

Bearbeitete und teilweise nicht vollendete Bühnenwerke

Triumph der Zeit. Ein Tanzspiel nach Hugo v. Hofmannsthal (1902), wurde nie aufgeführt und ist wahrscheinlich auch nicht vollendet.

Chagrineder. Eine Oper nach dem Balzac-Text von Georg Klarin Klaren (1919).

Herrn Arnes Schatz. Nach Selma Lagerloef. Text vom Komponisten. Die Oper wurde weder verlegt noch aufgeführt.

König Kandaules. Nach einem Text von A. Gide. Die Oper ist vollständig durchkomponiert, aber nur zur Hälfte instrumentiert.

Circe (Walter Firner). Der 1. Akt dieser Oper ist durchkomponiert, der Komponist erkrankte aber und konnte das Werk nicht mehr beenden. Bodanzky hatte die Oper bereits auf Grund des Librettos für die MET angenommen und die Züricher Oper interessierte sich für das Werk.

Orchester-, Chor- und Liedkompositionen

Ländliche Tänze. Ein Walzerzyklus für Klavier. Op. 1 — Dreizehn Lieder für eine Singstimme und Piano. Op. 2 — Klarinetten trio. Op. 3 — Zwei Sinfonien in *d*-moll und *B*-dur, letztere mit dem Beethovenpreis ausgezeichnet. Wahrscheinlich ohne Opuszahl. — I. Streichquartett *A*-dur. Op. 4 — Acht Lieder für Singstimme und Piano. Op. 5 — *Walzergesänge* nach Toscanischen Liedern von Gregorovius für Singstimme und Piano. Op. 6 — Fünf Lieder nach Dichtungen von Morgenstern, Dehmel, Jacobsen usw. Op. 7 — *Turmwächterlied* und andere Gesänge für eine tiefere Stimme. Op. 8 — *Fantasien* über Gedichte von Richard Dehmel für Pianoforte. Op. 9 — *Ehetanzlied* (*Bierbaum / Vögleins Schwermut / Morgenstern* u. a.) für Singstimme und Piano. Op. 10 — Die sinfonische Dichtung *Die Seejungfrau*. Op. 11 oder 12 — Sechs Orchesterlieder für eine mittlere Stimme, Text nach Maeterlinck. Op. 13 — *Psalm Nr. 23* für gemischten Chor und großes Orchester. Op. 14. Zemlinsky vertonte später noch den *Psalm Nr. 13*, wahrscheinlich sein letztes vollendetes Orchesterwerk. Op. 24 — II. Streichquartett. Op. 15 — *Lyrische Symphonie* in 7 Gesängen, 1924 in Prag uraufgeführt. Alban Berg entlieh dem Werk ein Thema für seine *Lyrische Suite* als Huldigung an Zemlinsky. Op. 18 — III. Streichquartett. [Sein letztes IV. Streichquartett (1936/37) dürfte keine Opuszahl erhalten haben. Op. 25?] Op. 19. — *Sinfonische Gesänge* für eine mittlere Stimme und großes Orchester. Vertonungen von Gedichten von Negerdichtern. Op. 20 — Sechs Lieder. Op. 22 — Eine Sinfonietta. Op. 23 — Zwölf Lieder. Op. 27.

Weitere, z. T. früher entstandene Werke ohne Opusnummern: Ein Streichquartett und ein Streichquintett (1896); ein Klavierquartett; eine Sonate für Violoncello und Klavier sowie eine Suite für Violine und Klavier; Lustspielouvertüre zu *Der Ring des Osterdingen*; eine Orchestersuite; drei Chorwerke mit Orchester: *Frühlingsglaube*, *Frühlings Begräbnis*, der 83. Psalm; drei Kompositionen für eine Singstimme und Orchester: *Waldgespräch*, *Der alte Garten* und *Die Riesen*; Three Songs (nach Texten von I. Stein-Firner) sowie eine Anzahl einzelner Lieder; eine Serenade für Violine und Klavier, ein Jagdstück für zwei Hörner und Klavier. Soweit Opuszahlen fehlen, dürften sie den Bühnenwerken zugeordnet gewesen sein. Genaue Angaben sind jedoch nicht erhalten [Ausnahme: *Florentinische Tragödie* mit der Opuszahl 16]. Knapp vor seinem Tode entstanden noch zwei Schulstücke für Flöte, Oboe, B-Klarinette, Horn, und Bassethorn mit dem Titel *Humoreske*.

Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich

VON HELLMUT FEDERHOFER
UND ALBERT WELLEK, BEIDE MAINZ

Hans Heinz Stuckenschmidt charakterisierte kürzlich die Neue Musik, die „heute ein Alter von 50 Jahren erreicht hat und dabei noch immer außerhalb dessen lebt, was man das Repertoire nennt“, beispielhaft an Arnold Schönbergs im Jahre 1911 entstandenem Lied *Herzgewächse*: „Dieses Stück ist heute für viele Menschen

noch so rätselvoll, wie es vor 46 Jahren war, als es zum erstenmal im ‚Blauen Reiter‘ veröffentlicht wurde“¹. Als Ursachen im technischen Sinne werden „Freiheit von Grundtonbindung, Freiheit von Wiederholungszwängen im Sinne der klassischen thematischen Arbeit und Freiheit in allen Elementen der Musik“ geltend gemacht: „Es fehlt ihr deshalb die Aura dessen, was ich Erhörtheit nennen möchte, ohne die unsere Sinne und ohne die unser Geist sie nicht recht willkommen heißen möchten“². Von diesem im Schrifttum über Neue Musik philosophisch, ästhetisch, soziologisch und historisch verschiedenartig gedeuteten, z. T. verharmlosten oder verschleierten³, aber heute kaum mehr ernstlich bestrittenen, sondern offen einbekannten Faktum ausgehend, entwickelten die Verfasser bereits in den Jahren 1964/65 eine Methode experimenteller Ästhetik, mit deren Hilfe in Form von „unwissentlichen“ Hörversuchen der Grad der Anfälligkeit speziell dodekaphonischer Musik gegenüber Verfälschungen im Bereich der Tonhöhe (ihrer geringen „Änderungsempfindlichkeit“) exakter, als dies bisher möglich war, festgestellt werden sollte. Zu diesem Zwecke fand dasselbe Verfahren auch auf tonale Musik Anwendung. Die Beschränkung auf die Tonhöhe bzw. den Toncharakter als den unbestritten ranghöchsten Parameter der musikalischen Erscheinungen empfahl sich nicht nur aus versuchstechnischen Gründen, sondern auch von der Sache her. Das serielle Prinzip exemplifizierte Schönberg nämlich an der Organisation der Tonhöhen; erst spätere Serialisten dehnten es auf weitere Parameter aus. Das Hörexperiment sollte zugleich die Validität der heute bereits historisch gewordenen Zwölftontechnik erkunden, die noch Winfried Zillig, ein Exponent der jüngeren Schönberg-Schule, als Synthese aus Tonalität und Atonalität verstand⁴. Die Koppelung beider Fragen schien deshalb sinnvoll, weil sich die Zwölftonmusik am frühesten und sinnfälligsten von tonalen Bindungen befreite.

Es wurden Hörversuche an den Musikhochschulen und Musikakademien in Detmold, Hannover, Karlsruhe, Köln, München sowie an den Musikwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Frankfurt a. M., Mainz, Saarbrücken, Zürich und Kopenhagen und den Technischen Hochschulen Berlin und Darmstadt mit insgesamt 308 Versuchspersonen, zumeist Musikstudenten, durchgeführt⁵. Ihnen lagen fol-

1 H. H. Stuckenschmidt, *Von Arnold Schönberg bis Pierre Boulez — Die neue Musik, ihr Weg und ihre Erlebbarkeit*, in: *Universitas* Jg. 25, 1970, S. 805.

2 A. a. O., S. 806.

Indem z. B. die Forderung nach Hörbarkeit mit musikalischem Analphabetismus verknüpft wird. Vgl. C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz (1970), S. 63 f. (= *Musikpädagogik*, Bd. 8). Dazu A. Wellek, *Gegenwartsprobleme Systematischer Musikwissenschaft*, in: *Acta musicologica*, Vol. 41, 1969, S. 233: „Das naheliegende Gegenargument, daß es schon früh in der Musik sog. ‚Augenmusik‘ gegeben hat, die nur auf dem Papier besteht, daß etwa sogar ein Krebskanon nicht unmittelbar gehört, nur im Notenbild lesend oder mitlesend verfolgt werden kann, hat kein Gewicht. Denn es ist ein Unterschied, ob solche Konstruktionsfinissen in das Werk mit eingehen und dann notfalls auch überhört werden dürfen, ohne daß das Werk seinen künstlerischen Rang und Wert verlöre oder sinnlos würde — oder ob die ganze Komposition aus nichts als solchen Nichthörbarkeiten besteht und als schlicht hörbares und gehörtes Gebilde in sich sinnlos bleibt.“ Daß musikalische Lektüre die Hörbarkeit steigern kann, steht auf einem anderen Blatt, weil es dann am Hören liegt, das Geschriebene zu verifizieren. So konnte auch A. Schönberg, *Harmonielehre*, 4. Aufl. Wien—Zürich—London 1949, S. 401, sagen: „Das Gehör ist doch eines Musikers ganzer Verstand“. Vgl. dazu auch W. Kolneder, *Visuelle und auditive Analyse*, in: *Der Wandel des musikalischen Hörens*, Berlin (1962), S. 57 ff. (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 3).

4 Nach W. Zillig, *Was ist Zwölftonmusik? Ein Interview mit Musikbetspielern*. BM 30 L 1840, Kassel [etc.], Bärenreiter-Musicaphon.

5 Die Verfasser danken an dieser Stelle allen Institutsdirektoren, Vorständen und Versuchspersonen, die das Hörexperiment ermöglichten, bestens. Ein besonderes Dankeswort gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die finanzielle Mittel zur Durchführung der erforderlichen Reisen zur Verfügung stellte.

gende Ausschnitte aus je zwei dodekaphonischen und tonalen Stücken für Klavier zu 2 Händen zugrunde:

Anton v. Webern, Variationen op. 27, Nr. 3, Takte 1–12;

Arnold Schönberg, Suite op. 25, Menuett, Takte 1–11;

Carl Philipp Emanuel Bach, Sonate C-dur, aus: *Sechs Clavier-Sonaten für Kenner und Liebhaber*, Leipzig 1779, Wotquenne-Verz. Nr. 55, 1, 3. Satz, Takte 1–10;

Johann Ladislaus Dussek, Sonate op. 69, Nr. 3, Larghetto espressivo, Takte 1–10.

Die Notwendigkeit der Beschränkung auf Klavierkompositionen ergab sich aus der Versuchsanlage. Auch hätten verschiedene Klangkörper den Versuch und dessen Interpretation durch neue Variablen unnötig erschwert. An den genannten vier Stücken wurden entsprechende Änderungen vorgenommen, die das Ziel verfolgten, in den beiden ersten Stücken die diesen zugrundeliegende Zwölftonreihe zu beseitigen, in den beiden letzten die Tonalität zu stören. Als bequemstes Mittel hierzu empfahl sich die Veränderung einzelner Töne im Abstand einer kleinen oder großen Sekunde.

1. Versuch: Anton v. Webern, Variationen op. 27, Nr. 3, Takte 1–12 (= Webern I)

Der Ausschnitt aus Weberns Stück, der sich überwiegend auf eine Folge von Einzeltönen bzw. Sukzessivintervallen beschränkt, was eine Kontrollmöglichkeit des Hörers über richtige oder falsche Töne im Sinne der Zwölftontechnik am ehesten zu erlauben schien, basiert auf Grundform, Umkehrung und Krebs, die nacheinander Anwendung finden. Im folgenden Schema werden die vorgenommenen Veränderungen, die die Zwölftonreihe suspendieren, indem mehrere Töne zu früh wiederkehren, andere dagegen am entsprechenden Ort dafür ausfallen, unterhalb der jeweils richtigen Reihe durch Halbfett-Druck kenntlich gemacht:

Grundform: *es h b d cis c fis e g f a gis*⁶ (Takt 1–5, 1. Viertel)

gestörte Grundform: *es c b d es cis fis e g f ais a*

Umkehrung: *es g gis e f fis c d h cis a b* (Takt 5, 2. Takthälfte – Takt 9, 3. Viertel)

gestörte Umkehrung: *es g fis e f fis c es h c a b*

Krebs: *gis a f g e fis c cis d b h es* (Takt 9, 5. Viertel – Takt 12, 1. Viertel)

gestörter Krebs: *g a f gis e fis c cis d b c des*

In taktweiser Anordnung und unter Mitberücksichtigung der Oktavlagen ergibt sich dadurch je eine Nebentoneinstellung pro Takteinheit:

T. 1, *c'* statt *h*; T. 2, *Es* statt *Cis*; T. 3, *cis'* statt *c'*; T. 4, *ais* statt *a*; T. 5, *a'* statt *gis'*; T. 6, *fis'* statt *gis'*; T. 7, *es'* statt *d'*; T. 8, *c''* statt *cis''*; T. 9, *g'* statt *gis'*; T. 10, *gis'* statt *g'*; T. 11, *c'* statt *h*; T. 12, *des''* statt *es''*.

2. Versuch: Arnold Schönberg, Suite op. 25, Menuett, Takte 1–11 (= Schönberg I)

Die Änderungen in Schönbergs Stück erfolgten in ähnlicher Weise, jedoch so, daß je eine Nebentoneinstellung in den ungeraden, dagegen je zwei Nebentoneinstellungen in den geraden Takten erfolgten. Eine gegenüber dem ersten Versuch stärkere Veränderung empfahl sich durch die reichere Harmonik dieses Stückes.

⁶ Vgl. F. Wildgans, *Anton Webern*, Tübingen (1967), S. 141.

Auch hier zerstörte die taktweise vorgenommene Nebentoneinstellung die dem Menuett zugrundeliegende Reihe *e, f, g, des, ges, es, as, d, h, c, a, b*⁷.

Der bequemeren Übersichtlichkeit wegen werden die vorgenommenen Veränderungen sogleich taktweise mitgeteilt:

T. 1, *fis* statt *f*; T. 2, *b'* statt *h'* sowie *h'* statt *b'*; T. 3, *gis* statt *a*; T. 4, *es''* statt *e''* sowie *e'* statt *es'*; T. 5, *Fis* statt *E*; T. 6, *a* statt *g* sowie *dis''* statt *d''*; T. 7, *e'* statt *es'*; T. 8, *d'* statt *cis'* sowie *gis'* statt *g'*; T. 9, *cis* statt *c*; T. 10, *cis'* statt *c'* sowie *c* statt *cis*; T. 11, *A* statt *As*.

Galt in diesen Stücken die Nebentoneinstellung der Aufhebung der Zwölftonfolge, so in den beiden folgenden der Störung der Tonalität. Die Störung betraf das dritte Versuchsexempel stärker als das vierte. Die hier ebenfalls Takt für Takt vorgenommenen Änderungen lauten, nach beiden Händen getrennt, folgendermaßen:

3. Versuch: C. Ph. E. Bach, Sonate C-dur, Wotquenne-Verz. Nr. 55, 1, 3. Satz, Takte 1—10

Rechte Hand: Takt 1, 9. Note *cis''* statt *c''*; Takt 3, 9. Note *gis'* statt *g'*. Takt 5, 5. Note *b'* statt *h'*; Takt 9, 1. Note *f''* statt *fis''*; Takt 10, 2. Note *cis''* statt *c''*.

Linke Hand: Takt 2, 2. Note *dis* statt *d*; Takt 4, 3. Note *cis* statt *c*; Takt 6, 3. Note *es* statt *e*; Takt 7, letzte Note *cis'* statt *c'*; Takt 8, letzte Note *his* statt *h*.

4. Versuch: J. L. Dussek, Sonate op. 69, Nr. 3, Larghetto espressivo, Takte 1—10

Rechte Hand: Takt 2, 4. Achtel *a'* statt *g'*; Takt 3, 2. Note *c'''* statt *h''*; Takt 4, 9. Note *c''* statt *h'*; Takt 5, 2. Note *h'* statt *a'*; Takt 6, 2. Note *h''* statt *c'''*.

Linke Hand: Takt 1, 5. Achtel *c'* statt *d'*; Takt 7, 6. Note *c'* statt *d'*; Takt 8, 5. Sechzehntel *d'* statt *e'*; Takt 9, 3. Achtel *h* statt *a*; Takt 10, 3. Sechzehntel *fis* statt *g*.

Ferner wurden die in den ersten beiden Versuchen verwendeten unveränderten Ausschnitte aus Weberns und Schönbergs Stücken zur Gänze auf einem exakt 13tönig gestimmten Klavier vorgeführt und außerdem die drei letzten Takte aus Schönbergs Beispiel in 13töniger Stimmung mit den vorhergehenden Takten in Normalstimmung verbunden, so daß sich im letzten Versuch zwei verschiedene falsche Versionen ergaben. Im Gefolge der Umstimmung auf ein 13töniges temperiertes System erwiesen sich im Sinne der Versuchsplanung einige Änderungen als zweckmäßig. Infolge der Umstimmung bestand nämlich die Gefahr, daß etliche Dissonanzen als (zurechtgehörte) Oktaven oder Quinten apperzipiert worden wären, was die Beurteilung durch einen unbeabsichtigten Nebeneffekt hätte beeinflussen können.

Aus diesem Grunde wurden folgende Änderungen vorgenommen:

5. Versuch: Anton v. Webern, Variationen op. 27, Nr. 3, Takte 1—12, 13tönig (= Webern II)

T. 2, Taste *des'* statt Taste *d'*; T. 6, Taste *fis* statt Taste *g*; Taste *fis'* statt Taste *gis'*; T. 7, Taste *fis'''* statt Taste *f'''*; T. 9, Taste *ais* statt Taste *a*.

6. Versuch: Arnold Schönberg, Suite op. 25, Menuett, Takte 1—11, 13tönig (= Schönberg II)

⁷ Vgl. J. Rufer, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, 2. Auflage Kassel [etc.] 1966, S. 92.

T. 1, Taste *fis* statt Taste *f*; T. 2, Taste *fis* statt Taste *f*; Taste *as'* statt Taste *a'*; Taste *a'* statt Taste *b'*; T. 3, Taste *b'* statt Taste *as'*; T. 9, Taste *Gis* statt Taste *G*; Taste *fis* statt Taste *f*.

Der Versuch wurde in einer Bandwiedergabe so angeordnet, daß Veränderung und Original je zweimal vorgeführt wurden: entweder erklang zuerst die Veränderung und anschließend das Original oder umgekehrt, wobei jede Version zwecks besserer Einprägung in derselben Wiedergabe stets unmittelbar wiederholt wurde. Die Versuchsanordnung spiegelt folgende Tabelle wider:

Ver- suche	Kompo- nisten	Darbie- tungen	Gestaltung
Nr. 1	Webern (= Webern I)	Nr. 1 2 3 4	Veränderung Veränderung Original Original
Nr. 2	Schönberg (= Schönberg I)	Nr. 1 2 3 4	Original Original Veränderung Veränderung
Nr. 3	Bach	Nr. 1 2 3 4	Original Original Veränderung Veränderung
Nr. 4	Dussek	Nr. 1 2 3 4	Veränderung Veränderung Original Original
Nr. 5	Webern (= Webern II)	Nr. 1 2 3 4	13-Tonstimmung 13-Tonstimmung Original Original
Nr. 6	Schönberg (= Schönberg II)	Nr. 1 2 3 4 5 6	Original Original 13-Tonstimmung 13-Tonstimmung Original + 13-Tonstimmung Original + 13-Tonstimmung

Tab. 1: Anordnung der Versuche

Somit erklang in den ersten fünf Versuchen jeder Ausschnitt viermal, und zwar je zweimal in Veränderung und im Original oder umgekehrt. Nur der letzte Ver-

such vereinigte in entsprechender Anordnung 6 Darbietungen. Die Dauer jeder Darbietung schwankte zwischen 20 und 35 Sekunden, bedingt durch die Länge des jeweiligen Modells. Zwischen jeder Darbietung wurde eine Pause von ca. 7 Sekunden eingeschaltet.

Mittels Protokollbögen, denen jeweils ein persönlicher, jedoch streng anonym bleibender Fragebogen angeheftet war, wurden vornehmlich jüngere Personen befragt, von denen anzunehmen war, daß sie Neuer Musik vorurteilsloser gegenüberstanden als Angehörige einer älteren Generation. Der weitaus überwiegende Teil der Versuchspersonen (im folgenden als Vpn bezeichnet) setzte sich aus Musikstudenten, überwiegend männlichen Geschlechts, mit einem Durchschnittsalter von 24 Jahren zusammen. Hinzu traten in größerer Zahl Lehrkräfte aus dem Bereich der Musik und Musikwissenschaft. Stets handelte es sich um Gruppenversuche nach dem unwissentlichen Verfahren, d. h. es wurden weder die Namen der Komponisten und Stücke genannt noch Aufbau und Zielrichtung des Experiments erläutert. 76 Vpn aus Berlin, Zürich wie auch Vorversuche in Mainz scheiden aus der Statistik aus, da ihnen Fragebögen in noch nicht ganz endgültiger Form zugrundegelegt waren. Von den restlichen 232 Vpn gaben 224 ausgefüllte und verwertbare Protokollbögen ab. Die Ausfüllung der Protokollbögen erfolgte stets in unmittelbarem Anschluß an das viermalige bzw. im letzten Versuch sechsmalige Anhören der jeweiligen Versuchsstücke. Erst nachdem alle Fragen des Protokollbogens zum ersten Versuch beantwortet waren, wurde zum zweiten Versuch weitergeschritten, der in gleicher Weise erfolgte, und so fort bis zum letzten Versuch. Erst nach diesem wurde der persönliche Fragebogen ausgefüllt.

Die wichtigsten Ergebnisse aus den Beantwortungen der Fragen werden im folgenden zusammengefaßt⁸.

Die jeweils zu Beginn jedes Versuches gestellte Vorfrage nach dem Autor bzw. dem vermutlichen Autor ließ stilistisches Orientierungsvermögen der Vpn in hinlänglichem Ausmaß erkennen, obwohl nur wenigen die Autoren und Stücke bekannt waren. So war das Stück von Webern nur 12 Vpn bekannt, aber 78 schrieben es Schönberg, 52 Webern selbst, 10 Stockhausen und 8 Berg zu, während weitere vermutete neuzeitliche Komponisten nur fünf und weniger Stimmen erhielten. Noch besser fiel das Ergebnis bei Schönberg aus. Es war zwar nur 2 Vpn bekannt, aber Schönberg wurde von 66, Berg von 17, Hindemith von 12 und Webern von 8 Vpn als Autor vermutet. Auf die übrigen vermuteten Autoren entfielen wiederum nur fünf und weniger Stimmen. Philipp Emanuel Bach wurde nur zweimal erkannt und J. Ladislaus Dussek — wie zu erwarten — überhaupt nicht. Beide Male erhielt Mozart als vermuteter Autor die meisten Stimmen, nämlich 56 bzw. 58. Ihm folgte Haydn mit 38 bzw. 48 Stimmen an zweiter Stelle. An dritter Stelle wurde Philipp Emanuel Bach mit 22 bzw. Beethoven mit 26 Stimmen genannt.

⁸ Bei Vorbereitung und Durchführung der Versuche erwiesen sich Herr Dipl. Ing. Dr. Johannes Zosel, Akademischer Direktor am Psychologischen Institut der Universität Mainz, der auch die exakte Umstimmung in die 13-tönige Stimmung und die einwandfreie Bandherstellung besorgte, sowie Herr Prof. Dr. Hubert Unverricht vom Musikwissenschaftlichen Institut dieser Universität als gewissenhafte Helfer. Die Auswertung der Daten besorgte Herr Dipl. Psychologe Klaus Zimmermann (Mainz) in einer Zulassungsarbeit zur Diplom-Vorprüfung in Psychologie an der Universität Mainz. Bei der endgültigen Redaktion des Textes war auch Herr Dipl. Psychologe Hans Georg Voss in dankenswerter Weise beteiligt.

Eine weitere Vorfrage, die lautete: „*Wie war der Eindruck? Ist etwas aufgefallen?*“ kann hier übergangen werden, weil deren Beantwortung keine wesentlich neuen Gesichtspunkte zu den Ergebnissen der beiden Hauptfragen ergab, die jeweils in zwei Teilfragen zerfielen. Sie werden im folgenden als Frage 1 a und 1 b bzw. 2a und 2b bezeichnet.

- 1a) „*Waren gegenüber der ersten Wiedergabe alle Wiederholungen ohne Veränderungen von Tonhöhen? Ja Nein*“
- 1b) „*Wenn nein: Kreuzen Sie bitte an, welche Wiederholung verändert war:*
 1. *Wiederholung verändert*
 2. *Wiederholung verändert*
 3. *Wiederholung verändert.*“

Im letzten Versuch bezog sich die Frage 1b, abweichend von den übrigen Versuchen nicht auf drei, sondern auf insgesamt fünf Wiederholungen.

Die Ergebnisse der Frage 1a hält folgende Tabelle fest:

Versuche Nr.	Identität?		Keine Ant- wort
	ja	nein	
1	49	164	11
2	93	116	15
3	9	211	4
4	15	206	3
5	61	151	12
6	71	204	3

Tab. 2: Die Ergebnisse aus Frage 1a nach Identität („ja“) und Nicht-Identität („nein“) sowie die Anzahl der Nichtbeantwortungen dieser Frage.

In Prozenten ausgedrückt besagen die Ergebnisse, daß bei den zwei tonalen Versuchsstücken die Fehlentscheidungen, die also auf vermutete Identität der Wiedergaben entfielen, sich auf 4 % (Bach) bzw. 6 % (Dussek) aller abgegebenen Urteile beschränken, während sie in den dodekaphonischen von 22 % (Webern I), 26 % (Webern II) bis zu 41 % (Schönberg I) anstiegen. Erst das sehr stark veränderte Versuchsstück dodekaphonischer Herkunft (Schönberg II) drückte die Fehlerquote auf 7 % herab, näherte sich also jener der tonalen Stücke an. Besonders fällt ferner auf, daß der 13tönig verstimmte Webern (Webern II) um 4 % mehr Fehlentscheidungen erzielte als der bloß durch Nebentoneinstellung verzerrte (Webern I), d. h. die Identität des Originals mit der Version in totaler Verstimmung wurde etwas häufiger vermutet (26 %) als die Identität des Originals mit der bloß durch Nebentoneinstellung erzielten Verzerrung (22 %). Das Ergebnis gestattet den Schluß, daß

die tonalen Versuchsstücke eine wesentlich bessere Beurteilung als die dodekaphonischen erfahren, worauf auch die unterschiedliche Anzahl von Nichtbeantwortungen hindeutet, wenn man diese als Maß für die Schwierigkeit der gestellten Aufgabe gelten läßt.

Die Frage 1b richtete sich nur an jene Vpn, die die erste richtig beantworteten, nämlich die Identität verneinten. Folgende Tabelle veranschaulicht die Ergebnisse:

Versuche Nr.	Wiederholungen verändert					keine Ant- wort
	1	2	3	4	5	
1	44	103	77	—	—	29
2	27	62	48	—	—	23
3	36	197	196	—	—	6
4	55	181	161	—	—	3
5	51	106	85	—	—	18
6	14	136	145	188	192	5

Tab. 3: Absolute Häufigkeiten der von den Vpn als gegenüber der ersten Wiedergabe verändert erachteten Wiederholungen.

Da die erste Wiederholung in allen Versuchen mit der ersten Wiedergabe stets identisch ist (vgl. Tabelle 1), sind alle Antworten, die bereits die erste Wiederholung als verändert bezeichnen, Fehlerurteile. Um diese in ein entsprechendes Verhältnis zu den richtigen Antworten zu bringen, wurden die Daten der 2. und 3. Wiederholung in den Versuchen 1—5 und jene der 2. bis 5. Wiederholung im Versuch 6, die die richtigen Antworten darstellen, arithmetisch gemittelt. Die Ergebnisse hält folgende Tabelle fest:

Versuche Nr.	Fehler (—)	Treffer (+)
1	44	90
2	27	55
3	36	196,5
4	55	171
5	51	95,5
6	14	165,25

Tab. 4: Gegenüberstellung der Fehlerurteile (—) und der arithmetischen Mittel der richtigen Urteile (+) bezüglich Einschätzung von veränderten Wiederholungen.

Es zeigt sich, daß die tonalen Versuchsstücke im Mittel doppelt so gut beurteilt werden als die dodekaphonischen in Bezug auf Bezeichnung von gegenüber der ersten Wiedergabe veränderten Wiederholungen. Erst das in krasser Veränderung vorgeführte dodekaphonische Versuchsstück (Schönberg II) wird etwa gleich treffend beurteilt wie ein tonales. Die 13-Ton-Verstimmung allein (Webern II) erbringt noch keine signifikant besseren Ergebnisse. Auch die unterschiedliche Anzahl von Nichtbeantwortungen jener Vpn, die Nichtidentität annehmen, scheint auf unterschiedliche Schwierigkeiten bei der Beurteilung von tonalen gegenüber dodekaphonischen Stücken hinzuweisen.

Die zweite Teilfrage klammerte in Übereinstimmung mit der Versuchsanordnung jene Vpn aus, die bereits die erste Teilfrage falsch beantworteten, nämlich eine Identität aller 4 bzw. 6 Darbietungen vermuteten. Wenn man deren Fehlurteile mit jenen aus der restlichen Gruppe, die keine Identität vermuteten und daher zur Beantwortung der 2. Teilfrage aufgerufen waren, addiert und ins Verhältnis zum arithmetischen Mittel der richtigen Urteile setzt, ergibt sich ein noch deutlicheres Bild:

Versuche Nr.	Fehler (-)	Treffer (+)
1	93	90
2	120	55
3	45	196,5
4	70	171
5	112	95,5
6	31	165,25

Tab. 5: Gegenüberstellung der Summe der Fehlurteile aus Frage 1 a und 1 b (-) und der arithmetischen Mittel der richtigen Urteile aus Frage 1 b (+) bezüglich Einschätzung der veränderten Wiederholungen.

Es zeigt sich, daß Webern I und Webern II mehr als zur Hälfte, Schönberg mehr als doppelt so viele falsche als richtige Urteile erbrachte, während die tonalen Versuchsstücke überwiegend richtig beurteilt wurden, was bei dodekaphonischer Musik erst wieder bei sehr krasser Veränderung (Schönberg II) zutrifft.

Sollte die Frage 1 nur erkunden, ob die Veränderung von Tonhöhen erkannt wurde oder nicht und — wenn ja — wie sich die Ergebnisse auf die einzelnen Wiedergaben der Versuchsstücke verteilten, so bezweckte die Frage 2 die Feststellung, ob und welche Wiedergabe bevorzugt oder im Gegenteil als falsch empfunden wurde. Frage 2, die ebenfalls in zwei Teilfragen zerfiel, lautete:

- 2a) „Wenn Nicht-Identität der Wiedergaben angenommen wird: Ist einer der 4 Wiedergaben der Vorzug zu geben, und welcher?“
- 2b) „Wenn Nicht-Identität angenommen wird: Wird eine der 4 Wiedergaben als falsch empfunden, und welche?“

Das Ergebnis der ersten Teilfrage hält folgende Tabelle fest:

Versuche Nr.	Vorzug für Wiedergabe						keine Antwort
	1	2	3	4	5	6	
1	57	27	26	30	—	—	47
2	36	16	15	12	—	—	67
3	143	65	4	7	—	—	23
4	3	4	148	141	—	—	13
5	29	16	46	57	—	—	51
6	144	85	25	16	2	4	26

Tab. 6: Absolute Häufigkeit der von den Vpn bevorzugten Wiedergaben aus Frage 2a. Die fett gedruckten Zahlen bezeichnen die Originalversionen.

Um die Fehltritte mit den richtigen vergleichen zu können, werden die Daten wie im vorigen Versuch auf ein vergleichbares Maß reduziert. Ein Fehltritt liegt vor, wenn die Vpn eine der durch die Versuchsanlage bedingten veränderten Wiedergaben bevorzugt. Umgekehrt sind Bevorzugungen der Originalversionen als richtige Urteile anzusehen. Da in jedem Versuch jeweils zwei Items für richtige und falsche Urteile vorhanden sind (im letzten Versuch: zwei für richtige und vier für falsche Urteile) ergibt sich die Notwendigkeit der Mittelung entsprechender Kategorien. Dies ist in Tabelle 7 vollzogen. Sie enthält die arithmetischen Mittel der richtigen und der Fehltritte.

Versuche Nr.	Treffer (+)	Fehler (-)
1	28	42
2	26	13,5
3	104	5,5
4	144,5	3,5
5	51,5	22,5
6	114,5	11,75

Tab. 7: Treffer- und Fehlermittelwerte aus Frage 2a.

Versuche Nr.	Urteils- diffe- renzen
1	-14
2	12,5
3	98,5
4	141
5	29
6	102,35

Tab. 8: Darstellung der Urteilsdifferenzen aus mittleren Treffern und Fehlern aus Frage 2a.

Aus diesen Daten können die Urteilsdifferenzen aus Treffern und Fehlern abgeleitet werden (siehe Tabelle 8).

Das überraschendste Resultat ist die negative Urteilsdifferenz, die der erste Versuch erbrachte, d. h. der durch Nebentoneinsetzung veränderte Webern wurde vor dem originalen Webern bevorzugt. In den übrigen Versuchen fand zwar das Original stets vor der Veränderung Bevorzugung, doch mit gewichtigen Unterschieden. So zeigte sich, daß der dritte Versuch (Ph. E. Bach) etwa achtmal und der vierte (Dussek) etwa elfmal so gut wie der zweite Versuch (Schönberg I) beurteilt wurde. Der fünfte Versuch (Webern II) schnitt nur etwa doppelt so gut ab wie der zweite dodekaphonische (Schönberg I) und erst der sechste (Schönberg II), der sich durch krasse Veränderungen auszeichnet, erreichte in der Beurteilung wieder das Niveau des dritten Versuchs (Ph. E. Bach).

Die von Versuch zu Versuch unterschiedliche Anzahl von Nichtbeantwortungen in der Frage nach Bevorzugung einer Wiedergabe jener Vpn, die sich für Nicht-Identität entschieden hatten, rundet das gewonnene Bild ab. Offenbar war diese Frage schwieriger zu beantworten als Frage 1b; die Gesamttendenz von Nichtbeantwortungen ist gegenüber dieser sichtlich gestiegen. Die Daten gestatten hier wie dort den Schluß, daß Stellungnahmen zu tonalen Stücken wesentlich leichter als zu dodekaphonischen erfolgen. Die bekannte Ausnahme macht nur der sechste Versuch.

Frage 2b ergab folgende Daten:

Versuche Nr.	„falsch“ für Wiedergabe						keine Antwort
	1	2	3	4	5	6	
1	15	32	45	35	—	—	81
2	4	16	23	20	—	—	85
3	24	30	194	185	—	—	13
4	188	181	15	9	—	—	9
5	65	80	31	19	—	—	54
6	5	19	83	94	182	168	19

Tab. 9: Absolute Häufigkeiten der Urteile aus Frage 2b auf Fälschung einer Wiedergabe. Die fettgedruckten Ziffern bezeichnen die Originalversionen.

Zum Zwecke des besseren Vergleichs werden in ähnlicher Weise wie bei der vorigen Teilfrage einerseits alle richtigen, andererseits alle Fehltritte getrennt addiert und deren Summen arithmetisch gemittelt. Als Treffer zählen alle Urteile, welche die veränderten Wiedergaben als falsch einstufen, als Fehltritte alle diejenigen, welche die Originalversion als falsch bezeichnen. Die durch arithmetische Mittelung errechneten Treffer und Fehler werden in der folgenden Tabelle einander gegenübergestellt:

Versuche Nr.	Treffer (+)	Fehler (-)
1	23,5	40
2	21,5	10
3	189,5	27
4	184,5	12
5	72,5	25
6	131,75	12

Tab. 10: Treffer- und Fehlermittelwerte aus Frage 2b.

Daraus lassen sich wiederum die Urteilsdifferenzen aus Treffern und Fehlern feststellen:

Versuche Nr.	Urteils- diffe- renzen
1	-16,5
2	11,5
3	162,5
4	172,5
5	47,5
6	119,75

Tab. 11: Darstellung der Urteilsdifferenzen aus mittleren Treffern und Fehlern aus Frage 2b.

Wie in Frage 2a wurde auch in Frage 2b der erste Versuch (Webern I) überwiegend negativ beurteilt, d. h. die falsche Version überwiegend als die richtige bezeichnet. Die beiden tonalen Stücke wurden 14- bis 15mal besser beurteilt als Schönberg I, der selbst schon wesentlich besser als Webern I abschneidet, und etwa dreieinhalbmal so gut wie der 13tönig verstimmt Webern (Webern II). Erst wenn ein dodekaphonisches Stück sehr groben Veränderungen unterliegt (Schönberg II), steigert sich die Sicherheit der Beurteilung etwa um das Zehnfache. Ebenso wie in den früheren Versuchen kommen auch hier Nichtbeantwortungen wesentlich häufiger bei dodekaphonischen als bei tonalen Stücken vor — wiederum mit der bekannten Ausnahme im letzten Versuch (Schönberg II) — was auf den Schwierigkeitsgrad der Beantwortung schließen läßt.

Nach Selbsteinschätzung war auf Grund des persönlichen Fragebogens 41 Vpn Dodekaphonie „gut geläufig“ und 30 gaben an, sie „selbst ausgeübt“ zu haben.

Es konnte daher vermutet werden, daß diese Gruppe die dodekaphonischen Stücke besser als die übrigen Vpn beurteilen würde. Die Ergebnisse zeigten jedoch keinen Einfluß auf die Leistung. Damit werden zugleich die Versuche von R. Francès bestätigt, der sowohl Zwölfton-Spezialisten als auch anderen, in dieser Materie weniger geübten Musikern dodekaphonische Fragmente darbot, ohne daß die Ergebnisse signifikante Unterschiede zwischen den beiden Versuchsgruppen erbrachten. Die Unterscheidung der Untersuchungsmaterialien gelang hier wie dort vielmehr ebenso gut bzw. ebenso schlecht, wie es durch bloßes Raten hätte erreicht werden können⁹.

In eine qualitative Analyse der insgesamt 308 Versuchsprotokolle in extenso einzutreten ist hier aus Raumrücksichten nicht möglich. Einzelne Fehlurteile und ihre Begründung, die in vielen Fällen auch nach Abschluß der Versuche mit den Vpn diskutiert wurden, sind hier auch in den statistisch nicht mit verwerteten Versuchsgruppen (Berlin, Mainz, Zürich) sehr aufschlußreich. Manche kehrten mit einer gewissen Stereotypie wieder. Schon in unserem statistischen Bericht fiel ganz besonders auf, daß die Hörprobe von Webern häufiger falsch als richtig beurteilt wurde, und dies auch durch Musikwissenschaftler einschließlich Professoren und Assistenten; sei es, daß die wenig veränderte oder sogar die total verstimimte Fassung als die echte vorgezogen oder aber bei gleichbleibendem Wiederholungsdurchgang eine Veränderung behauptet wurde. Selbst ein (in Zürich ansässiger) namhafter Komponist dieser Stilrichtung erklärte nach einem Versuch in Berlin, eine Kontrolle der notengetreuen Wiedergabe sei grundsätzlich nur möglich und sinnvoll zu fordern, wenn man das Notenbild vor sich habe. Er lehnte die Abgabe seines Protokolls schon deshalb ab, weil er die Fragen größtenteils nicht beantwortet hatte, wahrscheinlich auch nicht beantworten konnte. Dieses Versagen der konkreten musikalischen Vorstellung erweist das so beschaffene musikalische Werk als eine Konstruktion auf dem Papier. Es ist so, wie wenn der Maler sagen müßte, er könne sich sein Gemälde nicht vorstellen, ohne zum mindesten ein Photo davon vor Augen zu haben, ja auch dann nicht in letzten Einzelheiten.

Bei einem nach Jahresfrist wiederholten Versuch in Mainz erklärte eine gut begabte Musikstudentin, daß Webern, den sie erkannt habe, beim allerersten Mal am besten geklungen habe und sicher so authentisch war. Darüber belehrt, daß das Gegenteil zutraf, machte sie geltend, das mache nichts aus, der Komponist wäre eben quasi wie ein Pointillist oder Tachist vorgegangen (sie nannte die Ausdrücke nicht, schien aber ähnliches zu meinen); es liege innerhalb des Zulässigen, ja Erwartbaren, wenn gewisse Freiheiten für Veränderung an einigen Punkten offen blieben und diese nicht nur störten, sondern sogar gefielen. Ähnliche Verteidigungsreden waren z. B. auch in Zürich zu hören. Hier kann der Gegeneinwand nicht unterdrückt werden, daß dies gewiß nicht im Sinne des Erfinders wäre. Ein Webern hätte umsonst gelebt, wenn man seine Notensätze auch nur an wenigen willkürlich herausgegriffenen Punkten ungestraft und sogar mit ästhetischem Gewinn verändern könnte. Er hätte diese Frage selbst bestimmt nicht anders beurteilt.

Andere Versuchsteilnehmer in Mainz rekurrirten, ohne ihn zu nennen und wohl auch zu kennen, auf Krenek, nämlich auf dessen Kasseler Vortrag vom 7. Oktober

⁹ R. Francès, *La perception de la musique*, Paris 1958, S. 140 ff.

1960¹⁰, wo zum Schluß die Relevanz des „inneren Hörens des Komponisten“ rundheraus bestritten wird. Dabei wird unlogischerweise die Frage vom inneren Hörenkönnen (von dem Unvermögen, das Geschriebene vorweg exakt vorstellen zu können) verschoben auf die des gefühlsmäßigen Mitschwingens, das *implicit* als ein Romantizismus gemeint und abgewertet wird — eine Frage, die hier überhaupt nichts zur Sache tut. Wiederum andere Teilnehmer brachten das bekannte und beliebte Argument, die Fähigkeit des Hörenkönnens werde sich sozusagen nachentwickeln: nach, sagen wir, weiteren 50 Jahren werde das Verständnis allgemein gewachsen sein. Das Gegenteil ist nicht nur wahrscheinlich, sondern vielfältig unter Beweis gestellt. Was heute modern ist, ist nach einem halben Jahrhundert obsolet; es wird dann nicht mehr, sondern weniger Beachtung und Verständnis finden als heute, zumal bei dem Ausmaß gegenwärtiger „Manipulation“ der Öffentlichkeit, die sich gegenwärtig so intensiv im positiven Sinne bemüht bzw. bemüht wird. Einer der größten Neuerer der Musikgeschichte, Richard Wagner, hat das klar erkannt, wenn er sagte, daß es gelte, jetzt und hier recht zu behalten, wolle man vor der „Nachwelt“ recht behalten.

Auch die allgemeine Reaktionsweise der Vpn während der Versuchsreihen war vielfach aufschlußreich. So wurden an der Universität Zürich die Versuche 1—2 mit strengem Ernst, Versuch 3 sogleich mit spontaner Heiterkeit aufgenommen, Versuch 5 wieder wie 1 und 2, ebenso Versuch 6 bis zum 3. Durchgang, bei dem 4. mischte sich teilweise etwas Befremden hinein, beim Vorfürher des Tonbandes (der es nicht kannte) Kopfschütteln. War schon der innere Widerstand gegen die Versuche selbst vielfach unverkennbar, so erst recht auch gegen den persönlichen Fragebogen, trotz betonter Zusicherung der Diskretion. Eine männliche Vp in Mainz äußerte Unmut über eine solche „unanständige Schnüffelei“ und erntete damit bei einigen anderen Beifall. In die Linie solchen halb bewußten Widerstands fallen auch mehrfach beobachtete Verkennungen der Instruktion, also mangelndes Instruktionsverständnis. So erklärte ein Dozent der Musikhochschule Hannover und ebenso ein Assistent in Kopenhagen nach Schluß, man hätte bei den total verstimmt (letzten) Schönberg-Wiedergaben gedacht, es sei etwas mit dem Tonband nicht in Ordnung und hätte deshalb nichts (statt: gerade dies!) zu Protokoll gegeben. Die statistisch nachgewiesene Häufung von Stimmenthaltungen, d. h. „Versagern“ im Sinne der Instruktion bei diesen schwierigeren Aufgaben erklärt sich zum Teil aus solchem mehr oder minder bewußten Ausweichen.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Die Hörversuche erbrachten das Ergebnis, daß der Grad der Anfälligkeit dodekaphonischer Musik hinsichtlich der Veränderung von Tonhöhen viel höher (die „Änderungsempfindlichkeit“ viel geringer) ist als der tonaler Musik unter ähnlichen Voraussetzungen, was zugleich die Zwölftontechnik illusorisch macht¹¹. Sie ist kein System, das die Tonalität

¹⁰ Musikalische Zeitfragen XII, Basel 1964, S. 21 f.

¹¹ Hinweise auf die Versuchsergebnisse erfolgten bereits durch H. Federhofer, *Hörprobleme Neuer Musik*, in: *Studium Generale*, Jg. 20, 1967, S. 373, und A. Wellek, *Gegenwartsprobleme Systematischer Musikwissenschaft*, in: *Acta musicologica*, Vol. 41, 1969, S. 232 (Wiederabdruck in Wellek, *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke*, als Anhang zur 2. Aufl. München 1970, S. 324 f.). Bereits ein Vorversuch, der an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz im Jahre 1965 mit denselben Versuchsstücken stattfand, brachte ähnliche Ergebnisse. Über diesen Vorversuch berichtete A. Wellek, *Expériences comparées sur la perception de la musique tonale et de la musique dodécaphonique*, in: *Sciences de l'Art*, Bd. 3, Sonderheft, Paris 1966, S. 156 ff. (englisch in: *Acta des 18. Internat. Kongr. f. Psychologie in Moskau 1966*, 14. Symposium, S. 135 ff.)

gleichwertig zu ersetzen vermag, woran Schönberg und der größere Teil seiner Schüler und Anhänger glaubten¹². Daher sind auch die in diesem Sinne aufgestellten nachfolgenden Behauptungen von Herbert Eimert ein Irrtum und werden durch die oben mitgeteilten Versuchsergebnisse widerlegt: „Im genauen Wortsinn vielmehr ist die Zwölftontheorie eine musikalische Gestalttheorie. — Gestalten, ob man sie als Erlebnis oder Gegenstand beschreibt, sind hochkomplexe Gebilde. Das musikalische Ohr vermag eine gestaltete Folge von zwölf und noch viel mehr Tönen völlig mühelos zu bewältigen, wie denn allgemein das Wahrnehmen von Gestalten und Gestaltzusammenhängen in der Kunst oder im täglichen Leben das Allergewöhnlichste ist“¹³. Das ist eine *petitio principii*. Es sind ganz allgemeine Aussagen, die voraussetzen, was erst zu beweisen wäre, daß nämlich eine dodekaphonische Folge tatsächlich eine „gestaltete“, und das heißt: nicht einfach auswechselbare Folge ist. Gerade von der Gestaltpsychologie, auf die sich Eimert im Zusammenhang mit der Zwölftontheorie fälschlicherweise beruft, kann der stärkste Einwand gegen dodekaphonische Musik erhoben werden. Nach F. Sander, der den Begriff Aktualgenese in die Psychologie einführte, durchlaufen Wahrnehmungsgestalten eine eigene Entwicklung von sogenannten Vorgestalten oder Gestaltkeimen bis hin zu einer prägnanten Endgestalt¹⁴. Diesen Vorgang veranschaulicht Sander beispielhaft an einer musikalischen Sukzessivgestalt. Bei tonalem Material wird diese Entwicklung wahrnehmungsmäßig verifiziert. Bei Zwölftonmaterial bleibt die Aktualgenese der Wahrnehmung, sofern sie überhaupt einmal anläuft, schon im Erkennen der Vorgestalt oder des Gestaltkeimes stecken. Es resultiert bestenfalls eine mangelhafte Gestalt. Es ist bezeichnend, daß der zweite Versuch (Schönberg I) ein wesentlich besseres Ergebnis als der erste (Webern I) erbrachte. Die Erklärung ist einfach. Schönbergs Stück unterliegt zwar ebenfalls leicht Deformationen im Bereich der Tonhöhe, besitzt aber in Bezug auf Form und Motivik noch wesentlich mehr gestalthafte Züge als das punktuelle Stück Weberns, ohne freilich jene der tonalen Stücke zu erreichen, weil deren Tonraumordnung nur negiert, aber durch keine ebenbürtige ersetzt wird.

Die so oft beobachtete Verkennung der Totalverstimmung gerade im Falle von Webern erklärt sich aus dem Fehlen echter sicherer Anhaltspunkte (*cues*); demzufolge orientiert sich das Urteil an einer Klischeevorstellung im Sinne der „Prägnanztendenz“, komplexqualitativ. Webern soll extrem so sein, wie er ist: unstimmig, sperrig, zusammenhanglos; die Totalverstimmung trägt — ganzqualitativ — dazu bei, macht das Ganze noch unstimziger, atomisierter, sie ist sozusagen webernscher als Webern.

Auf die Brüchigkeit der Zwölftontechnik wurde schon mehrfach hingewiesen. So schreibt Theodor W. Adorno: „Die Zumutung der ersten Zwölftonkompositionen an das in freier Atonalität geschulte Hören war es, musikalische Sukzessivkomplexe

¹² Vgl. dazu H. Federhofer, *Winfried Zilligs Einführung in die Zwölftonmusik*, in: Festschrift der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz (im Druck).

¹³ H. Eimert, *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden 1950, S. 8 f.

¹⁴ F. Sander, *Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie*, in: Bericht über den 10. Kongreß für experimentelle Psychologie, Jena 1928, S. 57 ff. (Neudruck in: Sander/Volkelt, *Ganzheitspsychologie*, München 1962, 21967, S. 10 ff.). Dazu neuerdings Wellek, *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie*, 2Bern—München 1969, S. 62 f., 160 f.

als stringent aufeinander zu beziehen, ohne daß doch der eine im anderen dergestalt terminierte, als wollte er dorthin. Insofern wohnt das mit der zunehmenden konstruktiven Integration sich steigernde Moment der Zufälligkeit schon der Zwölftontechnik inne¹⁵. Und Rudolf Stephan stellt die Frage: „Wer möchte denn heute noch im Ernst die Schönbergsche Zwölftontechnik theoretisch untermauern oder gar verteidigen? Wer möchte aber andererseits die Größe der Schönbergschen Musik und die des Komponisten selbst bezweifeln? Die Zwölftontheorie ist sachlich heute nicht mehr interessant, aber sie wird unser Interesse noch lange fesseln, weil sie eben die Grundlage für viele ganz ungewöhnlich großartige Kompositionen war“¹⁶. Aber auch derjenige, welcher an zwölftönige Meisterwerke glaubt, muß zugeben, daß selbst diese in zwar unterschiedlichem, aber ungleich höherem Ausmaß als tonale Musik insgesamt gegenüber Veränderungen im Bereich der Tonhöhe anfällig, d. h. für den Wahrnehmenden wenig änderungsempfindlich sind, so daß ihre emphatisch verkündete Größe an der Struktur kaum einsichtig gemacht werden kann. Adorno versuchte eine soziologische Rechtfertigung dieses Sachverhalts: Gerade die Brüchigkeit der musikalischen Gestalt bürge dafür, daß der heutige Antagonismus der gesellschaftlichen Kräfte künstlerisch wahrhaft zum Ausdruck gebracht werden könne.

Diese Parallelisierung ist völlig willkürlich; denn wer denkt unvoreingenommenerweise an gesellschaftliche Kräfte, wenn er Musik hören will? Und wenn er es doch tut, was hat er davon? Wozu diese masochistische Sozialsymbolik¹⁷?

Adornos utopische, weil aus psychologischen Gründen überhaupt nicht realisierbare Idee¹⁸ setzt den Werk- und Gestaltbegriff, allerdings mit negativen Vorzeichen, immerhin voraus. Dagegen vollzog Herbert Eimert einen radikalen Wandel seiner Auffassung. Er ließ den Gestaltbegriff, den er in der Zwölftontheorie verwirklicht sah¹⁹, mit der Forderung fallen, „die alte klassische Unterscheidung zwischen akustischem und musikalischem Hören hinter sich“ zu lassen²⁰. Einer solchen Gesinnung leistet ein beachtlicher Teil der „Avantgarde“ Gefolgschaft, indem anstelle des Werk- und Gestaltbegriffs ein „autonomes Materialdenken“ proklamiert wird, das Zufallsmusik verschiedener Abstufungen in sich schließt. Dies ist vorläufig allerdings nur weltweit propagierte Parole, deren Hintergründe soziologisch noch nicht dechiffriert sind, und nicht Bestandteil heutigen Musik-

¹⁵ Th. W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IV, Mainz (1962), S. 95; ferner derselbe, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1958, S. 113: „Am sinnlichen Phänomen der Musik, wie es einzig in die konkrete Erfahrung fällt, ist die objektive Vernunft des Systems nicht nachzuvollziehen. Die Stimmigkeit der Zwölftonmusik läßt sich nicht unmittelbar ‚hören‘ — das ist der einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr.“ Vgl. auch das Adorno-Zitat bei Jan W. Morthensen, *nonfigurative music*, Vorwort Heinz-Klaus Metzger, Stockholm (1966), S. 11.

¹⁶ R. Stephan, *Hörprobleme serieller Musik*, in: Der Wandel des musikalischen Hörens, Berlin (1962), S. 39 (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 3).

¹⁷ Natürlich soll damit nicht bestritten werden, was auf einem anderen Blatt steht, daß es so etwas wie einen „Zeitstil“ — in unserer Zeit freilich je länger je weniger! — gibt und dieser mit allgemeineren sozialen Strukturen in einem allerdings schwer analysierbaren Verhältnis steht.

¹⁸ Vgl. dazu H. Federhofer, *Das Ende der musikalischen Parodie?*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1971 (im Druck); u. d. T. *Konec glasbene parodije?* auch in: Muzikološki Zbornik — Musicological Annual V, Ljubljana 1969, S. 111—121. Ferner ders., *Ein Hörprotokoll Neuer Musik*, in: Festschrift für L. Ronga zum 70. Geburtstag (im Druck); enthält Berichte über Versuchsergebnisse mit Stücken von A. Webern und G. Ligeti. Die letztgenannten Versuche fanden im Jahre 1970 an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz statt.

¹⁹ Vgl. oben und Anm. 13.

²⁰ H. Eimert, *Nachruf auf Werner Meyer-Eppler*, in: Rückblicke, Wien 1962, S. 6 (= Die Reihe 8).

denkens, das sich vom Gestaltkonzept nicht gelöst hat. Der Frage, ob dies überhaupt zu erwarten und wünschenswert ist, wenn Kunst sich nicht in Reklame, politische Agitation, musikalische Graphik, Lektüre oder dergleichen verwandeln soll, kann hier nicht nachgegangen werden. Der Zweck vorliegender Studie war es, an Hand der aufgewiesenen Versuchsergebnisse zu zeigen, daß der entscheidende Schritt zur heutigen Zufallsmusik von der Dodekaphonie vollzogen worden ist, mag dieser auch keineswegs im Sinne ihrer Initiatoren gelegen haben²¹.

²¹ Nur mit Schmunzeln kann man hiernach den folgenden Satz aus einer jüngsten Veröffentlichung von C. Dahlhaus zur Kenntnis nehmen: „Niemand ist so stumpf, um Zwölftonmusik, so zerklüftet die Außenseite (= ?) erscheint, als Improvisation mißzuverstehen; der Eindruck von Strenge und Konsequenz drängt sich auf, auch wenn man die Prämissen nicht kennt.“ — C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 64 (=Musikpädagogik Bd. 8).