

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Norbert Fröhlich

## Gegenwärtige kompositorische Praxis und auf sie bezogene Theorie<sup>1</sup>

für Wolfgang Hufschmidt

### Rückblick

In einer leicht polemisierenden Eröffnung dieses Vortrages – von deren Veröffentlichung hier wegen möglicher Fehlinterpretationen Abstand genommen wurde – wurde bildhaft vor Augen geführt, dass es eigentlich die *Komponisten* sind, die die Theorie machen, da es – vereinfacht gesagt – ohne deren Wirken ja keine einzige Note gäbe, die Anlass zu einer theoretischen und weiterführenden Reflexion böte. Zudem wurde – mit Bezug auf Sloterdijks Vortrag »Scheintod im Denken«<sup>2</sup> – auf die Gefahr der Selbstvergessenheit, des »Desinteresses«, des »epistemischen Scheintods« im Spiel mit den schönen Theorien hingewiesen, die in gewisser Weise ein Eigenleben jenseits der musikalisch-kompositorischen Praxis führen. Wie also stellen sich die Wechselwirkungen zwischen Komposition und Musiktheorie aus der Perspektive von heutigen Komponisten dar?

Ich hätte auch – an Stelle jener Bildergeschichte – den Komponisten Georg Friedrich Haas zitieren können. Dieser jammert nämlich – auf einer Tagung in Graz im Dezember 2011 –, er habe »keine einzige brauchbare Anregung aus den Fachbereichen der Musiktheorie bekommen.«<sup>3</sup> Ihm wird – höhnisch – entgegen geschleudert: »man wage nicht, seine Leseliste einzufordern.«<sup>4</sup> Was Haas dann ausführt, ist inte-

1 Es handelt sich um die ungekürzte Wiedergabe des Vortragstextes, der in seiner Gestalt nicht mit Blick auf eine spätere schriftliche Veröffentlichung verfasst wurde.

2 Peter Sloterdijk, *Scheintod im Denken. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung*, Berlin 2010, 11f.

3 Georg Friedrich Haas, »Grundlagen für eine neue Musiktheorie«, in: *dissonance* 117 (März 2012), 15–21:15.

4 Jean-Jaques Dünki, »Musiktheorie vor ihrer Neuerfindung? Repliken auf Georg Friedrich Haas' »Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen«, in: *dissonance* 118 (Juni 2012), 76.

ressant. Er formuliert Wünsche an die Musiktheorie. Er möchte, dass die Musiktheorie sich z. B. mit der Erforschung von Zeitwirkungen, Klangwahrnehmungen jenseits der geschriebenen Partitur, Erweiterungen des Dissonanzbegriffs etc. auseinandersetzt. Zugleich merkt man: Haas hat die Antwort auf seine Fragen bereits längst selbst gefunden, nämlich durch die Herstellung seiner eigenen Kompositionen. Er formuliert, was ihn beim Komponieren gedanklich umtreibt, entwickelt also permanent »Theorien«. Es drängen sich die folgenden – eigentlich synonymen – Fragen auf:

Ist Theorie nicht das den Kompositionsprozess begleitende Denken?

Kann man die Theorie vom kompositorischen Handeln ablösen?  
Sind es nicht vielleicht die Komponisten, die die Theorien machen?

Die traditionelle Musiktheorie hat historische Handwerkslehren zum Gegenstand, egal wie alt die Musik ist, auf die sie Bezug nehmen: 300 Jahre, 30 Jahre, 3 Jahre. Analyse von Musik findet oft gewissermaßen in Abgleich mit den Handwerkslehren statt. Erhellenderes vernehmen wir, wenn, wie jüngst mit der Veröffentlichung von Dieter Torkewitz geschehen, das theoretisch-methodische Denken der Komponisten selbst zum Gegenstand der Betrachtung wird, übrigens aus einer Unterrichtspraxis heraus, die ja ihrerseits zur Komposition führen soll.<sup>5</sup> Die Handwerkslehre wäre somit die Summe gemachter Erfahrungen. Die Komposition ist das Gebiet, selbst Erfahrungen zu machen. Theorie bedeutet: das Nachdenken über und das zur Sprache bringen von gemachten Erfahrungen.

Natürlich zähle ich auch diejenigen Musiktheoretiker zu den Komponisten hinzu, die den Schritt von der Handwerkslehre oder einer Theorie zur praktischen Komposition – im Sinne einer Herstellung von Musik in einem bestimmten abgegrenzten historischen Ambiente – zu leisten imstande sind. Hier wäre – exemplarisch und prominent – Diether de la Motte zu nennen. Solche hingegen, die diesen Schritt zur Komposition nicht eigenhändig leisten, sind für mich nicht über jeden

<sup>5</sup> *Im Schatten des Kunstwerks I. Komponisten als Theoretiker in Wien vom 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Dieter Torkewitz, Wien 2012 (*Wiener Veröffentlichungen zur Theorie und Interpretation der Musik* 1).

## Gegenwärtige kompositorische Praxis und auf sie bezogene Theorie

Verdacht erhaben, überhaupt Erhellendes zur praktischen Komposition und deren Verständnis beitragen zu können. Theorie wäre dann sozusagen: selbstvergessenes Spiel mit bunten Bällen.<sup>6</sup>

Diese Vorüberlegungen führen mich zur ersten These:

*Musiktheorie wird nicht von den Theoretikern gemacht, sondern von den Komponisten.*

Anmerkung in Klammern: Früher wurden Musiktheoriestellen an Hochschulen oft mit Komponisten besetzt, doch niemals umgekehrt. Heute wird meist eine wissenschaftliche Qualifikation verlangt, Kompetenzen in Komposition spielen eine nachrangige Rolle.

Zugleich finden wir uns heute in einer Situation, die unübersichtlich ist. Trotz aller Vernetzung sind wir heute nicht in der Lage, die Erscheinungen gegenwärtigen Komponierens auch nur annäherungsweise zu erfassen. Was früher, zur Zeit Haydns und Mozarts möglich war, dass nämlich ein Komponist das Handwerk seiner Zeit in all seinen Facetten, inklusive den verschiedenen länder- und hoftypischen musizierpraktischen und gattungsspezifischen Derivaten und »Dialekten« kennen konnte, gilt heute so nicht mehr. Heute bezieht jeder Komponist, jeder Rezipient sich auf einen ihm zugänglichen, einen aus seinen *persönlichen Erfahrungen* resultierenden und sich erschließenden, mal größeren, mal kleineren Ausschnitt dieses schier unendlichen Universums »Denkbarer Musik«,<sup>7</sup> sämtliche Kompositionstechniken, Wahrnehmungsweisen, Dokumentationen, Theoriebildungen inbegriffen. Kaum, dass es zwei gibt, die über denselben Erfahrungshorizont verfügen.

Das Handwerk, wollte man eines deduzieren, wäre nie allgemein, sondern immer nur in spezifischen Erfahrungsräumen verortbar. Was dem einen sich erschließt, bleibt dem anderen fremd. Wagte man in dieser Situation allgemeine Theorien zu fordern, so hätte man sich der Gefahr zu stellen, das Individuelle zugunsten von bestimmten, hand-

6 Vgl. den Rückblick zu Beginn dieses Textes.

7 So der Titel eines für die Entwicklung des kompositorischen Denkens der 70er Jahre bahnbrechenden Werkes: Dieter Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln 1972.

werklich etablierten Techniken und Strömungen auszublenden und zu missachten. Wie kann in einer solchen Situation Theorie gelingen?

Hier komme ich zu einer zweiten These:

*Eine allgemeine Theorie der musikalischen Phänomene gibt es nicht.*

Einige Anmerkungen zu diesen beiden Thesen:

Johann Gottfried Vierling, Organist zu Schmalkalden, veröffentlichte 1794 in Leipzig einen *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere*.<sup>8</sup> Es handelt sich um eine recht komprimierte Handwerkslehre, die in Kurzform – ausgehend von der Oktavregel – die wichtigsten Bassmodelle in Verbindung mit den Standard-Satztypen der Zeit um 1800 methodisch ausgereift beschreibt. Eine Fundgrube also für einen historisch orientierten Unterricht in Satzlehre. Der springende Punkt aber ist der: Nachdem Vierling in 18 Paragraphen das nötige Handwerkszeug zusammengefasst hat, liest man den lapidaren Satz: »Hier folgt ein Vorspiel mit Veränderung.«<sup>9</sup> Es folgt eine wunderschöne kleine Komposition im galanten Stil (vgl. Abb. 1).

Mit keinem Wort wird erwähnt, wie man sie herstellt und wie sie funktioniert. Dies kann und will die Handwerkslehre offenbar nicht erklären, gleichwohl mich das als Lehrer für Satzlehre heute brennend interessiert hätte und ich mir leichtsinnigerweise Auskunft darüber von Vierling erhofft hatte – mit meiner Hoffnung liege ich wohl ebenso daneben wie Haas damals auf der Tagung in Graz. Die »Richtigkeit« einer solchen Musik ergibt sich also nicht aus dem Befolgen von Regeln, sondern durch das Eintauchen in die Musizierpraxis: Hören, Singen, Spielen, Lesen, Improvisieren, Komponieren. Und damit sol-

8 Johann Gottfried Vierling, *Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere mit Beispielen erläutert*, in: *ZGMTH* 5/2–3 (2008), Hildesheim u. a., 375–394 (<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/313.aspx>); vgl. auch Folker Froebe, »Johann Gottfried Vierlings Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere. Eine Improvisationslehre um 1800 auf Grundlage der Oktavregel und ihre Potentiale für die gegenwärtige Lehre«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, hrsg. von Christian Utz (*musik.theorien der gegenwart* 4), Saarbrücken 2010, 49–66.

9 Ebd.

## Gegenwärtige kompositorische Praxis und auf sie bezogene Theorie

ches gelingt, gibt Carl Philipp Emanuel Bach in seinem *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* mit auf den Weg:

»Hingegen glaube ich, daß man einem im fantasiren glücklichen Kopfe allezeit mit Gewißheit einen guten Fortgang in der Composition prophezeyen kann, wenn er nicht zu spät anfänget und viel schreibt.«<sup>10</sup>



Hier folgt ein Vorspiel mit Veränderung:

**Andante**

1



3



Abbildung 1: Johann Gottfried Vierling,  
*Versuch einer Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere*, §19.<sup>11</sup>

Wie Musik als Musik funktioniert, weiß keine Handwerkslehre zu sagen. Der Komponist könnte aber aus seiner praktischen Erfahrung Theorien und in dieser Weise eine Methodik entwickeln, die dem Stu-

<sup>10</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Erster und zweiter Teil*, Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage, Berlin 1753 und 1762, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1978, 326.

<sup>11</sup> ZGMTH 5/2–3 (siehe Fußnote 8), 384.

dierenden von heute potenzielle Einblicke in die Praxis von damals ermöglicht. Diether de la Motte hat das gemacht. Er ist nicht nur als der Pionier der historisch informierten Satzlehre, sondern eben auch als Komponist in Erscheinung getreten. Er gibt, nachdem er einige wichtige handwerkliche Details erklärt, Anregungen zum *Komponieren*, lässt die Studierenden also selbst Erfahrungen machen, wohl wissend, dass eine fruchtbare Erkenntnis dessen, wie die Musik funktioniert, nicht allein über die Werkbetrachtung erfolgen kann. Letztere ist im Sloterdijkschen Sinne »interesselos«, ermöglicht also keineswegs *sui generis* das Komponieren.

Werfen wir einen Blick auf eine Podiumsdiskussion mit Helmut Lachenmann an der Kunstuniversität Graz am 21.11.2005<sup>12</sup> – die Diskussionsleitung hatten Clemens Gadenstätter und Christian Utz – zum Thema »Klang, Magie, Struktur. Ästhetische und strukturelle Dimensionen in der Musik Helmut Lachenmanns«. Charakteristisch für diese Diskussion ist das gemeinsame Ringen um die innere Verknüpfung von Struktur, Klang, Wahrnehmung und dem, was man sich dabei denkt, also die *Bedeutung* – während des Kompositionsprozesses und nachher. Diese Betrachtung von Musik lässt sich tatsächlich auf den Kompositionsprozess ein und stellt sich nicht daneben. Hier reden nicht Theoretiker theoretisch, sondern es sind drei Komponisten, die eine gemeinsame Sprache finden – eine Sprache, die den Erfahrungshorizont des je Anderen berührt, sozusagen kompositorisch *durchlebt*, mehr noch, um Nietzsche zu zitieren: »Ach! Es ist der Zauber dieser Kämpfe, dass, wer sie schaut, sie auch kämpfen muss!«<sup>13</sup> Ergo: Komponieren, um das Komponieren zu verstehen. Den Ausführungen des Karlsruher Philosophen Byung-Chul Han folgend, »bezeichnet Aristoteles das kontemplative Leben (*bios theoretikos*) ausdrücklich als ein *tätiges* Leben. Das Denken als *theoria* ist nämlich *energeia*, die wörtlich Werk-tätigkeit oder am Werk-sein (*en ergô einai*) bedeutet.«<sup>14</sup> Daher möchte ich an dieser Stelle an das berühmte Schönberg-Diktum

12 Christian Utz, *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann*, Saarbrücken 2008, 13–66.

13 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872, 186.

14 Byung-Chul Han, *Duft der Zeit*, Bielefeld '2012, 101.

## Gegenwärtige kompositorische Praxis und auf sie bezogene Theorie

anschließen und den Theoretikern entgegen: Ich wage hier, Komposition zu fordern!<sup>15</sup> Es genügt also, wenn wir uns den Theorien von Komponisten zuwenden. Was machen die Komponisten nun für Theorien? Und warum machen sie die?

Komponisten entwickeln aufgrund ihrer kompositorischen Erfahrung sehr eigenwillige Arten, mit Musik umzugehen, Musik zu hören und ihre Wahrnehmung mit den strukturellen Gegebenheiten einer Partitur, also der Komposition, abzugleichen. In dem Aushören des Hergebrachten, des Überkommenen, des Bekannten legen sie zugleich das Andere, Neue, bislang Ungehörte frei. Wissenschaftler könnten das unwissenschaftlich, weil rein subjektiv finden.

Wenn Mozart seine Figaro-Ouvertüre mit einem 7-Takter startet, dann hat niemand das Gefühl, hier fehle etwas.

Mozart, Figaro-Ouvertüre, Darstellung nach N.A. Huber

I II III

*pp*

1 Takt 2 Takte 4 Takte

*a* *b* *b* *a* *b gestrichelt* *c* *b* *c* *d = KU von a* *e* → Eliminierung von *a*

4♯ 1♯ 12♯ 1♯ 24♯ 1♯

Abbildung 2: W. A. Mozart, Ouvertüre zu *Die Hochzeit des Figaro*, Darstellung nach N. A. Huber.

Hier entsteht also *per se* die Erweiterung des musikalischen Erfahrungshorizontes. Wenn dann Nicolaus A. Huber diesen Mozartschen 7-Takter aufgrund seiner eigenen kompositorischen Erfahrungen »durchleuchtet«, erfahren wir einiges über Mozart, aber noch mehr über N. A. Huber und seine Art, Musik zu hören und zu komponieren.<sup>16</sup> Und wenn in demselben Buch an anderer Stelle ein Ausschnitt aus Beethovens *Eroica* zitiert wird in einem Kontext, in dem Huber

15 In Umkehrung zum berühmten Schlusssatz in: Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1949, 504.

16 Nicolaus A. Huber, *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, Wiesbaden 2000, 376f.



sich mit Cages *Cheap Imitation* befasst,<sup>17</sup> dann neige ich – als komponierender Leser – dazu, den Beethoven gleich »durch die Brille« Hubers anzuschauen: Wie aufrüttelnd anders klingt dann plötzlich diese Beethoven'sche Musik! Derselbe Partiturausschnitt in einer traditionellen Formenlehre hätte längst nicht eine derartige Sprengkraft!

Erfahren wir etwas über Strawinsky, wenn wir Boulez' Analyse nachvollziehen, in der er Denkweisen von Messiaen zur Anwendung bringt?<sup>18</sup> Wollen wir uns nicht lieber selbst der originalen Partitur zuwenden und abermals auf kreativ-kompositorische Entdeckungsreise gehen, indem wir z. B. die Klänge nachspielen und ihnen nachhören, so, als dürften wir an ihnen arbeiten, sie gestalten, eventuell sogar verändern – weit weg von jeder Pitch Class Theory! Indem wir abermals auch *unsere* musikalisch-kompositorischen Erfahrungen zur Sprache bringen, entstehen weitere Theorien zur Musik. Die theoretische Reflexion ist ohne den kompositorischen Vollzug nicht zu haben. Jede theoretische Reflexion *ist* bereits wesenhaft Komposition.

Spätestens seit Boulez und Stockhausen werden Komponisten ohnedies permanent verdächtigt, auch für »Theorie« zuständig zu sein: Die Darlegung des Kompositionskonzepts, also: *wie* ein Stück gemacht ist, war identisch mit dem Werk selbst, so dass ein Verständnis einer Komposition ohne Kenntnis des theoretischen Backgrounds gar nicht möglich war. Dies ist ein inzwischen ausdiskutierter Sonderfall, aber einer, an dem ganze Generationen von Komponisten – samt ihren Schülern – sich »abgearbeitet« haben und der zu dem geführt hat, was man »strukturelles Denken« nennen könnte (und übrigens auch zu einer Totalverweigerung desselben). Drei theoretische Ansätze von Komponisten mögen dies veranschaulichen:

- 1.) Das »strukturelle Denken« – Wolfgang Hufschmidt nennt es »Denken in Tönen«<sup>19</sup> – wird Grundlage seiner dialektisch geprägten Kompositionstechnik und -methodik: Hufschmidt verknüpft den Begriff der Struktur dialektisch mit dem der Semantik und meint damit die Verknüpfung von Technik und Emotion, die Vernetzung

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Pierre Boulez, »Strawinsky bleibt«, in: *Anhaltspunkte*, Kassel 1979, 163 ff.

<sup>19</sup> Wolfgang Hufschmidt, *Denken in Tönen. Eine Einführung in die Musik als Komposition*, Saarbrücken 2004.

von Kopf und Bauch, die Einheit von Denken und Fühlen, Reflexion und Handeln<sup>20</sup> und in diesem Sinne auch die Verbindung vom theoriebildenden und komponierenden Komponisten. Beim Komponieren »dampfe« sozusagen immer Theorie ab, hat er mir einmal gesagt.

Dieses Begriffspaar – Struktur und Semantik – zielt auf jene enge Verflechtung dessen, »wie ein Stück gemacht ist« (also seine Struktur und alles was zum Herstellungsprozess dazugehört) und dem, »was es ist«: Produktionsmethode und Produkt sind konkreter aufeinander bezogen, als es Schönberg zum Ausdruck bringt.<sup>21</sup> Hufschmidt bezieht sich auf den berühmten Lehrsatz von Ludwig Wittgenstein: »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.«<sup>22</sup> Also der Gebrauch als das *Wie*, seine Struktur, und die Bedeutung als das, *was* es ist.

- 2.) Nicht weit hiervon entfernt sind die berühmten »Klangtypen der Neuen Musik« von Helmut Lachenmann.<sup>23</sup> Die Auflistung der Typen »Kadenzklang« (und die »Klang-Kadenz«), »Farbklang« (und die »Klang-Farbe«), »Fluktuationsklang« (und die »Klang-Fluktuation«), »Texturklang« (und die »Klang-Textur«) und schließlich »Strukturklang« (und die »Klang-Struktur«) führt zugleich zu einer genial zu nennenden dialektischen Subsumierung, bei der der eine Typ immer auch im anderen »aufgehoben« ist. Schließlich ist eine ganze Komposition als *ein* komponierter Klang aufzufassen.

Nimmt man die Entwürfe von Lachenmann und Hufschmidt zusammen, so erhält man ein Instrumentarium, mithilfe dessen die Begriffe

20 Wolfgang Hufschmidt, *Struktur und Semantik. Texte zur Musik 1968–1988*, Saarbrücken 1994, X.

21 Schönberg in einem Brief vom 27.7.1932 an Rudolf Kolisch, in: Arnold Schönberg, *Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, 179: »Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist; während ich immer erkennen geholfen habe, was es ist.«

22 Vgl. Hufschmidt, *Denken in Tönen*, 20.

23 Helmut Lachenmann, »Klangtypen der Neuen Musik«, in: *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 1996, 1–20.

*Struktur (= Denken)*

*Klang (= Hören)*

*Semantik (= Verstehen)*

in einer Art dreifachem Kontrapunkt dialektisch miteinander verknüpft sind und somit eine brauchbare Grundlage darstellen sowohl für die Komposition als auch für eine adäquate Theorie der musikalischen Erscheinungen.

3.) Marco Stroppa prägt im Zusammenhang mit der Elektronischen Komposition den Begriff des »Klangpotentials«. <sup>24</sup> Damit ist gemeint, dass es nicht auf die Erfindung irgendwelcher interessanter Klänge ankommt (die man im elektronischen Bereich ja ohnedies besonders leicht findet), sondern auf die Generierung von Produktionsbedingungen von Klängen: »Das Konzept der Klangpotentiale bedeutet die konsequente Abstraktion vom Einzelklang, der nur eine einmalige Manifestation des Klangpotentials bedeutet.« <sup>25</sup>

Eng hiermit verwandt ist der Begriff der Kompositionstechnik. Ein Beispiel: Wenn ich »Fuge« mehr als Kompositionstechnik denn als historische Form verstehe, dann wäre sie ein Werkzeug, das das (Klang-) Potenzial hat, auf der Grundlage einer Handwerkslehre zu einem eigenständigen und in sich logischen Form-, Klang-, Rhythmus-, Harmonie- und Stimmenverlauf zu gelangen, der die verschiedenen Parameter unlöslich und integral zu einer musikalischen Einheit bündelt: Hier kann man lange darüber nachdenken, wie die Musik als Musik funktioniert. Im Ergebnis entsteht etwas, das wir auf keinem anderen Weg erreichen können. Dass Fuge nicht »Abarbeitung« eines Handwerks ist, musste auch Schumann bei seinen Marpurg-Studien schmerzlich erfahren! Um näher an der Kunst zu sein, schrieb er Bach-Fugen ab, bis er schließlich selber welche komponierte...

Analyse bedeutet in diesem Sinne, die vorhandene Komposition als eine bestimmte, auch als einzigartige, wenn vielleicht auch nicht einzig

<sup>24</sup> *Elektroakustische Musik*, hrsg. von Elena Ungeheuer, Laaber 2002 (*Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 5), 147.

<sup>25</sup> Ebd.

mögliche »Manifestation«<sup>26</sup> des jeweiligen Klangpotenzials zu begreifen, sozusagen als Rückwärtskomposition.

Diese letzten Theorien, die sich zugleich als Kompositionstheorien und somit auch als Ansätze einer Kompositionsdidaktik zeigen, abstrahieren also absichtlich vom konkreten musikalischen Phänomen. Das ist seitens der Komponisten auch sinnvoll; denn die Theorie soll ja gerade *nicht* das konkrete Klangergebnis vorwegnehmen, sondern erst die Voraussetzungen für ein sinnvolles Beziehungsgeflecht bzw. seine Wahrnehmung schaffen: stets offen für Ungehörtes!

Natürlich entstehen nun bei einer Komposition »musikalische Phänomene«. Wollte man eine »Theorie der musikalischen Phänomene« entwickeln, dann ginge es nicht ohne wechselnde Bezugspunkte und Bedeutungen je nach Kompositionstechnik und ohne die Schärfung in Kontext und Erfahrungshorizont. Ich plädiere dafür, die Sache »herunterzuhängen« und – dem Freiburger Philosophen Martin Seel folgend – sich auf *Theorien* über musikalische Phänomene zu verständigen: Plural, nicht Singular. So träte die Singularität der *einen* Theorie gegenüber einer anderen signifikant in Erscheinung.<sup>27</sup> Hierzu kurz einige Beispiele zur Veranschaulichung:

- 1.) *Theorien des Arpeggios*: In der vorhin erwähnten Podiumsdiskussion beschreibt Lachenmann die Ambivalenz des Arpeggios zwischen Zustand und Abtast-Prozess.<sup>28</sup> Das Arpeggio ist somit kein barockes Akzidens, nur Verzierung, sondern etwas substantiell Kompositorisches. Das Abtasten vollzieht sich zum einen haptisch, also spieltechnisch, und beschreibt zum anderen eine Höraktivität, die mit dem Haptischen korreliert. Der Anfang von Weberns *Sinfonie* op. 21 wäre demnach als überdimensionales Arpeggio zu begreifen, der Abtastprozess ein vierstimmiger Doppelkanon in durchbrochener Technik; Chopin und Debussy *er-tasten* durch die spieltechnische Haptik völlig neue Klangwelten. Und welche verschiedenen Klangwelten erschließen sich, wenn wir mittels dieses *einen* Begriffs uns durch die Klanggeschichte von Couperin zu Cho-

26 Ebd., 148.

27 Martin Seel, *Theorien*, Frankfurt a. M. 2009.

28 Utz, *Musik als Wahrnehmungskunst*, 78.

pin, Debussy, Webern bis hin zu Lachenmann vorantasten, von Beethoven, Berg, Skrjabin und Feldman ganz zu schweigen!

2.) *Theorien der Lautstärke*: Gottfried Michael König hält offenbar die Lautstärke für den primären Parameter der Musik, wenn er formuliert: »Im Anfang war die Amplitude.«<sup>29</sup> N. A. Huber bemerkt bereits bei C. P. E. Bach den Eigensinn von »Lautstärken, die nicht eigentlich Ausdruck der Töne sind, sondern gerade umgekehrt nur sie selbst sind.«<sup>30</sup> Und dann die Gleichwertigkeit des Lauten und Leisen in der seriellen Denkweise: Wie ist das möglich? In Kompositionen Lachenmanns lernen wir zu unterscheiden zwischen subjektiver und objektiver Klangstärke. Für Wolfgang Hufschmidt steht das plötzliche Forte am Ende von Schuberts *Leiermann* für Solidarisierung, für menschliche Nähe.<sup>31</sup> Aber auch die plötzlichen Pianissimi, mit denen Schubert besondere harmonische Wirkungen ausleuchtet, wirken betörend. Dagegen hat das brutal schmerzende Dauer-Fortissimo Dror Feilers etwas unausweichlich Obsessives und wird in seiner Radikalität zum ästhetischen Hauptmerkmal seines Komponierens (wovon C. P. E. Bachs eigensinniges Forte ein leichtes »Vorecho« wäre).<sup>32</sup>

3.) *Eine »Theorie der Wiederholung«*: Hier lasse ich einfach den Komponisten Nikolaus Brass zu Wort kommen, da er mit seinen Äußerungen zugleich Einblicke in seine Arbeitstechnik gibt, also darauf hinweist, *wie* die Musik gemacht ist. Mit ihnen dokumentiert der Komponist (als Theoretiker) zugleich die Erfahrungen, die er gemacht hat: »Wiederholung. Wieder holen. Das Einzelne wieder heimholen in den Fokus der Wahrnehmung. Es als Einzelnes wieder und wieder herholen in den Brennpunkt des Bewusstseins.

29 Gottfried Michael König auf dem Symposion *Klang und Wahrnehmung in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* an der Kunstuniversität Graz 2011, <http://musiktheorie.kug.ac.at/veranstaltungsarchiv/2011-organised-sound-internationales-symposion.html> (zuletzt aufgerufen am 6.11.2014).

30 Huber, *Durchleuchtungen*, 329.

31 Wolfgang Hufschmidt, *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn? Zur Semantik der musikalischen Sprache in Schuberts Winterreise und Eislers Hollywood-Liederbuch*, Saarbrücken 1986, 59.

32 Dror Feilers Stück *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit: MÜLL* wurde 2008 im Rahmen der Donaueschinger Musiktage uraufgeführt.

## Gegenwärtige kompositorische Praxis und auf sie bezogene Theorie

Oder: es durch sein wieder und wieder seiner vordergründigen Bedeutung entleeren, es als Litanei seiner selbst frei machen von jeder Konnotation und wieder neu ›aufladen‹ mit sich selbst. Wiederholung betont und entleert. Festigt und befreit. Macht vertraut und macht fremd. Lädt auf und entlädt.«<sup>33</sup>

So klingen für mich, den Komponisten, Theorien, die kompositorische Erfahrungen hinter sich haben. Freilich spricht Brass hier bereits darüber, *was* es ist. Wir, die Theoriebegeisterten, können aber durch Studium des Notentextes leicht erschließen, »*wie* es gemacht ist« – das aber niemals, ohne sich ein Stück weit selbst ins *Machen*, also ins Komponieren zu versenken.

### Zum Schluss

Im Bewusstsein darüber, wie sehr Komponieren und Musik eine eigenständige Form von Erkenntnis sein kann und wie wenig sich anderes über die Musik sagen lässt, als dass wir sie in den Fokus unserer Wahrnehmung holen, möchte ich Sie zum Schluss – statt weiterer Theorien – mit der Musik von Boris Yoffe bekannt machen; dies auch als ein Hinweis darauf, dass es Musik gibt, die aus unserer Mitte heraus entstanden ist, also von einem Musiker, der im Umfeld all unserer Alten und Neuen Musik sozialisiert ist, darin lebt und über sie – wie der Psalmist – nachsinnt Tag und Nacht: Musik, die wirkt, als käme sie von einem anderen Stern – nicht als Einschlag eines Meteoriten (wie Lachenmann Boulez' *Structures Ia* erlebt), sondern als »Higgs-Teilchen« unserer musikalischen Empfindungs- und Gestaltungskraft, Musik, die ahnen lässt, wie zart die Gravitation der Klänge mit der unserer musikalischen Erfahrungswelt korreliert, sozusagen die Kräfte dieser Gravitation spürbar zur Voraussetzung ihres eigenen Klingens macht. Diese Musik veranlasst mich zur äußersten Behutsamkeit. Macht mich still. Wir müssen bei allem, was wir an Möglichkeiten der theoretischen Reflexion und des Diskurses erlernt haben, immer auch

33 Zitiert nach dem Programmheft der *hamburger klangwerkstage. Festival für zeitgenössische musik 22.11. – 27.11.2009*; vgl. auch Nikolaus Brass, *Geschichte und Erfahrung. Marginalien zu Komponieren und Bedeutung*, in: *MusikTexte* 113 (2007), 63–67:64f.

damit rechnen, dass sich mit der Musik das Innerste eines Menschen offenbart, authentisch, mit all seinen seelischen Befindlichkeiten, die sich nur so und nie anders ausdrücken lassen. Sie kennen vielleicht das Gedicht der Theologin Dorothee Sölle über Beethoven:

Was bedeutet dieses Stück  
wurde beethoven gefragt  
als er einem freund eine neue sonate  
vorgespield hatte  
da soll er zum klavier zurückgegangen sein  
und die ganze sonate noch einmal gespielt haben  
das bedeutet es sagte er<sup>34</sup>

An dieses bin ich erinnert, wenn ich den Booklet-Text von Wolfgang Rihm zur Musik Boris Yoffes lese:

»Boris Yoffe hat einige Zeit meine Kompositionsklasse [...] besucht.  
Ich konnte ihm eigentlich nie etwas sagen. Er hat das Beste daraus gemacht.  
[...]  
1999 lag ich im Krankenhaus. Wache auf. Da steht der neue Student vor meinem Bett, im Mantel, mit Aktenmappe. Er schaute mich besorgt an. Wieder konnte ich ihm nichts sagen.  
Er schrieb jeden Tag ein Streichquartett. Schreibt. Meist nur eine Seite. Tausende inzwischen. Zur Abschlußprüfung erschien er mit einer Kiste, darin die Quartett-Seiten. Ich entschied, die Kiste geschlossen zu lassen. Wir – die Kommission, der Kandidat, der Lehrer – blickten lange auf die geschlossene Kiste. Wir bestanden die Prüfung.  
Immer wieder ruft Boris an und immer wieder kann ich ihm nichts sagen.  
Wir lernen viel. Meist habe ich ein schlechtes Gewissen. Und er?  
Seine Musik ist von großer Schönheit. Kann man sie missverstehen? O ja.  
Aber sie jammert nie. Bleibt schön und gebend. Unmißverständlich.  
Mit der Zeit auch härter, zugespitzt. [...]  
Wem etwas fehlt, der soll es sich denken. Es ist alles da.  
Wieder konnte ich ihm nichts sagen.«<sup>35</sup>

34 Dorothee Sölle, *verrückt nach licht. gedichte*, Berlin 1984, 11.

35 Boris Yoffe, *Song of Songs*, ECM New Series 2174 (2011), CD-Booklet, 7.

Gegenwärtige kompositorische Praxis und auf sie bezogene Theorie



Abbildung 3: Boris Yoffe, aus dem *Quartett*-Buch: Nr. 496.



© 2015 Norbert Fröhlich (norfroe@gmx.de)

Staatliche Hochschule für Musik Trossingen

Fröhlich, Norbert (2015), »Gegenwärtige kompositorische Praxis und auf sie bezogene Theorie« [Contemporary Compositional Practice and Its Theory], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 17–31. <https://doi.org/10.31751/p.131>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: composer; compositional didactics; compositional practice; Johann Gottfried Vierling; Klangpotential; Komponist; Kompositionsdidaktik; kompositorische Praxis; repetition; sound potential; Wiederholung

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015