Anwendung von Bereichen der Mengenlehre sind bisweilen sprachspezifische Unterschiede zu beobachten, die wir im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch genauer thematisieren werden.

Allerdings sollte auch hier noch einmal an die Ausführungen im ersten Teil dieser Arbeit hingewiesen werden, aus denen hervorgeht, dass die erneut starke Durchwirkung der musikalischen Terminologie mit der Fachsprache der Mathematik entlehnten Ausdrücken im Vergleich zur Zwölftonreihentechnik ein relativ junges Phänomen darstellt, das erst nach dem zweiten Weltkrieg mit dem Serialismus und insbesondere bei noch jüngeren Strömungen in der Musikwissenschaft in derart großem Ausmaß zu konstatieren ist.

Festzuhalten ist dennoch, dass die wiederkehrende starke „Mathematisierung“ der Musiktheorie, wie sie hier festzustellen ist, mitnichten eine historische Ausnahmeerscheinung darstellt (man denke etwa an die mittelalterliche Scholastik) und der Niederschlag, den sie in der Terminologie findet, daher auch keiner besonderen Begründung bedarf.

III.3.10 Sprach- und Kulturspezifisches

Der aufmerksame Leser mag schon den Eindruck gewonnen haben, dass hier für eine sprachmittlerisch orientierte Terminologieuntersuchung erstaunlich wenig Gewicht auf sprach- und kulturspezifische Unterschiede gelegt wurde, ja, es streckenweise erscheinen mag, als würden solcherlei Fragen schlicht und einfach übergangen. Doch die Terminologie der Dodekaphonie hat sich, wie schon mehrfach dargelegt, so sehr im internationalen Diskurs entwickelt und weiterentwickelt, dass ein erschöpfendes mehrsprachiges Glossar kaum Interessantes zutage fördern würde – es sei denn, man betrachte beispielsweise die Belegung der Entsprechungen Permutation – permutation – permutation – permutazione mit entsprechenden fast wörtlich gleichen Definitionen als besonders wertvolle Informationen.

Dennoch gibt es einige wenige sprachspezifische und kulturspezifische Phänomene, welchen wir uns hier kurz widmen wollen.

III.3.10.1. Wissenschaftssprachen und -traditionen in der Musikwissenschaft

Es ist ein Gemeinplatz, dass das Englische in allen Wissenschaften auf dem besten Weg sei, andere Sprachen als Wissenschaftssprachen zunehmend zu verdrängen. Selbstverständlich gilt dies auch in einem gewissen Maße für die Musikwissenschaft – allerdings in geringerem Ausmaß, als dies in anderen Wissenschaftsbereichen der Fall ist. Schließlich sind angelsächsische Komponisten und Musiktheoretiker jahrhundertlang bis etwa zum zweiten Weltkrieg in der internationalen Musik- und Forschungsszene insbesondere im Vergleich zu ihren französischen, deutschen und österreichischen Kollegen schwer untervertreten, ganz zu schweigen vom großen Einfluss des Italienischen auf die internationale Musikterminologie, ausgehend vom

überragenden Einfluss Italiens in der Renaissance und im Frühbarock. Wer einen Blick auf aktuelle musikwissenschaftliche Publikationen wirft, erkennt sofort, dass zumindest das Deutsche und das Französische in diesem Bereich als international anerkannte Wissenschaftssprachen nicht im geringsten gefährdet sind. Das Italienische zeichnet sich durch einen etwas geringeren Output aus, bleibt aber dennoch präsent.

Im Zuge unserer Untersuchung – dies wurde weiter oben schon angesprochen – haben wir allerdings einen gewissen Unterschied zwischen den musikwissenschaftlichen Traditionen Kontinentaleuropas und der angelsächsischen Welt erkannt, insofern als letztere einen größeren Hang zu kreativen Querverbindungen zwischen unterschiedlichen Schulen und Traditionen zeigt und ihre Exponenten in ihren Ansichten einen weniger exklusiven Wahrheitsanspruch stellen – man vergleiche etwa die Schreibstile von Adorno oder Boulez auf der einen Seite mit jenen von Babbitt oder Perle auf der anderen Seite. Für die Terminologie bedeutet dies, wie wir im weiteren Verlauf noch sehen werden, dass gerade die Amerikaner scheinbar allgemein anerkannte Ontologien gerne lustvoll über den Haufen werfen, während ihre kontinentaleuropäischen Kollegen sich lieber in übermäßig pingeligen Präzisierungen ergehen.

Dennoch muss noch einmal betont werden, dass die Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik und ihren Nachwirkungen im Vergleich zu anderen Teilbereichen der Musikwissenschaft als relativ junges Gebiet von Anfang an einen größeren Grad an Internationalisierung aufweist, verstärkt durch die politischen Umstände, die viele seiner Vertreter ins Exil zwingen, so dass Schönberg etwa zunächst in Wien auf deutsch, dann in Los Angeles auf englisch publiziert, was nationale oder kulturelle Eigenheiten vergleichsweise wenig in den Vordergrund treten lässt.

III.3.10.2. Sprachspezifische terminologische Problemstellungen

Abgesehen von diesen kulturellen Unterschieden gibt es aber auch einige ganz klar sprachspezifische Schwierigkeiten, auf die wir im Folgenden kurz eingehen wollen.

Der erste geradezu klassische Fall betrifft, wie schon weiter oben besprochen, die Problematik jener Benennungen, die auf die lateinische Wortwurzel „series“ zurückgehen. Sie werden, wie schon belegt, im Deutschen eindeutig mit der Schule – oder vielmehr den Schulen – des Serialismus in Verbindung gebracht, während für die schönbergschen Theorien meist Ableitungen aus dem deutschen Wort „Reihe“ der Vorzug gegeben wird. Die Bedeutungsbestimmung ist in den anderen Sprachen jeweils entweder durch den Kontext gegeben oder wird durch Präzisierungen, Zusätze oder Umschreibungen vorgenommen. Hier hat also der Sprachmittler mit Fingerspitzengefühl vorzugehen und muss in manchen Fällen Ableitungen aus der Wurzel „series“ und ähnliche Benennungen in beide Sprachrichtungen als „falsche Freunde“ erkennen. Wie sich solcherart Präzisierungen im Englischen, Französischen und Italienischen manifestieren können, wurde schon in Kapitel III.3.4 dieser Arbeit geschildert.

Doch im Zusammenhang mit der „Reihe“ haben wir noch eine weitere interessante Schwierigkeit zu behandeln. Schönberg verwendet in seinen englischen Publikationen weitgehend die Benennung „set“ (vgl. z. B. Schönberg 1950, S. 225), die, laut Perle, von Milton Babbitt geprägt wurde (vgl. Perle 1981, S. 2). Diese Benennung bleibt – neben dem eigentlich logischeren Ausdruck „series“ und dem vermutlich stark vom Deutschen beeinflussten „row“ – gerade bei Theoretikern, die stark unter Schönbergs Einfluss stehen, im Sinne von (Zwölfton-)Reihe in Verwendung.

So schreibt noch Babbitt: „In the twelve-tone system, the elements are those of the usual equal-tempered chromatic scale, with membership in twelve pitch-classes determined by the familiar criterion of octave equivalence. The relations, of pitch and interval, among these pitch classes is defined for each composition by a total ordering of the classes, each class appearing once and only once. This ordering defines a twelve-tone 'set' (sometimes termed 'row' or 'series') with now specification of the registral member of the pitch class, or of duration, dynamic level, or timbre“ [...]. (Babbitt, S. 228f)

Babbitt erklärt hier also ganz im schönbergschen Sinne „set“, „row“ und „series“ zu synonymen Benennungen für einen Begriff, der als Reihung der zwölf Tonnamen des temperierten Systems definiert wird. Dies ist insofern bemerkenswert, als das Wort „set“ weder in der englischen Allgemeinsprache noch in der Fachsprache der Mathematik eine Reihung bzw. Ordnung der in der betreffenden Menge enthaltenen Elemente impliziert.

Dies bleibt allerdings im fachsprachlichen Kontext so lange unproblematisch, bis – insbesondere von Perle – unter dem Einfluss Newins und Fortes in Anlehnung an die Mengenlehre in der Mathematik und unter Einbezug anderer mathematischer Teilgebiete wie der Kombinatorik die Benennung „set“ für den Überbegriff von „ordered sets“ (= Reihen) und „unordered sets“ (wie wir sie aus Hauers Tropenlehre kennen) eingeführt wird. So finden wir bei Perle Wortkombinationen wie „serially ordered sets“ (Perle 1985, S. 9) oder die Gegenüberstellung von “tropes” einerseits und “Schönberg's ordered sets” andererseits (ibid., S. 14). Die Verwendung von “Set” in diesem Sinne lässt sich auch besonders schön aus dem folgenden Zitat ansehen: “It is nevertheless Berg, rather than Schoenberg, whose work shows an awareness of the hierarchical implications of the different types of set structure and of the special meaning of the all-combinatorial sets in particular. The Basic Series is such a set.”

Doch selbst bei Perle bildet sich diese Differenzierung erst langsam heraus, so schreibt er noch 1981 in einer Fußnote: “The accepted German term *Reihe* may mean 'row,' series,' or 'set.' Of these, 'row,' the earliest to gain acceptance in writings in English on the subject, is the least appropriate, since it implies a certain regularity, not necessarily characteristic of the set. To a large extent it was replaced by 'series,' mainly through the books and articles of Ernst Krenek. The term 'set,' introduced in 1946 by Milton Babbitt in *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System* (reproduced in typescript by Princeton University, Dept. of Music), has gained general currency.” (Perle 1981, S. 2). Der Satz, auf den sich diese Erklärung bezieht, definiert den gemeinten Begriff ganz klar als (geordnete) Reihe: “In Schoenberg's twelve-tone system all the tone relations that govern a given musical context are referable to a specific *linear ordering*” [Hervorhebung durch den Autor] “of the twelve notes of the semitonal scale. Neither register, duration, timbre, or intensity – in other words, no attribute other than that represented by the pitch-class name of what is informally called a 'note' – is defined by this referential permutation of the semitonal scale, a permutation denoted by the term 'row,', 'series,' or 'set.’” (ibid.)

Erst im Laufe der 80er Jahre erfährt also der englische Terminus “set” bei Perle und anderen im Zusammenhang mit der Rezeption der Reihentechnik eine Bedeutungserweiterung. Aufgrund der schon erwähnten Anleihen bei der Terminologie der mathematischen Mengenlehre könnte man nun durchaus erwarten, dass auch das Deutsche, Französische und Italienische schlicht und einfach den Begriff der „Menge“ auf die Musikwissenschaft umlegen und die entsprechende Benennung übernehmen. Dies ist aber nicht der Fall, vielleicht deswegen, weil diese theoretischen Richtungen so sehr im angelsächsischen Raum verwurzelt sind, vielmehr wird bei der Rezeption dieser Überlegungen entweder schlicht und einfach die englische Benennung (unter Anführungszeichen oder kursiv gesetzt) übernommen oder aber der Begriff

umschrieben. So lesen wir etwa: „Les *Set Theories* ont eu le mérite de la réduction des grands nombres, mais elles nous ont enfermé” [sic!] “dans une logique abstraite, celle de la théorie des ensembles, vers laquelle le sérialisme les conduisait, mais où la sonorité – et en conséquence la hauteur réelle – n'a aucune place.” (Deliège/Paddison S. 89.) Dass die Musikwissenschaft bei der Benennungsbildung relativ wenig Probleme mit Paraphrasierungen hat, dies umso mehr, als aufgrund terminologischer Uneinigkeiten ohnehin oft eine nähere Bestimmung des jeweils autorenspezifischen Begriffssystems und der verwendeten Benennungen nötig wird, wurde ja schon weiter oben dargelegt.

Wir können also feststellen, dass “Set” im englischen Sprachraum im Zusammenhang mit der Rezeption der Zwölftonmusik und verwandter oder von ihr beeinflusster Schulen bei vielen Autoren im historischen Verlauf eine schleichende Bedeutungserweiterung erfahren hat, die heute diese Benennung bei systematischer Betrachtung ganz klar mehrdeutig macht, während die anderssprachigen Entsprechungen “Reihe”, “série”, “serie” von diesem Bedeutungserweiterungsprozess nicht betroffen waren und in jenen Fällen, wo “set” den Begriff einer referentiellen Gruppierung von Tonnamen ohne eindeutige Reihung bezeichnet, nicht verwendet werden können, wobei außerhalb des englischsprachigen Raums griffige Benennungen für diesen neuen Begriff noch ihrer Prägung harren.

Ein letztes Sprachspezifikum betrifft noch den schon in anderem Zusammenhang besprochenen Ausdruck der Atonalität – denn insbesondere im Englischen wird “atonality” gerne auch als Synonym für “free atonality” (“freie Atonalität”, “atonalité libre” oder “libre atonalité”, “atonalità libera”), also die der Entwicklung der Zwölftonreihentechnik unmittelbar vorausgehende musikhistorische Phase, verwendet. “Da einerseits Ausdrücken wie reihentechnisch gebundene Atonalität eine gewisse Umständlichkeit eignet und andererseits mit Dodekaphonie bzw. Zwölftonmusik etablierte Begriffe

bereitstehen, die im allgemeinen selbstverständlich Atonalität miteinschließen, somit freie Atonalität und Zwölftonmusik das bequemere Gegensatzpaar bilden, begegnet bei manchen Autoren insbesondere des angelsächsischen Sprachraums spätestens seit Mitte der 1960er Jahre eine GLEICHSETZUNG DER BEGRIFFE ATONALITÄT UND FREIE ATONALITÄT.“ (Kinzler, S. 72)

III.3.11 Autorenabhängige Diversität

Der Hauptgrund, weshalb sich eine erschöpfende und zugleich praxistaugliche Darstellung der Terminologie der Dodekaphonie außerhalb der Grenzen der Machbarkeit ansiedelt, wird von Stephan sehr deutlich dargelegt: „Jeder Musiktheoretiker, der in unserem Jahrhundert Versuche unternommen hat, die alte Musik neu oder neue musikalische Phänomene erstmals zu erklären, hat eine wenigstens teilweise neue Terminologie einzuführen getrachtet.“ (Stephan 1985, S. 355). Vorher hält er fest, dass die musikalische Terminologie, so weit sie zumindest bis zu einem gewissen Maße als allgemein akzeptiert gelten kann, stets als Frucht eines historischen Aushandlungsprozesses anzusehen ist. Gerade, was die Musik des 20. Jahrhunderts betrifft, findet dieser Prozess oft auch mit dem Mittel der bewussten Dekonstruktion bestehender Begriffe statt etwa dem des scheinbaren Oxymorons (z. B. der Titel “twelve-tone tonality”, Perle 1978, oder “serial trope” - allerdings unter ironisierenden Anführungszeichen, Perle 1985, S. 102). Bei jeder translatorischen oder terminologischen Annäherung an einen Autor ist daher eine umfassende Kenntnis seiner Schriften und jener seiner Lehrer unerlässlich.

Die autorenspezifischen terminologischen Unterschiede betreffen im Übrigen nicht nur einzelne Definitionen oder Vorlieben für bestimmte Benennungen, sondern die eigentlichen ontologischen Zusammenhänge, die

das gesamte System zusammenhalten. Inwieweit die vier Erscheinungsformen der Reihe gleichberechtigte Manifestationen der gleichen abstrakten Idee (der Reihe als nicht materialisiertes Konzept) seien oder inwiefern die Grundgestalt oder Originalreihe ("basic set") als eigentlicher Ausgangspunkt anzusehen sei, darüber herrscht ebenso wenig allgemein verbindliche Klarheit wie darüber, ob diese vier Formen oder Ableitungen ein geschlossenes System bilden, wie implizit von Schönberg postuliert, oder beliebig durch weitere gleichberechtigte Ableitungen erweiterbar seien, wie von Eimert versucht (vgl. zu dieser terminologischen und inhaltlichen Problematik beispielweise Beiche HmT, S. 188ff).

Wenn also der ständige internationale Aushandlungsprozess, der die Terminologie der neueren Musik gewissermaßen zu einem Work in Progress macht, einerseits sehr interessant zu beobachten und analysieren ist, so macht er es andererseits auch unentbehrlich, sich bei jedem Autor zuerst kundig zu machen, wo er sich in diesem Aushandlungsprozess positioniert, bevor irgendeine Aussage über sein jeweiliges Begriffssystem möglich ist.

III.3.12 Begriffliche Verschiebungen bei gleichzeitiger Ein-Eindeutigkeit zwischen Benennung und Gegenstand

Eines der interessantesten Phänomene, das sich am Beispiel der Terminologie der Zwölftonmusik darlegen kann, aber gewiss nicht auf diese beschränkt ist, besteht darin, dass sich Begriffe im historischen Verlauf wandeln können – insofern, als jene Merkmale und Funktionen, die den Gegenstand aus der Perspektive einer früheren Zeit eindeutig bestimmten, irrelevant werden oder nicht mehr anwendbar sind, während andere Merkmale, die unter dem alten Blickwinkel mangels eines entsprechenden Referenzsystems gar nicht erkannt werden könnten, in den Vordergrund treten und unter den neuen

Voraussetzungen ihrerseits die Bedeutung differenzieren und eingrenzen –, während zugleich die der Gegenstand an sich gleich bleibt und auch die alte, der neuen empfundenen Merkmalsstruktur möglicherweise nicht mehr adäquate Benennung der Bequemlichkeit halber beibehalten wird.

Ein ganz offensichtliches Beispiel hierfür sind die Intervallnamen, die in allen hier behandelten Sprachen aus den Ordnungszahlen abgeleitet sind – im Deutschen aus den lateinischen (“Prim”, “Sekund”, “Terz”, “Quarte” usw.), ebenso im Französischen mit Ausnahme der Septim (“unison/prime”, “seconde”, “tierce”, aber: “septième”), im Italienischen aus den eigenen bzw. lateinischen (“prima”, “seconda”, “terza”, “quarta” usw.), im Englischen teils auch aus den germanischen (“unison”, “second”, “third”, “fourth” usw.).

Diese Zahlen beziehen sich allerdings auf die Stufen der diatonischen Tonleiter – die, wie wir im ersten Teil dieser Arbeit gesehen haben, gerade für die Zwölftonmusik völlig irrelevant ist. So trägt etwa die Terz ihren Namen, weil die zugleich bzw. nacheinander erklingende Töne – die Töne selbst mit eingerechnet – in der Diatontik drei Schritte voneinander entfernt sind (also eigentlich zwei Stufen auseinander liegen). Im Zwölftondenken, das in Halbtönen rechnet, ist dies aber eine Definition, deren Referenzpunkte letztlich außerhalb des anwendbaren Systems liegen.

Die akustischen Phänomene von beispielsweise großer und kleiner Terz bleiben selbstredend unverändert, sieht man von kleinen Intonationsanpassungen und -vorlieben der Ausführenden ab, doch abgesehen davon, dass “Terz” als Überbegriff für kleine, große, übermäßige usw. im Zusammenhang mit nicht diatonischer Musik nicht die geringste Existenzberechtigung besitzt, kann etwa die große Terz im Rahmen der Zwölftonmusik nur als Abstand von vier Halbtonschritten definiert werden, so dass es sich eigentlich um einen anderen Begriff mit einer anderen Definition handelt, die sich in der Benennung “große Terz” bzw. “major third”, “tierce

majeure”, „terza maggiore” nicht mehr im Geringsten widerspiegelt, sondern diese Benennung vielmehr widersinnig erscheinen lässt.

Es sind durchaus Versuche zu konstatieren, diesen bisweilen als Missstand empfundenen Sachverhalt zu korrigieren, so verwenden etwa einige Theoretiker wie Jelinek für den ohne enharmonische Differenzierung (also im Sinne des Zwölftonsystems) mit der verminderten Quinte identen Tritonus lieber die Wortprägung „Halboktave” (vgl. Jelinek, S. 16). Dem aufmerksamen Leser dürfte nicht entgangen sein, dass man damit aber sozusagen auf halbem Wege stehenbleibt, denn die so geprägte Benennung enthält noch immer mit dem Wortteil „Oktave“ nicht anders als „verminderte Quinte“, „übermäßige Quarte“ oder „Tritonus“ eine auf die nunmehr irrelevante Diatonik gemünzte Ordnungszahl.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich neu geprägte Benennungen in solchen Fällen nicht durchzusetzen vermögen; die Begriffsverschiebung bei gleichzeitiger Ein-Eindeutigkeit zwischen Benennung und Gegenstand führt offensichtlich nicht zu einem ausreichend starken terminologischen Leidensdruck.

So schreibt auch Eimert: „Wir folgen dem Brauch von Jahrhunderten, wenn wir die Töne und Intervalle namhaft machen,” [...] „wir halten uns an die überlieferte Notenschrift, und die Zwölftonkomponisten unterscheiden, wenn nicht korrekt, so doch mit einer gewissen Logik zwischen \sharp und \flat . In allen diesen Dingen müßte eine exakte Zwölftonsystematik anders verfahren. Die Zwölftonmusik aber hält es mit dem guten Alten, als ob sie bezeugen wolle, sie sei Musik wie andere auch. Sie beläßt es bei Sekunden, Quinten und Terzen, obwohl sie nur gezählte Halbtonstufen kennen sollte, und alle Vorschläge zur Verbesserung der schon lange umgestaltungsbedürftigen Notenschrift sind unfruchtbar im reformerisch Abseitigen steckengeblieben.” (Eimert 1950, S. 15).

Wie von Eimert richtig erkannt, gilt alles hier über sprachliche Benennungen Festgehaltene ebenso, um nicht zu sagen: in noch größerem Maße, für die traditionelle Notenschrift, deren Schwächen ja immer wieder eine beliebtes Thema bei Komponisten und Musiktheoretikern sind.

Auch Stephan warnt vor überstürzten terminologischen Neuprägungen, hält aber zugleich fest: "Obgleich die traditionellen Begriffe zur Analyse von Musik der letzten beiden Jahrzehnte immer wenig brauchbar, manche meinen sogar so gut wie unbrauchbar geworden sind, so erscheinen sie doch nach wie vor unentbehrlich. Es wäre aber vor ihrer Verwendung zu prüfen, in welchem Umfang sie bei ihrer neuerlichen Verwendung eine modifizierte Bedeutung erlangen, ob sie erweitert oder nur verändert werden." (Stephan 1985, S. 355)

Eine weitere solche versteckte Bedeutungsverschiebung betrifft die schon in Kapitel III.3.10 angesprochenen Vorstellungen von den unterschiedlichen Erscheinungsformen der Reihe. Die in diesem Zusammenhang vorgenommene Umlegung der Begriffe der Renaissance-Polyphonie auf ein neues Kompositionsverfahren geht auch nicht ohne derlei Änderungen vonstatten, hier insbesondere in ontologischer Hinsicht; denn während in der alten Polyphonie zunächst einmal das „Subjekt“ als Ausgangspunkt etabliert wird, von dem ausgehend sich Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung ableiten lassen, bilden „Grundgestalt“, Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung, wie im ersten Teil dieser Arbeit erläutert, im Rahmen der Zwölftonmusik streng genommen gleichberechtigte Erscheinungsformen der abstrakten Form der Reihe, selbst wenn der Grundgestalt der Reihe oder „Originalreihe“ bei manchen Autoren implizit oder explizit eine gewisse Sonderstellung eingeräumt wird (vgl. Beiche HmT, S. 188f). Wie im vorhergehenden Kapitel erläutert, werden diese Feinheiten von vielen Autoren unterschiedlich gesehen und unterschiedlich stark bewusst gemacht.

III.4 Schlussfolgerungen

Zum Abschluss wollen wir zunächst noch einmal von allgemeinen Betrachtungen über die Terminologie der Musikwissenschaft ausgehen, wie sie auch von Stephan angestellt werden: „Jeder Analyse-Versuch an einem Werk, das dem Anspruch, neu zu sein, d. h. eine bestimmte Interpretationstradition, hier also eine Analysetradition zu begründen, genügt, setzt die Beantwortung der Frage, auf welche Weise die uns geläufigen Kategorien verwendet werden können, und dann eine Überprüfung dieser bereits vorhandenen, also in gewisser Weise traditionellen Terminologie voraus. In der Regel dürfte sie in der traditionellen Gestalt nicht recht brauchbar, ja mehr oder weniger unbrauchbar sein, gleichwohl ist kaum zweifelhaft, daß es nicht sinnvoll wäre, eine ganz neue Terminologie zu entwickeln. Wohl sind zur Analyse jüngster Musik die traditionellen Begriffe in ihrer traditionellen Bedeutung ungenügend, gleichwohl sind sie unentbehrlich. Sie selbst haben sich entwickelt und präzisiert als Frucht der Bemühung um das Verständnis der klassischen Werke“ [...]. (Stephan 1986.) Er legt weiter dar, dass der Widerstreit verschiedener Kunstrichtungen sich im Widerstreit der unterschiedlichsten „Lehrgebäude“ widerspiegelt. Das „System“, mit dem man Kunst zu fassen versucht, ist „weder etwas willkürlich Ausgedachtes, noch etwas Natürliches oder gar etwas nur Logisches“ (ibid.). Er beschreibt, wie einerseits jedes allgemein verbindliche System nicht allen Aspekten oder Kunstrichtungen gerecht werden kann, auf der anderen Seite aber zur Kommunikation über Kunst gemeinsame Begriffe unentbehrlich sind (vgl. ibid.).

Letztlich laufen auch diese Ausführungen, die sich naturgemäß auch in den hier besprochenen terminologischen Problemstellungen spiegeln, auf jenen Schluss hinaus, den wir selbst aus dieser Arbeit ziehen können: nämlich, dass die Terminologie der Musikwissenschaft, mehr aber noch die Terminologie eines bestimmten Teilbereichs der Musikwissenschaft, ebenso wie die

Terminologie der Analyse und Produktion jeder Kunstrichtung, nur im ständigen Diskurs zu begreifen ist, da – denn genau das ist es ja, was Kunst eigentlich interessant macht – bei guter Kunst nie Einigkeit oder gar endgültige Erkenntnis über den Gegenstand und damit auch kein allgemein verbindliches Begriffssystem möglich ist, wobei sich die zu einem bestimmten Zeitpunkt vermeintlich konstatierbaren ontologischen Verhältnisse weniger als Gebäude denn vielmehr als ständig von den verschiedenen Theoretikern und Künstlern wieder in Bewegung gebrachtes Mobile präsentieren.

Im Zuge dieses Prozesses tritt, da wir es mit einem relativ jungen Zweig der Tonkunst und der damit verbundenen Wissenschaft zu tun haben, infolge des internationalisierten Diskurses insbesondere das für den Sprachmittler interessante Phänomen einer meist sprachübergreifenden Benennungsbildung in Erscheinung. Gute Beispiele finden wir auch für die Frage, ob eine Begriffsverschiebung im Sinne einer Verschiebung des Blicks auf einen Gegenstand bei gleichzeitiger Unveränderlichkeit des Gegenstands an sich Benennungsneubildungen rechtfertigt. Dabei sind wir – beim derzeitigen Stand der Diskussion – mit der Mehrzahl der zitierten Autoren einstweilen zum Schluss gekommen, dass Benennungsneubildungen sich in diesen Fällen kaum je durchsetzen und daher nur bei extremem Leidensdruck zu rechtfertigen sind.

Abschließend sei uns hier noch eine philosophische Betrachtung gestattet. Man kann ja die Zwölftonreihenmusik in Analogie zu gleichzeitigen Entwicklungen in anderen Künsten (abstrakte Malerei, hermetische Literatur) als Paradebeispiel einer "selbstreferentiellen" - wenn auch konstruiert-selbstreferentiellen - Kunstrichtung bzw. als Ausdruck einer selbstreferentiellen Werkvorstellung sehen. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass, wie wir gesehen haben, die Autoren, die sich mit Produktions- und Analysetheorien dieser Musik befassen, mit ihrer Lust an der Zerschlagung bestehender Gedanken- und Begriffssysteme und ihrer Freude an der Umdeutung und

Neuprägung von Benennungen letztlich in ihren Schriften in terminologischer Hinsicht ebenfalls in großem Maße selbstreferentiell vorgehen.

IV. Teil: Anhang

IV.1 Quellenverzeichnis

IV.1.1 Zur Gliederung des Quellenverzeichnisses und den im Text verwendeten Kürzeln

Der leichten Übersichtlichkeit halber ist dieses Verzeichnis folgendermaßen gegliedert:

1. Enzyklopädien, Handbücher, Sammelbände
2. Ausgaben von Fachzeitschriften, nach Sprache geordnet
3. Literaturquellen, nach Autor geordnet
4. Internetquellen, nach Autor geordnet

Monographieartige Lexikonartikel oder Beiträge in Sammelbänden, aus denen besonders oft zitiert wird, sind zur leichten Referenzierbarkeit zusätzlich im Autorenverzeichnis aufgelistet.

Als Kürzel werden im Text wie allgemein üblich der Name des Autors, bei Mehrdeutigkeit mit Erscheinungsjahr, verwendet, bei enzyklopädischen und ähnlichen Werken die allgemein verbreiteten Abkürzungen, die der Vollständigkeit halber auch neben dem Titel in kursiver Schrift angeführt sind.

IV.1.2 Enzyklopädien, Handbücher, Sammelbände

Die Musik in Geschichte und Gegenwart (*MGG*), Allgemeine Enzyklopädie der Musik, DTV/Bärenreiter, München/Kassel/Basel, 1989

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Neuausgabe (*MGG neu*), Metzler, Stuttgart, 1994

Eggebrecht, Hans-Heinrich (Hrsg.), Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert, Band 1 des HmT (Handbuchs der musikalischen Terminologie), Franz Steiner Verlag, 1995

Hoffmann/Kalverkämpfer/Wiegand (Hrsg.), Fachsprachen - Languages for Special Purposes - Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft (*HSK*), Walter de Gruyter, Berlin - New York, 1998

Sadie, Stanley (Hrsg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians in twenty volumes (*NG*), Macmillan Publishers Limited, London, 1980

Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti (*Ricordi*), Ricordi, Mailand, 1959

IV.1.3 Fachzeitschriften

Revue musicale, Arnold Schönberg et l'École de Vienne, Double Numéro 416-417, Éditions Richard-Masse, Paris, 1989

Rivista di estetica, Ausgabe Nr. 4, Istituto di estetica dell'Università di Torino, Turin, 1959

IV.1.4 Literatur, nach Autoren geordnet

Adorno (Wiesengrund-Adorno), Theodor, Nervenpunkte der Neuen Musik - Ausgewählt aus Klangfiguren, Rowohlt/Suhrkamp, Reinbek bei Hamburg/Frankfurt am Main, 1969

Babbitt, Milton, The collected essays of Milton Babbitt, Princeton University Press, 2003

Bandur, Markus, Die Fachlexikographie der Musikwissenschaft: eine Übersicht, Beitrag in: HSK 14, S. 2005ff., 1998.

Barber, J. Murray, Temperatur und Stimmung (Lexikonartikel), MGG, Bd 13, S. 214ff., 1989

Bayer, Francis, De Schönberg à Cage: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine, Band 37 der Collection d'esthétique, Klincksieck, 1981

Beiche, Michael, Terminologische Aspekte der Zwölftonmusik, Musikverlag Katzbichler, München/Salzburg, 1984

Beiche, Michael, Grundgestalt, Artikel im 1. Band des HmT

Boulez, Pierre, Relevés d'apprenti, Textes réunis et présentés par Paule Thévenin, Éditions du Seuil, Paris, 1966

Budin, Gerhard, Theorie und Praxis der übersetzungsbezogenen Terminologearbeit - Version 1 – Stand 21. 10. 1998, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien, 2002

Budin/Oeser, Beiträge zur Terminologie und Wissenstechnik. TermNet, Wien, 1997

Deliège, Irène/Paddison, Max, Musique contemporaine: Perspectives théoriques et philosophiques, Editions Mardaga, Wavre, 2001

Duse, Ugo, Per una storia della musica del Novecento e altri saggi, EDT/Musica, 1981

Eder, Gabriele, Musikpädagogik im österreichischen Bildungssystem. Ein Überblick über Geschichte, Strukturen und Inhalte - in: EAS (Europäische Arbeitsgemeinschaft Schulmusik). Newsletter. Wien, 2003

Eimert, Herbert, Lehrbuch der Zwölftontechnik, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1950

Eimert, Herbert, Grundlagen der musikalischen Reihentechnik, Universal Edition, Wien, 1964

Garzone, Giuliana/Viezzi, Maurizio, Interpreting in the 21st century: challenges and opportunities : selected papers from the 1st Forlì Conference on Interpreting Studies, 9-11 November 2000 - Band 43 von Benjamins translation library, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2002

Gile, Daniel, Regards sur la recherche en interprétation de conférence, Presses Univ. Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1995

Grabner, Hermann, Allgemeine Musiklehre, Bärenreiter, Kassel 1994 (Neuaufgabe; Erstausgabe: 1959)

Griffiths, Paul, Serialism (Lexikonartikel), NG, Bd.17, S. 162ff.

Hoffmann, Lothar, Kommunikationsmittel Fachsprache - Eine Einführung, 3., durchgesehene Auflage, Akademie-Verlag, Berlin, 1987

Jelinek, Hanns, Anleitung zur Zwölftonkomposition: Nebst allerlei Paralipomena. Appendix zu Zwölftonwerk, OP. 15, Universal Edition, Wien, 1967

Kinzler, Hartmuth, Atonalität, Artikel in Band 1 des HmT, Franz Steiner Verlag, 1995

Laaf, Ernst, Atonalität (Lexikonartikel), MGG, Bd. 1, S. 760ff.

Leibowitz, René, Introduction à la musique de douze sons, L'Arche, Paris, 1949

Leibowitz, René, Schoenberg, Éditions du Seuil, Paris, 1969

Leibowitz, René, Schoenberg and His School, übersetzt ins Englische von D. Newlin, Da Capo Press, New York, 1970 (1949)

Perle, George, Twelve-tone tonality, University of California Press Berkeley, Los Angeles, London, 1978

Perle, George, Serial Composition and Atonality - An Introduction to the Music of Schönberg, Berg, and Webern - Fifth Edition, revised. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1981

Perle, George, The Operas of Alban Berg, Volume One / Wozzeck, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1980

Perle, George, The Operas of Alban Berg, Volume Two / Lulu, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1985

Pfrogner, Hermann, Die Zwölfordnung der Töne, Amalthea-Verlag, Wien, 1953

Pöchhacker, Franz, Simultandolmetschen als komplexes Handeln – Band 10 von Language in performance, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1994

Pöchhacker, Franz, Dolmetschen – Konzeptuelle Grundlagen und deskriptive Untersuchungen, Wien 1998

Erich Prunč, Entwicklungslinien der Translationswissenschaft: von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht - Band 14 von TransÜD : Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens, Frank & Timme GmbH, Frankfurt, 2007

Reich, Willi (Hrsg.), Gespräche mit Komponisten – Von Gluck bis zur Elektronik, Manesse Verlag, Stuttgart, undatiert

Rognoni, Luigi, Espressionismo e dodecafonìa, Einaudi, Turin, 1954

Rohwer, Jens, Harmonielehre (Lexikonartikel) MGG, Bd. 5, S.1614ff.

Schiedermair, Ludwig F., Komponisten in ihrer Zeit - Musikwelt Europa in drei Jahrhunderten, Langen Müller, München, 1988

Schönberg, Arnold, Style and Idea, Philosophical Library, New York, 1950

Schönberg, Arnold, Stil und Gedanke – herausgg. von Ivan Vojtech, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1992

Schönberg, Arnold, Harmonielehre, Jubiläums-Sonderausgabe, Universal Edition, Wien, 2001 (Erstausgabe: 1922)

Schumann, Karl, Johann Sebastian Bachs "Matthäus-Passion" - im CD-Booklet zur Aufnahme mit Otto Klemperer, EMI Records Ltd., Hayes, Middlesex England, 1989

Smith Brindle, Reginald, The New Music - The Avant-garde since 1945, London – New York – Toronto, 1975

Stephan, Rudolf, Zwölftonmusik und Serielle Musik (Lexikonartikel), MGG Bd. 14, S. 1522ff.

Stephan, Rudolf, Vom musikalischen Denken - Gesammelte Vorträge, Schott, Mainz, 1985

Störel, Thomas, Die Fachsprache der Musikwissenschaft - Beitrag in: HSK 14, S. 1334 ff.

Stuckenschmidt, Hans Heinz, Schönberg, Leben - Umwelt – Werk, Atlantis Verlag, Zürich, 1974

Stuckenschmidt, Hans Heinz, Arnold Schoenberg, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1993

Wellek, Albert, Atonalität (Lexikonartikel), MGG, Bd. 1, S. 763ff.

Wellesz, Egon, Arnold Schönberg, Neuausgabe, Heinrichshofen, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam, 1985 (Erstausgabe: 1921)

IV.1.5 Internetquellen, nach Autoren geordnet

AIIC, Synthèse des procédures de sélection d'interprètes dans les organisations internationales membres de la CdP, 2002, <http://www.aiic.net/ViewPage.cfm/page770.htm>, zuletzt aufgerufen am 19.08.09

AIIC Training Comitee, Setting up a Conference Interpreting Training Programme, 2006, <http://www.aiic.net/ViewPage.cfm/page60.htm>, zuletzt aufgerufen am 19.08.09

Dobozi, Bálint, Vergleich verschiedener wohltemperierter Stimmungen, Proseminararbeit, Universität Zürich, Zürich 2000, nach der Online-Version auf <http://www.fres.ch/bd/content/music/bach.html>, zuletzt aufgerufen am 19.08.09

Goebel, Werner, Welche Töne spielen wir da eigentlich - in „saitenweise – die Zeitschrift für die musizierende Jugend“, Nr. 5, 1998 - nach der Online-Version auf http://saitenweise.tripod.com/2_98_3.HTM, zuletzt aufgerufen am 19.08.09

Monzo, Joseph L., Definitions of Tuning Terms, <http://sonic-arts.org/dict/>, zuletzt aufgerufen am 14.08.04

Tolar, Gerhard, Stimmung von Tasteninstrumenten, <http://members.eunet.at/tolarger/MUSIK/stimmung.htm>, zuletzt aufgerufen am 19.08.09

Wick, G., Schwingungen und Töne - Theorie, Dritter Teil, <http://www.kzu.ch/fach/mathe/Unterricht/mathemusik/TheorieIII.pdf>, zuletzt aufgerufen am 19.08.09

IV.2 Abstract (English)

The present thesis provides terminologists and linguists with an introduction to Schoenberg's twelve-tone-row technique and its reception in the course of time. Examples from the language describing this technique allow for an examination of a „terminology in progress“ that keeps being negotiated in the framework of a heterogeneous international discourse. Special consideration is given to peculiarities of the language and terminology of twelve-tone-row music compared to those of musicology in general, the relevance of successful ad-hoc coining of new denominations through intercultural exchange, the phenomenon of self-referential conceptual systems specific to individual authors (opposed to the ideal of a universally accepted terminology), the influence of polysemous denominations on conceptual considerations, the problem of a terminology strongly influenced by a „father figure“, problematic denomination procedures based on appropriation of terms from related fields, and the relative irrelevance of cultural or linguistic differences compared to terminologically relevant differences between opposed schools of thought. Strong emphasis is also laid on the phenomenon of conceptual changes of meaning while reversible equivalence is preserved between denomination and object. In an excursus on interpretation research, the question is asked in how far musical utterances such as singing or piano playing as well as visual aides are to be considered as integral part of the “text” in a musicological conference setting, and strategies are offered on how to deal with such situations.

IV.3 Abstract (deutsch)

Die vorliegende Arbeit bietet dem Terminologen und Sprachmittler zunächst eine Einführung in Schönbergs Zwölftonreihentechnik und ihre Rezeption im Laufe der Zeit. Anhand von Beispielen aus dieser Fachsprache werden dann Phänomene einer im internationalen Diskurs iterativ ausgehandelten „Terminology in progress“ beschrieben unter besonderer Berücksichtigung von Besonderheiten der Fachsprache und Terminologie der Zwölftonreihentechnik im Vergleich zur allgemeinen Fachsprache der Musikwissenschaft, der Bedeutung gelungener ad-hoc-Benennungsbildungen im zwischensprachlichen Austausch, selbstreferentiell-autorenabhängiger Begriffssysteme im Konflikt mit dem Ideal einer allgemein verbindlichen Terminologie, des Einflusses polysemer Benennungen auf Begriffsebene, der Problematik einer stark von einer „Vaterfigur“ beeinflussten Terminologie, problematischer Benennungsbildungsverfahren durch Entlehnungen aus verwandten Fachgebieten, der relativen Vernachlässigbarkeit von Kultur- und Sprachspezifika im Vergleich zu terminologischen Unterschieden zwischen unterschiedlichen Denkrichtungen sowie begrifflicher Bedeutungsverschiebungen bei gleichzeitiger Ein-Eindeutigkeit zwischen Benennung und Gegenstand. In einem dolmetschwissenschaftlichen Exkurs wird unter anderem die Frage gestellt, inwiefern musikalische Äußerungen wie Ansingen oder Anspielen auf dem Klavier im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Vortrages in einer Dolmetschsituation als integraler Bestandteil des Textes anzusehen seien, und es werden Strategien zum praktischen Umgang mit solchen Problematiken angeboten.

IV.4 About the author (English)

Born in 1979, Christian Flury studied translation and interpreting (double degree) at the University of Vienna from 1999 to 2004, pending submission and defense of the present thesis. After two years in the localization industry and one year as a freelance translator and interpreter, he made his hobby – Perl programming – his job while pursuing his artistic interests as a composer. Since October 2008, he has been studying composition at the University of Music and Performing Arts of Vienna while continuing to work in the field of computer programming on the side.

IV.5 Lebenslauf

Christian Flury, geboren 1979, studierte von 1999 bis 2004 Übersetzen und Dolmetschen an der Universität Wien (Abschluss mit der vorliegenden Arbeit). Nach zwei Jahren in der Lokalisierungsbranche und einem Jahr als freiberuflicher Übersetzer und Dolmetscher machte er als Perl-Programmierer sein Hobby zum Brotberuf. Gleichzeitig geht er als Komponist seinen musikalischen Interessen nach und studiert seit Oktober 2008 an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien Komposition.