

HANDWERK VERSUS KREATIVITÄT?

Für Arnold Schönberg stand die Bedeutung des Handwerks außer Frage. Im Vorwort zu seiner Harmonielehre hofft er, „den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben“ zu haben.¹ Ob es ein Handwerk ohne eine darin enthaltene ästhetische Ausrichtung geben kann, ist indes zu bezweifeln, doch es geht Schönberg gar nicht in erster Linie um die begriffliche Opposition. Vielmehr möchte er die Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit des Komponisten richten, die er sich nicht scheut, mit derjenigen eines Tischlers zu vergleichen. Die Haltung, die Schönberg damit einnimmt, ist eine ganz traditionelle, ja geradezu spätmittelalterliche: Komposition ist eine *ars*, also eine praktische Fähigkeit, etwas zu produzieren, genauso wie andere vorwiegend technisch ausgerichtete *artes*. Der Komponist ist nicht der Sphäre der *musica theoretica* zugeordnet, sondern der *musica practica*, dem Bereich der praktischen Musikausübung. Solide Produktion will gelernt sein.

Während es also für Schönberg noch selbstverständlich schien, dass es ein notwendiges Handwerk der Komposition geben könne und müsse, erscheint dies heute vielerorts als fraglich. Oft wird dabei das Argument ins Feld geführt, heute gebe es keine verbindlichen satztechnischen Normen mehr, ja es sei nicht einmal mehr ausgemacht, welche Kenntnisse und Fähigkeiten ein Komponist überhaupt mitbringen müsse. Der provokative Konzeptkomponist Johannes Kreidler spricht gar verächtlich von an Hochschulen betriebener und mit öffentlichen Geldern subventionierter „Tonsatz-Musik“ und fordert, man solle nicht das Handwerk, sondern die Kreativität fördern.²

Die dahinter stehende Frage, ob das Handwerk der Kreativität im Wege stehe oder diese nicht vielmehr bedinge, soll hier weder direkt diskutiert geschweige denn beantwortet werden. Sie wird uns aber begleiten bei einer kleinen Reise in die Geschichte der Kompositionslehre. Als flüchtige und transitorische Wesen befinden wir uns im Fluss der Geschichte, und es könnte interessant sein, sich dort ein wenig umzuschauen. So möchte ich im Folgenden dazu einladen, zumindest cursorisch darüber nachzudenken, wie es um das Handwerk des Komponierens in der Geschichte bestellt war. Aufgrund der Stofffülle kann dies nur andeutungsweise, lückenhaft und essayistisch geschehen, gleichsam im Vogelflug nur einige Happen aufschnappend, aber in der Hoffnung, dabei einige größere Zusammenhänge erkennen zu können.

DIE HAND

Es ist aufschlussreich, dass der erste uns bekannte Traktat zur Mehrstimmigkeit die Hand im Titel trägt: *Musica enchiriadis*, das heißt wörtlich die „handbüchliche Musik“, was man natürlich eleganter mit „Handbuch zur Musik“ übersetzt, nicht ohne dabei eine Bedeutungsebene zu verlieren. Vieles an der aus dem späten 9. Jahrhundert stammenden *Musica enchiriadis* ist ganz paradigmatisch für viele weitere Traktate zur Mehrstimmigkeit: Es wird ein Tonsystem aufgestellt, das eine sozusagen prästabilisierte Harmonie der in ihm stattfindenden Mehrstimmigkeit garantiert. Des Weiteren werden die Modi des Chorals, auf dem die frühe Polyphonie basierte, präsentiert und die Intervalle definiert. Schließlich wird die herzustellende Klangfortschreitung erklärt: wie man anfängt, dann in Parallelen singt und zu einem Ende findet. Dies wird in einer Art gerasterter *space-notation* auch graphisch veranschaulicht. Schließlich finden sich Hinweise zur Aufführungspraxis (Tempo, Besetzung) sowie zur beabsichtigten Wirkung der Musik. Der ganze Traktat zielt also auf eine (vermutlich idealisierte)

¹ Schönberg 1911/86, S. 6.

² Kreidler 2010, S. 114.

Praxis der schriftlosen Mehrstimmigkeit. Er bietet die dazu nötigen und darauf bezogenen theoretischen Grundlagen (Tonsystem, Modi, Notation), Hinweise zur Realisierung und einige wenige ästhetische Postulate. Mit dieser Anlage ist ein Muster geschaffen, dem, bei aller Unterschiedlichkeit, im Grunde alle folgenden Traktate zur Mehrstimmigkeit folgen werden.

Die in der *Musica enchiridiadis* vorgenommene Definition von mehrstimmiger Klanglichkeit als „concentus concorditer dissonus“, also „einmütig auseinanderklingendem Zusammenklang“, versucht das Faszinosum der Mehrstimmigkeit mit der rhetorischen Figur des Oxymorons zu fassen. Diese Denkfigur zieht sich durch die Jahrhunderte. So ist auf der Titelseite des *Angelicum* von Franchinus Gaffurius (1508) dargestellt, wie der Verfasser seinen Schülern nahebringt, Harmonie sei eine „Discordia concors“ – eine Formulierung, die sich auch noch in Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (1650) wiederfindet.

Mehrstimmigkeit, die, was nicht vergessen werden sollte, in früheren Jahrhunderten ja nicht alltäglich war, schien nur durch ein logisches Paradox begrifflich fassbar zu sein. Ihre Wirkung hatte offensichtlich etwas Magisches an sich. Umso gründlicher und achtsamer mussten also die Musiker, welche die Mehrstimmigkeit ja nicht nur ausführten (nach einer notierten Komposition), sondern oftmals auch aus dem Stegreif produzierten, an diese herangeführt werden.

Der Produzent von Mehrstimmigkeit ist bis ins 16. Jahrhundert in erster Linie der Sänger, der mehr und mehr auch als Verfasser schriftlicher Kompositionen hervortritt. Wer sich singend im körperlich unfasslichen Sphärenreich der Klänge bewegt, braucht Orientierung, er braucht Anschauung und eine Hand, die ihn leitet. Orientierung gab das Hexachordsystem, wie es Guido von Arezzo in der für die folgenden Jahrhunderte gültigen Form begründet hat. Die sieben sich überlagernden Hexachorde geben Orientierung – vor allem für Anfänger – und ermöglichen die sichere Intonation von Ganz- und Halbtönen. Die Darstellung der Hexachorde in der berühmten *Guidonischen Hand* versinnbildlicht die „Griffigkeit“ dieses Systems: Der Sänger bekommt es mit der Hand gezeigt und hat es selbst in der Hand – ein Potential, das uns heute, im Zeitalter des Handys, besonders gut gefallen dürfte. Wie der Handynutzer eine ganze virtuelle Vielfalt mit sich führt, hat der Sänger das ganze Tonsystem immer in seiner Hand bei sich.

Die Hand ist nicht nur Informationsträger, der Sänger erlernt das Handwerk der Musik ganz konkret durch die Hand, und zwar die des Lehrers oder der älteren Sänger. Auf zahlreichen Abbildungen sieht man, wie die älteren Sängern den jüngeren die Hand auf die Schulter legen, um ihnen den *tactus*, also den regelmäßigen Schlag, der die rhythmische Stimmigkeit der Mehrstimmigkeit garantiert, ganz im Wortsinne, nämlich durch Berührung, nahezubringen.

Es ist auf mehreren Parametern die Hand, die eine Handhabung des eigentlich unfassbaren Klanges ermöglicht. Mehrstimmige Musik war somit von Anfang an ein Hand-Werk.

SÄNGERKOMPONISTEN UND MEISTER

Diaphonia – Organum – Diskant – Kontrapunkt: Die Begriffe, Stile und Produktionsweisen der Mehrstimmigkeit zwischen dem 9. und 15. Jahrhundert befinden sich in ständigem Wandel. Die Aufgabe der Sängerkomponisten aber bleibt dieselbe: Sie singen „super librum“, „über dem Buch“, d.h. sie lesen den Choral und fügen ihm eine oder mehrere Stimmen hinzu. Dies ist freilich nicht die einzige schriftlose Musizierpraxis, wohl aber die am meisten ausgefeilte und Schule machende. Seit dem 12. Jahrhundert und vor allem dem 13. Jahrhundert kennen wir mehr und mehr Namen von Komponisten, also von solchen Sängern, die Mehrstimmigkeit festgehalten haben und dafür berühmt waren. Der Nachwelt (in den Traktaten der Barockzeit) blieben vor allem die Namen ab Johannes Ockeghem in Erinnerung, also derjenigen Komponisten, die sich der weißen Mensuralnotation und dem Handwerk des Kontrapunkts, wie ihn Tinctoris in seinem *Liber de arte contrapuncti* so ausführlich wie keiner vor ihm dargestellt hatte, bedienten.

Ein Handwerk braucht Meister. Komponisten wie Busnois, Josquin oder Obrecht waren nicht nur berühmte und gesuchte Persönlichkeiten, sondern auch Marken, die im Zeitalter des einsetzenden Notendrucks für guten Absatz sorgten.

Ein Meister beherrscht sein Handwerk, und so ist es denn auch die Beherrschung des Materials, die Martin Luther in seinem berühmt gewordenen Aperçu über Josquin hervorhebt: „Josquin [...] ist der noten meister, die habens müssen machen, wie er wolt; die andern Sangmeister müssen

machen, wie es die haben wollen.“³ Noch heute besticht Josquins strukturelle Durchdringung der kontrapunktischen Möglichkeiten seiner Zeit. Er scheint sich das Reich der Noten ebenso zu erobern und zu erschließen wie seine Zeitgenossen die Erde eroberten, indem sie die ersten Globen herstellten (Martin Behaim, 1490) und zum ersten Mal die Welt umsegelten (Ferdinand Magellan, 1522).

Solch eine alles beherrschende Meisterschaft braucht Leidenschaft, die sie antreibt. Adriano Petit Coclico, der sich selbst als Schüler ausgibt, gibt in seinem *Compendium Musices Descriptum* (Nürnberg, 1552) zu bedenken:

Primum itaque quod in bono compositore desideratur, est, ut contrapunctum ex tempore canere sciat. Quo sine nullus erit.

Secundum, ut ad componendum magno ducatur desiderio, ac impetu quodam naturali ad compositionem pellatur...

Das erste, was man sich von einem guten Komponisten wünscht ist, dass er den Kontrapunkt aus dem Stegreif singen kann. Ohne das wird es nichts werden.

Zweitens, dass er einen großen Wunsch nach der Komposition verspürt, und er gleichsam von einem natürlichen Drang zur Komposition getrieben wird...⁴

Der wahre Komponist, so Coclico weiter, vergesse sogar Speise und Trank im Schaffensfieber. Der Begriff der „compositio“, den Coclico hier für den schriftlich verfassten Kontrapunkt verwendet, ist gar nicht weit entfernt vom emphatischen Werkbegriff, wie wir ihn heute (immer noch) kennen. In Deutschland, wo die Kunst des improvisierten Kontrapunkts selten ist, wie Coclico beklagt, spielen Autoren wie Gallus Dressler schriftliche *compositio* gegen die schriftlose *sortisatio* aus, da letztere zu viele Fehler enthalte.⁵ Ausdrücklich empfiehlt Dressler das Studium der großen Meister. Deren *compositiones* sind makellose und nachzuahmende Monumente.

SECONDA PRATTICA

Das musiktheoretische Schrifttum um 1600 weist eine Durchdringung der Kontrapunktpraxis auf, deren Tiefe und Breite von der heutigen Forschung, so will es mir scheinen, noch gar nicht recht erfasst worden ist.⁶ Dies hat einen musikhistorischen Grund: Die Blüte kontrapunktischer Handwerkslehre wird überschattet durch die noch aufsehenerregendere Blüte der *seconda prattica*. Mit diesem Konzept einer zweiten Kompositionspraxis, in der aus Gründen des rhetorischen Textvortrages und der Steigerung der Expressivität gezielt satztechnische Lizenzen eingesetzt werden, provozierte Monteverdi bekanntlich die etablierte Handwerkslehre. Dies führte zur bis heute medial wirksamen Artusi-Monteverdi-Kontroverse, wobei dem Theoretiker oft vorschnell der Part des verstockten Konservativen und Monteverdi der des visionären Künstlers zugesprochen wird. Artusi, der selbst eine durchaus progressive und methodisch ausgefeilte Lehre vertrat,⁷ lässt im Dialog seines Traktates *L'artusi ovvero delle imperfettioni della moderna musica* (Venedig 1600) seine Figuren Vario und Luca Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli* kritisch diskutieren. Wer genau und lang genug liest, merkt, dass die beiden nicht nur die Fehler ankreiden, sondern auch versuchen, sie satztechnisch zu legitimieren und sie aufführungspraktisch und ästhetisch zu hinterfragen. Artusi geht jedoch letztlich nicht auf die rhetorische Motivation der Lizenzen ein und kann sie deshalb auch nicht in seine Theorie integrieren.

Monteverdis Idee, mit zwei „prattiche“ zu argumentieren, setzt sich fort in den pluralen Stilkonzepten des 17. Jahrhunderts. Ob *contrapunto osservato* und *commune* (Girolamo Diruta), *Contrapunctus gravis* und *luxurians* (Christoph Bernhard), *stile di Chiesa, di Camera, è di Teatro* (Marco

³ Østrem 2002, S. 51.

⁴ Coclico 1552, Lij v.

⁵ Vgl. Forgasz 2007, S. 70–73.

⁶ Ich nenne hier nur stellvertretend die umfangreichen Schriften von Pietro Pontio, Ludovico Zacconi, Thomas Morley und Giovanni Maria Artusi. Die Namen sind bekannt, doch ihnen wird längst nicht dieselbe Aufmerksamkeit zuteil wie Gioseffo Zarlino.

⁷ Vgl. Palisca 1989, S. 265–269.

Scacchi) – bei aller Unterschiedlichkeit der Einteilungen ist allen gemeinsam, von der Selbstverständlichkeit auszugehen, dass Stile und dazugehörige Techniken differenziert werden müssen. Die *prima prattica* aber bleibt das unangefochtene Fundament des Kompositionshandwerks und nimmt zunehmend die Rolle ein, die mit derjenigen des Lateinischen vergleichbar ist. Sie wird zu einer nur noch didaktisch lebendigen Musiksprache, zum „strengen Satz“, wie es so unschön bis heute heißt.

PERFECTUS MUSICUS

Die barocke Unterscheidung der Stile stellte ein adäquates konzeptuelles Instrument dar, um die um 1600 aufgeworfenen Widersprüche aufzulösen und zu einem pragmatischen Miteinander, womöglich sogar zu einer Synthese zu gelangen. In seiner *Musurgia universalis* ist der Universalgelehrte und Jesuit Athanasius Kircher um die harmonische Integration von Vielfalt bemüht. Ausgehend von der antiken Lehre der Sphärenharmonie spannt er den Bogen bis zur modernen, affektgeladenen, chromatischen Musik, deren Produktionsweise aufzuzeigen das Hauptziel seines Werkes darstellt.⁸ Kirchers Ideal ist der „perfectus Musicus“, der gleichermaßen Theoretiker und Praktiker ist und daneben Kenntnisse in allen anderen Wissenschaften hat.⁹ Kirchers integrative Kompositionslehre – der für ihn wichtigste Teil seiner *Musurgia*¹⁰ – operiert weitgehend mit dem Verfahren der Kombinatorik. Das Aufzeigen und Durchspielen von Möglichkeiten ist eine der zentralen Arbeitstechniken barocken Komponierens und seiner Theoriebildung. Um nur zwei Phänomene herauszugreifen: Im Gegensatz zu den imitatorischen Formen des 16. Jahrhunderts spielen in den Fugen, Fantasien, Ricercaren und Capricci des 17. und 18. Jahrhunderts die Techniken des doppelten Kontrapunkts und der Themenkombination eine tragende Rolle. Schon früh prunkte man mit Quadrupelfugen, wie etwa Samuel Scheidt mit seiner *Fantasia super Io son ferito* (über Palestrinas gleichnamiges Madrigal) in der *Tabulatura nova* (Hamburg, 1624). Theoretiker wie Spiridionis (*Nova Instructio*, Bamberg 1670/71), Georg Muffat (*Regulae Concentuum Partiturae*, Ms. 1699) oder Andreas Werckmeister (*Harmonologia Musica*, Frankfurt 1702) entfalteten in ihren Lehrschriften u.a. die satztechnischen Potentiale der Sequenz, die in barocker Musik ja eine nicht unwesentliche Rolle spielt.¹¹

Das Hauptinteresse der Theoretiker gilt letztlich immer, den Leser/Schüler möglichst direkt an die zeitgenössische Praxis heranzuführen. Um 1700 kommt dafür ein neuer Begriff in Gebrauch: die „Manuductio“, also die „Handleitung“. Dieser wohl im 17. Jahrhundert in Mode gekommene Titelbeginn verspricht eine praxisorientierte, zielorientierte und verlässliche Weisung durch den Autor. Manuductiones gibt es zu allen möglichen Themenbereichen, von Militärarchitektur, über Bekehrungsmethoden, Geometrie bis hin zum Orgelspiel. Hervorzuheben sind Johann Baptist Sambers *Manuductio ad organum* (Salzburg 1704) und Friedrich Erhardt Niedts *Musicalische Handleitung* (Hamburg 1721) und auch der berühmte *Gradus ad Parnassum* von Johann Joseph Fux (Wien 1725) führt im Untertitel die *Manuductio an Compositionem Musicae regularem*.

Nach wie vor verkörpert kein anderer Komponist die barocke Kombinatorik und die kompositorische Durchdringung des barocken musikalischen Materials so wie Johann Sebastian Bach. Wenngleich Bach stilistisch eher eine Ausnahmeerscheinung darstellt und bei weitem nicht alle Facetten der Musik seiner Zeit abdeckte, so ist es doch sinnfällig, wie sehr barocke Kompositionstechnik in seinem Schaffen auf technischer Ebene kulminiert. Trotz oder vielleicht vielmehr wegen des hohen technischen Anspruchs an sich selbst verleiht er seiner Musik fast durchwegs eine unerhörte harmonische Farbigkeit und expressive Eindringlichkeit. Damit bleiben seine Werke bis heute Ansporn und Herausforderung für jeden Komponisten.¹²

⁸ Wald 2006, S. 70.

⁹ Wald 2006, S. 24.

¹⁰ Vgl. Wald 2006, S. 144.

¹¹ Dazu Menke 2009.

¹² Man kann sogar behaupten, Bach treibe die materiale Durchdringung soweit, dass er die gängigen handwerklichen Modelle dekonstruiert bzw. kritisiert. So formuliert Laurence Dreyfus: „In fact, Bach's music often embodies a destructive moment, in that it frequently displays a high-handed disregard and critique of exemplary models.“ (Dreyfus 1996, S. 36)

WISSENSCHAFT VERSUS HANDWERK

Der Generalbass deckte, vor allem nach 1700, immer mehr Teile der Kompositionswissenschaft ab, nicht zuletzt dadurch, dass Satztechnik im Generalbass unmittelbar greifbar werden kann und jeder Komponist auch als Generalbassspieler tätig war. Monumentale Generalbasstraktate wie *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728) von Johann David Heinichen machten sinnfällig die Breite und Tragfähigkeit des Generalbasses deutlich, und nicht umsonst ist zuweilen von der „Wissenschaft des Generalbasses“ die Rede, wie es etwa bei Sulzer heißt.¹³ Die italienische Partimentotradition machte den Generalbass zum didaktisch höchst effektiven Instrument und brachte damit eine ganze Reihe erfolgreicher italienischer Opernkomponisten, von Pergolesi bis Rossini, hervor. Bis weit ins 19. Jahrhundert wurden die Partimentoklassiker von Fedele Fenaroli oder Stanislao Mattei nachgedruckt, und noch Richard Wagner war ein Enkelschüler von Mattei (Wagners Lehrer Theodor Weinlig war dessen Schüler).¹⁴

Zu unterscheiden ist also Generalbasspraxis im Sinne von Continuospiel und Generalbass als Vorläufer der Harmonielehre. Die Auflösung der Deutungshoheit des Generalbasses erfolgte gleichsam von innen heraus. Jean-Philippe Rameau, selbst von Haus aus Organist, wollte eine Theorie liefern, welche die wahren Fundamente des Generalbasses aufzeigt. Sein *Traité de l'Harmonie* (Paris 1722) hat letztlich eine Generalbasslehre zum Ziel, bringt aber durch die *basse fondamentale* und das *renversement* Elemente ins Spiel, die quer zur Idee des Generalbasses stehen.

Rameaus Ansatz aber hatte gar nicht primär die Handwerkslehre im Visier, sondern deren „veritables principes“, die nicht – wie bisher – gemäß der „experience“, sondern gemäß der „raison“ aufzuzeigen sind.¹⁵ Die Frage danach, wie man die tonale Harmonik „vernünftig“, ja „wissenschaftlich begründen“ könne, beschäftigt die Musiktheorie seitdem – eindeutige und allgemein akzeptierte Ergebnisse werden bis heute ebenso ergebnislos gesucht wie die Weltformel.

KOMPOSITIONSLEHRE UND MEISTERWERK

Die Entwicklung des 19. Jahrhunderts ist seltsam widersprüchlich. Als didaktisches Vehikel spielte der Generalbass nach wie vor eine große Rolle, die „bürgerliche Harmonielehre“ war damit beschäftigt, die Harmonik vorwiegend retrospektiv in eine systematische Ordnung zu bringen,¹⁶ gleichzeitig etablierte sich – zum ersten Mal in einem sehr umfassenden Sinn – eine Kompositionslehre inklusive der bislang vernachlässigten Bereiche Melodik, Form und Instrumentation. Heinrich Christoph Koch, Anton Reicha oder Adolf Bernhard Marx, um die Bekanntesten zu nennen, legen solche „Kompositionslehren“ vor, allerdings kranken diese allzu oft daran, dass die in ihnen enthaltenen Normen mit dem, was sich in den „Meisterwerken“ zuträgt, nicht wirklich kompatibel sind. Normative Kompositionslehre und Genieästhetik müssen sich letztlich ausschließen. Felix Diergarten hat diesen Widerspruch jüngst in Bezug auf die Marx'sche Kompositionslehre auf den Punkt gebracht:

Die Kompositionslehre wird so zur Propädeutik einer Apologetik der Meisterwerke. Der Schüler muss letztlich frustriert zurückbleiben, weil ihm erst unzureichendes technisches Können vermittelt und dann angesichts der übermächtigen Meister durch den Lehrer suggeriert wird, die echte Beherrschung seines Gegenstandes sei eben nicht durch ‚bloße technische Übung‘ zu erlangen.¹⁷

Durch reines Handwerk allein kann man es also unter den Vorzeichen des Geniekultes gar nicht zum Meister bringen. Dass der Meister das Handwerk einerseits beherrscht, als Künstler aber andererseits nicht heteronom auferlegten Regeln unterworfen sein darf, ist ein Widerspruch, der in Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* dramaturgisch entfaltet wird. Dort steht Beckmesser für ein regelfixiertes Handwerk, Hans Sachs hingegen für ein zwar traditionsbewusstes, aber letztlich

¹³ Sulzer 1771, S. 456

¹⁴ Zum Partimento s. Sanguinetti 2012.

¹⁵ Vgl. Rameau 1722, Preface (ohne Seitenangabe).

¹⁶ Hierzu Holtmeier 2010.

¹⁷ Diergarten 2013, S. 103

autonomes Handwerk, dessen Ziel nicht die Selbsterfüllung, sondern der künstlerische Ausdruck ist. In einem berühmten Dialogfragment scheint Sachs eine griffige Formel für autonome Meisterschaft gefunden zu haben:

Walther. Wie fang' ich nach der Regel an?
Sachs. Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.¹⁸

Der darauf folgende Dialog ist eine Lektion in Formenlehre, in welcher dem Schüler die für Wagner in der Tat typische, aus dem Mittelalter stammende Barform erklärt wird. Dabei ist Sachs darum bemüht, seinem Schüler nicht nur die Struktur, sondern auch deren Relation zum Inhalt des Gesungenen nahezubringen. Die in den *Meistersingern* propagierte Autonomie ist also keine absolute, sondern eher ein Spross aus dem Baum der Musikgeschichte, die Wagner in seiner Oper ja auch ausführlich anklingen lässt.

Nicht nur der Begriff des Handwerks steht in den *Meistersingern* unter einer inneren Spannung, auch derjenige des Meisters. Auf der einen Seite gebietet Hans Sachs in der Schlusszene, den alten Meistern Respekt zu erweisen: „Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst!“ Auf der anderen Seite besticht Walthers Gesang gerade dadurch, dass er, obgleich „wohlgereimt und singebar“, „so kühn und seltsam“ ist. Walther ziert sich auch zunächst, die Meisterkette anzunehmen: „Will ohne Meister selig sein!“ Erst nach Sachsens nationsbewusster Heraufbeschwörung der „heil'gen deutschen Kunst“ (die uns heute schauern macht) lässt sich Walther die Kette von Sachs umhängen. Was hat ihn wohl umgestimmt: Die Ehrfurcht vor den alten Meistern, die nationale Begeisterung, die Aussicht auf Ruhm oder Evas beherztes Eingreifen?

KRISE UND VERWEIGERUNG

Auch Arnold Schönberg wollte ein Meister sei. Doch mit dem Schritt in die Atonalität, mit dem eine konsequente Infragestellung oder sogar Negation nicht nur aller kompositorischen Normen, sondern auch deren Voreinstellungen (Notation, Gattungstradition, Tonsystem etc.) einherging, ist das Meistertum eine prekäre Angelegenheit geworden. Dies betrifft die Akzeptanz vom Publikum genauso wie die Rechtfertigung des Komponisten vor sich selbst. Handwerk und Meistertum sind allein deshalb in eine Krise geraten, weil das Metier nicht feststeht, sondern ständig hinterfragt wird und im Grunde mit jedem neuen Werk neu zur Disposition steht. Thomas Mann hat in seinem Roman *Doktor Faustus* diese labile Situation und die ideologische Verstrickung des Komponisten im frühen 20. Jahrhundert in der Figur des Adrian Leverkühn verdichtet.¹⁹ Wo Meisterschaft lockt, dort lauert Mephistopheles; diese beklemmende Botschaft des *Doktor Faustus* hat uns Thomas Mann hinterlassen.

Die radikale Neubestimmung aller musikalischen Parameter stellt das Kompositionshandwerk vor gänzlich neue Herausforderungen. Der zuweilen recht technokratisch anmutende serielle Konstruktivismus war freilich nicht jedermanns Sache. Er provozierte Fluchtverhalten. Eine radikale wie künstlerisch ergiebige Flucht trat Giacinto Scelsi an. Er war in den 30er Jahren einer der ersten italienischen Zwölfton-Komponisten gewesen, geriet jedoch während des Krieges in eine Krise, die er löste, indem er fortan seine Kompositionen nicht mehr selbst niederschrieb, sondern improvisierte, auf Bändern aufzeichnete und sie dann von bezahlten Komponisten notieren ließ. Ideelle und klangliche Anregungen bezog er aus Asien; die Flucht aus dem Abendland und die Verweigerung, in die Reihe seiner meisterhaften Komponisten einzutreten, scheint perfekt. Paradoxerweise ist ihm aber genau dies gelungen: Heute werden seine Partituren mit großem Erfolg und immer wieder aufgeführt – sie sind zu Meisterwerken geworden. Ihre ungewöhnliche Entstehung und die Exotik ihres Urhebers und seiner geheimnisvollen Helfer tragen nur zu ihrem Ruhm bei.

¹⁸ Wagner, *Meistersinger*, 3. Aufzug, 2. Auftritt, S. 80.

¹⁹ Hierzu Vaget 2006.

PLURALISIERUNG UND SURPLUS

So scheint Scelsi, wie auch Cage, ein Paradebeispiel dafür zu sein, dass man auch ohne Handwerk in den Kanon der Meister aufgenommen werden kann. Doch hatte Scelsi wirklich kein Handwerk? Bei genauerem Hinschauen enthalten seine Werke eher ein potenziertes Handwerk: Scelsi selbst feilte am Handwerk seines eigenen Improvisierens, die Tonbänder sind mehrfach überlagert und teils akribisch gearbeitet, und dann kommt noch das Handwerk der Komponisten dazu, welche das Notat besorgten und dabei die Struktur der Komposition noch einmal maßgeblich formten.²⁰ Scelsis Stücke sind aufwändig herzustellende Produkte.

Ein heutiger Komponist, der ein Werk in Eigenregie erstellen will, muss ein solch potenziertes Handwerk beherrschen: Er sollte wichtige Elemente historischer Kompositionstechniken kennen oder sogar beherrschen, die Satztechniken der letzten 100 Jahre kennen und wenn möglich beherrschen, Kenntnisse in Akustik, Elektronik, Klangdesign, Notations-Software haben, Erfahrungen als Musiker mitbringen und sich natürlich auch in anderen populären Musiksparten auskennen. Unsere Zeit verlangt nach dem, was Kircher als „perfectus Musicus“ vorschwebte, auf ihre Weise.

Es ist klar, dass junge Komponisten einer solchen Überforderung nur mit Spezialisierung begegnen können – zumindest temporär. Man kann sich nicht mit allen Dingen gleichzeitig beschäftigen. Die Ausdifferenzierung des kompositorischen Handwerks heute trägt reiche und zuweilen sehr spezielle Früchte: Da gibt es auf der einen Seite Komponisten, die nur noch elektronisch und dabei äußerst kunstvoll mit „sounds“ arbeiten, und auf der anderen Seite solche, die sich in einen historischen Stil soweit vertiefen, dass sie größere Werke produzieren, denen man ihre Herkunft aus dem 21. Jahrhundert nicht anzuhören scheint. So hat der israelische Komponist Elam Rotem vor kurzem ein Oratorium im Stil des frühen 17. Jahrhunderts auf CD produziert,²¹ Thomas Leininger schreibt barocke Werke auf Anfrage.²²

Das Handwerk ist also extrem plural geworden, und man kann auf unterschiedlichste Weise ein Meister sein. Doch technisches Können allein hat noch nie über den ästhetischen Wert einer Komposition entschieden. „Zum Technischen in der Musik“, so Claus-Steffen Mahnkopf, „muß ein Surplus hinzutreten, das Geistige, die ästhetische Konzeption, der Ausdruck, die Narration, das Bekenntnis, die Haltung, wie immer man den Gehalt der Musik fassen möchte.“²³

Im Handwerk ist ein solches Surplus im Grunde schon enthalten, denn Handwerk ist nicht gleichzusetzen mit Technik. Richard Sennett hat darauf hingewiesen, dass dem Handwerk ein Ethos, ja eine Haltung innewohnt: „den Wunsch, eine Arbeit um ihrer selbst willen gut zu machen.“²⁴ Doch der Handwerker muss sich der Bedingtheit, der Potentiale und Gefahren seines Handwerks bewusst sein, Sennett betont sogar die Notwendigkeit, „die ethischen Fragen während der Arbeit aufzuwerfen“, denn: „Ethische Fragen dürfen nicht aufgeschoben werden, bis Tatsachen geschaffen sind, die sich nicht mehr aus der Welt schaffen lassen.“²⁵ Dies gilt auch für ein scheinbar so harmloses Produkt wie Musik.

²⁰ Vgl. Jaecker 2011.

²¹ Elam Rotem, *Rappresentazione di Giuseppe e i suoi fratelli*, PAN Classics PC 10302, Niederlande 2014.

²² <http://www.thomasleininger.de/index.html>

²³ Mahnkopf, S. 63f.

²⁴ Sennett 2008, S. 19.

²⁵ Sennett 2008, S. 392.

LITERATUR

- Adriano Petit Coclico: *Compendium musices*, Nürnberg 1552
- Felix Diergarten: *Wider die Beschränktheit. Eine Lanze für Adolf Bernhard Marx*, in: Musik & Ästhetik, Heft 68, Stuttgart 2013, S. 96–106
- Laurence Dreyfus: *Bach and the patterns of invention*, Harvard 1996
- Robert Forgács: *Gallus Dressler's Praecepta musicae poeticae*, Illinois 2007
- Ludwig Holtmeier: *Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts*, in Christian Utz (Hg.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, Saarbrücken 2010, S. 81–100.
- Friedrich Jaecker: „*Funziona? O non funziona?*“ *Streifzug durch das Scelsi-Archiv*, in: *MusikTexte* 128, Köln 2011, S. 5–11
- Johannes Kreidler/Harry Lehmann/Claus-Steffen Mahnkopf: *Musik, Ästhetik, Digitalisierung. Eine Kontroverse*, Hofheim 2010
- Claus-Steffen Mahnkopf: *Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert*, Hofheim 2007
- Johannes Menke: *Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600*, in: Clemens Gadenstätter u.a. (Hg.), *musik.theorien der gegenwart* 3, Saarbrücken 2009, S. 87–111
- Eyolf Østrem u.a. (Hg.): *The Arts and the Cultural Heritage of Martin Luther*, Kopenhagen 2002
- Claude V Palisca: *Die Jahrzehnte um 1600 in Italien*, in: Frieder Zaminer (Hg.): *Geschichte der Musiktheorie* Bd. 7, Darmstadt 1989, S. 221–306
- Giorgio Sanguinetti: *The Art of Partimento*, Oxford 2012
- Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Berlin 1986
- Richard Sennett: *Handwerk*, Berlin 2008
- Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Band 1. Leipzig 1771
- Hans Rudolf Vaget: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt a. M. 2006
- Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, Stuttgart 1966
- Melanie Wald: *Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel 2006