

Maschinen ohne Räder Ton-Dichter scheuen Errungenschaften

Bach und Dampf-Lok

Karl Ellinger

Der Zug schmaucht am Bahnsteig, wo dann ein Ruck die Puffer auf-einander-prallen lässt, ehe die Räder rollen; und voran zischen dann die Stöße der beiden Schub-Zylinder. Deren Kolben beschleunigen allgemach und erhecheln endlich Reise-Geschwindigkeit bei raschem Pfauchen des Antriebs. Zu diesem schlagen den Gegen-Rhythmus – die Räder der Waggon. Der Zug braust durch die Nacht zum nächsten Bahnhof, welcher in der Ferne leuchtet; und der Zug verlangsamt sich allgemach, bis die Bremsen kreischen. Die Maschine hält; und damit endet auch

die sinfonische Dichtung
»Pacific 231«
von Arthur Honegger.

Der Technik-Schwärmer hat das Werk 1923 komponiert und wünscht sich seine Bewegungs-Apotheose *»verständlich für Massen«* und *»künstlerisch fesselnd«* – und erläutert Näheres:

»Was ich im „Pacific“ zu schildern versucht habe, ist nicht die Nachahmung der Geräusche der Lokomotive, sondern die Wiedergabe eines visuellen Eindrucks und eines psychischen Wohl-Befindens durch eine musikalische Konstruktion. Diese Wiedergabe geht von sachlicher Beobachtung aus: das ruhige Atmen der stillstehenden Maschine, die Anstrengung beim Start, die allmähliche Steigerung der Geschwindigkeit bis zum lyrischen Zustand, zum Gewaltig-Pathetischen eines Eisenbahn-Zuges, der mit seinem 300-Tonnen-Gewicht mit einer Stunden-Geschwindigkeit von 120 Kilometern durch die Nacht rast. Als Vorwurf wählte ich eine Lokomotive vom Typ „Pacific 231“, für schwere Schnell-Züge.«

Ein schwerer Güter-Eilzug

Er ist konstruiert worden von Ingenieuren. Sie haben Optimierungen errechnet – gemäß dem Regel-Werk ihres Faches –, um Hitze zu verwandeln in Druck und diesen dann um-zu-setzen in Bewegung. Für

die Leistungs-Ausbeute muss man entsprechende Materialien besonders formen und dazu die Formen zunächst zeichnen. Der Zeichner bündelt seine Gedanken und erfreut sich am Entwurf, der mehr und mehr gelingt und schließlich als schön empfunden wird, denn er zeigt, wie günstig welche Bau-Teile zusammen-wirken.

Das Zusammen-Wirken fasziniert

und ermöglicht ein Reise-Erlebnis, das *Honeggern* behagt haben muss, denn er erwähnt ein psychisches Wohl-Befinden. Dieses verdankt der junge Komponist seiner Betrachtung. Er versinkt in »das ruhige Atmen der still-stehenden Maschine«. Deren »Anstrengung beim Start« ist geradezu spürbar. Noch mehr erregt »die allmähliche Steigerung der Geschwindigkeit bis zum lyrischen Zustand, zum Gewaltig-Pathetischen eines Eisenbahn-Zuges, der mit seinem 300-Tonnen-Gewicht mit einer Stunden-Geschwindigkeit von 120 Kilometern durch die Nacht rast«.

Diese Raserei wird in einem »lyrischen Zustand« ästhetisch erlebt. Das Schönschaffene der heiligen Energie-Wandlung wird auch rational untersucht vom Sinfoniker. Dessen musikalische Umsetzung bedarf »sachlicher Beobachtung« – warum? Weil die orchestrale Schilderung sich nicht beschränkt auf »die Nachahmung der Geräusche der Lokomotive«. Die qualmende Maschine wirkt ja auch optisch. Das Gesehene entrückt und erhebt. Aber das Erlebte soll nun vermittelt werden – verdichtet »in einer musikalischen Konstruktion«. Ja, tatsächlich »in einer musikalischen Konstruktion« !

Ein Klang-Gefüge
nach Bach

Damit sollen physikalische Phänomene interpretiert werden. Deren Auslegung kommentiert der Komponist – wie folgt:

»Musikalisch habe ich einen großen figurierten Choral geschrieben, der sich in der Form an *Johann Sebastian Bach* anlehnt.«

Bach gilt als harmonischer Visionär und bedeutender Kontrapunktiker. Auf dessen Meisterschaft bezieht sich *Honegger* erstaunlich offen und vertraut noch – nach zwei-hundert Jahren – auf Bach'sche Techniken. Dank dieser erobert das Stück die Konzert-Säle der Welt – warum? Weil die Wahrnehmungs-Reize in ein günstiges Verhältnis gesetzt worden sind – zwischen Einheit und Vielfalt. Denn zuviel Neues ödet genauso an – wie das Einerlei.

Wiederholung im Spiegel-Kabinett

Dort sieht sich der Betrachter vielfach. Ihn belustigen dabei seine verwinkelten und verzerrten Ebenbilder. Mit ihnen wird Erkennbares variiert; und dieses Rezept bewährt sich auch in der Musik.

Dort markiert die Wiederholung den Anfang und das Ende einer Klang-Folge. Deren Repetition wird zum Zeitmaß für Über- oder Unter-Stimmen oder Mittel-Stimmen, die ebenfalls Strukturen kopieren. Die Kopien können gespiegelt werden. Im senkrechten Spiegel am Ende der Melodie zeigt sich deren Rücklauf zum Anfang, was man »Krebs« nennt. Mit »Umkehrung« bezeichnet man die Verkehrung der Ton-Intervalle, wie diese sich zeigen im Spiegel waagrecht über der Melodie.

Deren Verlauf erregt uns, wenn er steigt. Sinkt er, beruhigt das. Ebenfalls schwichtigt, wenn die Melodie verläuft, wie erwartet.

Töne folgen Regeln

Ein Voraus-Ahnen gelingt dank Gesetzen. Diese erkennt man aus der Töne-Folge, welche gekennzeichnet ist – von Wiederholungen. Sie entlasten das Kurz-Zeit-Gedächtnis.

Auch wenn die Folge von hinten nach vorn läuft, erkennt man sie und nennt sie – wie gesagt –

Krebs; und als

Umkehrung bezeichnet der Musiker ja Folgendes:

Die Intervalle reihen sich wie gehabt;
sie verkehren aber ihre Richtung.

Bei umgekehrten Intervallen kann sich auch noch deren Folge verkehren: Dann spricht man von

Krebs-Umkehr.

Motive sind kurze Intervalle-Folgen.

Aus denen setzt sich zusammen, was man

Thema nennt. Themen können verschoben werden
auf andere Ton-Stufen; und das gilt als

Transposition. Die

Imitation der Themen geschieht so:

Sie werden zu-einander zeitlich versetzt,
und zwar in verschiedenen Stimmen.

Wenn die verteilten Themen einander zu jagen
scheinen, dann betitelt man ein solches Stück als

Fuge. Besonders in ihr sind alle Stimmen gleich-berechtigt; und deren jede soll man gut heraus-hören.
 Also werden die Stimmen
 kontrapunktisch geführt. Die
 Stimm-Führung regelt die Intervall-Verläufe. Diese gelten als
 Inhalt der Klang-Rede.

Diese Rede schwingt der Interpret, indem er
 phrasiert.
 Phrasen sind Intervall-Gruppen.
 Solche fasst der Komponist zusammen –
 mit einem Bogen. Der teilt Folgendes mit:
 Die zusammen-gefassten Töne sollen
 legato gespielt werden, also bruchlos auf-einander folgen,
 als würden sie in einem Atem gesungen.
 Dabei soll zur Mitte der Phrase hin
 die Lautstärke anschwellen
 und zum Rand hin wieder ab-ebben, während sich
 auch das Tempo wieder etwas verlangsamt
 nach der Beschleunigung zur Mitte hin.
 Wo der Bogen endet, ist die verleiserte Schluss-Note.
 Sie erklingt kürzer als notiert, dass Zeit bleibe,
 für die nächste Phrase Luft zu holen.
 Auch hecheln kann man Töne. Sie erklingen dann
 staccato. Weniger hüpfend und doch abgesetzt wäre
 tenuto. Wer derartige Mittel einsetzt, der
 artikuliert. Zur
 Artikulation gesellt sich die
 Dynamik. Sie schöpft aus den Abstufungen der Laut-Stärke.
 Ausdrucks-volle Tempo-Schwankungen heißen
 Agogik. Diese Mittel – und viele andere dazu –
 heben die Strukturen einer Komposition hervor
 und hauchen ihnen Leben ein.

Das Zusammen-Leben der Melodien

Die Melodie lebt meist in der Gemeinschaft mehrerer Stimmen. Diese fügen sich zu Mehr-Klängen; und die wieder regelt man bewährt, wenn man sich dabei leiten lässt – von der Harmonie-Lehre, um Spannungen zu schattieren oder Lockerungen gezielt auf-zu-hellen.

Emotionale Wirkungen

Auf diese sollte der Komponist genau achten. Und schon deshalb hat *Honegger* darauf verzichtet, Dampf-Lok-Geräusche nur nachzuahmen. Dennoch belauscht er diese. Gewissenhaft merkt er auf den Rhythmus der Ventile und darauf, wie die Geschwindigkeit schwankt – und optimiert daraus Takt-Art und Tempo. Das Zähl-Maß bleibt gleich; aber die Noten-Werte dehnen oder kürzen sich mathematisch, um zu vermitteln, wie zusammen-wirken die Teile der Maschine und wie die Lokomotive wechsel-waltet mit der Umgebung und mit dem Betrachter. Dem Hörer verdeutlicht sich:

Musik verdichtet Erleben –
und vereinfacht dabei Geräusche.

Farbiges Rauschen ist ja grauer Alltag. Dieser teilt uns mit, wie Energie und Materie jeweils wechsel-wirken. Doch die Wechsel-Wirkung der Motive im kontrapunktischen Verlauf interessieren den Musik-Hörer. Ihn vereinnahmt das harmonische Gefälle und die Architektur der Zeit. Bedeutsame Form lässt uns der Komponist erleben, wenn er berücksichtigt, wie der Mensch akkustische Reize verarbeitet.

Reize-Verarbeiter

Deren Hunderte sitzen im Konzert. Den Saal füllen also Individuen. Jeder einzelne hört ein wenig anders, achtet mehr auf dies als auf das, ist müde oder frisch, locker oder angespannt – und bringt seine persönliche Vor-Geschichte mit.

Viele Lebens-Läufe, Befindlichkeiten, Vorlieben und Anlagen dürften dennoch überein-stimmen – in einer begrenzten Aufnahme-Bereitschaft; und diese befähigt eine Gruppe, gemeinsam etwas zu erleben und dabei ähnlich zu bewerten, was der Initiator komponiert hat. Sein Werk hat er geprägt durch Vorlieben – wie auch durch Fähigkeiten und Schwächen, zu welchen auch zählen darf –

die Geltungs-Sucht.

Denn un-verkennbar hat *Debussy* klingen wollen in einer Gesellschaft, deren Konzert-Betrieb *wagnerianisch* geprägt gewesen ist. Der *Anti-Wagnerianer* besucht 1889 in Paris die Welt-Ausstellung und hört dort *javanische Gamelan-Musik*. Deren Rhythmen und Klänge sind exotisch; und seltsam ist die Stimmung zweier Skalen, die man »*Slendro*« und »*Pelog*« nennt.

Pelog ist eine Ton-Leiter mit fünf Sprossen in gleichen Abständen. Ebenfalls gleich sind die sieben Intervalle von *Slendro*. Auf einer Leiter gleicher Größe verkleinert sich der Abstand der Sprossen bei deren größerer Zahl. Und so ein Verhältnis nennt man »temperierte Stimmung«. Die sieben-stufige Temperierung ist unspielbar auf europäischen Instrumenten. Denn diese teilen ja die Oktave in zwölf Stufen. Doch mit diesen lässt sich das *Slendro* nur nachfälschen; und diese »Fälschung« bestimmt als *Ganzton-Leiter* das weitere Schaffen eines

Claude Debussy.

Dessen *Impressionismus* bezaubert und setzt sich durch. Das freilich provoziert *Honegger*. Er ist dreißig Jahre jünger; und auch seine Komponisten-Generation sträubt sich, an-zu-knüpfen an die innige Verschränkung melodischer Stummel und seltsamer Zusammenklänge bei wechselnden Rhythmen. Gegen diese »Eindrucks-Flimmerei« bündeln also die Jungen und vertreten als Gruppe »*Les Six*« ein Leit-Bild. Dieses verkörpert ein Freund *Debussys*. Dessen Alterskollege komponiert konträr: Er gestaltet philosophisch schlicht das Wesentliche. Die neue Einfachheit lebt ein Bohemien. Er heißt

Erik Satie.

Der Surrealist sagt oft zu seinen Freunden:

»Kurz-sichtig von Geburt an, bin ich doch weit-sichtig von Herzen ... Bevor ich ein Werk schreibe, gehe ich in Gesellschaft meiner selbst ein paarmal um es herum ... Ich bin von sehr seriösem Äußeren. Und wenn ich lache, so geschieht das nie absichtlich. Ich entschuldige mich immer deswegen mit ausgesuchter Höflichkeit ... Mein Arzt rät mir immerzu zum Rauchen; seinen Rat-schlägen fügt er hinzu: „*Rauchen Sie, mein Freund, sonst raucht ein anderer an Ihrer Stelle!*“«

An *Saties* Stelle darf auch kein anderer trinken. Seiner Trunksucht erliegt das Original. Dessen Einfluss währt fort. Das offenbaren Kompositionen aus der Gruppe »*Les Six*«, der *Darius Milhaud* angehört, aber auch – neben anderen Berühmtheiten – der besagte *Arthur Honegger*, welcher sich jedoch bald abkehrt – vom »Primitivismus« des *Erik Satie*, auf welchen sich wieder – etwa zwanzig Jahre später – ein *John Cage* berufen wird – mit seiner »*Minimal Music*«.

Musik-Stile sind Patente

und spiegeln solcherart die Profilierungs-Sorgen ihrer Schöpfer. Deren »*Corporate Identity*« stempelt jedes ihrer Werke; und Anklänge an diese werden darum ängstlich vermieden – von anderen Komponisten. Denen wird schon beim Studium eingetrichtert, was man »heut-zu-tage« nicht mehr schreibt.

Verpönt sind spät-romantische Alterationen. Über solche »*Kaffee-Haus-Akkorde*« haben sich meine Professoren mokiert – in den Siebziger-Jahren. Damals haben sie auch die Quart-Akkorde geächtet – wessen? Eines

Paul Hindemith.

Der Zeitgenosse *Honeggers* hat zwar polyphon angeknüpft an *Bach*, aber eine eigene Harmonie-Lehre ertüfelt. Diese bezieht sich auf die Teil-Schwingungen der *stehenden Welle* und bewertet Klänge. Solche Mathematik ist umstritten – und hat weiland sogar bewirkt, dass ich Hör-Proben nur habe entnehmen können – uralten Werk-Einspielungen. Warum? Weil *Hindemith* – als einflussreicher Lehrer – meine Professoren ödipal erboht hat.

Deren Generation hat in *Adorno* einen Gegen-Papst gefunden; und der hat zur Heils-Lehre erhoben – die *Zwölf-Ton-Technik*. Just gegen diese Kompositions-Methode hat *Hindemith* polemisiert. Bemängelt hat er auch die *Spät-Romantik*. Gegen diese stemmt er seine eigene Harmonie-Lehre und etabliert sein Patent. Es liegt heute im Archiv – wie auch die *Zwölf-Ton-Technik*.

Errungenschaften werden abgelegt und abgetan

Als Ausnahme werden sie kurz erwähnt in der traditionellen Harmonie-Lehre. Doch diese kapituliert schon achtzig Jahre vor *Hindemith* – bei *Richard Wagner*. Seit *Wagner* verweigert sich die Zunft ihrer Wissenschaft und huldigt umso mehr dem

Personen-Kult.

Das Genie gilt als begnadet, bedeutsame Klang-Fügungen zu empfangen. Das Geschenk erfreue den Normal-Sterblichen! Auch wenn es seinem Geiste verschlossen bleibt, darf er huldigen dem Werke und dessen Schöpfer. Mit jeder Licht-Gestalt mehren sich die Patente und damit die Tabus. Mit diesen schrumpfen die Mög-

lichkeiten, sich aus-zu-drücken; und darum klingt ein modernes Geburtstags-Ständchen wie das Jüngste Gericht. Welt-Untergangs-Stimmung lastet auf moderner Klang-Kunst – warum?

Weil man Bruckner boykottiert.

Die Boykotteure kennen *Bruckners* Leben und Werk und haben dessen Partituren studiert – jedoch wie Patent-Anwälte, die danach stöbern, was man bleiben lassen kann, weil es schon erfunden worden ist – nämlich von *Wagner*.

Dessen Zeitgenosse ist *Bruckner*. Er hat von *Wagner* viel gelernt und sich dazu mutig bekannt. Wer bekennt sich aber zu *Bruckner*, wenn es erfordert wird – etwa von einer bestimmten Episode, die komponiert werden soll? Um gezielt das Gemüt zu reizen, könnten ja Entsprechendes entlehnt werden – etwa charakteristische Fort-Schreitungen, welche verdienten, erforscht zu werden; und sie sollten systematisiert werden und verfügbar sein – wie gute Schriftsätze.

Typografische Ratgeber ordnen den Reichtum der Errungenschaften für den Anwender. Für Text-Autoren gibt es Wörter-Bücher und Stil-Fibeln. Doch ein Nachschlage-Werk fehlt: nämlich eines für Komponisten – warum? Weil sie davor bewahrt bleiben sollen, *eklektizistisch* zu entgleisen.

Doch der Schienen-Spur folgt verlässlich – die »*Pacific 231*«. Deren musikalischer Nachgestalter fuhr gerne Bahn und stieg als Student häufig zu – in *Le Havre*. Dort winkte er seinen Eltern und dampfte ab – nach *Paris*. Die Fahrten zum Konservatorium schienen stets durch das frühe 20. Jahrhundert zu führen, als wäre die Strecke gesäumt gewesen – von Stationen französischer Musik, aber ebenso von Halte-Stellen deutscher Avantgarde – beschildert mit *Max Reger* oder mit *Richard Strauss*. Auch von dessen Gleisbauer *Richard Wagner* ließ sich *Honegger* gerne leiten – sogar zeitlebens – und gilt daher als Pendler und eigentlicher Mittler zwischen deutscher und französischer Musik – ohne *epigonal* zu entarten.

Um also originell zu sein,

darf man getrost Bewährtes aufgreifen, obwohl Erprobtes meist ausgeblendet wird, so – als ignorierte man die Gesetze der *Thermodynamik*, wenn man eine Dampf-Lok konstruiert, welche dann auf dem Geleise kröche und röchelte – wie ein sterbender Lindwurm. Von diesem würde sich *Honegger* notenlos abkehren. Doch in den Partituren seiner Kollegen fehlt weiterhin jegliches Rad, das schon erfunden ist, als erstrebten sie – eine Maschinen ohne Räder.