

# Musikwissenschaft, die sich dem Spannungsfeld zwischen *Scientia et ars* stellt – oder „Verstehen wurzelt in der Lebenspraxis“<sup>“\*</sup>

Wolfgang SUPPAN  
Graz

*Hellmut Federhofer – zum 90. Geburtstag*

„Musikwissenschaft und Musikpraxis“ lautete der Titel jenes Buches, das Hellmut Federhofer für eine Buchreihe geschrieben hat, die unter dem Reihentitel „Forschen – Lehren – Verantworten“ anlässlich der 400-Jahr-Feier seiner Heimat-Universität, der Karl-Franzens-Universität in Graz, im Jahr 1985 im Wiener Böhlau-Verlag erschienen ist.

Über die Praxis des Musizierens und Komponierens ist Federhofer zum Nachdenken über Musik, zur Musikwissenschaft, gekommen. Die Stationen auf diesem Weg sind in einem eher versteckt publizierten Aufsatz, nämlich in der Festschrift für seinen Grazer Nachfolger Othmar Wessely, nachzulesen: Wer hätte gedacht, daß Federhofer schon bei seinem Grazer Klavierlehrer, dem aus Rußland emigrierten Anatol Vietinghoff-Scheel<sup>1</sup> in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts – neben dem klassischen Repertoire – alle damals neue Klaviermusik (bis hin zu Joseph Matthias Hauer) gespielt hat, daß ihn Arnold Schönbergs „Harmonielehre“ in ihrer Kompromißlosigkeit imponiert hat – und daß er, in den dreißiger Jahren in Wien, Privatschüler Schönbergs werden wollte –, um schließlich bei Alban Berg Unterricht zu nehmen, der ihn – und das geht aus Briefen hervor – als angehenden Komponisten offensichtlich geschätzt hat.

Als ich [so Federhofer in der Wessely-Festschrift] das von Alban Berg gelobte Zwölftonstück schrieb, kam mir ein Phänomen zum Bewußtsein, das mich mehr und mehr irritierte, je länger ich darüber nachdachte. Ich bemerkte nämlich, daß der Einfall, das eigentlich Schöpferische, nicht mehr an einen bestimmten Tonraum gebunden, sondern auf einen nur ungefähren Tonhöhenverlauf, im übrigen aber auf Rhythmus, Metrum, Dynamik und wechselnde Dichte des Satzes be-

\* Hellmut Federhofer, Musikgeschichtsschreibung und neue Musik des 20. Jahrhunderts, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 123. Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 39, Wien 1987, S. 17.

<sup>1</sup> Wolfgang Suppan, *Steirisches Musiklexikon*, Graz 1962–66, S. 617.

schränkt war. Aus dem Bereich von Tonbeziehungen schien der Einfall jedenfalls weitgehend verbannt zu sein, keinen wesentlichen Anteil mehr an ihm zu haben. Klar wurde mir, daß dieser Mangel [...] die Anwendung der Zwölftontechnik erst ermöglichte, ja notwendig machte, um überhaupt zu einem Ordnungssystem hinsichtlich exakter Fixierung der einzelnen Töne, Tonverbindungen und Akkorde zu gelangen [...] es war mir schon damals einsichtig geworden, daß Reihentechnik keinen Ersatz für ein Tonsystem, sondern – wie der Name bereits andeutet – nur ein kompositionstechnisches Verfahren darstellte. Schönberg hatte zwar am Ende seiner Harmonielehre gleichsam visionär ein neues Tonsystem angekündigt, das aber – wie die Zukunft lehren sollte – niemals entstanden ist.

In dieser Phase der Persönlichkeitsentwicklung lernte Federhofer die Stimmführungsanalysen Heinrich Schenkers kennen:

Diese eröffneten mir [so Federhofer] ein neues Verhältnis zu den klassischen Meisterwerken [...] Es wurden mir bisher unbekannte Zusammenhänge offenbar, die ich in den atonalen Werken Schönbergs und seines Kreises, aber ebenso an meinen eigenen atonalen Kompositionsversuchen vermißte. Dem an solchen Werken beobachteten Mangel führte ich auf den Verlust eines schöpferischen Tonraumgefühls zurück, was meine ursprüngliche Begeisterung für Atonalität und Dodekaphonie allmählich schwinden ließ.<sup>2</sup>

Federhofer hat darüber nie mit uns Schülern gesprochen, und er hat uns nie eine seiner Kompositionen gezeigt. (Darauf hat auch Gernot Gruber in der Laudatio anlässlich der feierlichen Ehrenpromotion Hellmut Federhofers an der Karl-Franzens-Universität in Graz am 2. Oktober 2001 hingewiesen.)

Federhofer zählte nicht zum unmittelbaren Schülerkreis Schenkers. Oswald Jonas hat ihm dessen Lehre weitergegeben. Trotzdem gilt auch für Federhofer, was alle persönlichen Schenker-Schüler empfunden und lebenslang vertreten haben – und was Viktor<sup>3</sup> Zuckerkandl, einer der frühen Schenker-Schüler, so formuliert hat: Er, nämlich Schenker, hätte seinen Schülern den Königsweg in das Herz der Musik gewiesen.<sup>4</sup> Dabei steht „Herz der Musik“ bei Zuckerkandl nicht allein für die Einsicht in innermusikalische Beziehungen, in Struktur und Gestalt des Kunstwerkes – sondern auch für die

<sup>2</sup> Hellmut Federhofer, Meine Erinnerungen an Alban Berg, in: *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1982, S. 113–119, Zitate S. 117f.

<sup>3</sup> Der Vorname „Viktor“ erscheint in der Geburtsurkunde und in allen frühen Wiener Schriften mit „k“ geschrieben, in den USA unterzeichnete Zuckerkandl dann mit „Victor“.

<sup>4</sup> Viktor Zuckerkandl, Bekenntnis zu einem Lehrer, in: *Anbruch* 17, Wien 1935, S. 122; Erich von Kahler, Was ist Musik? Zum Lebenswerk von Viktor Zuckerkandl, in: *Merkur* 19, 1965, S. 923–928. – Über Zuckerkandl liegt inzwischen eine Grazer Kunst-Universitäts-Dissertation von Gerhard Lipp vor: Viktor Zuckerkandls musikanthropologisches Denken, 2000; im Druck als Band 18 der *Musikethnologischen Sammelbände*, hg. von Wolfgang Suppan, Tutzing 2001, mit der erstmaligen Veröffentlichung der deutschsprachigen Originalfassung von Zuckerkandls Buch *Man the Musician*.

Wirkung des musikalischen Kunstwerkes, die als Funktion von struktur- und gestaltgebenden Kräften gedeutet wird.

Federhofer zum „Neunziger“ zu gratulieren, der in der jüngsten, 2001 erschienenen Neuauflage des New Grove von Hans Heinrich Eggebrecht als „one of the most important musicologists of postwar Austria“ vorgestellt wird,<sup>5</sup> sollte sich darin sinnvoll erfüllen, wenn man zu dem einen oder anderen Federhofer-Thema Stellung bezieht. Nicht kritisch – wer würde dies bei einem so kritischen Geist, wie Hellmut Federhofer wagen! –, aber vielleicht (mit allem Respekt, den die Grazer Federhofer-Schüler sich bis heute bewahrt haben): ergänzend, bestärkend, in Forschungsfelder ausgreifend, die Federhofer selbst zwar erkannt und seinen Schülern „freigestellt“ hat, ohne daß er diese über Fächergrenzen hinausführenden Forschungsfelder selbst „begehen“ wollte? Denn Federhofer hat sich stets für alles interessiert, was Musik genannt werden darf und was mit ihr passiert, und interdisziplinär hat er längst gedacht, ehe Inter- oder gar Multidisziplinarität zu einem Mode- wort verkommen ist.

**(Forschungsfeld I)**

**Die Obertonreihe: „Die eingeborene Assoziation in der Musik“  
(Oswald Jonas<sup>6</sup>)**

Gleichsam nebenbei, in einer Anmerkung in dem schon genannten Alban Berg-Aufsatz, hat Federhofer aus einem Brief seines Lehrers Oswald Jonas an Wilhelm Furtwängler vom 7. Februar 1949 zitiert: „... wenn Schenker den Tonraum der Tonalität entdeckte und ihn von den ‚Obertönen‘ als dem Apriorikum im Genie herleitet, so hat das in diesem Zusammenhang nichts mit Physik zu tun (zum Unterschied von Helmholtz und Hindemith), sondern stellt eben das ‚Biologische‘ in der Musik (in Tonalität und Form) vor“.<sup>7</sup> „Obertöne“ und das „Biologische“ hat Jonas in Gänsefüßchen gesetzt, entweder weil er die Worte hervorheben wollte – oder weil ihm mit ihrem Gebrauch eine gewisse Unsicherheit verbunden erschien. Wir wissen, was gemeint ist, wenn von Obertönen die Rede ist, die nicht allein die Klangfarbe eines Tones bestimmen, sondern auch – was wir von den Blasinstrumenten her kennen – durch Überblasen über dem Grundton als sog. Naturtöne in Er-

<sup>5</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, Artikel „Federhofer“ in: *The New Grove*, Neuaufl., London 2001. – Während diese Zeilen geschrieben werden, erscheint die 2. Auflage des Personenteils der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG); der Federhofer-Artikel findet sich dort in Band 6, 2001, Sp. 868–870.

<sup>6</sup> Oswald Jonas, *Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes*, Wien 1934, S. 29.

<sup>7</sup> Hellmut Federhofer, *Meine Erinnerungen ...*, a. a. O., S. 118f.

scheinung treten. Und wir wissen, daß „biologisch“ mit „naturbedingt“ zu übersetzen ist. Beide Male ist demnach „Natur“ im Sinne eines naturwissenschaftlich faßbaren Phänomens mit im Spiel. Jonas selbst bestätigt diese Interpretation, wenn er in seinem Buch über „Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes“ von der „eingeborenen Assoziation in der Musik“ handelt: „Ein Vorbild hat die Natur der Musik dennoch geschenkt. Allerdings hat es lange gebraucht, bis der Künstler diesen Wink der Natur verstanden hat. Noch schwieriger gestaltete sich der Versuch, diese Forderung der Natur für die Kunst wirklich fruchtbar zu machen. Im Phänomen der Obertonreihe hat die Natur ihren Wink deponiert.“ Die „Naturerscheinung“ der Obertonreihe sei dem Instinkt der Künstler vertrauter als ihrem Bewußtsein. Das Phänomen der Obertonreihe hätte dem Ton „ein eigenes Leben, einen Zeugungstrieb“ mitgegeben, somit sei auch „der Begriff der Mehrstimmigkeit, des Zusammenklanges, in der Natur beschlossen“.<sup>8</sup>

Aber warum entfernen sich dann in der in unserer Kultur seit Fux und Bach dominierenden temperierten Stimmung die Tonstufen immer weiter von ihrem „natürlichen Vorbild“, der Obertonreihe? Bis schließlich, schon beim 7. Oberton, das Ohr nicht mehr imstande ist, den Ton zurechtzuhören? Im Grunde müssen wir doch von der Quint anfangen über die Quart, die große und kleine Terz alle Töne unserer Klaviatur zurechthören. Keine der genannten Tonstufen stimmt in der Schwingungszahl genau mit den Tönen der Naturtonreihe überein. Martin Vogel hat darüber Grundsätzliches gesagt, weil er bei seinen Untersuchungen von den Blasinstrumenten ausgegangen ist.<sup>9</sup> Für den Pianisten mag das kein Problem sein. Das Klavier stimmt der Klavierstimmer. Bei Geigern soll die Intonation ohnehin Glückssache sein. (Das darf ich hier, wo Bläser den Festakt umrahmen, offen sagen, – sollten auch Streicher im Raum sein, entschuldige ich mich in aller Form bei ihnen!). Aber ein Oboist oder Klarinetist oder Trompeter oder Hornist kommt der Tatsache nicht aus, daß er Naturtöne anbläst, welche Klappen oder Ventile seines Instruments er auch immer bedienen mag und welche Anstrengungen er auch immer unternehmen mag, um die Töne höher oder tiefer zu drücken. Vereinen sich Bläser mit einem Pianisten zum Duo-Spiel, dann können die Differenzen zwischen dem Klavierton und dem Ton des Blasinstruments stören. (Jedenfalls kann ich aus eigener Erfahrung sagen, daß ich es als schrecklich empfunden habe, beim Studium der beiden Klari-

<sup>8</sup> Oswald Jonas, *Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes*, a.a.O., S. 29.

<sup>9</sup> Martin Vogel, *Die Intonation der Blechbläser*, Düsseldorf 1961 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 1).



netten-Konzerte von Karl Maria von Weber oder des Mozart'schen Klarinettenkonzertes oder des Brahms'schen Klarinetten-Quintetts vom Korrepetitor am damaligen Grazer Konservatorium begleitet zu werden, während das Orchester oder das Streichquartett offensichtlich die Differenz zwischen temperiertem und Naturton verwischt/aufgehoben hat.)

Andere (ältere) Hochkulturen haben sich in der Musiktheorie stärker mit der Obertonreihe befaßt – und deshalb die Oktave nicht in zwölf gleiche Teile geteilt, wie wir in unserer europäisch-abendländischen Kultur –, sondern bis zu 24- oder 25mal, wie in der arabischen Maqam-Theorie, oder noch öfter, wie im indischen Raga-System. Damit stiegen die Möglichkeiten, der Obertonreihe näher zu kommen bzw. mit Musikinstrumenten, wie dem Kanoun oder der Ney-Flöte, in bestimmten Tonreihen einzelne Töne auch zu verändern, d. h. sie den in der entsprechenden „Tonart“ der Obertonreihe näher liegenden Frequenzen anzugleichen. (Es mag in diesem Kreis und in diesen Räumen eine Banalität sein, weil jedem selbstverständlich – nämlich darauf hinzuweisen, daß auf unserem Klavier z. B. *as* und *gis* mit der selben schwarzen Taste zum Klingen zu bringen sind. In Wirklichkeit aber ist das *as* als kleine Terz des f-Moll-Akkordes ein anderer Ton als das *as* als Quint im Des-Dur-Akkord oder – enharmonisch verwechselt – das *gis* als große Terz im E-Dur-Akkord. Das ist anhand mathematischer Frequenz-Berechnungen leicht nachzuweisen. Ein so sensibler Pianist, wie Paul Badura-Skoda, hat deshalb, wenn er das A-Dur-Klavierkonzert Mozarts gespielt hat, sich den Flügel so umstimmen lassen, daß die Obertonreihe über dem A möglichst rein erklingen konnte; dafür wurden die von A-Dur weiter entfernten Tonarten vernachlässigt.) – Bei der Gelegenheit auch noch der Hinweis darauf: Was die Vorgeschichte des Dur betrifft. Da braucht man nicht in vorbarocken Schriften unserer Kultur oder gar in angeblich rezenten Traditionen aus „germanischer“ Zeit zu suchen, sondern findet die Dur-Tonreihe als Maqam Rast in der arabischen Tonraumordnung.<sup>10</sup> (In runden Klammern erlaube ich mir da einzufügen: Es stimmt schon, was Claude Lévi-Strauss in

<sup>10</sup> Wolfgang Suppan, Takassim Ney. Beobachtungen zur gegenwärtigen Verwendung der Makam in Ägypten anhand der Praxis des Ney-Spiels, in: *Vergleichend-systematische Musikwissenschaft. Franz Födermayr zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1994, S. 337–360; nochmals abgedr. in: ders., *Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Menschen- und Kulturgüterforschung*, Tutzing 2000, S. 389–411. – Wenn Walter Wiora, Die Natur der Musik und die Natur der Naturvölker, in: *Journal of the International Folk Music Council* 13, 1961, S. 43–49, meinte, „daß die Tonsysteme der Völker viel zu verschiedenartig sind, als daß man sie auf ein gemeinsames natürliches System zurückführen könnte“, dann berücksichtigt er nicht den „instinktprägenden Einfluß“ der Obertonreihe auf die Entwicklung von Tonsystemen, und zwar in Hochkulturen ebenso wie bei den Naturvölkern. Vor allem der Tonbestand der frühen Blasinstrumente, der Tier- und Muschelhörner, der Knochenflöten, konnte nur von den Naturtönen bestimmt sein, die damit unterbewußt ein festes Tonraumgefühl vermittelt haben. – Paul Beyer, *Studien zur Vorgeschichte des Dur-Moll*, Kassel 1958.

seiner Strukturalen Anthropologie gesagt hat, daß jedes gute Geschichtswerk mit ethnologischen Erkenntnissen durchtränkt sei.<sup>11)</sup>

(Forschungsfeld II)

„Das Sprechen der Musik“ (Ludwig Wittgenstein<sup>12)</sup>)

Sprechen, Rezitieren, Singen, sich Werkzeuge: nämlich Musikinstrumente zu bauen, um die menschliche Stimme ausdrucksreicher und beweglicher zu machen, sie zu verstärken, zu verfremden, zu verfeinern, damit unterschiedliche Klangfarben sich zu schaffen: Das ist im biologischen Substrat der menschlichen Evolution vorgegeben – und in den kulturellen Evolutionen unterschiedlich genutzt worden. Die babylonische Sprachverwirrung betrifft nicht allein die Wort-, sondern auch die Ton-, die Klangsprachen, eben die Musik. Die Naturtonreihe aber ist ein Naturgesetz, wie das Wachstum der Pflanzen, wie die chemischen Elemente, wie der Lauf der Gestirne – und sie bietet daher in *allen* kulturellen Evolutionen die *selbe* Basis für die Entfaltung akustischer Kommunikationsformen. Die biologische Evolution (es gibt nur *eine*) ermöglicht und begrenzt kulturelle Verhaltensformen (von denen es laut Verhaltensforschung auf dieser Erde in historischer Zeit an die *dreitausend* gegeben haben soll). Warum sollte das Naturgesetz der Obertöne daher nur in einzelnen Menschen, etwa so wie das absolute Gehör, „a priori“ verankert sein? Dagegen erscheint einleuchtend, daß das Genie in unserer oder auch in einer anderen Hochkultur aus dem Naturgesetz der Obertöne besondere, die wir *künstlerische* Erfahrungen nennen, gewonnen hat – und diese in besonderer Weise, in dem, was wir *Kunstwerk* nennen, für seine Mitmenschen zu realisieren vermag.

Solche Gedanken lagen zur Zeit Schenkers in Wien gleichsam in der Luft. Robert Lach, dem wir die große „Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie“ verdanken,<sup>13</sup> der zuerst als Schüler Robert Wallascheks die Vergleichende Musikwissenschaft in Wien weitergeführt hat, um dann in der Nachfolge Guido Adlers das Gesamtfach dort zu vertreten, übrigens auch ein beachtlicher Komponist, hat zwei seiner Schüler, die er für beson-

<sup>11</sup> Claude Lévi-Strauss, *Strukturale Anthropologie I*, deutsche Ausgabe, Frankfurt 1967; desgl. II, ebda. 1975. – Näher ausgeführt wird das in Wolfgang Suppan, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Mainz u. a. 1984.

<sup>12</sup> Ludwig Wittgenstein, Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, in: *Werkausgabe*, Frankfurt 1984, Band I, S. 162f., Nr. 888 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 507); dazu Wolfgang Suppan, Ludwig Wittgenstein – Denker, Lehrer, Musiker, in: *Vom Pädagogischen Umgang mit Musik. Gedenkschrift für Sigrid Abel-Struth*, Mainz 1993, S. 293 – 302; nochmals abgedr. in: ders., *Werk und Wirkung*, a.a.O., Band I, S. 309–321.

<sup>13</sup> Robert Lach, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*, phil. Diss. Prag, Deutsche Univ., 1902, gedr. Leipzig 1913.

ders befähigt hielt – und die sein Vertrauen ja auch bestätigt haben (beide sind zu Ordinarien aufgestiegen), in zwei damals wesentlich neue Richtungen der Musikologie gewiesen –, den einen zur Musikpsychologie, den anderen zur Musikbiologie: Ich meine Albert Wellek und Walter Graf. Auch Federhofer hat noch bei Robert Lach gehört, und er hat später, hier in Mainz, mit Wellek zusammen eine aufstörende Testreihe durchgeführt, um im unwissentlichen Versuch Grenzen der Hörbarkeit sogenannter Neuer Musik des 20. Jahrhunderts abzuklären.<sup>14</sup> Doch darüber später mehr.

Lassen sie mich zurückkehren zur Frage der biologischen und kulturellen Prägung von Musik, oder: wie ich wieder lieber sagen würde, des komponierenden, des musizierenden, des Musik bewußt hörenden oder unter dem ständig uns umgebenden Akustikmüll leidenden Menschen. Es ist zugleich die Frage der Wirkung von Musik auf den Menschen und auf die Gesellschaft, genauer des „Sprechens der Musik“ (Wittgenstein, s. oben), nicht zu verwechseln mit dem „Sprechen mithilfe von Musik“ – oder gar dem „Sprechen zur Musik“ (da wären wir beim Melodram, über das ich in meinem Habilitationsvortrag in Mainz vor dreißig Jahren referiert habe).<sup>15</sup>

Ich darf wieder bei Schenker anknüpfen, der am 5. Februar 1908 über ein Wiener Konzert von Wilhelm Backhaus in seinem Tagebuch notiert hat: „... nicht ein Laut drang von den Lippen des Klavieres, der die Menschen ansprechen konnte!“.<sup>16</sup> An anderer Stelle heißt es: Wahre Tondichter hätten „schon längst die Töne reden gemacht“ und sie erfüllten damit, „was sie über die erhebendsten Menschlichkeiten oder Welt und Natur zu sagen hatten“; sie „redeten in Tönen Worte“.<sup>17</sup> Das scheint dem zu widersprechen, was Schenker zur konsequenten Unterscheidung von Sprache und Musik in der „Harmonielehre“ gesagt hat:

Ist das Wort eben nur ein Zeichen für Etwas, d. h. einen Gegenstand oder einen Begriff, der in sich die Gegenstände verarbeitet, so ist das musikalische Motiv nur ein Zeichen für sich selbst oder, besser gesagt, Nichts mehr und Nichts weniger, als es selbst.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Hellmut Federhofer und Albert Wellek, Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich, in: *Die Musikforschung* 24, 1971, S. 260–276; Hellmut Federhofer, Ein Hörprotokoll Neuer Musik, in: *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Mailand 1973, S. 157–177.

<sup>15</sup> Wolfgang Suppan, Melodram und melodramatische Gestaltung, in: *Festschrift zum zehnjährigen Bestand der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz*, Wien 1974, S. 243–250; nochmals abgedr. in: ders., *Werk und Wirkung* ..., a.a.O., Teil 2, S. 629–637.

<sup>16</sup> Hellmut Federhofer, *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, University of California, Riverside, Hildesheim–Zürich–New York 1985, S. 220.

<sup>17</sup> Zitiert nach *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker: Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901*, hg. von Hellmut Federhofer, Hildesheim–Zürich–New York 1990, S. XXI.

<sup>18</sup> Zitiert nach *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker*, a.a.O., S. XXVII.

Federhofer sucht den Widerspruch aufzuklären, indem er Arnold Schmitz zitiert, seinen Mainzer Vorgänger, an den zu erinnern in einer solchen Stunde sich ebenfalls geziemt: Schmitz schreibt im Hinblick auf die Musik Johann Sebastian Bachs:

Die Tonwelt hat Höhe, Tiefe, Breite, Gewicht, Dichte, Helligkeit, Wärme, Kälte, Distanz, Linie, Farbe, also optische, haptische, thermische, raumhafte Qualitäten. Das alles wird mit den Tönen und der Musik unmittelbar erfahren und beruht auf Urentsprechungen [...] Den Urentsprechungen gemäß können Qualitäten, die gewöhnlich dem Optischen und Räumlichen vorbehalten zu sein scheinen, auch musikalisch unmittelbar in Erscheinung treten. In diesem Fall kann man das Tonliche und Musikalische nicht als ein Zeichen auffassen, das für etwas anderes gesetzt wird und dieses vertritt, und erst recht nicht sinnbildlich oder als Symbol erklären.<sup>19</sup>

Wenn Schmitz mit „Urentsprechungen“ auf biologische Faktoren menschlicher Konstitution hinweist, ist das korrekt. Der kulturvergleichend, methodisch mithilfe der *synchronen Analyse* arbeitende Ethnomusikologe weiß, daß musiksprachliche Zeichen entweder in der biologischen Evolution des Menschen wurzeln – oder in einer der vielen kulturellen Evolutionen geschaffen, d. h. vereinbart worden sind. Im einen Fall untersucht er mithilfe des *typologischen Vergleichs* Melodien, Klänge, Rhythmen, die unabhängig voneinander zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kulturen entstanden sind. Verf. hat dies am Beispiel der deszendenden, weinerlich rezipierten/gesungenen Melodik der Totenklage dargestellt.<sup>20</sup> Hier sind psychische Konditionen der unmittelbare Auslöser der Melodiebildung. Im anderen Fall kommt der *genetische Vergleich* zur Anwendung, der die innerhalb einer Kultur von einem Punkt, von der Erfindung, von der Dichtung/Komposition ausgehende Entwicklungs-/Variantenkette darstellt. Die Geschichten der musikalischen Gattungen und Formen, die regionale Verbreitung und die Text-/Musik-Variantenketten von Epen und Volksballaden lassen sich u. a. so aufzeigen.<sup>21</sup>

Federhofer folgt in seiner Argumentation Schenker, wenn er sagt:

<sup>19</sup> Arnold Schmitz, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs, in: *Neue Studien zur Musikwissenschaft 1*, Mainz 1950, S. 15, zitiert nach Hellmut Federhofer, *Musikwissenschaft und Musikpraxis* ..., a.a.O., S. 79.

<sup>20</sup> Wolfgang Suppan, Über die Totenklage im deutschen Sprachraum, in: *Journal of the International Folk Music Council* 15, London 1963, S. 18–24; nochmals abgedr. in: ders., *Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Menschen und Kulturgüterforschung*, Teil 2, Tutzing 2000, S. 487–495 (Musikethnologische Sammelbände 15–17).

<sup>21</sup> Bei den vom Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg im Breisgau edierten *Deutschen Volksliedern mit ihren Melodien*, bisher 10 Bände, hg. von John Meier, Erich Seemann, Walter Wiora, Wilhelm Heiske, Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan u.a., Freiburg im Breisgau u. a. 1935ff., handelt es sich um solche mit Hilfe des genetischen Text- und Melodienvergleichs entstandene Entwicklungsgeschichten.

Musik bildet an sich bereits eine Sprache, und die musikalische Syntax einen Teil der Mitteilung, nämlich des Inhalts einer musikalischen Äußerung [...] Insofern ist die musikalische Form, die mittels Syntax ein der Analyse zugängliches Netz von melodischen, harmonischen, rhythmischen und metrischen Beziehungen spannt, nicht eine Kategorie, die der Musik äußerlich hinzugefügt wird, sondern selbst Teil des Inhalts [...] Denn um etwas ausdrücken zu können, muß dessen Sinn durch die Struktur gegeben sein.<sup>22</sup>

### **(Forschungsfeld III) Mimesis/Imitatio/Nachahmung**

Ein anderer Schenker-Schüler, ich meine Viktor Zuckerkandl, führt Schenkers Denken weiter, indem er bei der Kunstlehre des Aristoteles anknüpft. Er bringt in diesem Zusammenhang den Begriff der „Mimesis“, lateinisch der „Imitatio“, deutsch der „Nachahmung“ in die Diskussion ein. Zuckerkandl, dem sein Gymnasial-Lehrer im Fach „Philosophische Propädeutik“ im Maturazeugnis in durchaus unüblicher Weise vermerkt hatte: „sehr gut, bei einem die durchschnittlichen Kenntnisse des Mittelschülers weit überragenden Wissen“, zählte zu den besonders begabten Denkern und Musikern des Schenker-Kreises. Er mußte 1938 in die USA emigrieren. Leider kam es nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nicht zu einer Annäherung Zuckerkandls an die deutsche Musikwissenschaft. Aber: Vielleicht sollte man wieder Zuckerkandl lesen – nicht allein deshalb, um über Schenkers Lehre mehr zu erfahren.

Zuckerkandl läßt sich schwer in indirekter Rede wiedergeben, er formuliert prägnant und überzeugend. Daher zitiert Verf. wörtlich:

Die Möglichkeit, imitatio zu verstehen, weist die Richtung, in der nach These und Antithese die mimetische Deutung der Kunst auf höherer Ebene wiedergewonnen werden kann. Das Kunstwerk ist reine Konstruktion, mit strengster Ausschließlichkeit einzig der inneren Forderung genügend, der Forderung der Gesetze, die mit seinen Elementen selbst gegeben sind und die Konstruktion ermöglichen. So und nicht anders wird es geschaffen, so und nicht anders kann es verstanden werden. Aber seine Bedeutungsfülle erschöpft sich nicht in dieser Schicht. Sondern das so Geschaffene und so Verstandene tritt als Ganzes in eine neue Schicht von Bedeutungen ein, die das Werk zu anderem, zu etwas ihm selbst Äußeren in Beziehung setzen, als dessen „Bild“ es nun erscheint, mag es ihm auch so wenig ähnlich sehen wie die Zahlen dem Raume. In dieser Schicht ist Kunst mimesis; es ist die entscheidende Schicht. Der Künstler braucht von ihr nichts zu wissen, als Schaffender kehrt er ihr den Rücken, er darf ja kein Abbild schaffen; dennoch, wenn das Werk nicht in diese Beziehungs- und Bedeu-

<sup>22</sup> Hellmut Federhofer, *Musikwissenschaft und Musikpraxis* ..., a.a.O., S. 79f.



tungsschicht eintreten kann, ist es Machwerk, nicht Kunstwerk [...] Genau gesagt bedeutet das Kunstwerk nicht *etwas*, sondern *es bedeutet*. Seine Bedeutung ist, um die bekannte Formel zu gebrauchen, nicht gegeben, sondern aufgegeben.

Klingt da Schenker durch? Auch in den folgenden Sätzen:

Die Kunst, die einer solchen Deutung am weitesten entgegenkommt, ist offenbar die *Musik*. Das Element der Konstruktion herrscht in ihr ausschließlich, uneingeschränkt und in vollem Glanze; sie steht neben der Mathematik als das andere Wunder rein geistigen Bauvermögens [...] Die Töne der Musik sind bar jeder Beziehung auf anderes als sich selbst, doch überreich an Beziehungen zueinander. Die Kräfte, die in diesen Beziehungen wirken, die Spannungen, die sich in ihnen äußern, sind die unerschöpfliche Quelle, der Tongestalten in unabsehbarer Mannigfaltigkeit entspringen. Sie allein sind es, die in der einfachen Melodie wie im komplexen Tonwerk Zusammenhang, Sinn, Form erzeugen [...] Und dennoch, wenn all das gesagt ist, meldet sich ein untrügliches Bewußtsein, daß das letzte Wort noch nicht gesagt sein kann [...] wie tief immer der Blick in die Konstruktion als solche dringt, er muß der musikalischen Erfahrung etwas schuldig bleiben. Das Bedeutungs ganze der Musik, so ausschließlich es auf den inneren Beziehungen der Töne beruht, erschöpft sich nicht in ihnen. Töne bedeuten etwas, weil sie sich aufeinander beziehen; aber dieses Bezogensein hat selbst wieder Bedeutung: mimetische Bedeutung. Auch die Musik ist Bild.<sup>23</sup>

Man möchte nicht aufhören zu zitieren, weil einen die Worte gefangen nehmen – und zum Verstehen dessen, was Zuckerkindl sagt, und zu dem, was er damit ausdrücken will, hinführen. Und vergleicht man die Sätze mit Aussagen von anderen Schenker-Schülern, mit Oswald Jonas, Gerhard Albersheim oder Felix Salzer, aber auch mit seinem Enkelschüler Federhofer, so überkommt uns eine Idee davon, wie Schenker alle, die bei ihm lernen wollten, durch eine konsequente Sicht des Kunstwerkes gefangen genommen hat.

Daran ändert nichts, daß Zuckerkindls Mimesis-Interpretation gar nicht so weit von der des marxistischen Philosophen György Lukács entfernt ist, der als einer der wenigen Philosophen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich an die Musik herangewagt – und der ebenfalls von einer Musik gesprochen hat, die „in völlig ungetrübter Reinheit [...] eine ihr eigene ‚Sprache‘ entstehen läßt, deren Eindeutigkeit, Widerspiegelungskraft und Ausdrucksintensität gerade darauf beruht, daß in ihr die ‚Zeichen‘ zur Wiedergabe konkreter Objekte fehlen“.<sup>24</sup> Das ist etwas anderes als das modische Gerede von der Semantisierung der Musik. Freilich kann ich ebenso wie Worte

<sup>23</sup> Viktor Zuckerkindl, Mimesis, in: *Merkur* 121, März 1958, S. 233f. – Dazu auch die scharfsinnigen Beobachtungen und Formulierungen von Viktor Zuckerkindl, Die Tongestalt, in: *Eranos-Jahrbuch* 29, 1961, S. 265–307; nochmals abgedr. in: *Die Neue Rundschau*, Heft 4, 1960, S. 720–756, sowie in ders., *Vom musikalischen Denken. Begegnung von Ton und Wort*, Zürich 1964, S. 13–58.

<sup>24</sup> György Lukács, *Ästhetik*, 3. Teil, Neuwied u. a. 1972, S. 77 (Sammlung Luchterhand 70).

auch melodische und rhythmische Motive, Klänge semantisieren, d. h. gruppenspezifische, regionale oder kulturspezifisch verständliche Bedeutungsinhalte vereinbaren, aber dabei handelt es sich um von Außen aufgeklebte Etiketten. Dagegen hat Federhofer sich das eine und andere Mal zurecht gewehrt.

**(Forschungsfeld IV)**  
**Zur „Neue Musik“**

Nirgends kommt jedoch Federhofers Praxisbezug und zeitkritischer Geist stärker zum Durchbruch als in seinen Schriften zur Musik des 20. Jahrhunderts. (Die weit verstreut erschienenen einschlägigen Aufsätze werden übrigens demnächst in einem Sammelband neu gedruckt zur Verfügung stehen.) Man *muß* darüber sprechen, wenn man über Federhofer spricht, und man dürfte in seinen hart aber stets vornehm geführten Diskussionen – das hat Albert Wellek im Vorwort zur Federhofer-Festschrift des Jahres 1971 schon deutlich betont – keinesfalls „antimodernistische“ Tendenzen vermuten; er hat’s ja versucht, als Alban Berg-Schüler, und er hat die guten Gründe für seine Abkehr von atonalen Kompositionstechniken in dem eingangs zitierten Alban Berg-Aufsatz genannt.<sup>25</sup>

In der Tat: Die Auseinandersetzung mit der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts hat Hellmut Federhofer sich nie leicht gemacht. Allein die Literatur, die er dazu bis 1977 gelesen hat – und die in dem in Buchform auf 281 Druckseiten vorliegenden Literaturbericht erfaßt ist, bezeugt die Kärnerarbeit, die er sich da angetan hat.<sup>26</sup> Zehn Jahre später, 1987, folgte die Durchsicht der Musikartikel in den aktuellen enzyklopädischen Standardwerken, den repräsentativen Bilanzen weltweiten musikologischen Fleißes, um das Verhältnis zwischen „Musikgeschichtsschreibung und neue[r] Musik des 20. Jahrhunderts“ zu analysieren.<sup>27</sup> Wer so reagiert, der muß ein hohes Verantwortungsgefühl für Gegenwart und Zukunft unserer Musikkultur in sich tragen. Es ist genau jenes Verantwortungsgefühl, das Schenker-Schüler lebenslang geprägt hat: Albersheim oder van Hoboken, Jonas oder Salzer, Zuckerkandl; wobei letzterer sich sogar mit seiner Familie überworfen und

<sup>25</sup> Albert Wellek, Grußwort. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag, in: *Symbolae Historiae Musicae*, Mainz 1971, S. 9.

<sup>26</sup> Hellmut Federhofer, Neue Musik. Ein Literaturbericht, in: *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 9, Tutzing 1977.

<sup>27</sup> Hellmut Federhofer, Musikgeschichtsschreibung und neue Musik des 20. Jahrhunderts, Wien 1987, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 123. Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 39, Wien 1986 [!], S. 3–19.

auf ein großes Erbe verzichtet hat, weil er den Salon seiner Tante Berta Zuckermandl nicht mochte, in dem alle großen Neuerer des beginnenden 20. Jahrhunderts in Wien ein und aus gingen: Otto Wagner (er hat das im Besitz der Familie Zuckermandl befindliche noble „Sanatorium Purkersdorf“ jugendstilgemäß umgebaut; die Familie finanzierte zudem Wagners Bau der Wiener Sezession), Egon Schiele (von ihm stammt das berühmte Bild der Berta Zuckermandl), Arnold Schönberg. Die Zuckermandl-Gasse in Wien ist nach Berta, nicht nach Viktor Zuckermandl benannt.

Für Hellmut Federhofer drängten sich in diesem Zusammenhang zwei Fragen auf:

1. Wie ist die Diskrepanz zwischen der nun schon jahrzehntelang unvermindert währenden minimalen Resonanz, die *Neue Musik* findet, und der [...] hohen Bewertung seitens der Journalistik und in einem Teil des Fachschrifttums zu erklären?
2. Woher kommt es, daß in Demokratien, die bei Verwendung von Steuergeldern dem Wohl der Allgemeinheit dienen sollten, beträchtliche Summen eben für diese Musik ausgegeben werden, obwohl sich deren Entwicklung praktisch unter Ausschluß der Öffentlichkeit vollzieht.<sup>28</sup>

Das seien Fragen, denen im Fachschrifttum in der Regel ausgewichen wird, so daß sich die der Musik des 20. Jahrhunderts gewidmeten Darstellungen (etwa im Neuen Handbuch der Musikwissenschaft) wie die detaillierte Wanderkarte eines „von Experiment zu Experiment fortschreitenden Prozesses“ gleichen, wie ihn zwar die Naturwissenschaften kannten, der aber in der Kunst neu sei. „In beinahe überstürzender Folge löst ein experimentell-kompositorisches Verfahren das andere ab, ohne daß allerdings die durch sie erzielten Ergebnisse – im Gegensatz zu solchen wissenschaftlicher Forschung – jemals gesellschaftliche Bedeutung erlangt hätten, also ein Nutzen für die Öffentlichkeit erkennbar geworden wäre.“<sup>29</sup> Die jeweiligen Avantgarden stehen von Jahr zu Jahr unter dem Zwang, für Donaueschingen, Darmstadt, Kassel, den Warschauer oder den Steirischen Herbst einen neuen musikalischen Gag, eine neue Clownerie zu präsentieren.

Aber das sind nur äußere Zeichen, immerhin Nützlichkeits erwägungen „für die Öffentlichkeit“ (ebda.), die eine sozialanthropologische Dimension der Musik andeuten, die Federhofer den Unterhaltungs- und Trivialmusikformen durchaus zugesteht. Doch die wissenschaftliche Begründung liegt – wie könnte es in der Schenker-Schule anders sein – in der Musik selbst.

<sup>28</sup> Hellmut Federhofer, *Musikwissenschaft und Musikpraxis* ..., a.a.O., S. 67f.

<sup>29</sup> Hellmut Federhofer, *Musikgeschichtsschreibung und neue Musik* ..., a.a.O., S. 14.

Vom fehlenden „schöpferischen Tonraumgefühl“ hat Federhofer schon gesprochen. Aber dieser Verlust oder diese bewußte Aufgabe eines „Tonraumgefühls“ hat eine Ursache, die tiefer liegt: nämlich in der mißverständlichen Übernahme einer zum Zwecke der Entfaltung der Dur-Moll-Tonalität gefundenen gleichschwebenden Temperatur für nicht-tonale Ton- und Klangverbindungen. „Die gleichschwebende Temperatur verlor ihren ursprünglichen Sinn, indem sie durch Schönberg verabsolutiert wurde“, schreibt Federhofer im Anschluß an Hermann Pfrogner, der erstmals auf diese Sachlage hingewiesen hat.<sup>30</sup> Und er setzt fort: „Infolgedessen traten als letzte Instanz ‚zwölf Tonorte‘ anstelle von Tonstufen. [...] Dadurch wurde zugleich auch der Konsonanz-Dissonanz-Gegensatz preisgegeben.“<sup>31</sup> Zwar erschien es höchst praktikabel, für die neue Distanzordnung den gegebenen Tonvorrat und die gegebenen Musikinstrumente zu nutzen, doch erwartet der an unsere gleichschwebende Temperatur gewohnte Hörer eben alles, was ein Meisterwerk der Musik zwischen Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux einerseits und Brahms und Bruckner andererseits auszeichnet, nämlich Spannungsaufbau und Entspannung innerhalb tonaler Bindungen. Das Fehlen dieser Parameter erklärt, warum die sogenannte klassische Musik des 20. Jahrhunderts bis heute, also über das Ende des 20. Jahrhunderts hinaus, breite Hörschichten nicht anzusprechen vermag. „Es scheint“, so zitiert Federhofer Reinhard Kannonier, „als ob mit dem Verlassen des sicheren Gebäudes der Tonalität die Musik auch von ihrem Publikum verlassen würde.“

Daher wäre es durchaus logisch gewesen, für nicht-tonale Musik die Oktave in weniger oder mehr als zwölf Töne zu teilen. Auf außereuropäische hochkulturelle Tonsysteme dieser Art habe ich schon hingewiesen, aber auch die von Federhofer und Wellek angestellten Experimente, in denen geschulten Versuchspersonen Anton von Weberns Variationen op. 27/3 einmal in zwölftöniger, dann in dreizehntöniger Temperatur vorgespielt wurden, zeigten, daß viele Versuchspersonen die dreizehntönige Variante als die vom Komponisten intendierte bezeichneten.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Hermann Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich–Leipzig–Wien 1953.

<sup>31</sup> Hellmut Federhofer, Gesellschaft und neue Musik des 20. Jahrhunderts, in: *Anzeiger der hist.-phil. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 126., 1989 (!). Mitteilungen der Kommission für Musikforschung Nr. 43, Wien 1990, S. 49.

<sup>32</sup> Hellmut Federhofer und Albert Wellek, Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich, in: *Die Musikforschung* 24, 1971, S. 260ff.

Federhofers zweites Argument: Schönberg beschränkt seine Reihenkomposition nicht auf die horizontale Dimension, sondern er dehnt sie auf die vertikale aus. Damit

verwandeln sich die konsonanten und dissonanten Intervalle in Tondistanzen nach dem Erfordernis des Reihenprinzips, das eine Verteilung der Töne auf die Horizontale und Vertikale dem Ermessen des Komponisten überläßt [...] Dadurch erscheint zugleich die der Zwölftonkonstruktion zugedachte Rolle, motivischen Zusammenhang zu gewährleisten, gestört. Motivischer Zusammenhang wird durch sie zwar nicht behindert, aber wo er erscheint – und gewiß bei Schönberg in reichem Maß –, verdankt er sich am allerwenigsten dem Reihenprinzip, sondern bleibt – wie Theodor W. Adorno und Karlheinz Stockhausen zu Recht bemerken – ein Relikt tonaler Gestaltung, allerdings mit jener Beliebigkeit behaftet, die dem Distanzprinzip zu eigen ist. Denn Motivik ist nicht nur in der zwölftönigen, sondern auch in einer beliebigen anderen Temperatur möglich und bleibt als solche erkennbar.<sup>33</sup>

Das dritte Argument Federhofers gegen Schönbergs Reihentechnik betrifft dessen Um-Interpretation älterer, allerdings peripherer Techniken der Kontrapunktlehre, die schon Schenker in seinem zweibändigen Kontrapunktlehrbuch nicht mehr beachtet hat, nämlich Umkehrung und Krebs. Beide mögen im Verbund der jeweiligen Tonalität musikalisch Sinn machen,

indessen hob Schönberg diese auf und ersetzte sie durch die Reihenkonstruktion, deren unzertrennliche Bestandteile Umkehrung und Krebs nunmehr bilden, eine Maßnahme, die keine Fortsetzung der Tradition, sondern ebenfalls einen vollständigen Bruch mit ihr bedeutet [...] Indessen ist niemand in der Lage, ein längeres Motiv oder gar Thema in Umkehrung oder Krebsgestalt als deren Variation wiederzuerkennen, was Voraussetzung für das Zustandekommen eines motivischen Zusammenhangs wäre.<sup>34</sup>

Federhofer handelt von der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts. Doch wir leben bereits im 21. Jahrhundert, und Festivals – wie Darmstadt und Warschau – haben in diesem Jahr bereits Konzertreihen mit dem Motto „Musik des 21. Jahrhunderts“ versehen. Möglicherweise kündigt sich da eine Wende an, die in der Postmoderne des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts immer deutlicher sichtbar wurde, nämlich die Einbettung atonaler, serieller, aleatorischer, chaotischer Systeme in Dur-Moll-tonale Gesamtzusammenhänge. Aber das kennen wir schon aus barocker Musik, wenn es um die Darstellung des Schaurigen, des Schrecklichen geht, dann wird – aller-

<sup>33</sup> Hellmut Federhofer, *Gesellschaft und neue Musik...*, a.a.O., S. 51.

<sup>34</sup> Ebda., S. 51f. Hellmut Federhofer, Johannes Brahms – Arnold Schönberg und der Fortschritt, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 34, 1983, S. 111ff.



dings in nur wenigen Takten, wie in Johann Joseph Fuxens Oratorien „La fede sacrilega“ und „La Deposizione della Croce“ – die Tonalität gebrochen.<sup>35</sup>

Die Entwicklung Krzysztof Pendereckis ist für die Abwendung von Schönberg und seinen Nachfolgern deutlich. Nach der aufstörenden Experimentierphase, deren Ende die „Pittsburgh Overture“ (1967) bezeichnet,<sup>36</sup> findet der polnische Komponist mit der „Lukas-Passion“ zu einer Gestaltungsweise zurück, in der atonale Klänge und Geräusche in Dur-Moll-tonale Ruhe- und Bezugspunkte münden. Genau das aber hat die Postmoderne nun intensiviert. Vom Festival des 21. Jahrhunderts in Warschau berichtet die FAZ am 17. Oktober d. J., daß zwar der Intendant Tadeusz Wielecki im Programmheft auf Schönberg als „grundlegenden Wertmaßstab“ hinweist, daß aber andererseits die Komponisten schon ein Stück weiter seien: Wörtlich heißt es da etwa zur Uraufführung der Lied-Tondichtung mit dem bereits „globalisierten“ Titel „Up into the Silence“ des fünfzigjährigen Eugeniusz Knapik in bestem Musikjournalistendeutsch:

Es klang wie ein Werk, das Debussy vielleicht wegen dramaturgischer Längen ad acta legte. Immerhin aber Debussy. Der Klang steht und glänzt, weicht in Kühnheit aus zweiter Hand in Medianten und schillernde Schichtklänge und treibt immer wieder sehnsüchtig in die Wiegestätten harmonischer Lösungen.

Lassen wir allen Schmus weg, bleibt doch die „sehnsüchtig“ erwartete Rückkehr in „harmonische Lösungen“ als Tatsache übrig – auch wenn der Berichtersteller nicht versäumt, „manch darob verduzten Zuhörer“ zu erwähnen. Aber da wäre doch zu fragen: Hat sich damit der Konsonanz-Dissonanz-Gegensatz gleichsam durch die Hintertür wieder in die postmoderne Musik hereingeschlichen?

Auch was sonst noch berichtet wurde, erscheint nicht unwichtig: Die Zuhörer füllten die Säle, d. h. sich fühlten sich bei dieser Musik wieder wohl, trotz mancher atonaler Einsprengsel in den tonalen Ablauf der Musik. Das würde heißen, das Publikum identifiziert sich mit dieser zeitgenössischen Musik.<sup>37</sup>

Solche Entwicklungen bestätigen Federhofer – und bestätigen Schenker ebenso wie die musikethnologische Melodienforschung seit Robert

<sup>35</sup> Wolfgang Suppan, Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux. Zur Funktion und Semantik barocker Musik, in: *Kongreß-Bericht Bach-Fest Graz 1983*, Kassel u. a. 1985, S. 61–74; nochmals abgedr. in: ders., *Werk und Wirkung ...*, a.a.O., S. 557–572.

<sup>36</sup> Wolfgang Suppan, Die „Pittsburgh Overture“ (1967) von Krzysztof Penderecki, in: *Contexts in Musicology I = Festschrift für Jan Steszewski*, Poznan/Posen 1997, S. 45–57; nochmals abgedr. in: ders., *Werk und Wirkung ...*, a.a.O., S. 732–740.

<sup>37</sup> Reinhard Schulz, Der Pluralismus lässt grüßen. Die Rolle der Musik im 21. Jahrhundert: Beobachtungen beim Warschauer Herbst, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Oktober 2001, Nr. 241, S. 53.

Lach, die Bence Szabolcsi mit seinen *Bausteinen zu einer Geschichte der Melodie* weitergeführt und Lajos Bárdos in dem Aufsatz „Natürliche Tonsysteme“ in den *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra* zu folgendem Schluß gebracht hat: Es „erweist sich die instinktiv natürliche Melodik als die gemeinsame Resultante der akustischen Quintverwandtschaft und der sprachlichen Engstufigkeit, mit anderen Worten: als ein Gemeinschaftswerk von Natur und Mensch“. <sup>38</sup> Das heißt: Trotz der Notwendigkeit, im Rahmen der Zwölfton-Teilung der Oktave die Obertöne zurechtzuhören, hat sich aus der Verknüpfung mit dem physisch begrenzten Tonumfang der menschlichen Stimme unsere temperierte Stimmung als jenes Tonsystem erwiesen, aus dem allein die Formungsgrundlagen für die großen Meisterwerke des 18. und 19. Jahrhunderts erwachsen konnten.

Verf. möchte nicht schließen, ohne Werner Danckert erwähnt zu haben, dessen Buch über die *Ursymbole melodischer Gestaltung* 1932 erschienen ist: Auch darin ging es um Grundlagen menschlich-musikalischen Gestaltens. Bei Danckert hat sich Hellmut Federhofer 1944 habilitiert, mit einer Schrift zum Thema „Musikalische Form als Ganzheit“, in der er anhand von Gestaltanalysen dreier Meisterwerke: Mozarts „Sonate in a-Moll“, 1. Satz, KV 310, Johann Sebastian Bachs „Präludium und Fuge in D-Dur“ aus dem Wohltemperierten Klavier, Johannes Brahms’ „Intermezzo“ op. 118, Nr. 1, die Überlegenheit des Dur-Moll-Systems bewiesen hat. Das darf man so auch als Vertreter der Vergleichenden Musikwissenschaft sagen, ohne einem Eurozentrismus das Wort zu reden.

Die Grazer und Mainzer Schüler Hellmut Federhofers nehmen heute geachtete Positionen im Musikleben ein, sowohl als Musikologen wie als Pädagogen und als Praktiker. Diese Schüler haben nicht nur die Ideen ihres Lehrers weitergetragen und weitergedacht – sondern sich auch unterschiedlich weit, z. T. sich auch unterschiedlich weit weg von dem entwickelt, was ihrem Lehrer vorgeschwebt haben mag. Aber das macht ja die starke Persönlichkeit eines großen Lehrers aus, der allen, die bei ihm studiert haben, eine sachlich und methodisch gesicherte Basis mitgegeben hat, aber zugleich damit jene Freiheit geschaffen hat, die für das Fortdenken und Fortschreiben wissenschaftlicher Erkenntnisse Bedingung ist.

<sup>38</sup> Lajos Bárdos, Natürliche Tonsysteme. Methode ihrer Messung, in: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacrae*, Budapest 1957, S. 209–248.