

II. THEORIE

1. Historisch-teleologische oder Überzeitlichkeits-Ästhetik

Der Streit zwischen Adorno und Krenek um die ästhetischen Überzeugungen von historischer Gebundenheit an die Imperative des Materialstandes und historisierender Verfügbarkeit über das Material lässt sich nachzeichnen anhand des Briefwechsels und – in konzentrierter Form – anhand eines veröffentlichten Streitgesprächs¹ sowie zweier aufeinander bezogener, in derselben Ausgabe der Wiener Zeitschrift *Anbruch* publizierter Artikel der beiden Protagonisten.² Adorno erhebt die Konsequenz gegenüber einer historisch gewachsenen Tendenz des Materials zum ästhetischen Kriterium: Die Qualität des kompositorischen Ergebnisses, welches der Dialektik von Freiheit des Komponisten und historisch vorbestimmtem Material Rechnung zu tragen habe, erweise sich durch Stimmigkeit und Strenge; die Konsequenz der Ausführung entscheide über Fortschritt oder Reaktion: »Bloß in seiner immanenten Stimmigkeit nämlich weist ein Werk als fortgeschritten sich aus. In jedem Werk zeigt das Material konkrete Forderungen an und die Bewegung, mit der jede neue darin zutage kommt, ist die einzig verpflichtende Gestalt von Geschichte für den Autor. Stimmig aber ist ein Werk, das dieser Forderung vollständig genügt.«³

Die kompositorische Freiheit forme bereits einen Teil des Materialstandes; die Freiheit des Komponisten sieht Adorno in der konsequenten Erfüllung der Forderungen des Materials.⁴ Krenek hingegen beharrt auf der »Souveränität des Geistes gegenüber dem Material«,⁵ wobei er aber Adornos Materialbegriff als im Material vorangelegte »objektiv-physikalische Struktur« missdeutet: Das Material sei »nicht selbst bereits als geformt zu denken«, sondern stelle »eine bloße Möglichkeit des Formens für den Komponisten dar.«⁶ Diesem Missverständnis konsequent folgend, richtet sich Kreneks Kritik an Adornos imperativer Materialauffassung gegen die dubiosen »innermusikalischen Begründungen« und den »ganzen ästhetischen Apparat« Paul Hindemiths, der »eine Zeitlang eine

1 Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Arbeitsprobleme des Komponisten. Gespräch über Musik und soziale Situation [1930], in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19: Musikalische Schriften VI, hg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1984, S. 433–439.

2 Theodor W. Adorno: Reaktion und Fortschritt, in: *Musikblätter des Anbruch* 12 (1930), S. 191–195; Ernst Krenek: Fortschritt und Reaktion, in: *Musikblätter des Anbruch* 12 (1930), S. 196–200.

3 Adorno: Reaktion und Fortschritt, S. 192.

4 Adorno und Krenek: Arbeitsprobleme des Komponisten, S. 436.

5 Krenek: Brief vom 11. September 1932 an Adorno, in: *Briefwechsel*, S. 28–34, hier S. 31.

6 Adorno und Krenek: Arbeitsprobleme des Komponisten, S. 433.

weitere kanonisch gesetzte, augmentierte und diminuierte Imitationen dieser beiden Linien vervollständigen das elektronische Zwischenspiel (Abbildung 1).

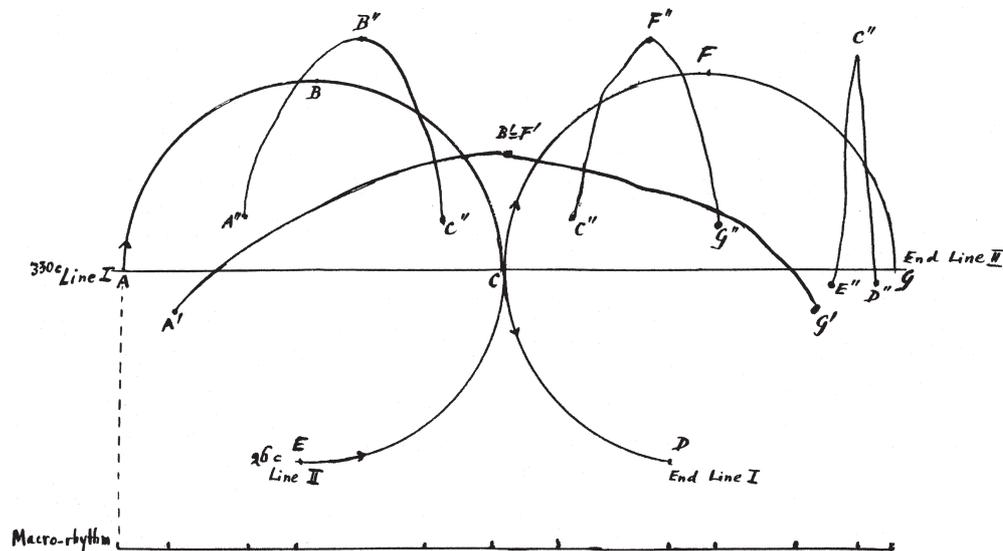


ABBILDUNG 1 Spiritus intelligentiae, sanctus, »elektronisches Zwischenspiel«, schematische Darstellung des Tönhöhenverlaufs (x-Achse: Zeit, y-Achse: Frequenz); Graphik: Ernst Krenek¹⁸⁴

Tatsächlich auskomponiert finden sich in der »Realisationspartitur« nur »Line I« und »Line II«. Die Frequenzen und Dauern der augmentierten und der drei diminuierten Linien sind nicht ausgeschrieben. In der Partitur sind lediglich Beginn, höchster Ton und Ende dieser Imitationen gekennzeichnet. Gegen Ende der Ordnungszahlen 32 und 33 finden sich zum Beispiel die Anweisungen »Einsatz Vergr. (9:5) A bis B« oder »(1564 Pause von Anfang) Einsatz Verkl. (5:9) A bis C«, bei Ordnungszahl 35 erhält man die Information »Verkl. erreicht höchsten Ton (9559)«. Sowohl Geschwindigkeit als auch Frequenzen werden in den Imitationen vergrößert und verkleinert. Teile der ersten Melodie werden in höherer und langsamerer Geschwindigkeit aufgenommen und an bestimmten Stellen des Kanons über die ersten beiden Stimmen gelegt: »The agglomeration of sounds [...] is produced by combining speeded up and slowed down versions of a single tone line with its original recording.«¹⁸⁵ Mit der veränderten Geschwindigkeit verändern sich auch proportional die Tönhöhen.

Aus den Zeitpunkten der Einsätze, Überschneidungen, End- und Wendepunkte der insgesamt sechs Melodielinien gewinnt Krenek eine Zeitordnung, aus der die Dauern der einzelnen Frequenzen gewonnen werden: »To determine the time values of the single elements the whole expanse of the piece was viewed as one unit. Through measuring the linear distances of the important points of articulation – entrances of imitations, turning

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ders.: Profile on myself, S. 6.

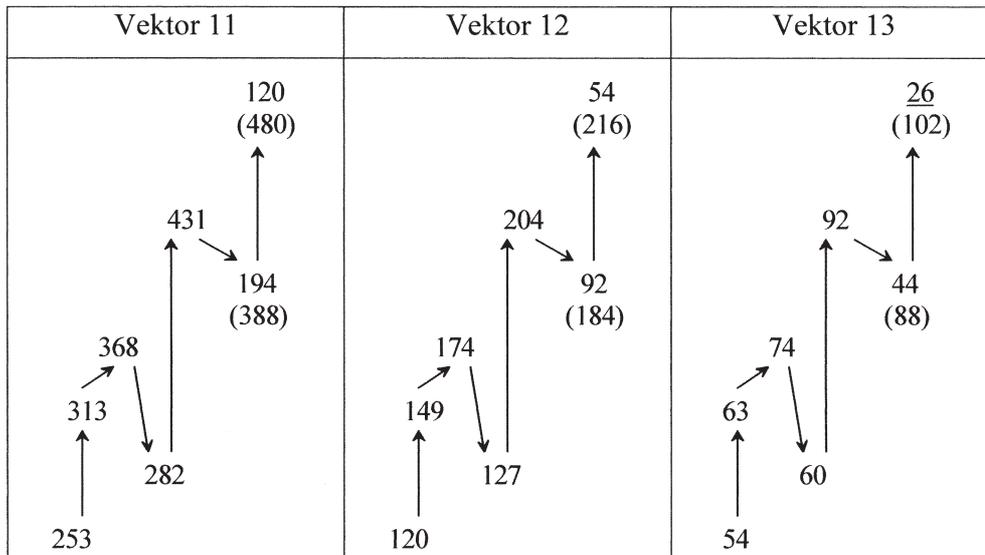


ABBILDUNG 3 Spiritus intelligentiae, sanctus, »elektronisches Zwischenspiel«, Tonhöhenverlauf »Line I«

der gewünschten Form wird durch Oktavierungen erreicht. Wie in der Zwölftonmethode definiert das vorausgeplante Verfahren den Ton, nicht aber dessen Oktavlage. Frequenzen im Verhältnis von 1:2 oder 2:1 sind austauschbar. Gelegentlich benutzt Krenek auch Doppeloktaven, um sowohl der vorbestimmten Form der Melodielinie als auch den Bestimmungen einzelner Tonhöhen gerecht zu werden. Die zahlreichen Streichungen in der Realisationspartitur sind darauf zurückzuführen, dass Krenek zunächst die sich aus der Kombination von Heptachord und Vektor ergebenden Frequenzen notiert und erst in einem folgenden Schritt die notwendigen Oktavierungen vornimmt.

Im Folgenden sind die Frequenzen der Melodielinie »Line I« schematisch dargestellt. Die nach dem Auswahlverfahren der Kombination von Heptachord und Vektor zu erwartenden Frequenzen stehen in Klammern unter den tatsächlich notierten oktavierten Tonhöhen. Um die Bewegungsrichtung des Vektors zu verdeutlichen, sind alle Frequenzen numerisch aufsteigend in der Position der nach dem Auswahlverfahren zu erwartenden Oktavlage notiert. In der schematischen Darstellung konkreter Frequenzen wird – anders als in der abstrakten Zahlenordnung, da hier jeder Anfangston eines Vektors mit 1 bezeichnet ist – auch das Verfahren stets »conjunct« anschließender Vektoren deutlich: Der letzte Ton eines vorangehenden Vektors ist identisch mit dem ersten Ton des folgenden. Die für den wellenartigen Melodieverlauf bedeutsamen Frequenzen sind hervorgehoben (der Ausgangston 330 Hz, der als Zentralton nach der ersten Wellenbewegung nochmals erreicht wird, der als Wendepunkt dienende höchste Ton mit einer Frequenz von 4754 Hz und der die Melodielinie abschließende tiefste Ton mit einer Frequenz von 26 Hz) (Abbildung 3).

Der Vektor, der die Frequenzen der »Line II« auswählt, folgt der retrograden, umgekehrten Bewegungsrichtung des Vektors der ersten Melodielinie. Hier ist allerdings die (eine) Oktavierung des ersten »Line I«-Vektors miteinbezogen: Berücksichtigt man

I

Moderato (♩ = ca. 72)

1 *p* 2 3 4 *f* *mf* *f*

5 9 *f* *p* 10 *pp* 11

12 13 *p* 14 15 16 17 *mf* *f*

18 *mf* 19 20 *f* poco rit.

21 22 *p* sostenuto 23 24

NOTENBEISPIEL 61 Monologue, erster Satz

Obwohl Krenek den Rhythmus noch nicht in Reihen festlegt, zeigt sich bereits eine Auswirkung der Determination: Die Festlegung des Rhythmus, sei es durch Reihen oder andere Bestimmungen, führt zur Aufhebung der Thematik. Die serielle Prädetermination verhindert motivisch-thematische Arbeit: »Erst wenn nicht bloß das Was, sondern auch das Wann im Voraus durch serielle Leitsätze entschieden ist, kann der Komponist nicht mehr frei operieren, nachdem er den von ihm ersonnenen Reihenmechanismus in Gang gesetzt hat.«²⁰⁶ Nun setzt Krenek in seiner Solokomposition für Klarinette zwar noch keinen seriellen Reihenmechanismus in Gang; das freie Operieren, also auch die freie motivische Gestaltung, ist in Kreneks »Variation« nicht zwangsläufig verhindert, aber dennoch, sozusagen freiwillig, unterbunden. Sind bereits die Rhythmen identisch, können nicht auch noch die Tonhöhen motivisch prägnanter Gestalten wiederholt werden.

Im dritten Satz finden sich wieder zahlreiche mittelbare Tonwiederholungen, also Interpolationen von Tönen, die sich nicht aus der strengen Abfolge der Reihen ergeben. Wie Krenek in seinen *Zwölfen-Kontrapunkt-Studien* erläutert, seien diese mittelbaren

²⁰⁶ Ders.: Neue Anwendungsmöglichkeiten in der seriellen Technik, S. 5.

Komposition für Klarinette solo vermutlich nicht einer solchen präkompositorischen Vorausplanung, aber immerhin ist die Zunahme der Komplexität der Reihenverschränkungen im letzten Satz der vorausgeplanten Anlage des 6. *Streichquartetts* ähnlich.

Die Vorgehensweise, zunächst einzelne Sätze aus einer Reihe zu bilden, um schließlich im letzten Satz oder wie hier, bereits im vorletzten, verschiedene Ableitungen zu verwenden, lässt sich auch an Kreneks Solokomposition für Gitarre beobachten.

Suite, op. 164 (1957) für Gitarre solo

Krenek komponiert die Gitarren-*Suite* aus einer Zwölftonreihe sehr einheitlichen Intervallgehalts.²⁰⁹ Außer einer verminderten beziehungsweise reinen Quart nach dem 3. Ton des ersten Hexachords und nach dem 2. des zweiten Hexachords wechseln konsequent große und kleine Sekunden. Die ersten drei Sätze werden ausschließlich aus der Grundgestalt der Reihe geformt, der vierte ausschließlich aus der Umkehrung. Erst im abschließenden fünften Satz werden Originalgestalt und deren Umkehrung benutzt, oft ausschnittsweise auch Krebs und Krebsumkehrung. Transpositionen der vier Reihengestalten werden nicht vorgenommen (Notenbeispiel 68).

The image shows four staves of musical notation, each representing a different form of a 12-tone series. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, F. Below each staff are the numbers 1 through 12, corresponding to the notes above them.

- O**: Original series, ascending: 1 to 12.
- R**: Reverse series, descending: 12 to 1.
- I**: Inverted series, ascending: 1 to 12.
- RI**: Reverse-inverted series, descending: 12 to 1.

NOTENBEISPIEL 68 Suite, Tonreihen, Grundgestalt und Ableitungen

Segmente aus Krebs und Krebsumkehrung werden oft für die Bildung kleiner Spiegel verwendet. In den Takten 3 und 4 folgen beispielsweise vier Dreitongruppen aus kleinen und großen Sekunden aufeinander. Sie sind aus den Reihentönen 10, 11, 12 und 6, 5, 4 der Umkehrung gebildet und, interpoliert, aus den Tönen 1, 2, 3 und 7, 8, 9 des Krebses (Notenbeispiel 69).

In Takt 19 folgt den melodisch gesetzten Tönen *fis*, *gis* und dem Zweiklang *a*, *G* die rückläufig umgekehrte Tonfolge *F*, *es* (Zweiklang) und *e*, *fis*. Die erste Tonfolge ist aus

²⁰⁹ Ders.: *Suite*, op. 164 [1957] für Gitarre solo, Manuskriptkopie, EKIP-A; ders.: *Suite*, op. 164 für Gitarre solo, Wien/München: Ludwig Doblinger 1961.

Die in Takt 44 ebenfalls erklingenden, hier nicht aufgeführten Töne *des'''* (Pic) und *as* (Pk) sind als angehaltene Töne des vorangehenden Durchlaufs der Reihe O10 anzusehen, der vor Takt 44 mit dem Ton *fis''* (Ve 1) abgeschlossen wurde.

Die schematische Darstellung zeigt die Verschränkung der Tonreihen O10 (unterstrichen: *as, b, g, h, f, c, es, e, a, cis, d, fis*) und RI 4 (*fis, d, g, f, as, c, b, e, h, a, des, es*). Der hier in Klammern angeführte Ton *b'* (Takt 46, Ob) ist als dem vorangehenden *b'* (Takt 45, Trp) nachschlagend aufzufassen. Der letzte im Schema nicht unterstrichene Ton *fis* ist der Anfangston eines erneuten Durchlaufs der Reihe RI4, der, unterbrochen von den letzten Tönen der Reihe O10 (*cis, d, fis*), im Folgenden mit dem 2. und 3. Reihenton (*d* und *g*) fortgesetzt wird. Das folgende Schema, beginnend mit den Tönen *d* und *g* (Va) in Takt 48, zeigt, dass die Reihe RI4 sofort von der nächsten Reihe O4 unterbrochen wird:

d	g	<u>es</u>	<u>f</u>	<u>a</u>	as	c	e	[d]	[g]	(gis fehlt)	<u>cis</u>	(Doppelfunktion)		
		[d]	f			b					<u>fis</u>			
		[g]				<u>d</u>					<u>ais</u>			
						<u>g</u>					<u>h</u>	(Doppelfunktion)		
											(a fehlt)			
<u>e</u>	<u>c</u>	(es fehlt)	fis	d	g	f	b	<u>es</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	(a und g vertauscht)	<u>d</u>	<u>gis</u>	<u>fis</u>
						as	c	[b]						e
								<u>f</u>						
								[c]						
<u>ais</u>	h	a	<u>des</u>	es	<u>h</u>	<u>es</u>	<u>f</u>	<u>a</u>						
			cis		<u>e</u>									

Die Reihe O4 (unterstrichen) lautet *es, f, a, g, d, gis, fis, ais, des, h, e, c*. Eckige Klammern kennzeichnen wiederum nachschlagende Töne. Dass hier die Töne *d'* und *g* ausgerechnet in dieser Oktavlage immer wiederkehren – als nachschlagende Töne auch außerhalb der Reihenstruktur – ist wohl auf einen beabsichtigten klanglichen Effekt zurückzuführen: Krenek setzt diese Töne in den Takten 49/50 als Tremolo für die leeren Saiten der zweiten Violinen. In den Takten 53 bis 56 (Ve 1 und 2) komponiert Krenek einen durch Rhythmus und Phrasierung deutlich gemachten Spiegel der Töne *d', g* und *g, d'*.

Während der die Takte 44 bis 57 umfassenden Stelle, an der innerhalb von dreizehn Takten drei Reihenformen teilweise gleichzeitig auftreten, erlaubt sich Krenek weitergehende kompositorische Freiheiten (Notenbeispiel 88). Die Zwölftonstruktur ist hier nur schwer nachvollziehbar. Nicht nur die Verschränkungen der Reihenformen und die nachschlagenden Töne sorgen für komplexere Strukturen als die einfachen Abfolgen der Zwölftonreihen zu liefern im Stande wären. Anders als beim ersten Beispiel einer Verschränkung zweier Reihen treten hier Töne auf, die als zwei Reihen gleichzeitig zugehörig anzusehen sind. Bislang war nur der die Kettenstruktur bildende Verbindungston Schluss- und Anfangston der vorangehenden und folgenden Reihe. Folgte in Takt 49 dem Ton *f'* (Ob), als 2. Reihenton der Reihe O4, nur eine Achtel später *F* (Tba) als 4. Ton

Verse durch Reim ersetzbar, austauschbare Worte oder auch nur Silben. Die inhaltlich bedeutungsschweren, semantisch aufgeladenen, nun nicht nach einem bestimmten Muster zu rotierenden Schlüsselworte »Hoffnung«, »Glaube«, »Liebe«, »Zweifel« usw. sind innerhalb der Verse über die gesamte Länge des Gedichts verteilt. Abschließend werden in einer sechsten Strophe, einer neuartigen »Tornada«-Form, rotierte Endreime und nicht rotierte Schlüsselworte zusammengefasst:

6. Es	<u>hofft</u> <u>glaubt</u> <u>liebt,</u> <u>zweifelt</u> <u>irrt</u>	<p style="text-align: center;">4</p> bis er <u>alt</u> wird, der	<u>irrende</u> <u>hoffende</u> <u>glaubende</u> <u>liebende</u> <u>zweifelnde</u>	<p style="text-align: center;">5</p> <u>Mensch.</u>
Er	<u>hofft</u> <u>glaubt</u> <u>wünscht</u> <u>zweifelt</u> <u>fürchtet</u>	<p style="text-align: center;">2</p> daß er <u>bald</u> das Unendliche	<p style="text-align: center;">3</p> <u>weiß</u>	
		<p style="text-align: center;">1</p> in der Höhe des <u>Lichts</u> , im Schatten des <u>Nichts</u> .		

Ein weiteres Werk, in dem die Quintina-Gedichtform zu finden ist, ist die 1976/77 entstandene Komposition *They Knew What They Wanted* (*Die wussten, was sie wollten*), op. 227 für Sprechstimme, kleines Ensemble und Tonband.³⁵⁰ Die Sprechstimme trägt drei Erzählungen vor. Nach *Ginevra* aus Boccacios *Decamerone* (III.3) und *Tamar* aus *Genesis* 38:1-26 folgt eine von Krenek selbst verfasste, der griechischen Mythologie entlehnte Quintina. Auch hier werden nur Endsilben beziehungsweise Endreime rotiert.

Die serielle Organisation von Sprache, wie sie das Sestina- beziehungsweise Quintina-Rotationsverfahren darstellt, beschäftigt Krenek seit der ersten Anwendung im Jahr 1957 noch zwanzig Jahre später. Die hier vorgestellten Beispiele der fünf Sestina- beziehungsweise Quintina-Kompositionen sind über diesen langen Zeitraum verteilt. Um weitere Anwendungsformen verschiedenster serieller Techniken in Kreneks Schaffen nach seiner ersten seriellen Komposition *Sestina*, op. 161 zu betrachten, sollen weitere Werke nun wieder in chronologischer Reihenfolge vorgestellt werden.

³⁵⁰ Ders.: *They Knew What They Wanted* (*Die wussten, was sie wollten*), op.227 [1976/77] für ErzählerIn, Oboe, Klavier, Schlagwerk und Tonband, New York: Rongwen Music 1978.