

Kontrapunkt, Satzmodell und Zwölftondenken

Beispiele einer eigentümlichen Verbindung in den Kanon- und Fugentechniken von Heinrich Simbriger und Othmar Steinbauer

Dominik Šedivý

Ausgehend von den Prämissen, dass präorganisierte Klangfortschreitung ein zentrales Merkmal kontrapunktischen Denkens ist und dass mit Blick auf den Zwölftongedanken vor allem solche Methoden interessant sind, die es ermöglichen, einen linearen Kontrapunkt im Rahmen zwölftöniger Arbeitstechniken harmonisch zu binden, richtet sich der Fokus dieses Beitrags auf Komponisten, die sich solcher Ansätze bedient und in besonderem Maße kontrapunktische Arbeit geleistet haben: Othmar Steinbauer (1895–1962; ›Klangreihenlehre‹) oder auch Heinrich Simbriger (1903–1976; ›Komplementäre Harmonik‹). Ihre Ansätze zielen darauf ab, das Material zunächst in harmonischen und stimmführungstechnischen Satzmodellen einzurichten und diese für die kompositorische Ausarbeitung zu nutzen. Die Funktion zwölftöniger Strukturen ist dabei primär hintergründig formgebend statt thematisch – etwa wenn die Symmetriestruktur einer Reihe auf den Bau eines mehrstimmigen Kanons übertragen wird oder als strukturelle Basis von Spiegelführungen fungiert. Diese Methoden erlaubten eine strikte Kontrolle über das musikalische Material und führten zu einer in zahllosen Fugen, Kanons und anderen polyphonen Gattungen sich entfaltenden Kontrapunktik, die für das 20. Jahrhundert als außergewöhnlich gelten müsste, bliebe sie nicht bis heute nahezu unbekannt. Zeugnisse dieser Techniken sind neben hunderten nachgelassenen Manuskriptseiten auch das musikalische Schaffen z. B. von Steinbauers bedeutendstem Schüler Helmut Neumann, der sich explizit auf Johann Sebastian Bach bezieht. Der Beitrag stellt diese Methoden anhand ausgewählter Werke vor und möchte durch den Blick auf kaum rezipierte Tonsatzlehren zu einem flexiblen Verständnis von Kontrapunkt, Tonalität und Atonalität beitragen.

This paper is based on the premise that pre-organized harmonic progression is a central feature of contrapuntal thought. In the context of twelve-tone composition, those methods are of particular interest which allow for a harmonically anchored linear counterpoint. Accordingly, this article focuses on composers who employed such approaches and demonstrated exceptional contrapuntal craftsmanship: Othmar Steinbauer (1895–1962; *Klangreihenlehre*) and Heinrich Simbriger (1903–1976; *Komplementäre Harmonik*). Their methods aim to initially organize the material into harmonic and voice-leading compositional models for subsequent compositional elaboration. The function of twelve-tone structures is primarily an underlying formal design rather than a thematic one—for example, when the symmetry of a series is transferred to the structure of a polyphonic canon or serves as the basis for mirror forms. These techniques allowed for a high degree of control over the musical material, resulting in a body of counterpoint manifested in countless fugues and canons that would be highly noteworthy within the context of the 20th century, had it not remained almost entirely unknown. Traces of these techniques are found not only in hundreds of posthumous (and only partially published) theoretical manuscript pages, but also in the musical output of Steinbauer's most prominent student, Helmut Neumann, who explicitly refers to Johann Sebastian Bach in many of his works. Based on selected works, this article presents these

methods and, through an examination of these largely neglected treatises on composition, aims to contribute to a more flexible understanding of counterpoint, tonality, and atonality.

Der Fokus dieses Beitrags liegt auf Methoden, bei denen aus Zwölftonformationen heraus – sei es unter Anwendung einer Reihe oder nicht – stimmungsführungsrelevante harmonische Konfigurationen begründet werden, die auf einer hintergründigen Materialebene für eine Komposition die Rolle eines Modells übernehmen und formbildend wirken. Der auskomponierte Kontrapunkt ist dabei in der Regel harmonisch gebunden. Mit Blick auf den Terminus ›Satzmodell‹ sei dabei das Naheliegende vorausgeschickt, nämlich dass es nicht Thema des vorliegenden Beitrags ist, sich um eine Suche nach historischen Satzmodellen in atonaler Musik zu bemühen. Gegenstand ist vielmehr der Blick auf ein spezifisches Modellverständnis im Bereich einer musiktheoriegeschichtlichen Nische, die sowohl hinsichtlich der quantitativen Produktion kontrapunktischer Werke als auch hinsichtlich des qualitativ erreichten kontrapunktischen und allgemein musiktheoretischen Niveaus beachtenswert ist.

Gegenstand der nachfolgenden Auseinandersetzung sind bestimmte, als zwölftönig zu begreifende Satzweisen im 20. Jahrhundert, die von der Reihentechnik der Zweiten Wiener Schule und Arnold Schönbergs ›Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen‹¹ in etlichen Aspekten zwar beeinflusst sind, sich aber auch von ihr in Vielem grundlegend unterscheiden. Die erste dieser Methoden beruht auf Akkordfortschreitungsmodellen, die durch die Harmonisierung von Zwölftonfolgen entstehen. Die zweite Methode greift hingegen auf komplementäre Tongruppen zurück, die als form- und strukturgebende Bausteine dienen.

Klangband-Fortschreitungsmodelle

Hierzu gleich einmal ein Beispiel: Ein dreistimmiger Kanon am Beginn des neobarocken Finalsatzes aus der Violinsonate Nr. 1 op. 15 (komponiert um 1943) des Wiener Komponisten Othmar Steinbauer (1895–1962), basiert auf einem Fortschreitungsmodell aus acht Akkorden, die sich unregelmäßig auf die ersten sechs Takte verteilen. Im Verlauf des Kanons durchwandert diese Akkordfolge in zwei Transpositionen die Großterzachse, wodurch jeder neue Stimmeneinsatz (T. 7, 13, 19 und 25) um eine große Terz höher erfolgt als der vorherige.² Die zugrundeliegende Akkordfolge wird mittels einer unregelmäßigen Anwendung der hauerischen ›Nachklangtechnik‹³ aus einer nicht the-

1 Vgl. Rufer 1966, Eimert 1981, Jelinek 1952/1958, Eimert 1964 u. a.

2 Vgl. Neumann 2001, 379–390, für genauere Erläuterungen zum Stück, zur Machart sowie auch zu akkordfremden Tönen und Divergenzen zwischen Akkordband und Komposition. Eine Aufnahme und eine detaillierte, in Teilen bewusst abweichende Werkanalyse bietet außerdem der Steinbauer-Schüler Johann Sengstschmid auf seiner Website an: <http://www.klangreihenmusik.at/skriptum-steinbauer-violinsonate1-15kl.php3> (29. 12. 2019).

3 Zur Nachklangtechnik (Harmoniebildung durch das Liegenlassen von Reihentönen) zählen insbesondere die von Josef Matthias Hauer unter ›zweite Kanontechnik‹ und ›obstinater Kontrapunkt‹

matisch gebrauchten Zwölftonfolge (*f-des-b-ges-as-c-es-d-g-e-c-a*) gewonnen. Dieses Verfahren illustriert Beispiel 1a, wobei liegen gelassene (d. h. ›nach-klingende‹) Reihentöne als Harmonietöne schwarz, neu hinzukommende Reihentöne im Akkord ungefüllt dargestellt sind:

The image displays musical notation for Example 1a. At the top, a single staff shows a 12-tone row of notes, numbered 1 through 12 below the staff. Below this, three staves are labeled I, II, and III. Each staff shows a sequence of chords. The notes in the chords are represented by black dots (existing tones) and white dots (new tones). The chords are numbered below the staves: I (3/2, 3/2, 3/5, 7/5, 8/5, 8/10, 11/1, 12/1), II (3/2, 3/2, 3/5, 7/5, 8/5, 8/10, 11/1, 12/1), and III (3/2, 3/2, 3/5, 7/5, 8/5, 8/10, 11/1, 12/1).

Beispiel 1a: Othmar Steinbauer, *Violinsonate Nr. 1* (1943), 4. Satz. Zwölftonreihe und Akkordreihe in drei Transpositionen

Die aus der Reihe abgeleitete Klangfolge I und ihre beiden Transpositionen II und III dienen sodann als Grundgerüst für Fortschreitungen und Klänge im Kanon (Bsp. 1b), wobei sich die Töne der Komposition nicht allein durchgehend streng nach dem Tonmaterial der jeweils zugrunde liegenden Klänge richten, sondern sich auch an der durch die Akkorde vorgegebenen Tonalität und der aus dem Kontext der Klangfolge heraus entstehenden Tonhierarchie orientieren.

subsumierten Methoden sowie alle weiteren, die auf einem ›harmonischen Band‹ basieren, seien sie schematisch oder frei. Vgl. z. B. Hauer 1925, 15 f., Hauer 1926, 13–23, Heiss 1949, 172–174, 196 f., Lichtenfeld 1964, 106–109, Sengstschmid 1980, 94–105, Neumann 2001, 159 f., Simbriger 2011, 172–177, Šedivý 2012a, 91 f., 153–165. Unter Rückgriff auf den schönbergischen Terminus (Schönberg 2010, 44) sprach Hauer bei der harmonisierten Reihe vom ›harmonischen Band‹, während dessen Schüler Victor Sokolowski den zuerst bei Hermann Heiss nachgewiesenen Begriff ›Kontinuum‹ einführte (Heiss 1949, 182–184), den auch Heinrich Simbriger in seinen Schriften benutzte (›Klangkontinuum‹, vgl. etwa Simbriger 1991, 48–64; 2011, 172–177). Schröter 2000, XXII, spricht auch von ›Klangband‹. Bei Steinbauer und dessen Schülern ist hingegen der Terminus ›Klangreihe‹ geläufig (Neumann 2001, 200). Alle diese Begriffe bezeichnen, mehr oder minder weit gefasst, im Prinzip dasselbe, nämlich ein Akkordband, das entsteht, wenn man eine Zwölftonreihe auf Grundlage bestimmter Methoden harmonisiert und eine Matrix aus Klangfortschreitungen bildet. Vgl. Šedivý 2012a, 136, Anm. 132.

Allegro

VI.

Kl.

mf

7

mf

13

mf

19

23

f

454

USW.

https://doi.org/10.571/9783487172187-451 https://www.inlibra.com/de/page/agh - Open Access - [CC BY]

Dieses Beispiel, das im von Neumann herausgegebenen Lehrbuch Steinbauers⁴ über seine zwölftönige Kompositionstechnik zur Demonstration dient, beruht zwar auf der oben erwähnten Zwölftonreihe, jedoch ist diese an keiner Stelle im Kanon (Bsp. 1b) als Tonfolge enthalten. Vielmehr ist die Reihe im Akkordband (Bsp. 1a) abgebildet. Dieses klingt bei der Realisation jedoch nicht mit, sondern wird in Beispiel 1b lediglich zur Illustration mit abgedruckt. Vergleicht man die aus den Akkorden und Stimmführungen des Klangbandes abgeleitete Kontrapunktik, fällt außerdem auf, dass sich der Komponist an vielen Stellen Abweichungen von seinem Modell erlaubt und durch den zahlreichen Gebrauch akkordfremder Töne (Reminiszenzen / Antizipationen, z. B. Wechselnote *es* in T. 2, Durchgangston *des* oder das zweite *b* in T. 3 als Wechselnote etc.) weit vom strengen hauerischen Satz entfernt. Auch wenn sich bei Durchsicht des Beispiels ohne Zuhilfenahme der Kompositionsskizze oder einer kompetenten Analyse der Zusammenhang zwischen kontrapunktischem Satz und zugeordnetem Klang nicht immer im Detail erschließt, wird das zugrundeliegende Arbeitsprinzip dennoch deutlich, wenngleich auch viele Fragen offenbleiben mögen. Deren Klärung bedürfte allerdings einer Einführung in kompositionstechnische Details und damit einer unverhältnismäßig breiten Erörterung, die hier fehl am Platz wäre.⁵

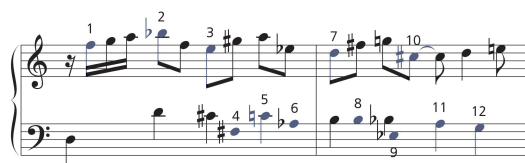
In einem weiteren Beispiel, einem Werk des Steinbauer-Schülers Helmut Neumann (* 1938), dienen Motiv und Basslinie aus dem Präludium a-Moll BWV 889 von Johann Sebastian Bach als Ausgangsbasis für eine dazu gewählte Zwölftonfolge (Bsp. 2a), über deren Einzeltönen jeweils pentatonische Klänge gebildet werden (Bsp. 2b).⁶ Einige Töne der Reihe (Nr. 4, 6, 8 und 9) wurden im Übrigen frei hinzugefügt und lassen sich nicht unmittelbar auf die ursprüngliche Vorlage zurückführen. Die aus der Zwölftonfolge abgeleitete Klangreihe bildet sodann die Grundlage für ein mehrsätziges Bläserquintett *Metamorphosen über ein Thema von Johann Sebastian Bach* op. 25 (1978). Das aus der Themenvorlage Bachs gewonnene Fortschreitungsmodell wirkt formbildend für die gesamte rund 15-minütige Komposition. Das originale Bach-Motiv wird dabei mit drei unterschiedlichen Themengruppen, die ihrerseits jeweils aus drei zwölftönigen Kontrasubjekten bestehen, kombiniert.⁷ Im Präludium wiederholt sich die Akkordfolge alle zwei Takte mit äußerster Regelmäßigkeit. Im letzten Satz der Komposition (Fuge mit Spiegelungen) tritt das Modell in verschieden permutierter Gestalt auf.

4 Neumann 2001.

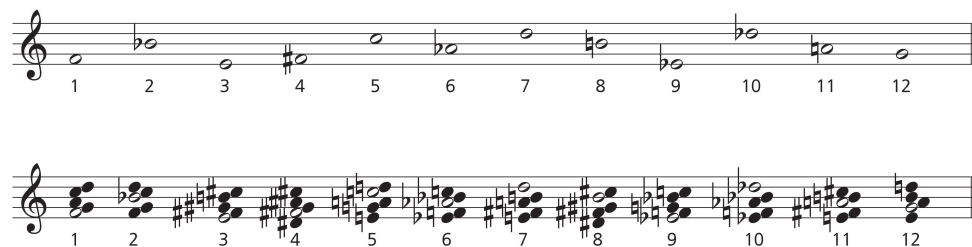
5 Es muss daher beim Hinweis auf die in ausreichendem Umfang vorliegende Literatur bleiben. Für Details siehe die in Anm. 2 genannte Literatur.

6 Zum Verfahren siehe Sengstschmid 1968, 59–61.

7 Detaillierte Analysen des Präludiums und der beiden Schlussfugen der *Metamorphosen* finden sich in Šedivý 2008, 55–79.



Beispiel 2a: Thema des Präludiums a-Moll BWV 889 von Johann Sebastian Bach



Beispiel 2b: Zwölftonreihe und daraus gebildete Klangreihe von Helmut Neumann

Im nachfolgenden Beispiel wird das aus dem Präludium J.S. Bachs übernommene zweistimmige Gebilde zunächst von Horn (in Bsp.2c klingend notiert) und Fagott vorgestellt, im weiteren Verlauf mit einer ersten Gruppe von drei jeweils zwölfkönnigen Kontrapunkten kombiniert (T.3f.: Oboe, Klarinette [klingend notiert] und Fagott) und sodann in wechselnder Abfolge und Verteilung auch von den anderen Instrumenten gebracht.

Moderato

Fl

Ob

Kl (B)

Hn (F)

Fag

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

In dieser Musik macht sich, trotz aller konventionell tonalen Wirkung (bzw. einhergehend mit ihr), eine Tonhierarchie bemerkbar, die sich aus der Zwölftonreihe und den verwendeten Klängen ableitet: Von den jeweiligen Reihentönen (im Klangband als weiße Noten dargestellt, vgl. Bsp. 2a) und den gemeinsam mit ihnen erklingenden Akkordtönen – den schwarzen Noten im Klangband – als jeweils positionsabhängig wechselnden Harmonietönen des musikalischen Kontexts werden zunächst harmoniefremde Töne (v. a. Reminiszenz- und Antizipationstöne) abgegrenzt, die, Steinbauers Theorie gemäß,⁸ an die Stelle leitereigener harmoniefremder Töne der tonalen Musik treten, sowie ferner auch mit Blick auf den Klangkontext tendenziell stark harmoniefremde und gleichsam ›falsche‹ Töne. Aus diesem hierarchischen Gefälle entsteht eine eigene dynamische (weil sich in Abhängigkeit von der Reihenposition ständig verändernde) und gleichsam ›substituierende Tonalität‹, die sich von tonikaler Tonalität zwar nicht vollständig abgrenzt, aber auch über sie hinausgeht.⁹

Um zu zeigen, dass sich der hier behandelte Tonsatz für die Verwendung der Begriffe »Kontrapunkt« und »Klangfortschreitungsmodell« durchaus in konventioneller Sicht qualifiziert, dürfte es angemessen erscheinen, die kompositorische Methode hinter diesen beiden Beispielen kurz nach den zugrunde liegenden Prinzipien zu beleuchten:

- Präkonfiguration von Klangfortschreitungen¹⁰ und Stimmführungen auf Grundlage von Zwölftongebilden bzw. Zwölftonfolgen

8 Neumann 2001, 263–268.

9 Bereits früh stellte Hauer einen bildhaften Vergleich zwischen Steinbrücken und Hängebrücken (Hauer 1926, 6) an. Heiss sprach ferner von einem »Insichbezogensein, einem Gleichgewichtszustand« in dieser Tonalitätsform (Heiss 1949, 145). Ganz ähnlich auch Simbriger, der von Schwerkraft und Schwebezustand sprach: »Sie [die »peritonale Musik«, D.S.] steht nicht, erhebt sich nicht und sinkt nicht wieder in ihre Ruhelage zurück, sondern sie schwebt. Ihr eigentliches Lebelement ist das Gleichgewicht und das ständige mehr – oder minder – rasche Durchschreiten und Erleben der Gesamtheit aller ihrer Teile, aller zwölf Töne und der sich zwischen ihnen ergebenden Beziehungen« (Simbriger 1991, 12). Entsprechend vielfältig ist bei der Diskussion dieser Art von eigentümlicher Nicht-Dichotomie zwischen ›Tonalität‹ und ›Atonalität‹ auch die Terminologie: Während Hauer bekanntlich auf dem Begriff ›Atonalität‹ beharrte, bevorzugten Heiss und Simbriger den Begriff ›Peritonalität‹ [»... Umfassung aller tönenden Möglichkeiten, weder begrenzt atonal, noch begrenzt tonal, sondern *peritonal*, da einfachste wie differenzierteste Relationen in ihr zueinander in kausalen Bezug treten können« (Heiss 1949, 147); ebenso auch Simbriger 1991, passim]. Dieser Begriff wurde von Steinbauer abgelehnt, der hingegen den tatsächlichen Wirkungsbereich von ›Tonalität‹ als viel weiter gefasst denn traditionell angenommen beschrieb und aus dieser Perspektive folgerichtig vom »Prinzip der Diatonik« und von »Fortschreitungs-Diatonik« als erforderlicher Grundlage der Klangführung sprach (Neumann 2001, 200, 214). Sengstschmid griff – dasselbe meined – wiederum den ebenfalls von Steinbauer überlieferten Ausdruck »Panchromatik« auf und diskutierte die Klangführungsregeln als »panchromatisches Prinzip« ausführlich (Sengstschmid 1968, 24–35). Der von Schönberg vorgeschlagene Begriff ›Pantonalität‹ (Schönberg 2010, 487) hat sich hingegen auch bei diesen Komponisten und deren Schülern nicht durchgesetzt.

10 Das harmonische Denken basiert in der Regel gerade nicht auf einer methodischen Stauchung oder Überlagerung von Reihensegmenten im Sinne einer ›vertikalen Dodekaphonie‹ – vgl. z. B.

- Infolgedessen: Harmoniegebundenheit des Tonsatzes und harmonischer Kontrapunkt auf Grundlage der gegebenen Klänge und Fortschreitungen
- Bewusste und wiederholte Verwendung der präkonfigurierten Klangverbindungen als formale Grundlage in der Komposition

Beide Musikbeispiele zeigen, dass hier ein Ansatz vorliegt, der ein harmonisches Fortschreitungsdenken mit Prinzipien der Zwölftonkomposition kombiniert – im Übrigen wird Zwölftönigkeit bei diesem Ansatz im Sinne der ›Zwölfordnung‹ Hermann Pfrogners¹¹ begriffen – und eine Notwendigkeit von Stimmfortschreitung und Klangführung als zentralen Herausforderungen auch zwölftöniger kompositionstechnischer Methoden postuliert. Die Gewinnung der dem kontrapunktischen Satz zugrundeliegenden Klangfolgen erfolgt prinzipiell auf der Basis der Harmonisierung einer Zwölftonreihe nach bestimmten Methoden, etwa der erwähnten, auf dem Liegenlassen von Reihentönen beruhenden hauerischen Nachklangtechnik. Dabei kommen Arbeitstechniken zum Einsatz, die der bewussten Formung dieser Akkordfolgen zu maßgeschneiderten Modellen für die Komposition dienen.¹² Ferner wird offenkundig weder von einer ›Emanzipation der Dissonanz‹¹³ ausgegangen, noch basiert die harmonische Denkweise auf Grundtonfortschreitung im dur-moll-tonalen bzw. tonikalen Sinn, wenngleich letztere auch nicht explizit ausgeschlossen wird: Sie stellt bloß nicht die notwendige Grundlage des harmonischen Denkens dar. Hieraus entsteht eine Ambivalenz, derer man sich im Tonsatz sogar bewusst bedienen kann. Ferner wird eine Deutung erschwert, wenn eine nicht informierte Analyse, der »Proteusnatur« der Funktionalität¹⁴ gemäß, Konstruktionsprinzipien in ein Werk hineinliest, die aufgrund der angewandten Zwölftonmethode so nicht bestanden haben.

Auch hieraus wird ersichtlich, weshalb diese Musik keine signifikante musikhistorische Bedeutung errungen hat: Infolge der bewussten harmonischen Organisation stellt sich ein vergleichsweise gefälliger Höreindruck ein, der sich von traditionellen Hörgewohnheiten nur wenig entfernt. Dennoch entzieht sie sich, trotz mancher Überschneidungen, tonalen Erklärungsmodellen einerseits, während sie sich andererseits deutlich von Ansätzen und Methoden der zeitgenössischen Avantgarde unterscheidet. Hierdurch wird eine musiktheoretische und ästhetische Klassifikation nach herkömmlichen Mitteln erschwert, weil konventionelle Dichotomien – wie z. B. jene zwischen Tonalität und Atonalität oder zwischen Tradition und Avantgarde – bei dieser Musik schlicht und einfach nicht zufriedenstellend greifen. Hinzu kommt ein besonderer Fokus auf der linearen Melodik. Eine Musik, die thematisch relevante Melodik kennt, steht auch kontrapunktischem Denken nahe.

Eimert 1952, 39–41 und Jelinek 1952, 31–33 –, sondern beruht auf dem hauerischen Konzept der Reihensatzharmonisierung.

11 Pfrogner 1953.

12 Näheres dazu z. B. in Neumann 2001, 200–213, 220–229 und Šedivý 2012a, 177–227.

13 Vgl. etwa Schönberg 2010, 387; 1969, 193; 1992, 106 f.; Webern 1960, 16, 41; Rufer 1966, 47 f.

14 »Die Funktionalität findet – ihrer Proteusnatur gemäß – immer irgendwie eine Entsprechung, selbst bei den tonalem Bezug weitgehend entthobenen Werken der Zwölftonmusik« (Heiss 1949, 194).

Wie Oliver Schwab-Felisch zurecht betonte, setzen historische Satzmodelle das »Regelsystem des Kontrapunkts unmittelbar oder mittelbar« voraus. Dementsprechend sind sie »mit dem Ende der Tonalität zumindest prinzipiell außer Gebrauch geraten.«¹⁵ Es ist daher nur folgerichtig, dass eine wie in den vorangegangenen Beispielen vorgestellte Anwendung von wie auch immer gearteten Klangverbindungsmodellen, die als formale Grundlage in der Komposition dienen, mit einem harmonisch gebundenen kontrapunktischen Denken sowie einer, wenn nicht herkömmlich tonalen, dann zumindest einer analogen bzw. substituierenden Hierarchisierung von Tönen und Intervallklassen einhergeht.

Auch wenn sie nicht in die verbreitete Auffassung von Musikgeschichte und Ästhetik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts passen mag und aus Sicht der Musikhistoriographie des 20. Jahrhunderts nur eine periphere Erscheinung ist, ist die Musik der hier genannten Komponisten dennoch eine existierende historische Tatsache. Vor dem Hintergrund ihrer geringen Bekanntheit, musikgeschichtlichen Breiten- und Nachwirkung sei jedoch zumindest am Rande vor dem u. a. als Matthäuseffekt bekannten historiographischen Automatismus gewarnt, Kunst von geringem Wirkungsgrad tendenziell qualitativ herabzustufen, ganz besonders dann, wenn man auf sie standardisierte und unangepasste Bewertungskriterien anwendet.¹⁶ Aus Platzgründen muss außerdem von einer Abhandlung der biographisch-geschichtlichen Hintergründe Abstand genommen werden.¹⁷

15 Schwab-Felisch 2007, 297.

16 Provokant und einleuchtend dazu etwa Taleb 2004, 241–254.

17 Um in das Thema zumindest am Rande einmal hineinzuleuchten: Othmar Steinbauer (1895–1962) war in Wien ab 1919 Schüler von Anton Webern, später von Arnold Schönberg, dessen Methode der Zwölftonkomposition er im Frühling 1923 kennenlernte. In den 1920er Jahren wurde er Anhänger des österreichischen Philosophen und späteren Ständestaat-Ideologen Othmar Spann. Nachdem er 1930 Hauer und nach engem Austausch mit diesem auch dessen Zwölftontheorien kennengelernt hatte, stellte er eigene Überlegungen an, die ihn zur Entwicklung einer als »Klangreihenlehre« bezeichneten Setzweise führten. In diese Zeit fällt auch ein intensiver Kontakt zu dem im nord-böhmischen Aussig (Ústí nad Labem) geborenen Komponisten Heinrich Simbriger (1903–1976), den Steinbauer unter anderem mit Hauer bekanntmachte. Unter dem Einfluss der Kategorienlehre Spanns (Spann 1924), die er im Übrigen auf die tonale Musiktheorie zu übertragen versuchte (Steinbauer 1928), erwarb Steinbauer Mitte der 1930er Jahre eine in Österreich illegale NDSAP-Mitgliedschaft. Vor dem Senat der Preußischen Akademie der Künste bemühte er sich dann 1935 um eine Lehrerlaubnis für Zwölftonmusik, was jedoch ein Lehrverbot für Komposition zur Folge hatte. 1938 wurde er allerdings in Wien Direktor der Reichsjugend-Musikschulen und nach Kriegsende Violinprofessor an der Wiener Musikakademie. Dort gab er bis zu seinem Tod auch Kompositionslehrgänge, im Zuge derer sich ein Schülerkreis bildete, dem u. a. Johann Sengstschmid, Heinz Kratochwil und Helmut Neumann angehörten. Schönbergs Zwölftonmusik lehnte Steinbauer zuletzt ebenso ab wie jene von Hauer, auch wenn seine eigene Theorie von beiden beeinflusst ist. Vgl. Neumann 2001.

Strukturmodelle

Dass sich präkonfigurierte, symmetrische Gebilde aus zwölf Tönen für die Erstellung von Kanons eignen, hat der Regensburger Komponist Heinrich Simbriger vielfach demonstriert. Er entwickelte, basierend auf der hauerischen Bausteintechnik¹⁸ und Tropenlehre¹⁹, ab ca. 1950 eine Methode der Zwölftonkomposition, die er *Komplementäre Harmonik*²⁰ nannte. Hierbei werden unter Verwendung von zumindest zwei zueinander komplementären Tongruppen (»Ergänzungsgruppen«) Zwölftonaggregate gebildet, die das Ton- und Intervallmaterial²¹ für jeweils kurze Einzelabschnitte einer Komposition liefern.

Leider sind Simbrigers umfangreiche theoretische Aufzeichnungen bis heute nur teilweise publiziert²² und nicht erschöpfend untersucht. Einen besonderen Fokus legte Simbriger auf zwei- und dreiteilige Gruppenbildungen, wobei die den hauerischen Tropen entsprechende Aufteilung des chromatischen Tonmaterials in zwei komplementäre Sechstongeilde (6+6) sowie ferner die aus drei Viertongruppen (4+4+4) bestehende Variante die beiden relevantesten und praktikabelsten sind. In einem von der musikhistorischen wie -theoretischen Forschung bislang nahezu gar nicht rezipierten und unveröffentlichten 455-seitigen Typoskript *Die Doppel-Tropen* (o. J.)²³, einem geradezu enzyklopädischen Katalog über die strukturellen Möglichkeiten der hexachordischen Grundtypen (6+6), untersucht er alle 44 existierenden Gruppen dieses Typus von 6+6 Tönen in Form von knappen Einzelabhandlungen.²⁴ Neben einer Erläuterung des jeweiligen Ton- und Intervallmaterials schlüsselt Simbriger darin Klangbildungsmöglichkeiten des zwei- bis sechsstimmigen Tonsatzes auf und liefert eine bemerkenswerte Fülle von Modellbildungen und kleinen Mustersätzen mit Bicinien, Chorälen und zwei- bis fünfstimmigen Kanons von unterschiedlicher Komplexität. Die Untersuchung seiner Abhandlung zeigt, dass, wie der Titel bereits deutlich macht, die Tropenlehre

18 Hauer 1925, insbes. 14–18; 1926, 10–13, und »Atonale Melodienlehre« in: Diederichs 2007, 176–193.

19 Hauer 1922, 1924, 1925, 1926; Diederichs 2007, 417–452; Šedivý 2012a, 29–53.

20 Simbriger 1980 und 1991, Emmerig 2011 und 2012a. Zur Kontextualisierung siehe insbesondere Emmerig 2012b und Šedivý 2012b.

21 Bei jeder auf den hauerischen Techniken basierenden Kompositionsweise wird Tonmaterial grundsätzlich nur in engster Verschränkung mit und in wechselseitiger Abhängigkeit von dem einhergehenden Intervallmaterial betrachtet. Daher ist die hauerische Gleichsetzung des Begriffs »Tropen« mit »Konstellationsgruppe« musiktheoretisch zentral (ganz abseits von jeglicher Spekulation über eine Sphärenharmonik). Vgl. z.B. Hauer 1924, 20. Simbriger spricht hingegen von »Komplexionen« (1980 und [o. J.], passim).

22 Simbriger 1980 und 1991. Besonders verdienstvoll außerdem: Emmerig 2011 und 2012a.

23 Simbriger (o. J.); Dazu bislang nur Šedivý 2012a, 41, 2012b, 227 f. Herrn Dr. Andreas Wehrmeyer vom Sudetendeutschen Musikinstitut Regensburg und Herrn Dr. Thomas Emmerig sei für das freundliche Zurverfügungstellen der theoretischen Schriften Simbrigers aus dem Nachlass herzlich gedankt.

24 44 ist die Gesamtzahl aller Kombinationsmöglichkeiten von je zwei sechstönigen Akkordklassen, die einander zum chromatischen Total ergänzen. Vgl. Neumann 2001, 179–187. Für eine Übersicht über die Herleitungen vgl. Šedivý 2012a, 43, Anm. 77.

Hauers zwar den Ausgangspunkt darstellt, die weiteren Erkenntnisse ansonsten aber auf eigenen Überlegungen beruhen. Belegt wird dies nicht allein durch Simbrigers Einführung einer eigenen Terminologie (z. B. ›Doppeltropos‹, ›Ergänzungsgruppen‹ oder – als Begriff für die Stimmenanzahl im Tonsatz – ›Dichtestufe‹),²⁵ sondern auch durch eine eigene morphologische Klassifikation der 44 Kombinationsmöglichkeiten komplementärer Paare von Hexachordklassen, die, im Unterschied etwa zu Victor Sokolowskis Tropenmorphologie,²⁶ bis ins Detail konsequent und kompositorisch praktikabel ist.²⁷ Dieser Umstand belegt einmal mehr, dass Hauer selbst seinen eigenen Schülern Kenntnisse bewusst vorenthalten hat.²⁸

Simbriger legte in seiner Systematik dar, dass im chromatischen Tonraum eine Gesamtzahl von 351 Akkordklassen existiert, vom einstimmigen ›Akkord‹ bis hin zum zwölfstimmigen. Verständlicherweise entsprechen dabei einander die Zahlen von jeweils komplementären Gruppen (1+11, 2+10, 3+9 etc.). Jedoch stellen die komplementären Hexachorde (6+6) insofern einen Sonderfall dar, als 80 Hexachordklassen nicht 40, sondern 44 Kombinationsformen bilden. Dies ist darauf zurückzuführen, dass acht Hexachordklassen mit Transpositionen von sich selbst ein chromatisches Total ergeben (darunter etwa die chromatische Sechstonleiter oder auch die Ganztonleiter), während 36 Kombinationen aus zwei jeweils unterschiedlichen Hexachordklassen gebildet werden können. Wiederum muss aus Gründen des Umfangs auf detailliertere Erläuterungen verzichtet und auf die genannten Schriften Simbrigers hingewiesen werden, denen auch die Informationen der nachfolgenden Zusammenstellung entnommen sind.²⁹

Grundtypen = Akkordklassen im chromatischen Tonraum (351)		Komplementäre Ergänzungsgruppen			
Anzahl Töne im Akkord	Anzahl möglicher Akkordklassen	Zweiteilige Ergänzungsgruppen (6)	Anzahl Kombinationen	Mehrteilige Ergänzungsgruppen	Anzahl Kombinationen
Ein Ton	1	1+11	1	4+4+4	499
Zwei Töne	6	2+10	6	3+3+3+3	ca. 1000
Drei Töne	19	3+9	19		
Vier Töne	43	4+8	43		
Fünf Töne	66	5+7	66		

25 Simbriger [o. J.], passim.

26 Hauer 1966, Anhang; Sokolowski 1976, 4; Weiß 1980, 34–36; Weiß 2005.

27 Tatsächlich ist aus den Inkonsistenzen innerhalb der Morphologie Sokolowskis abzuleiten, dass dieser über nur unvollständige Kenntnisse von der kompositionstechnischen Verwendung der Tropen verfügt haben muss. Dazu Šedivý 2012a, 35–40, sowie 2012b, 225–227.

28 »[...] denn die Hauptsachen habe ich immer verschwiegen [...]«. Josef Matthias Hauer, Brief an Paul von Klenau, Wien, 06.10.1933, zit. nach Diederichs 2007, 333. Besonders betraf dies die Kenntnisse über die Tropenlehre und Tropentechnik, über die Hauer fast nichts preisgab und seine Schüler zum Selbststudium veranlasste (vgl. Šedivý 2012a, 29–34). Aber auch seine Erläuterungen zum Tonsatz, vor allem in seiner wichtigsten theoretischen Publikation *Zwölftontechnik* (1926), erschließen sich ohne kompetente Interpretation nur oberflächlich.

29 Simbriger 1980, 1991. Die Darstellung in Simbriger 1991, 101–110, ist weniger ausführlich und weicht teilweise gegenüber den Ausführungen in 1980, 176–207, ab.

Grundtypen = Akkordklassen im chromatischen Tonraum (351)		Komplementäre Ergänzungsgruppen			
Anzahl Töne im Akkord	Anzahl möglicher Akkordklassen	Zweiteilige Ergänzungsgruppen (6)	Anzahl Kombinationen	Mehrteilige Ergänzungsgruppen	Anzahl Kombinationen
Sechs Töne	80	6+6	44		
Sieben Töne	66				
Acht Töne	43				
Neun Töne	19				
Zehn Töne	6				
Elf Töne	1				
Zwölf Töne	1				

Gesamtzahl an möglichen Ergänzungsgruppen (95)			
Zweiteilige	6	Siebenteilige	7
Dreiteilige	12	Achteilige	5
Vierteilige	35	Neunteilige	3
Fünfteilige	13	Zehnteilige	2
Sechsteilige	10	Elf- und Zwölfteilige	Je 1

Tabelle 1: Grundtypen und Ergänzungsgruppen in Simbrigers Komplementärer Harmonik

Die fundierten Kenntnisse über die jeweiligen komplementären Gruppen und die darin enthaltenen Intervallverhältnisse dienen als Grundlage, aus denen satztechnische Möglichkeiten herausgelesen und für die Formbildung genutzt werden können: In den Ausführungen zur symmetrischen ›Komplexion 156+156‹, die der 10. hauerischen Trope³⁰ entspricht, bringt Simbriger zur Demonstration den Beginn eines dreistimmigen Kanons³¹ mit einer imitierenden Stimme im Einklang und einer Spiegelführung (Bass), die in der Unterquarte einsetzt. Die zu ihrer eigenen Tritonustransposition komplementäre Akkordklasse {0,2,3,4,5,7} wird hier dem Tonmaterial *e-fis-g-gis-a-h* und *b-c-cis-d-es-f* zugeordnet:



Bsp. 3: Heinrich Simbriger, Kanon mit Spiegelführung

Die im Grunde genommen einfache Arbeitsweise wird bei genauerer Betrachtung deutlich: Im Satzbeispiel (Bsp.3) greift Simbriger lediglich auf das sechstönige Material einer einzigen Gruppe (nämlich *e-fis-g-gis-a-h*) zurück und nutzt die symmetrische Eigenschaft des Hexachords (GT-HT-HT-HT-GT) für die Spiegelung, die deshalb funktioniert, weil die zugrundeliegende Hexachordklasse mit sich selbst umgekehrt werden kann (hier: *e-h, fis-a, g-gis*).

30 Gemäß Hauers Zählung von 1948 (vgl. Šedivý 2012a, 14, Anm.12). Diese Trope entspricht, nach Allen Forte, dem Pitch-Class Set Nr. 6–8 und, nach Elliott Carter, dem Hexachord $\{5\}$ Vgl. Forte 1973, 180 und Carter 2002, 25 und 51.

31 Simbriger (o. J.), Typus A, Komplexion 156+156, 5.

Erheblich anspruchsvoller ist ein ähnliches Beispiel im Zusammenhang mit ›Komplexion 169+173‹ (27. Trope³²), bei der beide Gruppen zueinander im Umkehrungsverhältnis stehen (*c-e-f-gis-a-b* | *h-g-fis-es-d-cis*). Simbriger zeigt die Möglichkeit einer satztechnischen Nutzung dieser Eigenschaft anhand des Beginns eines begleiteten vierstimmigen Doppelkanons im Spiegel:

Beispiel 4: Heinrich Simbriger, *begleiteter Doppelkanon im Spiegel* (Simbriger [o. J.], Typus B, Komplexion 169+173, 8)

An den verwendeten Tonhöhen ist zu erkennen, dass jedem Hexachord jeweils abwechselnd zwei Takte zugeordnet sind. Der Einsatz des tieferen Stimmenpaars im Spiegel fällt somit konsequenterweise auf den Beginn des dritten Taktes, an dem der Wechsel in die zweite Sechstongruppe stattfindet. Eine originalgetreue Umkehrung gelingt deshalb, weil die zweite Tongruppe alle Intervallverhältnisse der ersten spiegeln kann. Insofern wirkt die Struktur der verwendeten ›Komplexion 169+173‹ auch formgebend für den Kanon, da sie die Bildung einer Umkehrung erst ermöglicht. Irreführend wäre bei einer Analyse hingegen der Versuch, die Stimmführungen des Kontrapunktes aus den

32 6–16 nach Forte, ⁽¹¹⁾ nach Carter. Vgl. Forte 1973, 180 und Carter 2002, 25 und 51.

Akkorden der homophonen Begleitung abzuleiten, denn diese sind nicht Grundlage des Stücks, sondern ihrerseits nur eine Ableitung aus dem Tonmaterial der beiden komplementären Ergänzungsgruppen.

Simbriger legt auch den Beginn eines sich in Ganztonschritten spiralförmig nach oben schraubenden fünfstimmigen Kanons vor, den er im Zusammenhang mit der aus zwei identischen, aber gegeneinander transponierten Hälften bestehenden ›Komplexion 183+183‹ (Trope 17: *e-f-gis-a-c-des* | *fis-g-ais-h-d-es*³³) bringt. Die exakte Imitation, deren Einsätze hier die Ganztonachse entlang aufwärts verlaufen, ist aufgrund der strukturellen Gleichheit beider Hälften bei einer gleichzeitig begrenzten Transpositionsmöglichkeit der gesamten Komplexion sowie auch seiner Hälften³⁴ möglich.



Beispiel 5: Heinrich Simbriger, fünfstimmiger Spiralkanon (Simbriger [o. J.], Typus A, Komplexion 183+183, 17)

Im Unterschied zu Steinbauer und Neumann kann grundsätzlich festgehalten werden, dass die hier zur Anwendung kommenden Modelle Simbrigers keine Fortschrittmuster, sondern Kombinationen von Akkordklassen sind, die einander zu zwölf Tönen ergänzen und deren Eigenschaften (z. B. Symmetrien) bewusst für die Komposition genutzt werden. Das Modell ist hier also ein abstraktes Gefüge aus Intervallstrukturen, nicht eines aus bestimmten Akkordfolgen und Stimmführungen im eigentlichen Sinn. Übergeordnete Klangverbindungen werden dabei durch den Wechsel zwischen den hintergründigen Akkordklassen erzielt.

33 6–20 nach Forte, ⁽²⁾ nach Carter. Vgl. Forte 1973, 180 und Carter 2002, 26 und 51.

34 Anders als bei Olivier Messiaen (1966, Bd. I, 56 f.) wird in der Hauertradition allerdings nicht von ›begrenzter Transpositionsmöglichkeit‹ gesprochen, sondern, das Phänomen anders beschreibend, von ›Tongeschlechtern‹ (Hauer 1925, 14; Sedivý 2012a, 31–33, 46 f.). Ein Hexachord dieser Komplexion/Trope entspräche im Übrigen einem von Messiaen nicht erwähnten sechstönigen Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit und der Intervallfolge (1–3–1–3–1).

Synthese

Beide zuvor gezeigten Methoden lassen sich auch miteinander verbinden. Zur Demonstration folgt der Beginn eines Fugato aus einer Komposition von Helmut Neumann:



Beispiel 6a: Helmut Neumann, *Contrapunkte op. 103* (2001/2002) – Präludium (Reihe und Akkordband)

Hier ist aus der ›widergleichen‹³⁵ 1. Trope³⁶ eine Zwölftonfolge (*as-des-b-a-c-h* | *d-g-e-es-ges-f*) abgeleitet, deren strukturell gleiche Hälften im Tritonusabstand stehen. Aus dieser Reihe wird eine Akkordfolge gebildet, die als Grundlage für den nachfolgenden Abschnitt einer Komposition dient. In der vierstimmigen Reihenschematisierung, die auf der hauerischen Nachklangtechnik gemäß einer Stimm-schichten-Einteilung von [3-3-3-3]³⁷ beruht, aber zwei Stauchungen enthält (Zusammenfassung der Reihenpositionen 4 und 5 sowie 10 und 11 zu jeweils einem Akkord), bilden sich die Eigenschaften der Reihe ab: Auch die Akkorde der zweiten Hälfte entsprechen einer Tritonustransposition der ersten Hälfte und ermöglichen folglich die Ableitung einer Imitation im Tritonus – nicht nur in den Reihentönen (Bsp. 6a, weiße Notenköpfe), sondern auch in allen Harmonietönen (Bsp. 6a, schwarze Notenköpfe). Die Tonfolgen der Reihe sind

35 ›Widergleich‹ werden Tropen bezeichnet, die aus strukturell gleichen, um ein bestimmtes Transpositionsintervall (oder mehrere) versetzte Hälften bestehen. Acht Tropen besitzen diese Eigenschaft. Vgl. Hauer 1925, 14; Šedivý 2012a, 30 f., 52 f., 59.

36 Die 1. Trope besteht aus zwei sechstönigen Hälften der chromatischen Zwölftonskala (z. B. *as-a-b-h-c-des* | *d-es-e-f-ges-g*). Sie entspricht der Komplexion 136+136 nach Simbriger, dem Pitch-Class Set 6–1 nach Forte und $\downarrow$ nach Carter. Vgl. Forte 1973, 180 und Carter 2002, 25 und 51.

37 Der chromatische Raum wird bei dieser Harmonisierungsform in vier ›Stimm-schichten‹ zu je drei benachbarten Tönen aufgeteilt (hier: *gis-a-b*, *h-c-cis/des*, *d-dis/es-e* und *f-fis-g*). Alle Reihentöne werden dann, ihren Tonhöhenklassen gemäß, den Stimm-schichten jeweils zugeteilt. Im Zuge der Harmonisierung bleiben einmal erklangene Reihentöne sodann als Harmonietöne so lange liegen, bis sie an späterer Stelle in einen neuen Reihenton aus der gleichen Stimm-schicht (schrittweise) fortschreiten können Vgl. dazu Bsp. 6a: In jeder der vier ›Stimmen‹ dieser Akkordfolge kommen lediglich je drei verschiedene Tonhöhen vor. Andere Einteilungen, etwa [3-4-3-2], [3-2-2-3-2] o. ä., sind alternativ möglich und auch vielfach üblich. Hauer etwa verwendete unterschiedliche Gruppierungen vor allem in den 1920er und -30er Jahren, etwa in seinem Violinkonzert op. 54 und seinem Klavierkonzert op. 55 (beide 1928), die Stimm-schichten-Einteilung in vier Dreitongruppen [3-3-3-3] wählte er hingegen im überwiegenden Teil seiner Zwölftonspiele. Vgl. dazu Neumann 2001, 202–212, Šedivý 2012a, 162–164.

auch in diesem Beispiel nicht in der Komposition enthalten. Das *b-a-c-h* Motiv an den Positionen drei bis sechs tritt im Übrigen erst in den anderen Sätzen des Werkes hörbar in Erscheinung,³⁸ nicht aber im nachfolgenden Fugato. Dieses ist Teil des »Präludiums« aus dem vom Komponisten als Lehrstück verstandenen Zyklus *Kontrapunkte* op.103 (2001/2002). Ausdrücklich versucht Neumann in diesem siebensätzigen Werk, mehr noch als in den 23 Jahre zuvor entstandenen *Metamorphosen* op.25, die Möglichkeiten der Kontrapunktik im Rahmen der »Klangreihenlehre« zu demonstrieren.

In diesem Beispiel macht der Komponist wiederholt Gebrauch von akkordfremden Tönen, allerdings nach einem vergleichsweise (etwa gegenüber Bsp.1b) strengen Prinzip, da er als Durchgangs- und Wechselnoten vorwiegend Reminiszenztöne verwendet: Tonhöhen, die, ausgehend vom jeweils aktuellen Akkord innerhalb der fraglichen Stimmschicht, unmittelbar zuvor vorkommen (etwa das *es/dis* in T.27 als die in der dritten Stimmschicht des Akkordbandes vor dem *d* zuletzt erklingene Tonhöhe, nämlich im Akkord mit der Ordnungszahl sechs).³⁹

Beispiel 6b bietet ein anschauliches Beispiel für klangreihenbasierte Tropentechnik.⁴⁰ Komponisten wie Steinbauer, Neumann und andere entwickelten Techniken, die eine Kontrolle über das musikalische Material hinsichtlich der Melodie-, Harmonie- und Symmetriebildung ermöglichen, indem sie die Zwölftonreihen nicht nur in ihre Klangbänder integrierten, sondern deren strukturelle Eigenschaften auf Fortschreitungsmodelle und den Bau von Kompositionen zu übertragen lernten.⁴¹ Auf ganz andere Weise als in der dodekaphonen Reihentechnik wirkt eine Zwölftonreihe bei diesen Methoden formgebend für eine Komposition. Ohne dass sie die Rolle einer bloßen thematischen oder harmonischen Materiallieferantin notwendig einbüßen müsste,⁴² können ihre Intervallbeziehungen auch formale Strukturen einer aus ihr gewonnenen Komposition generieren.

Dass dies auch ziemlich weit gehen kann, soll ein Beispiel des Verfassers⁴³ demonstrieren, das auf einer mehrfach symmetrischen, aus Dreitonzellen konstruierten Reihe (*g-f-b | a-d-c | fis-gis-dis | e-h-cis*⁴⁴) und einer dem zweiten Beispiel dieses Beitrags (vgl. Bsp. 2b) entsprechenden Harmonisierungstechnik basiert. Im nachfolgenden Beispiel werden jedoch im Kleinterzabstand über sowie unter jedem Reihenton vier Ganztonintervalle hinzugefügt. Hierdurch entsteht ein Klangband, das die gleichen Symmetrien aufweist wie die Reihe, nämlich nicht nur eine Umkehrung zwischen ihren beiden Hälften (1 bis 6 und 7 bis 12), sondern auch Symmetrien in Bezug auf die vier Teilabschnitte.

38 So etwa im zweiten Satz, einem »Canon im Tritonus«.

39 Vgl. Anm. 8.

40 »Tropentechnik« ist die kompositionstechnische Anwendung der hauerischen Tropen. Vgl. Šedivý 2012a, 7.

41 Vgl. ebd., 177–179.

42 Beispiele, in denen die Zwölftonreihe zugleich auch Thema ist, finden sich in großer Zahl vor allem im Œuvre von Neumann.

43 Vgl. Šedivý 2012a, 234 f.

44 Dies entspricht Trope 41, der 212+212 nach Simbriger, 6–32 nach Forte und  nach Carter. Vgl. Forte 1973, 181 und Carter 2002, 26 und 51.

Moderato

VI. I. *mf*

VI. II. *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Kb. *mf*

1 2 3 4 6 7 8 9 10 12

30

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vc. *pizz. mf* *arco*

Kb. *pizz. mf* *arco*

1 2 3 4 6 7 8 9 10

35

VI. I.

VI. II.

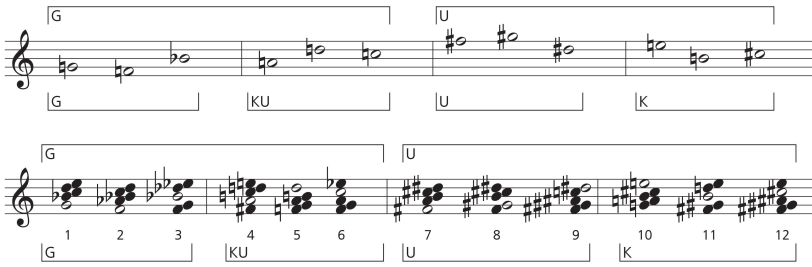
Vla.

Vc. *pizz.*

Kb. *pizz.*

12 1 2 3 4 6 7

Beispiel 6b: Helmut Neumann, *Contrapunkte op.103 – Präludium* (Auszug)



Beispiel 7a: Reihe und Akkordband mit Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung. Beispiel vom Verfasser

Aus dieser Gestalt lässt sich ein vierstimmiger Kanon bilden, der einen Krebs, eine Umkehrung und eine Krebsumkehrung enthält, entsprechend dem Bau der zugrundeliegenden Reihe. Der Kanon erscheint nachfolgend außerdem auch gespiegelt.

Beispiel 7b: Zwei zueinander im Spiegel stehende Kanons mit Krebs, Spiegel und Spiegelkrebs. Beispiel vom Verfasser

In der Ausführung wird jedem Akkord der Klangreihe ein Viertelwert im Kanon zugeordnet, wodurch das harmonische Modell im jeweils siebten Takt neu beginnt. Die beiden Schlussakkorde sind frei hinzugefügt. Der zweite Kanon ist die Inversion

des ersten und beginnt folglich auf Akkordposition 7, wobei Akkordband und Stück allerdings um einen Halbton nach oben versetzt sind.

Zusammenfassung

Das Konzept vom historischen Satzmodell ist nicht vollständig auf Phänomene der hier angesprochenen Setzweisen anwendbar. Unter Bezugnahme auf die Merkmale »Abbildung«⁴⁵, »Verkürzung« und »Pragmatik« als zugrundeliegende Eigenschaften eines (musikalischen) Modells⁴⁶ möchte ich den Modellcharakter der hier diskutierten Fortschreitungs-muster abschließend näher erläutern:

Wir kennen Satzmodelle vor allem als standardisierte mehrstimmige Fortschreitungs-muster, die sich zu historisch mehr oder minder verfestigten Gestalten herausgebildet haben. Hingegen haben wir es hier mit gleichsam individualisierten Konfigurationen zu tun, die, auf einen spezifischen Zweck ausgerichtet, für eine Komposition eigens gebildet wurden. Ein solches Modell kann daher auch nur für eine einzige Komposition konstituierend wirken. Eine bestehende oder nicht bestehende übergeordnete Verbreitung einer Klangverbindungsfolge kann somit keinen Einfluss auf die Qualifizierung eines solchen Musters als Modell nehmen, sondern diese muss ausschließlich aufgrund der Rolle erfolgen, die das Fortschreitungs-muster innerhalb des Werkes einnimmt. Ein hintergründiger Fortschreitungsverlauf als ›harmonisches Band‹ kann zwar ganz allgemein als Urbild hinter der Komposition aufgefasst werden, das als harmonische und stimmungsmäßige Potentialität einen Pluralismus von möglichen musikalischen Konkretisierungen bietet. Ein Modell aber unterscheidet sich hiervon durch die darüber hinausgehende Eigenschaft, dass es eine abgrenzbare, bausteinhafte Einheit innerhalb dieser Matrix darstellt, die von jener hintergründigen Ebene aus für die auskomponierte Konkretion auf irgendeine Weise spezifisch formbildend wirkt.

Hieraus folgt, dass Bewusstheit bei der absichtsvollen Verwendung einer bestimmten Konfiguration als Modell vorauszusetzen ist und diese Verwendung zugleich die Wiederholung des Modells sowie auch dessen Transponierbarkeit, Permutierbarkeit (insbesondere Umkehrung, Krebs und Krebsumkehrung), Erweiterbarkeit/Eliminierbarkeit und Möglichkeiten der Variantenbildung impliziert. Ferner konstituiert eine Kompositionstechnik ein solches Modell grundsätzlich unter dem Gesichtspunkt der Arbeitspraxis: Es ist erwiesenermaßen praktikabel und einem konkreten Zweck dienlich, denn sonst wäre es als Modell nicht bewusst geformt worden. Ein Strukturmodell wird gewählt oder gebildet, weil man etwas Bestimmtes damit bezwecken möchte. Eine absichtslose Entscheidung für ein Modell wäre zwar prinzipiell denkbar, aber im Kontext von bewusst komponierter Kunst vergleichsweise unwahrscheinlich. Damit geht mit

45 Vor allem die Klangreihenlehre kennt die Kategorien Abbild/Ebenbild, Ausfaltung/Ausgliederung und Rückverbindung. Vgl. u. a. Šedivý 2012a, 169–171.

46 Schwab-Felisch (2007), 292 f. Schwab-Felisch greift dabei auf die Modelltheorie von Herbert Stachowiak zurück.

einem angewandten Satzmodell nicht nur das Wissen um seine eventuelle stilistische Rolle und satztechnisch korrekte Anwendung einher, sondern insbesondere auch um dessen kompositionstechnische Möglichkeiten.

Ferner haben wir es, bedingt durch die spezifische Art des Tonsatzes, in den angeführten Beispielen mit Klangverbindungsmodellen zu tun, die zwar eine Vielzahl von Stimmführungsmöglichkeiten implizieren, aber unter diesen zunächst keine bestimmten horizontalen Bewegungen als zwingend oder gegenüber anderen als wichtiger vorschreiben (außer vielleicht die stimmerschichteninterne Fortschreitung zum jeweils nachfolgenden Reihenton im nur selten angewandten strengen Satz nach Hauer⁴⁷). Damit ist der Abstraktionsgrad dieser Gestalten potenziell größer als etwa bei barocken historischen Satzmodellen, mit denen stilbedingt sowie auf der Grundlage gängiger Satzregeln die Bevorzugung bestimmter Stimmführungen, Stimmführungskombinationen und Permutationsvarianten einhergeht.

Wesentlich für das in dieser Musik angewandte Verständnis von ›Modell‹ ist außerdem dessen wiederkehrende Konkretisierung im Einzelwerk bei je gleichwertig übergeordneter, modellhafter Funktion – wobei allerdings ein Wiedererkennen des Modells in den ausgefalteten klanglichen Erscheinungsformen nachrangig ist: Der individuelle Charakter eines maßgeschneiderten Modells enthebt es von der Notwendigkeit und Fähigkeit, per se als eigenständiges Ausdrucks- und Stilmittel zu fungieren. Da das individualisierte Modell ein harmonisches Potential darstellt, das sich in vielstimmiger Musik ganz unterschiedlich ausgliedern kann, ist es – ganz im Gegenteil – sogar möglich, dass gleichwertige Instanzierungen eines Modells nicht nur verschieden voneinander sind, sondern sogar derart unterschiedlich, dass eine gemeinsame Rückverbindung im zugrundeliegenden Modell selbst durch eine kompetente Analyse nicht mehr festgestellt werden kann. Dies hat zur Folge, dass selbst äußerst komprimierte Gebilde (wie z. B. eine Folge von nur vier bis sechs Akkorden) zu Modellen für sehr umfangreiche Abschnitte/Musikstücke werden können und sich gleichwohl nicht zwingend aus dem Werk analytisch ableiten lassen.

Literatur

- Carter, Elliott (2002), *Harmony Book*, New York (NY): Fischer.
- Diederichs, Joachim / Johannes Schwieger / Nikolaus Fheodoroff (2007), *Josef Matthias Hauer. Schriften. Manifeste. Dokumente*, Wien: Lafite.
- Eimert, Herbert (1981), *Lehrbuch der Zwölftontechnik*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Emmerig, Thomas (Hg.) (2011), *Theorie und Analyse. Studien zum Werk Heinrich Simbrigers* (Neue Wege 5), Regensburg: ConBrio.

47 »[...] wobei natürlich immer derjenige Ton, der in seiner Stimme vor einem neu eintretenden Reihen-Ton steht, nur in diesen neuen Reihen-Ton fortschreiten kann« (Neumann 2001, 161). Diese Regel bricht bereits Hauer selbst oft, so vielfach im dem freieren Satz gewidmeten dritten Abschnitt über den ›obstinaten Kontrapunkt‹ in seiner Tonsatzschrift *Zwölftontechnik* (Hauer 1926, 18–23). Vgl. zum ›obstinaten Kontrapunkt‹ auch oben, Anm. 3.

- Emmerig, Thomas (Hg.) (2012a), »Ich bin vor allem Komponist...«. *Biographie und Werk Heinrich Simbrigers* (Neue Wege 6), Regensburg: ConBrio.
- Emmerig, Thomas (2012b): »Was in der Stille wirkt, ist doppelt mächtig«. Heinrich Simbriger: eine komplexe Persönlichkeit«, in: »Ich bin vor allem Komponist...«. *Biographie und Werk Heinrich Simbrigers* (Neue Wege 6), hg. von Thomas Emmerig, Regensburg: ConBrio, 9–47.
- Forte, Allen (1973), *The Structure of Atonal Music*, New Haven (CT): Yale University Press.
- Hauer, Josef M. (1922): »Sphärenmusik«, in: *Melos* 3/3, 132 f.
- Hauer, Josef M. (1924): »Die Tropen«, in: *Musikblätter des Anbruch* 6/1, 18–21.
- Hauer, Josef M. (1925), *Vom Melos zur Pauke*, Wien: Universal Edition.
- Hauer, Josef M. (1926), *Zwölftontechnik. Die Lehre von den Tropen*, Wien: Universal Edition.
- Heiss, Hermann (1949), *Elemente der musikalischen Komposition*, Heidelberg: Hochstein & Co.
- Jelinek, Hanns (1952/1958), *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Wien: Universal Edition.
- Lichtenfeld, Monika (1964), *Untersuchungen zur Theorie der Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 29), Regensburg: Gustav Bosse.
- Messiaen, Olivier (1966), *Technik meiner musikalischen Sprache*, übers. von Sieglinde Ahrens, Paris: Alphonse Leduc.
- Neumann, Helmut (Hg.) (2001), *Die Klangreihen-Kompositionslehre nach Othmar Steinbauer (1895–1962)*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.
- Pfrogner, Hermann (1953), *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich: Amalthea.
- Rufer, Josef (1966), *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Kassel: Bärenreiter.
- Schönberg, Arnold (2010), *Harmonielehre* [3. Auflage, 1922], Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1969), *Structural Functions of Harmony*, New York (NY): W. W. Norton & Comp. Ltd.
- Schönberg, Arnold (1992), *Stil und Gedanke* [1950], übers. von Ivan Vojtech, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Schröter, Axel (2000), *Heinrich Simbriger (1903–1976). Werkverzeichnis*, Prag: Editio Bärenreiter Praha.
- Schwab-Felisch, Oliver (2007), »Umriss eines allgemeinen Begriffs des musikalischen Satzmodells«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/3 (2007), 291–304. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/262.aspx> (03. 05. 2026)
- Šedivý, Dominik (2008), »Helmut Neumann als Kontrapunktiker«, in: *Festschrift für Helmut Neumann zum 70. Geburtstag*, hg. von Dominik Šedivý, Saarbrücken: VDM Dr. Müller, 55–79.
- Šedivý, Dominik (2012a), *Tropentechnik. Ihre Anwendung und ihre Möglichkeiten* (Salzburger Stier 5), Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Šedivý, Dominik (2012b), »Heinrich Simbriger – eine musiktheoretische Einordnung«, in: »Ich bin vor allem Komponist...«. *Biographie und Werk Heinrich Simbrigers* (Neue Wege 6), hg. von Thomas Emmerig, Regensburg: ConBrio, 207–231.
- Sengstschmid, Johann (1968), *Grundlagen der Klangreihenlehre*, St. Pölten: Eigenverlag.
- Sengstschmid, Johann (1980), *Zwischen Trope und Zwölftonspiel. J. M. Hauer's Zwölftontechnik in ausgewählten Beispielen* (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 28), Regensburg: Gustav Bosse.
- Simbriger, Heinrich (o.J.), *Die Doppel-Tropen*, unveröffentlichtes Typoskript, Nachlass Heinrich Simbriger, Sudetendeutsches Musikinstitut Regensburg, Bibl. Nr. 521a/b.
- Simbriger, Heinrich (1980), *Komplementäre Harmonik*, Esslingen a. Neckar: Künstlergilde e. V.
- Simbriger, Heinrich (1991), *Die Klangführung in der Zwölftonmusik (Peritonale Harmonik)*, Esslingen a. Neckar: Künstlergilde e. V. (o. J.).

- Simbriger, Heinrich (2011), »Die Zwölftonmusik« [um 1950–1955], in: *Theorie und Analyse. Studien zum Werk Heinrich Simbrigers* (Neue Wege 5), hg. von Thomas Emmerig, Regensburg: Con-Brio, 147–187.
- Sokolowski, Victor (1976), *Josef Matthias Hauer*, Ausstellungskatalog, Wien: Josef Matthias Hauer-Kreis.
- Spann, Othmar (1924), *Kategorienlehre*, Jena: Fischer.
- Steinbauer, Othmar (1928), *Das Wesen der Tonalität*, München: Beck.
- Taleb, Nassim Nicholas (2004): »The Roots of Unfairness: the Black Swan in Arts and Literature«, *Literary Research/Recherche Litteraire* 21, 241–254. https://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/300/literary_research-ef/no41-42/articles/article11.html (04. 01. 2025)
- Webern, Anton (1960), *Der Weg zur Neuen Musik*, Wien: Universal Edition.
- Weiß, Robert Michael (1980), *Das Zwölftonspiel von Josef Matthias Hauer*, Hausarbeit, Wien: Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien.
- Weiß, Robert Michael (2005), »Vom Komponieren zum Spielen: Josef Matthias Hauer«, in: *Arnold Schönbergs Schachzüge*, *Journal of the Arnold Schönberg Center* 7/2005, 231–262.

