

Die Werke von mir, die Sie heute nicht hören sollen, liegen ihrer Entstehungszeit nach ~~weit~~ weit auseinander. Die Symphonische Musik für 9 Solo-Instrumente war für das zweite Kunstfest von Donaueschingen geschrieben, das vor 28 Jahren stattfand, während die beiden Sonaten aus den letzten Jahren stammen. Wenn Sie diese Werke in ihrer Tonsprache vergleichen, so mag die Zeitunterschied verhältnißmäßig besonders ins Auge fallen. Es scheint ein gerader Weg von der früheren Arbeit zu den späteren hinzuführen. In Wahrheit ist das keinwegs der Fall.

Als ich die Symphonische Musik schrieb, hatte ich meine formalen Studien an der Berliner Musikhochschule gerade zum Abschluß gebracht, wenn man das so nennen kann. Denn eigentlich war ich aus der Schule schon herausgewachsen, ehe man mir noch ein Diplom überreichte. Solange ich mich im engeren Kreis meines Lehrers, Franz Schöcker, aufhielt, hatte ich mich in einem spätromantischen, mit impressionistischen Zügen leicht gewürzten Stil auszudrücken gelernt. Als ich im 1920 von Wien nach Berlin kam, machten sich neue und bisher unbekanntere Einflüsse geltend. Als bald bemühte ich mich der mehr aggressiven Schreibweisen der fortgeschrittenen Musik, und es ich mit meinem ersten Streitquartett und meiner ersten Symphonie unerwartete Erfolge erzielte, entwickelte ich einen geraderen, feberhaften Arbeitseser. Ich schrieb Musik in solchen Mengen, daß es mir heute fast rätselhaft erscheint, wie es möglich war, auf nur die reine Schreibarbeit in so kurzer Zeit zu bewältigen. Dieser Periode gehört die Symphonische Musik für 9 Instrumente an.

Der Stil hat die Kennzeichen des frühen atonalen Stils, wie ich damals aus den Werken des mittleren Schönberg ~~und Bartók~~ bekannt war, das heißt, die Musik läßt sich auf kein bestimmtes tonales Zentrum eindeutig zurückführen, und sie bedient sich nicht der ~~Prinzipien~~ <sup>Mittel</sup> der funktional-Harmonik, ~~um~~ um Zusammenhang herzustellen. Über den Begriff der Atonalität ist viel diskutiert worden, und ~~die~~ das Wort sowohl als die Sache, die es bezeichnet, wurde fast von jedemmann abgelehnt.

Die Sache, nämlich die Musik, die ~~nicht~~ <sup>mit dem Wort</sup> atonal bezeichnet wird, abzulehnen, geht ~~es~~ jedem frei, obschon es noch niemandem gelungen ist, noch gelingen wird, diese Musik aus der Welt zu schaffen. Das Wort "atonal" mag als eine unlogische Sprachbildung kritisiert werden, solange man unter Tonalität jede mögliche Art von musikalischem Zusammen-

2) kann versteht. In diesem Fall kann es natürlich keine atonale  
Musik geben, oder das, was so bezeichnet wird, ist keine Musik.  
Genau diese logische Falle wurde von dem Mann bezweckt, den  
das Wort "atonal" erfand - es war nicht etwa einer der Hauptwei-  
sten, die diese Musik praktizierten, sondern ein Kritiker, der seinem  
Leidfallen und seiner Erbitterung über diese Musik blutenden  
Ausdruck verschaffen wollte, was ihm ja auch gelungen ist.  
"Atonal" ist ein <sup>sticheltisch</sup> ~~misslich~~ entwerfendes Propagandawort.  
womit, das den späteren Großmeistern des Faches alle Ehre  
gemacht hätte. Da es aus dem öffentlichen Bewusstsein und der  
unerbittlichen Diskussion nicht mehr eliminiert werden kann  
ist es besser, es zu akzeptieren und ihm einen breiten  
Sinn zu geben. Dies ist durchaus möglich, wenn man den  
Begriff der Tonalität jenen engsten deskriptiven Sinn unter-  
legt, der den Musikern seit jeher geläufig war. Wenn wir  
als tonal die in der funktionalen Harmonik der Orgel- und Klavier-  
Musik der letzten 350 Jahre  
bezeichnen, so können wir uns sehr wohl vorstellen, dass  
es eine Musik geben mag, ohne in Furcht und Schrecken zu geraten,  
die anders organisiert ist, und es steht uns frei, diese als  
atonal zu bezeichnen.

nämlich

Wenn ich meine Symphonische Musik jetzt aus der Distanz  
betrachte, so zeigt sich, daß die wesentlichen Faktoren, die in  
diesem Stück Zusammenhang herstellen, zwei sind, nämlich,  
strukturelle Einheitlichkeit und ~~ein~~ imitativer ~~physischer~~  
Technik. Die Form der beiden Sätze folgt nicht so sehr  
dem ~~Prinzip~~ <sup>Modelle</sup> ~~Prinzip~~ der in der klassischen Musik <sup>vorherrschenden</sup> ~~bestehenden~~ Sonaten-  
form, sondern eher einem zyklischen Prinzip, das einem Ge-  
danken nach dem anderen frei entwickelt und nur gele-  
gentlich auf früher Gesagtes zurückgreift. Fast jede Idee  
wird imitativ dargestellt, d. h. eine Stimme nach der an-  
deren greift das ein melodische erfundene Thema auf und  
führt es in einem immer dichter werdenden Kontrapunkt-  
schen Gewebe durch. Die Einheit des Ganzen ist durch cleme-  
ntare rhythmische Gestalten gewährleistet, die dem totalen Pro-  
zess unterliegen und <sup>sich</sup> oft in Orchester-~~Stärkungen~~ <sup>Stärkungen</sup> steigern,  
wenn die rhythmische Figur wie ein Orgelpunkt konstant

3) wiederholt wird. Das ist besonders augenfällig im ersten Satz, durch ~~den~~ lassen sich diese Gestaltungsprinzipien auch in dem an sich lockerer gefügten zweiten Satz klar erkennen. In die damals bekannten atonalen <sup>der Schönberg'schen Schule</sup> ~~Minik~~ <sup>waren</sup> diese Faktoren noch wenig in Betrachtung getreten, obschon die rhythmischen Elemente von Bartok und Strawinsky in die neue Musik eingeführt worden waren. Das Imitationswesen ist damals auch von Hindemith in seinen sehr zur Atonalität neigenden frühen Werken aufgesammlt worden.

Den die Mitte der zwanziger Jahre setzte jene Reaktionsbewegung ein, von der man hoffen kann, daß sie in diesen Tagen zu einem Ende ~~zu~~ kommen <sup>wird</sup> ~~sollte~~. Die Reaktion hat alle Gebiete ergriffen, wie wir wissen. Die Amerikaner haben das sprachlich bedeutende Schlagwort "return to normalcy" geprägt und damit klar angedeutet, warum es sich handelte: Rückkehr zur guten, alten Zeit. Geringe Revolution und Chaos-Ordnung und Disziplin, <sup>sollten wieder herrschen.</sup> ~~das~~ für Begriffe diese Bewegung im sozialen und politischen Leben auf uns herabgebracht hat, wissen wir alle ~~mit~~ <sup>mit</sup> allem gut. In der Musik löste sie den Neoklassizismus <sup>aus</sup> ~~ab~~, der zum erfolgreichsten Stil des zweiten Viertels unseres Jahrhunderts werden sollte. Strawinsky hat den Reiz begonnen und <sup>mit seiner Paläontologie</sup> ~~mit~~ die lange Reihe seiner Maskenstücke eröffnet, in ~~denen~~ denen er sich zum ~~Teil~~ intel-  
lektuellen Ergötzen der Kenner ~~mit~~ ~~Stille~~ hinter selbstschnell wechselnden Kostümdingen versteckt. Für lange Zeit sind ihm hier fast alle westlichen Komponisten gefolgt und man verdankt dieser Richtung eine Unzahl mehr oder weniger eleganten, brillant orchestrierten, in einigen Fällen unterhaltender, aber ~~ist~~ fast stets spielerischer und gewichtloser Kompositionen. Der deutsche Neoklassizismus war dem Nationalcharakter entsprechend mehr er-  
beitsam und angestrengt und suchte, durch die Rückkehr zu den musikalischen ~~den~~ Formen der vorclassischen Zeit einen Gesellschaftszustand heraufzuberufen, in dem die so bedrohlichen Wissenssymptome unserer Zeit nicht vorhanden gewesen zu sein schienen. Obwohl das unter der Devise der Kampfansage an die Romantik geschah, lag dem Gausen doch

4) die sehr romantische Vorstellung zugrunde, daß wenn man nur mit Entschlossenheit so täte, als ob nichts geschehen wäre, man das Geschehene vollbracht ungeschehen machen könnte.

In allen diesen Bestrebungen handelte es sich ~~schon~~<sup>in dem</sup> um-  
sichalichen Sinn um Reaktion, denn ihnen allen war gemeinsam  
eine Abwendung von der neuen, sogenannte atonalen Tonsprache  
und eine Wiederbelebung tonpraktischer Elemente der Ver-  
gangenheit, mit verschiedenen Vorzeichen und zu verschiedenen  
Graden. Die modernen Krampfgrößen, d.h. hauptsächlich  
die Dissonanzen, wurden nicht ganz aufgegeben, aber im  
Wesentlichen mehr als pikante Zutaten denn als Grundsubstanz  
verwendet.

Ich selbst habe mich dem neoklassischen Stil in einigen  
wenigen Arbeiten um 1924 ein wenig angenähert. Von der reakti-  
onären Welle bin ich keineswegs freigeblieben, doch ging ich nicht  
so weit zurück, wie die anderen, dafür aber mehr gründlicher,  
sindem ich bei Franz Schubert landete. Damals legte ich mir  
eine Philosophie der Kunst zurecht, nach welcher es möglich sein  
sollte, das alte Vokabular in einem gewissen, unverstellten,  
und ungetriebenen Sinn zu verwenden, wenn man durch ein  
neues Überleben seiner ursprünglichen Wesens wieder hab-  
haft werden konnte. Was ich mir unter dem Überleben vor-  
stellte, ist mir nicht mehr recht klar, und ich weiß nicht, ob es mir  
damals klar war. Meine Werke von "Jenny" geht auf "bis zum  
Reinhold aus den österreichischen Alpen" sind der Ausdruck  
dieser Wendung um 180 Grad. Der fortwährend anwachsende  
Bühnenbau und die verbesserte Theatermechanik von "Jenny"  
kann nicht darüber täuschen, daß es sich um ein echt romantisches  
Stück handelt, das dem bühnenmännlichen Zauber der Schubertschen  
Tonalität vollends hingegeben ist. Daß diese Stücke ~~aber~~<sup>auch</sup> heute <sup>noch</sup> eine  
beständige Vitalität zeigen, mag darauf hindeuten, daß mir  
doch irgendeine Art Überleben gelungen ist, was immer es  
gewesen sein mag.

Wenn Sie heute abend meine späteren Werke hören, würde  
ich gern wissen, ob Sie ~~aus ihnen entnehmen~~ aus ihnen entnehmen  
können, daß ich durch jene romantische Periode überhaupt bin.

5) gegangen bin. Ich weiß, daß manche Beurteiler den Bruch so er-  
klärlich finden, daß sie ärgerlich erklären, man könne mir überhaupt  
nichts glauben. Andere sagen, daß ich <sup>im Wesentlichen</sup> ~~überhaupt~~ nie von  
jemand anderem als Hans Schubert <sup>beeinflusst</sup> ~~beeinflusst~~ worden sein, <sup>daß es dann</sup>  
das selbst nicht klären, obwohl es mir scheint, daß die neuen Werke  
jedenfalls sehr anders klingen als die <sup>der</sup> romantische Zwölftonperiode  
sind in manchen Punkten eher an die Frühwerke erinnern.

Der wesentlichste Berührungspunkt ist wohl die Tonsprache.  
Auch in den neuen Werken ist sie atonal, insofern als die Dur- und Moll-  
Tonalität nicht vorhanden ist und die Klangelemente, die Akkorde, nicht  
durch funktional-harmonische Beziehungen miteinander zusammen-  
hängen. Der Zusammenhang ist hier durch eine besonders dichte  
motivische und thematische Verflechtung hergestellt, und die be-  
sondere Dichte dieses Gewebes beruht darauf, daß alle Elemente  
der atonalen ~~aus~~ Grundgeräten <sup>entwikkelt</sup> sind, die alle zwölf  
Töne in einer bestimmten vorgeordneten Reihenfolge enthalten.  
Mit anderen Worten, diese Werke bedienen sich der sogenannten  
Zwölftontechnik.

geschichtlich gesehen, <sup>repräsentiert</sup> die Zwölftontechnik den  
Anteil der fortschrittlichen Komponisten unserer Zeit an der  
Konsolidierung aller Belange, die die früher besprochene Re-  
aktionsbewegung mit sich gebracht hat. Ordnung und  
Disziplin sind Begriffe, die sehr häufig im Zusammenhang  
mit der Zwölftontechnik gebraucht werden. Daß diese ~~mit~~  
Technik nicht getan wurde, um die atonale Musik <sup>anderweitig</sup> er-  
folgreicher zu machen, liegt auf der Hand. Denn, die auf  
jeden Fall dagegen sind und die frühe atonale Musik abge-  
lehnt haben, weil sie durch vertriebslose Verwerfung aller  
Regeln anarchischer Chaos gerdrufen habe, lehnen sie jetzt  
ab, weil sie <sup>sich</sup> durch die Zwölftontechnik in eine intellektuelle  
Zwangsjacke mathematisch entziffelten Formeln habe  
empfehlen lassen. Vielleicht lohnt es sich nicht sehr, solche  
Vorurteile ~~zu~~ widerlegen zu wollen, da man jemanden, der etwas  
nicht mag, kaum durch logische Gründe dazu bringen kann,  
es zu mögen. Da aber die Ablehnung vielfach nicht instinktiv,  
sondern auf Vorurteilen <sup>und Fehleinschätzungen</sup> begründet ist, mag es bis zu  
einem gewissen Grad mit den Vorurteilen zu beseitigen.

6) Daß ~~das~~ <sup>das</sup> Komponieren von Musik intellektuelle Arbeit erfordert, hat man zu allen Zeiten gewußt und eigentlich nur im 19. Jahrhundert öffentlich nicht zugeben wollen. Die romantischen Komponisten haben ebenfalls harte Arbeit geleistet wie alle anderen, nur war es zu ihrer Zeit modern, die ungezügeltere Inspiration in den Vordergrund zu stellen und so zu tun, als ob das Musikwerk in einem heiligen Rausch, ohne Appell an die ordnende Intelligenz, hingeschrieben worden sei. Die Täuschung war möglich, da die Ordnungsprinzipien der Tonalität so sehr zur zweiten Natur geworden waren, daß der Außenstehende zur Annahme gelangen mochte, sie seien dem <sup>komponierenden</sup> Menschen angeboren und könnten daher ohne Nachdenken gehandhabt werden. In Wahrheit sind die Konventionen der tonalen Funktional-Harmonik ein äußerst kompliziertes System, deren Dechiffrierung großer Könnnis bedarf. Den Musikern der romantischen Periode fiel das relativ leicht, weil ihre Disposition auf die tonale Tonsprache angelegt war. Es unterliegt keinem Zweifel, daß das musikalische Bewußtsein jüngerer Generationen <sup>anders</sup> strukturiert ist, und viel stärker auf das lineare Element in der Musik, auf ihre melodische Dimension gerichtet ist. Ihnen erscheinen die Ordnungen der alten Harmonik immer problematischer, während sie sich in einer von den Fesseln der Tonalität befreiten polyphonen Textweise erheblich spontaner ausdrücken können. Ich habe das im Untervorbild immer wieder beobachten können.

Was nun die Zwölftonsmusik als solche betrifft, so kann sie nur einem sehr oberflächlichen Blick als ein mathematisch gebundenes System sich darstellen. Ich glaube, daß dieses Verweilen ~~ist~~ im Überwachen darauf vorliegt, daß in der Beschreibung dieser Technik ein Zahlwort vorkommt. Wenn man diese Verfahren etwa als "Komposition mit Grundgestalten" bezeichnet hätte, würde der Name ganz andere Assoziationen hervorrufen und kein Mensch würde an Mathematik denken.

In Wirklichkeit geschieht hier nichts anderes als daß das Spektrum der atonalen Musik, die zwölf Töne, in einer

2) bestimmten, kleine angeordnet werden, als ein Grundmotiv so zu-  
jedesmal neu gewählten zeigen, das durch Aufstellung in  
kleiner Segmente, abgeleitete Variationsformen und Kombination  
aller dieser Elemente die Bausteine für die eigentliche Kompo-  
sition liefert. Das ist keineswegs eine ~~neue~~ ~~Komposition~~ ~~regelmäßige~~  
neue Idee. Das Prinzip der Keimzelle, aus der der Gesamtorgani-  
smus des Werkes sich entwickelt, kann aufs deutlichste in Beetho-  
vens Spätwerken, besonders den letzten Quadraten, beobachtet  
werden, so kann auf Bach zurückgeführt werden, und tritt  
besonders klar in Erscheinung in der Cantata firmus Technik des  
15. Jahrhunderts und in dem isorhythmischen Prinzip des 14.  
Die modalen Abwandlungen, denen die zwölfstimmigen  
Mutter werfen werden, können in der umgekehrten subtilen ~~mit~~  
Gestaltungweise des Gregorianischen Choral gefunden werden.  
Friedrich, wenn man diese historische Perspektive <sup>auffodert</sup> ~~ausführt~~,  
kann man dann oft genug den Einwand hören "Aha - die  
Herrn wollen sich wohl <sup>überlegen</sup> ~~überlegen~~ ~~überlegen~~, da sie ein solches  
Gewissen haben, jedoch alles, was man aus ihren ~~Hand-~~  
~~schreibungen~~ ~~entnehmen~~ kann, ist, daß die Zwölfstimmigkeit  
mit einmal etwas Neues ist. Nun, wie schon gesagt, wer  
beschlossen hat, dagegen zu sein, wird seine Abneigung immer  
eigentümlich zu rationalisieren wissen, und das Beste ist vielleicht,  
ihm allein zu lassen.

Ein weiterer Einwand ist, daß diese Einheitlichkeit  
des Stils, wenn man davor will, die Zwölfstimmigkeit ~~offenbar~~  
aufzufinden werden, auch ohne diese erfüllt werden kann, da  
der Komponist, wenn sein Wille auf Einheitlichkeit gerichtet  
ist, ja ohne dies alle Mittel zur Verfügung hat, um sie zu  
verwirklichen, und da diese Einheitlichkeit in den Werken  
vieler großer Meisten ohne Zwölfstimmigkeit zustande gekom-  
men sei, so könnten es die zeitgenössischen Komponisten ebenso  
versuchen. Dagegen ist nichts zu sagen, außer daß, wenn  
wir anerkennen, daß dem Komponisten alle Mittel zur Ver-  
fügung stehen, sich unter diesen auch die Zwölfstimmigkeit  
befindet, und wenn es ihm um irgendeinen Grund prak-  
tisch erscheint, dieses ganz bestimmte Mittel zu benutzen, so  
spricht das nicht gegen ihn, insofern als sich das Mittel zur  
Schaffung lebendiger Musik als zweckmäßig ausweist.

8) ~~Die historische Situation hat es nahe gelegte~~  
Die Situation, die sich bei der Umkreisung des atonalen Neu-  
landes ergab, hat es nahegelegt, die gewöhnliche Einseitig-  
keit zunächst mit besonders starken, tief eingreifenden Mitteln  
anzustreben. Das mag zwar einer gewissen Zeitgenosse nicht  
mehr als zwingende Notwendigkeit erscheinen, ja man kann  
sich auch vorstellen, daß das Ideal der streng gefügten logischen  
Einseitigkeit sich wandelt und anderen Vorstellungen  
Raum gibt. Wesentlich scheint jedoch, daß ein neuer Anfang  
nicht unter Umgehung der Erfahrungen von Atonalität  
und Zwölftontechnik gemacht wird, wie es die Neoklassizisten  
versuchen, sondern auf diesen Erfahrungen begründet ist.  
Solange Ordnung und Disziplin als erstrebenswert gelten,  
erscheint die Zwölftontechnik trotz ihrer regressiven Züge  
als eine fortschrittliche Bewegung, da sie eine neue Ordnung  
verspricht und nicht auf die Wiederherstellung der in früheren  
Facade vergangener Architekturen abzielt.

Die zwei Sonaten, die Sie später hören werden, bedienen  
sich einer Form der Zwölftontechnik, die von den ursprünglich  
bei Schönberg, Berg und Webern verwendeten Prozeduren ein-  
germaßen abweicht. Eine technische Erläuterung würde in  
diesem Rahmen zu weit führen und wäre ohne Demonstrationen,  
beispielsweise gar nicht möglich. Es ist häufig eingewendet worden,  
daß die Wiederaufnahme der Sonatenform dem Wesen der  
atonalen Zwölftontechnik widerspreche, weil die Sonatenform  
mit der Logik der Tonlichkeit unauflöslich verknüpft sei.  
Das ist in einem strengen Sinn vielleicht richtig, doch scheint  
mir der Begriff der Sonate schon bei Beethoven mehr zu deuten  
als das traditionelle Schema des Lehrbuchs. Wenn man  
ein großangelegtes Werk, in welchem Kontrast, reiches  
Themennaterial nach dem <sup>von Schönberg so genannten</sup> Prinzip der progressiven Variation  
entwickelt ist, als Sonate bezeichnen darf, so können solche  
Werke gewiß in jeder Tonsprache entstehen.

Für mich selbst will ich nur hinzufügen, daß ich durchaus  
nicht in allen meinen späteren Arbeiten das Bedürfnis emp-  
funden habe, die Zwölftontechnik anzuwenden. Da ich in allen



9) deren Wertem bisher die vorher diskutierten Ein-  
seitigkeit der Faktoren angeht habe, glaube  
ich kann, daß die Kompositionen, denen  
Zwölftonreihen ~~form~~ durchgehend zugrunde  
liegen, sich von den anderen ~~sehr~~ wesentlich  
unterscheiden. ¶

Zuletzt darf ich noch meiner Genehmigung  
<sup>drüber</sup> Ausdruck geben, daß ich Ihnen im Rahmen  
des "Neuen Werks" diesen Ausschnitt aus meinem  
Schaffen und Denken mitteilen darf. Wie  
ich aus den Programmen sehe, ist das "Neue  
Werk" mit großem Erfolg bemüht, Ihnen ~~zu~~  
wesentliche Einblicke in die schöpferischen  
Praktiken unserer Zeit zu gewähren. Das ist  
ein Privileg, um das ~~ich mich bemühe~~ <sup>ich bemühe</sup> Öffentlichkeit  
~~zu und besonders unterhalb die~~ <sup>zu solchen Dingen</sup> ~~interessierten~~  
Hörerkreise der ganzen Welt zu wohl beneiden  
können.

Zuletzt, genug der Worte - lassen Sie uns jetzt  
Taten sehen und Herrlich hören.

Ganz allgemein glaube ich, daß es in einer Zeit,  
die so viele Kerker der verschiedensten Art  
für die Menschen bereithält, wahrhaftig  
nicht nötig ist, daß sich jemand seinen  
eigenen Kerker baut, am allerwenigsten  
der Künstler, dessen vornehmste Aufgabe es  
ist, dem Traum der Freiheit prophetische Gestalt  
zu verleihen.