

Bayrischer Rundfunk In eigener Sache  
Die eigene Sache, mit der ich mich hier befassen will,  
ist ein Aspekt meiner Kunst, der von Zeit zu Zeit  
Beobachter meiner kompositorischen Karriere ver-  
wirrt und auch verdrückt. Es sind die auffallenden  
Wandlungen meines Stils, besonders in den ersten fünf-  
zehn Jahren meiner Laufbahn. <sup>(etwa)</sup> Nach den ästhetischen  
Versuchen des Anfängers, der mehr oder weniger dem Mo-  
dell seines Lehrers folgt - also in meinem Fall ~~ander~~  
spätromantisch-impressionistischen Diktum von Fran-  
z Schreker - wandte ich mich der damals besonders  
fortschrittlich erscheinenden Atonalität zu, wie <sup>sie</sup> sich  
etwa in Bartóks ~~Quartetten~~ geltend macht,  
~~zu~~ unklaren

und schrieb manches lange und ziemlich wilde Stück.  
~~Ich wollte nicht lange~~ Bald genug aber begann ich,  
mit dem Neoklassizismus in Kontakt treten, und versuchte  
mich, wie mancher andere Zeitgenosse, in der Form des  
Barock-Konzerts. ~~Hatte darauf~~

(Während ich bisher den Tendenzen der Zeit  
mitgegangen war,  
legte ich mir

kurz danach meine private und originelle reaktionäre  
Wandlung zurecht, und retirierte zum frühromantischen,  
von Schubert dominierten Stil des Reichsaussch. In Form  
spielt auf ist dieser noch von <sup>(den gewinn)</sup> Jazz-Elementen durchsetzt, die  
aus der Nachkriegszeit verblieben waren und denen man  
etwas übertrieben Bedeutung beigemessen hat. Sie  
treten, in anderer Beleuchtung, nochmals auf im  
Leben des Orest, welches das Ende dieser Periode markiert.

Die Jazz-Elemente sind auch bemerkbar in der Klimen (2) Infonie, die man jetzt hören wird. Sie wurde 1928 komponiert, steht also zwischen den beiden Opern, die ich nannte. Ihrer Form nach gehört sie zu den neoklassizistischen Produkten der Zeit. Der erste Satz hat die typische Sonatenform, sogar mit der altmodischen Wiederholung der Exposition, der zweite ist die übliche dreiteilige Liedform, der letzte ein Rondo. Eine originelle Idee war, den Streicherkörper auszuköhlen und die Kavität mit Mandolinen und Banjos zu füllen. Der Jazz dominiert das Finale, das sich wie ein südamerikanischer Paso doble oder etwas dergleichen anfühlt. Im Übrigen beschränkt er sich auf Anspielungen. Es lag mir nicht daran, eine Jazz-Infonie zu schreiben, sondern ein "Gebrauchsstück", ~~ein~~ ~~komisches~~ ein Genre, das den Komponisten von <sup>ihrem</sup> ~~ihrem~~ damals besonders lebhaften sozialen Gewissen nahe gelegt wurde. Also wurde dem gemeinen Mann aufs Maul geschaut, um seine musikalische Umgangssprache nachzubilden. Da gibt es das rapide Trompetengeschmetter, das ~~mir~~ eine Lustbäckkapelle in Südfrankreich angeblasen hatte, sentimentale Kitschmelodik, pseudo-dramatische Ballung, alles ohne die geringste parodistische Absicht, sondern gespeist von der naiven Vorstellung, daß sich der Ursinn des abgelebten Materials durch ein direktes Neuerleben im morgendlichen Frische mühsamer wiederherstellen lassen. Immerhin gibt es ein paar Feinheiten, wie das (abgesehen von der pikanten Orchesteraktion Schwanen zwischen As und Amoll im ersten Satz, die  $\frac{7}{8}$  und  $\frac{5}{8}$  Perioden im zweiten, den schachartigen Temporechsel im dritten.

Kleine Lyrik.

1.50

110  
210

Das frische Neuerlebnis hat offenbar einige muntere durch-  
stöße gereizt, es ~~Wohlstand~~ endete jedoch ab bald in einer  
Lackgame. Das alte Vokabular <sup>ist</sup> ~~war~~ gewiss voll von ursprünglicher  
Kraft gewesen, als es neu war, und dieser Kraft werden wir gewahr,  
wenn wir den Schöpfungen jener Zeit gegenüberstehen. Aber  
sehr es in die Umgangssprache abgesunken ist, haben sich viele  
seiner Elemente in Clichés verwandelt, ~~die~~ sie sind glatte  
abgegriffene Münzen geworden, deren ursprünglicher hoher Wert  
ihnen nicht mehr abgelesen werden kann. Der Versuch,  
die alte Prägung wiederherzustellen, bleibt notwendigerweise  
illudisch und unterschneidet sich kaum wesentlich von  
dem, was die Handwerker tun, die die Gemeinplätze der  
Umgangssprache bevölkern und <sup>sie</sup> zu profitablen Markt-  
plätzen machen, nämlich von der Manipulation von  
Clichés. Der einzige ~~Weg~~ Ausweg, der sich in dieser Lackgame  
anbot, war die Zwölftontechnik, und dieser wandte ich  
mich, <sup>zu</sup> nicht ohne Zögern und peinvolle Gewissensforschung,  
kurz nachdem ich mich am Ende der Zwanzigerjahre  
wieder in meiner Heimatstadt Wien niedergelassen hatte.  
Man kann sagen, das sei ein wenig spät für einen Streb-  
samen Ventüner. Ein solcher hätte Arm in Arm mit Berg  
und Tchern in der Hotttruppe Schönberg marschieren sollen,  
die längst vorher aufgebrochen war. Nun, mir ist es zu-  
nächst einmal ~~nicht~~ gegeben, daß ich mit niemandem so  
richtig Arm in Arm, oder Schulter an Schulter marschieren  
kann. Vielleicht erreiche ich <sup>(deshalb)</sup> die jeweiligen Übungsplätze  
der Avantgarde, wenn die Nacht auf dem Plan er-  
scheint. Aber ich fühle mich darüber nicht allzu be-  
klommen, da es mir scheint, daß meine Operationen  
dadurch ~~ein~~ gewisse Originalität aufweisen. Leider sind  
sie trotzdem nicht besonders auffällig, weil sie zu klein  
eingeschränkt liegen. Aber das gehört auf ein anderes Blatt.

Mein erster Versuch in der Zwölfsontechnik war sogleich im <sup>(4)</sup>  
~~recht ambitioniertes Unternehmen:~~ ~~das Bühnenwerk Karl V.~~ es  
wurde 1933 abgeschlossen. Die Erfahrung, die sich durch diese  
große und weitverbreitete Arbeit ergab, wies mich ~~nicht~~ <sup>immer stärker</sup>  
~~auf~~ auf eine Verfeinerung und Verdichtung des komposi-  
torischen Verfahrens hin. Ich fühlte mich ~~in zunehmendem~~ <sup>mehr und mehr zu</sup>  
~~Wolferns~~ <sup>Wolferns</sup> völlig durchgearbeiteter, asketischer und ~~dabei~~  
eleganter Handhabung der Tonreihentechnik hingezogen.  
atemraubend

Zwei Werke, das 6. Streichquartett von 1936 und die Klaviervarianten  
von 1937, zeigen an, wie weit ich in dieser Richtung gehen  
zu sollen glaubte. Adagio und Fuge für Streichorchester,  
das nun zu gehör kommen wird, ist eine ~~Wahrnehmung~~ Trans-  
kription der beiden letzten Sätze des Quartetts für eine  
größere <sup>Besetzung</sup> ~~Ensemble~~, ohne jede Änderung der musikalischen  
Substanz. In der Fuge, die vier Themen hat, von denen jedes  
am dem Hauptthema eines der vorangehenden vier Sätze  
gewonnen <sup>ist</sup>, in dieser Fuge also ist das serielle Prinzip, ~~das die~~  
~~serielle~~ <sup>serielle</sup> Musik entscheidend beeinflusst, in gewissem Sinne  
vorangesehen. (Wie man sieht, ~~erregt~~ <sup>freigt</sup> mich das schlechte  
Gewissen über mein Zuspätkommen <sup>(oft</sup> zum Versuch des Nach-  
weises, daß es eigentlich schon längst da war.) Item, die Fuge  
schließt mit einem Abschnitt, in welchem alle vier Themen  
in allen vier Formen (geradum, umgekehrt, rückläufig und  
rückläufig umgekehrt) nach einem bestimmten Ablaufplan  
gleichzeitig präsentiert werden, bis alle Kombinationsmöglich-  
keiten erschöpft sind. Das ist insofern eine serielle Idee, als  
hier ein von der musikalischen Substanz unabhängiges Kon-  
struktionsprinzip auf diese losgelassen wird, ohne die Er-  
gebnisse im Detail vorausbestimmen oder kontrollieren zu  
können. Daß das vierte Thema der Fuge aus dem voran-  
gehenden Adagio stammt, dürfte überigens unschwer zu  
erkennen sein.

Adagio & Fuge

127  
457

720  
457  
263

263  
115  
148

5  
Es wurde mir von fortgeschrittenen Theoretikern der  
Zwölftontechnik ~~vorgehalten~~, daß die Fugenform ~~Form~~ im dode-  
kaphonischen Raum ein Atonismus sei, da die Fuge die  
Tonika-Dominanzspannung voraussetze und daher in  
der Atonalität unmöglich sei. Die gleichen Kritiker be-  
anspruchten, daß ich, ~~schon~~ ~~ein~~ ~~von~~ ~~meinem~~ ~~Thema~~  
den doch als Vertreter eines etablierten Modernismus  
gesehen wolle, mich allzu sehr in historische Studien vertieft  
hätte, und wiesen auf Schönberg hin, der es offenbar  
nicht nötig gehabt habe, sich um die Geschichte zu  
kümmeren. Man hat ja aber gerade Schönberg in  
manchen seiner Werke, ~~schon~~ ~~da~~ ~~er~~ ~~na~~ ~~ch~~ ~~der~~ ~~ersten~~ ~~großen~~  
Zwölfton-Arbeit, nämlich dem Klavierquintett, entstanden,  
immer wieder auf die klassischen Formen der Sonate  
und Suite zurückgegriffen, die in ihrer ursprünglichen  
Ausprägung gewiß auch an die Tonalität gebunden  
waren. Keine Quartettfuge ist denn auch nicht im Versuch,  
das barocke Fugenwesen neoklassizistisch zu erneuern, son-  
dern ein atonales Zwölftonstück, das ein <sup>radikal</sup> vereinheitlichtes  
Themenmaterial imitatorisch durchführt, wobei sich der  
imitatorische Stil gewissermaßen von selbst daraus ergibt, daß  
die thematischen Gestalten in allen vier Stimmen fortwährend  
anwesend sind, zeitlich gegeneinander verschoben wie in  
permanenten Einführungen.

Dannals empfand ich das Q. Quartett und die Klaviervariationen  
als eine extremen Phase in meiner Auseinandersetzung mit  
dem Zwölftonwesen. Zehn Jahre später änderte ich in meiner  
Selbstdarstellung, daß ich glaubte, das <sup>glückselig</sup> sei etwas ver-  
steint und starr geworden. Es gibt mir zu denken, daß  
ich dieses Urteil heute gar nicht mehr bekräftigen kann,  
daß ich das Quartett sehr flüssig und besonders das Adagio

mit emotionaler Intensität geladen finde, die mich an ⑥  
Mahl und gelegentlich Schönberg erinnert. Freilich bin  
ich seit mehreren Jahren von dem gelockerten Stil  
abgekommen, den ich mir während meiner ersten Jahre  
in Amerika zuwechtgeleitet hatte, als ich glaubte, daß  
man von den streng durchgeführten Konstruktionen der Zwölff-  
fontechnik zu einer Art neuer Spontaneität sich entwickeln  
müsse.

Aus gegen die Mitte der fünfziger Jahre schwang mein Pendel  
wieder zurück (also wohl wieder etwas spät), und ich be-  
gann, mich auf meine Weise mit den Ansprüchen der seriellen  
Musik zu beschäftigen, d.h. ich begann, die konstruktive  
Vorausbestimmung und Festlegung, die in der Zwölffton-  
technik auf die Tonfolge beschränkt war, auf die anderen  
Bereiche des musikalischen Vorgangs auszudehnen.  
Indem also alles, was sich in dem Musiksturz ereignet,  
auf eine einzige Grundreihe und die aus ihr abgeleiteten  
Serien von Maßzahlen zurückgeführt zu wird, ist alles  
thematisch, noch mehr so als etwa in dem O. Quartett,  
wo ja außerhalb der Coda der Fuge manche musikalische  
Gebilde vorkommen, die mit dem thematischen Gehalt  
des Werkes nur durch die gemeinsame Abstammung von  
der Zwölfftonreihe zusammenhängen. Also noch mehr  
Versteinerung? Totale Versklavung an ein mechanisch er-  
rechnetes System?

1.25  
= 85

Beim Anhören einer meiner größten Arbeiten in diesem  
Stil, Quaestio temporis, aus dem Jahre 1959, habe ich kei-  
wegs diesen Eindruck. Ein Hörer, der an die mehr oder  
weniger klar ersichtlichen thematischen Rückbeziehungen  
der klassischen, auch der klassischen Zwölfftonmusik ge-

(Musik)

erwähnt ist, wird die Quaestio vollkült chaotisch finden,  
was doch wohl das Gegenteil von starrer, zwangvoller  
Konstruktion ist. Der läßt sich damit erklären, daß  
die totale ~~Durchkonstruktion~~<sup>Erarbeitung</sup>, die ~~alles~~ jedes Element der  
Zeichnung auf jedes andere bezieht, in ihr Gegenteil um-  
schlägt. Es ist vor allem die Unterordnung der Zeitdimension,  
also der rhythmischen Verhältnisse, unter vorausbestimmte  
Reihenkatagorien, die die Entstehung von Themen im alten  
Sinn nicht aufkommen läßt. Und so öffnet die strengste  
Bindung auf merkwürdige Art das Tor zu einem neuen  
Areal völliger Ungebundenheit. Der Titel Quaestio  
temporis ist ~~absichtlich~~ mit Absicht wegen seiner Viel-

Frage der Zeit

deutigkeit gewählt. Eine naheliegende Deutung ist,  
daß in diesem Titel geschrieben, infolge der Herrschaft  
alles, was

Durchkonstruktion eine Frage der Zeit ist. Andere  
Deutungen mögen sich anbieten und ebenso viel für  
sich haben.