

Über die Schulter schauen

Gibt es eine Musiktheorie der Gegenwart?

Christoph Haffter im Gespräch mit Johannes Menke und Michel Roth

Noch nie wurde soviel über Kunst geschrieben wie heute, und doch war wohl noch nie so unklar, was eine Theorie der Kunst überhaupt leisten soll: Handwerkslehre, Kritik, Glasperlenspiel? Eine Diskussion über verborgene Theorien, kompositorische Massenfertigung und die Regel des Regelbrechens.

Die Institution einer Hochschule der Musik gründet auf der Überzeugung, dass sich Musik lehren und lernen lässt. In einer Musikhochschule wird praktisches Wissen vermittelt: Das Know-How, Musik zu machen. Blickt man jedoch in die jüngere Geschichte der Komposition, erscheint dieser Bildungsauftrag als unlösbare Aufgabe: So vielfältig sind die Ansätze, so unübersichtlich die Entwicklungen, so radikal stellten Künstler die tradierten Regeln des Musikmachens in Frage, dass jede Lehrmeinung veraltet wirken muss. Was überhaupt Musik sei, scheint heute in jedem Werk wieder neu zur Debatte zu stehen; und Theorie geradezu Teil der Kunst geworden zu sein. Kann es unter diesen Umständen überhaupt noch eine Theorie der Musik geben? Und ist die heutige Orientierungslosigkeit eine so besondere oder bildet sie historisch vielmehr die Regel? Was wird im Kompositionsunterricht heute eigentlich gelehrt? Christoph Haffter traf zwei, die es wissen sollten: Michel Roth, Professor für Komposition und Musiktheorie an der Hochschule für Musik in Basel, und Johannes Menke, Professor für Historische Satzlehre und Theorie der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis (beide Teil der Musikhochschulen FHNW/Musik-Akademie Basel).

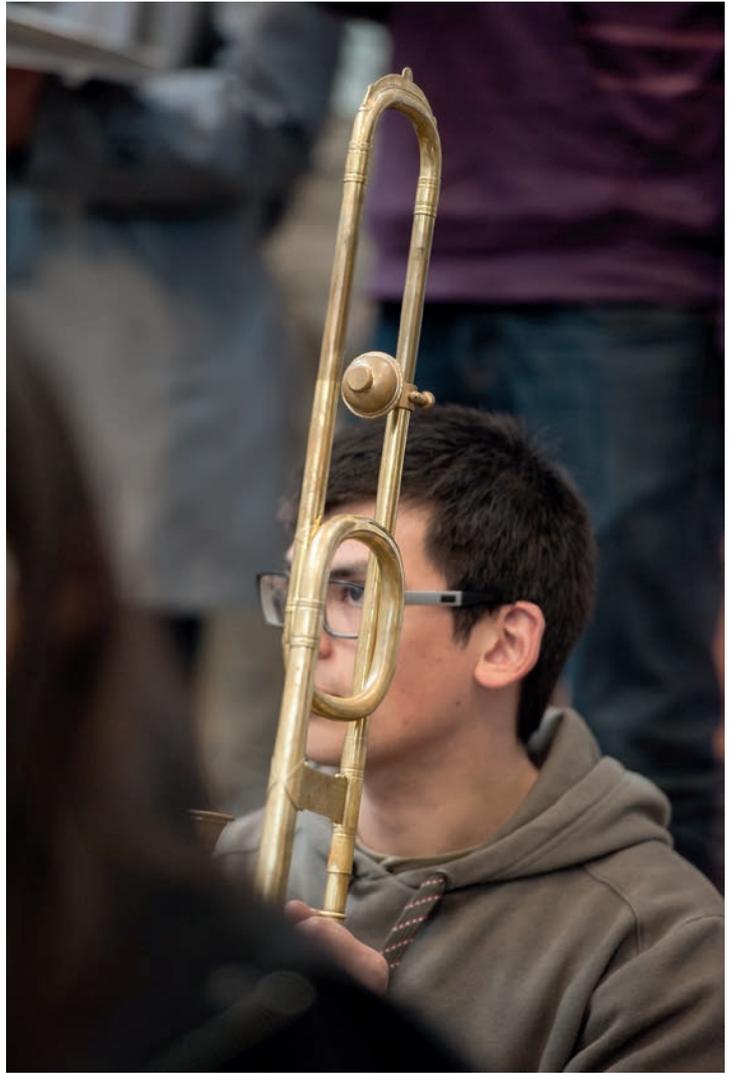
Michel Roth (MR): Musiktheorie ist eine hörende, lesende und schreibende Auseinandersetzung mit Musik. Dabei spielt das Lesen und Schreiben von Musiknoten, aber auch von analytischen, didaktischen und ästhetischen Texten eine zentrale Rolle. Das Wort «Theorie» täuscht vielleicht darüber hinweg, dass Musiktheorie sich von Musikwissenschaft durch den praktischen Nachvollzug von Musik unterscheidet; mit Satzübungen, Bearbeitungen, Höranalysen bis hin zu Interpretationsfragen – was einen experimentellen Zugang zu Stilen, Kompositionstechniken oder systematischen Fragestellungen erlaubt.

Christoph Haffter (CH): *Teilt man an der Schola Cantorum Basiliensis diese weite Auffassung von Musiktheorie?*

Johannes Menke (JM): An der Schola gibt es ja das Fach «Musiktheorie» in dieser Form nicht. Seit der Studiengang-Reform durch Wulf Arlt in den 70er Jahren hat sich das ausdifferenziert. Wir haben das Fach «Historische Satzlehre», was am ehesten dem entspricht, was Michel vorhin skizziert hat, daneben gibt es Gehörbildung, Notation, auch Improvisation, dann die Geschichte der Musiktheorie und den Hauptfach-Studiengang «Theorie der alten Musik». Im Prinzip ist es bei uns aber ähnlich, wie Michel das beschrieben hat: Es gibt auf der einen Seite die praktische Erfahrung, sei es schreiben-, hörender- oder improvisierenderweise, und auf der anderen Seite die analytische Auseinandersetzung mit den Notentexten, wobei sich bei uns in verschärfter Form die Frage der Aufführungspraxis stellt.

CH: *In einigen Deiner Texte¹ unterscheidest Du zwischen grossen und kleinen Theorien, also zwischen den deskriptiven, systematischen, auch spekulativen Theorien, die das Ganze der Musik zu erklären vorgeben, und den Theorien, die mit Beispielen arbeiten und stärker auf die Praxis hin angelegt sind. Wie würdest Du diese Differenz schildern?*

JM: Vielleicht muss man hier ein bisschen ausholen. Thomas Christensen hat das mit den schönen Begriffen der «monumentalen Texte» auf der einen und den «verborgenen Theorien»² auf der anderen Seite benannt und hat damit einen gewissen Paradigmenwechsel in der Forschung beschrieben: Vereinfacht gesagt, war man bisher stark auf die monumentalen Texte fokussiert, also auf die grossen, wortreichen Traktate, und ist davon ausgegangen, dass das, was man dort liest, auch das theoretische Denken der jeweiligen Zeit widerspiegelt. Inzwischen interessiert man sich immer stärker dafür, was tatsächlich in der Werkstatt, im Unterricht passiert ist. Oft sind das «implizite Theorien»³, die nicht verbal ausformuliert sind, sondern die man etwa aus Beispielsammlungen erst herauslesen muss. Ein bekanntes Beispiel ist die Partimento-





Tradition, also die auf dem Generalbass fundierte Ausbildung, die vom späten 17. bis weit ins 19. Jahrhundert bedeutend war: In der Forschung wurde sie aber bis vor zehn Jahren kaum zur Kenntnis genommen.

CH: *Entspricht die Unterscheidung von monumentalen und verborgenen Theorien dem Unterschied von Kunsttheorie und Handwerkslehre?*

JM: Die Idee eines Kanons von Meisterwerken, der im Prinzip abgeschlossen ist und mit dem man sich hermeneutisch auseinandersetzt, ist natürlich verbunden mit der Vorstellung der grossen Theorie, mit der man auf diesen Kanon losgehen kann. Vor 1800 findet man diesen ganz emphatischen Begriff des grossen Meisterwerks nicht, sondern vielmehr eine gut funktionierende, ständisch gebundene Ausbildung von Komponisten, die schnell und effektiv in der Lage sein mussten, möglichst viel Musik zu produzieren.

MR: Ein wenig wie heute also ... [Gelächter]

CH: *Aber die Idee einer Handwerkslehre der Neuen Musik ist uns schon fremd ...*

MR: Ich teile diese Skepsis, aber die Realität ist eine andere: Es ist gar nicht so selten, dass jemand mit einer fremden Partitur in meinen Unterricht kommt und sagt: «Sowas will ich auch machen». Als Lehrer ist man dann in der delikaten Situation, die allgemein handwerklichen Voraussetzungen dafür zu vermitteln, aber natürlich mit dem Ziel, dass die Studierenden ihre Werke dann aus eigener Hand, originell entwickeln können. Es geht also nicht nur um Handgelenksübungen, sondern um einen wechselseitigen Diskurs verschiedener Optionen und ästhetischer Entscheidungen. Es braucht einen qualitativen Sprung über das Handwerk hinaus.

JM: Das Handwerk ist immer da gewesen, und zugleich kann man in keiner Epoche alles aus ihm allein erklären. Gleichwohl gibt es natürlich im späten 19. Jahrhundert, wenn wir etwa eine Figur wie Wagner anschauen, die Tendenz, das eigene Handwerk zu verstecken. Während es schon mit Schönberg wieder in eine andere Richtung geht und er gleich im Vorwort zur *Harmonielehre* die Wichtigkeit des Metiers unterstreicht.⁴

MR: Wobei dann Schönberg in einen Konflikt gerät zwischen «wie es gemacht ist» und «was es ist»; er hätte die Zwölftontechnik am liebsten für sich behalten, da er seine Werke nicht darauf reduziert haben wollte. Später, etwa bei Stockhausen, reflektierte man die Machart öffentlich. Damit artikuliert sich auch klar der Anspruch einer musiktheoretischen Deutungshoheit über die eigenen Werke.

CH: *Gibt es nicht einen Unterschied zwischen der Handwerkslehre, die zeigen will, «wie man Musik macht», und dieser Berichterstattung in eigener Sache, in der Komponisten beschreiben, welche Schritte sie in einem bestimmten Werk vollzogen haben? Solche «Individualtheorien» scheinen einen ganz anderen Anspruch zu haben, denn die Theorie gilt ja nur für das eine Werk und ist für das nächste bereits wertlos.*

MR: Ich würde den Spieß umdrehen und zuspitzen: Haben denn diese Individualtheorien bezogen auf das eine Werk allge-

meine Geltung? Eine kritische Lektüre macht oft deutlich, wie Vorentscheide oder Präferenzen vielsagend verschwiegen werden. Unsere Aufgabe an der Hochschule besteht in der Vermittlung dieser Theorien und zugleich im Aufbau von Kompetenzen zur kritischen Auseinandersetzung mit ihnen. Das schliesst auch Denk- und Lernprozesse abseits gesicherter Terrains ein, auch heuristische Herangehensweisen – so wie die meisten Individualtheorien ebenfalls einen vorläufigen, hypothetischen oder schlicht selbstversichernden Charakter haben.

CH: *Dennoch haben gewisse Theorien wohl auch Vorbildfunktion.*

MR: Aber bitte ohne Idol-Effekt! Wir haben in Basel schon erlebt, dass uns an der Aufnahmeprüfung in Leder gebundene und goldgeprägte Partituren vorgelegt wurden: Junge Talente, die mit serienreifen Imitaten neuer Meister den Markt beliefern können – aber ist das für uns als Hochschule interessant? Im weitesten Sinn spektrale Techniken sind aktuell im Trend, doch nicht selten offenbaren unsere Eintrittstests eine enorme Diskrepanz zwischen der mikrotonalen Komplexität der Partituren und den Hörfähigkeiten ihrer Verfasser. So gesehen ist Handwerk doch sekundär, primär muss man etwas imaginieren, innerlich oder äusserlich entdecken können und es dann künstlerisch zu transformieren versuchen. Aber auch dafür finden sich heute standardisierte Apps im Internet: Mit Tools wie dem Resynthese-Programm *Spear* oder der Instrumentations-Software *Orchidée* von Ircam lässt sich mit raffinierten Algorithmen und riesigen Sound Libraries jeder Pieps irgendwie in musikalische Texturen übersetzen. Das sind die «impliziten Theorien» unserer Zeit oder eigentlich noch verschärft die «impliziten Ästhetiken» – denn wer versteht schon die systemischen Prämissen einer Software? Wer ist sich bewusst, dass solche bequemen Angebote unverkennbar den ästhetischen Stallgeruch des Programmierers tragen?⁵

JM: Eine Art Präformation der Werke eigentlich ...

MR: Ja, und, unkritisch angewandt, eine fahrlässige Simplifizierung! Wir beschäftigen uns deshalb auch in der Forschungsabteilung intensiv mit der Frage, wie wir spieltechnisches Knowhow und all diese neuen Effekte als kreative Denkanregung vermitteln können, statt in Form von Tabellen, deren Inhalte man einfach in die eigenen Partituren rüberziehen kann.⁶

JM: Die Probleme, die Du angesprochen hast, kommen letztlich vom Anspruch der Neuen Musik, im Sinne einer «Stunde Null» idealerweise in jedem Stück nochmals neu anzufangen und alle Parameter der Musik selbst neu zu bestimmen. Dass das nicht in jedem Fall funktioniert, ist klar, aber an dem Anspruch würdest ja auch Du, Michel, festhalten wollen [Michel Roth stimmt murrend zu]. Durch die neuen Technologien ist aber natürlich die Versuchung gestiegen, da nicht mehr ganz bei Null anzufangen, sondern sich der technischen Möglichkeiten zu bedienen, ohne sie zu hinterfragen.

MR: Bei Kompositionswettbewerben kriegt man heute aus aller Welt nahezu deckungsgleiche Werke zu Gesicht – natürlich schiessen immer ein paar oben raus und einige fallen ab, aber die Quantität an handwerklich einwandfreien, aber uninteressanten Einsendungen ist erschreckend.

CH: Man hört diesen Ausspruch ja oft nach Konzerten: «Handwerklich solide komponiert, aber...» Was meint man eigentlich, wenn man sagt, ein Stück sei «gut gemacht»?

MR: Ich versuche diese Floskel eigentlich zu vermeiden ...

JM: Aber es gibt doch schon ein Handwerk: Wenn Luigi Nono etwa Doppelgriffe verlangt, die man auf einem Streichinstrument nicht spielen kann, dann ist er zwar deshalb noch kein schlechter Komponist, aber er hat doch in dem Punkt eine handwerkliche Schwäche, nicht wahr?

MR: [zögernd] Ja, vielleicht, wobei viele Komponisten bewusst Unmögliches verlangen, um die Spielenden aus der Zone ihres gut geübten Handwerks zu locken – das scheint mir auch bei Nono ein Faktor zu sein. Und seine krakeligen, handgeschriebenen Partituren lassen trotz aller Unwägbarkeiten eine höchst seriöse künstlerische Handschrift erkennen.

CH: Ich verstehe das Lob des Handwerks in der Neuen Musik oft so, dass es etwa um die Transparenz der Instrumentation, die Vielfalt der Klangfarben, vielleicht auch um die Klarheit der Dramaturgie geht. Das macht ein Stück natürlich noch nicht zu einem gelungenen, aber es zeigt doch ein gewisses technisches Können ...

MR: Ja, aber das sind doch alles Kategorien des 19. Jahrhunderts!

CH: Im 20. Jahrhundert kommen natürlich künstlerische Positionen auf, die das technische Können schlechthin in Frage stellen: Wenn man sich wie Du mit den ästhetischen Strategien des Dilettierens bei Dieter Roth beschäftigt, drängt sich irgendwann die Frage auf, ob man überhaupt etwas lernen könne im Kompositionsunterricht!

MR: [lacht] Sicher ist, dass meine Forschung über Dieter Roths Musik mich mehr geprägt hat als meine Studierenden.⁷ Seine Kunst findet auf einem sehr hohen Reflexionsniveau statt und sämtliche griffigen Instrumente der Musiktheorie rutschen an ihr ab. Mich hat genau das interessiert – die Rezeptionsgeschichte zeigt, dass weder Kunstgeschichte noch Musikwissenschaft dieses Terrain wirklich erschliessen konnten, die dafür erforderlichen Hörfähigkeiten und kunstpraktischen Erfahrungen bringt einzig die Musiktheorie ein. Aber kann ich so einen Aufbruch ins Ungewisse auch meinen Studierenden zumuten? Der stark modularisierte und kurzatmige Semesterbetrieb lässt leider für langfristige Projektarbeit wenig Spielraum. Dabei bin ich überzeugt, dass man an der konsequenten Abarbeitung einiger weniger Sachen nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ mehr lernt, als wenn man im Studium per Schnelldurchlauf möglichst viele Bereiche abdeckt. Das ist eine laufende Debatte an Musikhochschulen, kürzlich prominent diskutiert im Kontext einer Curriculum-Reform in Harvard.⁸

CH: Meine Anspielung auf Dieter Roth zielt natürlich auch auf jene Künstler, die behaupten, dass heute Musiktheorie veraltet sei, weil es in der entgrenzten Situation der Künste eigentlich nur noch eine allgemeine Kunsttheorie geben könne: Die Fragen, die sich heute Komponisten stellen, seien

nicht mehr prinzipiell von jenen unterschieden, die sich auch Medienkünstler, Filmemacher oder bildende Künstler stellen. Musiktheorie wäre dann nur noch ein Aspekt einer umfassenden Kunsttheorie.

JM: Als Historiker würde ich natürlich sofort einwenden, dass es so etwas wie eine reine Musiktheorie nie gegeben hat: Wenn man in die Barockzeit schaut, ist die ständige Beziehung zur Rhetorik und somit zur Literatur evident. Damit ist natürlich die Frage verbunden, ob es überhaupt so etwas wie eine reine Musik gibt.

MR: Intermedialität ist in unserer Kompositionsklasse ein grosses Thema, nicht zuletzt als Folge der oben beschriebenen Software-Tools, von denen viele sowohl Klänge als auch visuelle Verläufe zu steuern erlauben. Aber diese einfachen Interfaces ersetzen natürlich nicht eine fundierte Auseinandersetzung mit den Wirkungsmechanismen und kunsttheoretischen Fundamenten der anderen Künste. Hier hat Dieter Roth zweierlei vorgemacht: Das Dilettieren in anderen Medien kann sehr produktiv sein und es bietet die Chance, neue Formen der künstlerischen Kollaboration zu erproben.

JM: Jede Bereicherung aus anderen Theoriebereichen, sei es der Literatur oder der bildenden Kunst, ist uns natürlich willkommen. Andererseits ist unser Zuständigkeitsbereich das klingende Material, und da haben wir auch eine gewisse Verantwortung. Arbeitsteilung hat immer etwas Künstliches, sie bringt aber auch eine höhere Intensität, eine Spezialisierung, die man nicht einfach preisgeben will.

CH: Bei vielen Künstlern, die heute die entgrenzte Situation der Künste unter den Schlagworten des Konzeptualismus oder der New Discipline affirmieren, findet man ja gerade die Betonung der Tatsache, dass sie trotz allem komponieren, dass sie als Komponisten anders auf andere Medien zugreifen als etwa Filmemacher oder Maler. Erklärt sich die Besonderheit ihres Zugriffs letztlich aus ihrem musiktheoretischen Hintergrund?

MR: Das scheint mir sehr unterschiedlich zu sein. James Saunders Konzepte etwa stehen auf einem geradezu musikwissenschaftlichen Fundament, Simon Steen-Andersen verwendet andere Medien durchaus noch im Geiste von musikalischer Virtuosität, wieder andere, man denke an Johannes Kreidler, dilettieren gezielt und vermischen Kunst und Leben – hier ist Dieter Roth aktueller denn je.

JM: Es fällt aber auch eine gewisse Gleichgültigkeit auf, mit der manche Komponisten ganz bewusst dem Klangmaterial begegnen – also Stichwort «Entwertung». Diese Haltung würde ich persönlich, aber auch aus der Sicht der Musikhochschule nicht teilen, weil es uns ja gerade um die Sensibilisierung des Hörens geht. Ich traue auch der Attitüde nicht ganz, die alles Handwerkliche so zurückzuweisen behauptet: Man kennt das ja etwa von Giacinto Scelsi, der selbst ausgebildet war, mit neuester Technik und hochausgebildeten Assistenten arbeitete und dann sein Werk mit den Nimbus des Handwerkslosen und Geniehaften besprühte.

CH: Eine Form der Selbstvermarktung ...

MR: Vieles lässt sich mit den heutigen Möglichkeiten schnell produzieren, und der Markt von Festivals und jungen Ensembles



ist hungrig nach Neuem. Diese Player werben auch immer unverstärkt mit quantitativen Argumenten für ihre Sache, führen Statistiken, wie viele Uraufführungen sie pro Jahr bewältigen. Die Entfaltungsmöglichkeiten für junge Kompositionsstudierende sind heute grossartig, doch wir müssen aufpassen, dass wir den geschützten Raum der Studienzeit nicht preisgeben. Im Kompositionsunterricht dürfen die Studierenden auch mal ein halbes Jahr experimentieren, ohne ein fertiges Produkt abliefern zu müssen; besonders zu Beginn einer Karriere ist ein kreativer Freiraum ungemein wichtig. Dazu gibt es bei uns seit bald 20 Jahren die von den Studierenden selbst verwaltete Konzertreihe *akut*, wo wunderbar Spekulatives und Unfertiges passieren kann.

JM: Der Kompositionsunterricht als Ort der Entschleunigung...

MR: Ja, was paradox klingt, weil sich das Curriculum in Wahrheit eher verdichtet.

CH: Auch an der Schola werden neue Werke hervorgebracht; welche Rolle spielt dabei die Theorie?

JM: In der historischen Aufführungspraxis sind die Musiker noch viel stärker als im Repertoire des 19. und 20. Jahrhunderts darauf angewiesen, etwas von der Komposition zu verstehen, schlichtweg weil die Stücke ja gar nicht fertig vorliegen. Viele Entscheidungen müssen von den Interpreten gefällt werden; denken wir nur an den Generalbass. Das hat nicht so sehr mit historischer Korrektheit zu tun, sondern vielmehr damit, dass man nur, wenn man die Werke richtig zu ergänzen weiss, die optimalen Effekte erzielen kann. Aber auch über den Generalbass hinaus spielte die Improvisation bis ins 19. Jahrhundert hinein eine sehr wichtige Rolle: Solisten haben Präludien improvisiert, Modulationen hinzugefügt usw. Zum anderen sind auch die Stücke, die heute als aufwendige Notendrucke vorliegen, wie etwa die Werke Frescobaldis, nicht immer als abgeschlossene Werke zu verstehen, sondern eher als Kataloge oder Beispielkompositionen, die den Leser dazu auffordern, dass er selbst doch auch etwas ähnliches hervorbringen möge; ein schönes Beispiel ist eine *Bergamasca*, die mit dem Hinweis versehen ist: «Wer diese *Bergamasca* spielt, wird viel lernen»!

CH: Beeinflusst diese historische Forschung auch das gegenwärtige Komponieren?

MR: Es gibt eine institutionalisierte Zusammenarbeit zwischen den beiden Hochschulen, darunter ein gemeinsamer Bachelorstudiengang in *Musiktheorie*, wo die Studierenden von Johannes Menke und mir betreut werden. Zudem beobachten wir eine zunehmende Zahl von Masterstudierenden, die jenseits bestehender Strukturen zwischen der Schola und der Musikhochschule pendeln. Der sehr talentierte Kompositionsstudent Adrian Nagel experimentierte etwa mit Neuen Medien und installativen Kunstformen, beschäftigte sich aber zugleich an der Schola fundiert mit *Ars subtilior*.

JM: Was ja für zeitgenössische Komponisten nicht ungewöhnlich ist; es gibt viele Komponisten der Avantgarde, die Interesse in älteren Bereichen haben.

MR: Wobei unser Campus die einmalige Chance bietet, sich sowohl quellenkritisch als auch experimentell mit 1000 Jahren Musikpraxis auseinanderzusetzen.



JM: Auch die theoretische Auseinandersetzung mit dem Musikedenken einer anderen Zeit ist für viele Studierende eine verblüffende Erfahrung – weil dieses Denken uns so fern ist und zugleich die Grundlage darstellt für das, was später kam.

MR: Ich persönlich möchte die fünf Jahre Kontrapunktunterricht mit Schwerpunkt Renaissance nicht missen: Meine eigene Dissonanzbehandlung ist natürlich eine andere, wenn es überhaupt eine ist... [lacht] Aber solche Übungen verhalfen mir zur Fähigkeit, in mehreren Schichten oder Dimensionen gleichzeitig zu denken – übrigens etwas, das ich gerade bei vielen intermedialen Konzepten vermisste: Sie sind mir zu wenig polyphon. Letztlich habe ich als Komponist die Theorie meist als Entlastung, nicht als Ballaststoff empfunden: Hier konnte ich, jenseits meiner eigenen Tonsprache und losgelöst von ästhetischen Selbstzweifeln, Grundlegendes durchdenken.

JM: Adorno hat ja gesagt, dass der Palestrina-Stil noch immer die beste Schule sei,⁹ weil man darin gezwungen ist, sich über jede einzelne Note Rechenschaft abzulegen; ein formales Training sozusagen...

MR: Die Kategorien haben sich natürlich geändert, aber viele Fragen sind geblieben.

JM: Es geht aber auch noch weiter: In der Situation heute – also nach der «Stunde Null» – muss man als Komponist in der Lage sein, auch konzeptuell Musik immer wieder neu zu denken. Da ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Musiktheorie aufschlussreich, denn es gab ja immer wieder Situationen, in denen so etwas wie eine «Stunde Null» aufgetreten ist: Etwa während der Entstehung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter, in der Wiederentdeckung der drei antiken Genera im 16. und 17. Jahrhundert oder im Streit um die *Seconda Pratica* bei Monteverdi. Das sind Momente, in denen auf ganz verschiedenen Ebenen experimentiert wurde – mit Tonsystemen, ästhetischen Fragen, im Instrumentenbau – und die für heutige Komponisten extrem interessant sind.

CH: Die Rede von der «Stunde Null» nach '45 zielte ja wohl nicht darauf, dass nun alles, was vorher war, vergessen sei, sondern dass die tradierten Normen ihre Verbindlichkeit verloren hatten: Was überhaupt Musik sei, liess sich nicht mehr mit dem blossen Verweis auf die Tradition klären. Müssen Komponisten seither eigentlich selbst Theoretiker sein? Ist das Entwerfen von Theorien ein integraler Bestandteil des Komponierens?

MR: Zweifellos ist Theorie ein *interner* Bestandteil des Komponierens. Es findet viel theoretische Reflexion am Komponiertisch statt, ohne dass man wie Stockhausen die Welt darüber immer in Kenntnis setzen will. Die Frage ist, welche Erwartungen wir von aussen an eine solche Theorie stellen. Nehmen wir Messiaens *Technique de mon langage musical*:¹⁰ Das Buch erklärt viele Details seiner Musik, über anderes verliert es kein Wort. Der Titel macht das Spannungsfeld deutlich: Beschäftigt sich die Musiktheorie primär mit *technique* oder auch mit *langage*? Ich glaube, eine *langage* ist immer ein Konglomerat von verschiedenen Techniken und theoretischen Konzepten, also letztlich gar kein homogenes System.

CH: Um die Frage nochmals anders zu stellen: Ist die Kohärenz, mit der ein Komponist die Frage nach der Musik stellt, nicht etwas, das in der Beurteilung von Werken zählt?

MR: Das würde ich verneinen!

JM: Kohärenz ist ja ein klassizistisches Ideal; Du wärest dann also ein Romantiker!

MR: Na gut, das stecke ich ein. Andererseits wurde in den letzten hundert Jahren das Brechen der Kohärenz so kontinuierlich postuliert, dass daraus fast schon ein Kohärenz stiftender Topos geworden ist.

CH: Ist es ein Cliché zu behaupten, dass das früher anders war?

JM: Der Witz im 17. Jahrhundert ist ja gerade, dass wir eine relativ konservative Theorie haben, aber es in der Ästhetik der musikalischen Praxis immer darum geht, gezielt die Regeln nicht zu befolgen. Dafür muss es natürlich erstmal solche Regeln geben. Man muss auch differenzieren, mit welchem Anspruch Theorien formuliert wurden. In der Mitte des 18. Jahrhunderts hat man etwa auf der einen Seite Jean-Philippe Rameau, der mit seiner Theorie einen Anschluss an die zeitgenössischen Wissenschaften sucht. Auf der anderen Seite gibt es Theorien wie jene von Johann David Heinichen, der eine bestimmte Musiksprache, die in seinem Heimatland noch nicht bekannt bzw. akzeptiert war, in aller Ausführlichkeit darstellen will, während man etwa in Italien ganz handwerklich orientierte Ausbildungsprogramme findet, mit sehr wenig Text, dafür mit vielen Beispielen und Übungen, die bis ins 19. Jahrhundert angewandt wurden. Das ist eine extrem heterogene Theorielandschaft.

MR: Im Kontext einer Musiktheorie der Gegenwart wäre doch auch zu fragen, inwiefern die Theorie die Praxis zu antizipieren vermag? Die Forderung einer musiktheoretischen Grundlagenforschung ist in jüngster Zeit wieder erhoben worden.¹¹ Ich kann dieser Position abgewinnen, dass man die Musiktheorie als weitgehend akademische Disziplin aufrüttelt und sie jenseits der Konservatorien in interdisziplinäre Diskurse einbringt: Aktuell beobachte ich an Universitäten ein grosses Interesse am Medium Musik von den Neurowissenschaften bis zu den Kulturwissenschaften – wobei oft Musikpraxen und performative Prozesse im Fokus stehen.¹² Hierzu wäre die Musiktheorie ein kompetenter Kollaborationspartner, was auch das Berufsfeld und damit den Studiengang attraktiver machen würde.

JM: Ich bin mir ohnehin nicht sicher, ob der Allgemeinplatz stimmt: Die Kunst schaue in die Zukunft, sei progressiv, während die Theorie in die Vergangenheit blicke und daher immer konservativ sei. Man findet in der Geschichte der Theorie auch das Gegenteil, nehmen wir etwa die *Camerata fiorentina*: Was zunächst eine sehr theoretische Angelegenheit war, hat durchaus künstlerische Erneuerungen angestossen. Oder eine heute etwas vergessene Figur wie Georg Andreas Sorge aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, der in seinen Schriften auf eine kombinatorische Weise Klangverbindungen durchgeht und so zu abenteuerlichen Resultaten kommt, die zukunftsweisend klingen. Ein anderes Beispiel stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, als Franz Liszt oder Richard Wagner ein neues Interesse am übermässigen Dreiklang zeigen und zeitgleich der Theoretiker Carl Friedrich Weitzmann eine Monogra-

phie über ebendiesen Klang schreibt, in der er Beispiele bringt, die fast noch kühner klingen als bei Liszt oder Wagner.

CH: *Gibt es heute noch solche allgemeinen Musiktheorien? Solche systematischen Untersuchungen, die den einzelnen Werken auch Gewalt antun, indem sie, was als unvergleichbar auftritt, dem Vergleich unterziehen, um sich die Frage zu stellen: Welche rhythmischen, welche harmonischen, welche formalen Möglichkeiten wurden realisiert, welche blieben aussen vor?*

MR: Da wäre die Set Theory¹³ zu erwähnen, die einerseits mit radikaler Abstraktion an Notentexte herantritt und zugleich eine enzyklopädische Aufstellung von strukturellen Möglichkeiten und Verwandtschaftsgraden bietet. Dieser kühle, fast schon maschinelle Blick auf zum Beispiel expressionistische Partituren ist provokativ und scheint im Einzelfall wenig ergiebig. Aber die Distanz erlaubt auch ein interessantes *screening*, da sich so bestimmte Phänomene bei Skrjabin, Bartók, Strawinsky, Ives und Webern vergleichen lassen.

CH: *Kann man hier sagen, dass Theorie ein Selbstzweck ist, der nicht auf praktische Anwendung zielt – der Vorwurf, dass die Pitch Class Set Theory anders als die klassische Harmonielehre fürs Komponieren nichts bringt, ginge dann ins Leere ...*

MR: Man kann der Set Theory viel vorwerfen, aber das nicht: Sie entsprang wesentlich dem kompositorischen Denken von Milton Babbitt und Elliott Carter und erwies sich gerade dank ihres hohen Abstraktionsgrades sogar musiktheoretisch als generativ.¹⁴

JM: Ich weiss nicht, ob diese Haltung der Theorie, als einer interesselosen Tätigkeit, bei der man quasi auf dem Sofa sitzt und die große Erkenntnis sucht, wirklich viel bringt; an einer Musikhochschule jedenfalls kaum, denn wir haben es immer mit Musikern zu tun, die auf der Bühne stehen, und die haben immer ein Interesse, nämlich die Musik: Die suchen ja nicht die reine Erkenntnis! Und wir würden unseren Beruf verfehlen, wenn wir nur darauf aus wären.

CH: *Die Theorie hätte ihren Zweck darin, Werke zu erschliessen, indem sie begriffliche Unterscheidungen und Zusammenhänge erarbeitet; wäre das nicht letztlich die Aufgabe von Theorie?*

JM: Wenn es nur darum ginge, hätte es etwas von Hermann Hesses Glasperlenspiel ...

MR: Ehrlich gesagt, bisweilen reagiere ich gegenüber Studierenden auch leicht allergisch auf deren Hinterfragen, was die theoretische Beschäftigung mit Musik denn ihrer Interpretation «bringe». Es ist ja nicht verboten, während des Spielens auch etwas zu denken.

JM: Andererseits muss man schon auch über die Angemessenheit der theoretischen Zugänge sprechen. Man kann natürlich in einer Arie von Händel zählen, wie oft der Ton c vorkommt, aber vielleicht sind andere Fragen viel wichtiger. Ich warne vor dem Gedanken, dass nur die Theorien aus genau der Zeit und dem Umfeld des Komponisten ein bestimmtes Werk erklären könnten. Auf der anderen Seite sollte man die impliziten Theo-

rien schon kennen, die jedem Werk eingeschrieben sind: Denn letztlich kann keiner ganz ohne Theorie komponieren.

MR: Das hängt davon ab, ob wir mit dem Begriff «Theorie» eine gewisse Systemlogik oder auch nur eine bewusste Distanznahme zum Gegenstand verbinden. Als junger Dozent hatte ich das Problem, dass ich nach einem langen Unterrichtstag abends beim Komponieren mir selber wie einem Schüler über die Schulter schaute. Hinterfragen, erwägen, reflektieren sind beim Komponieren zentral, aber das geschieht wie gesagt «intern», während ich als Theoretiker Teil eines externen, somit auch distanzierteren Diskurses bin. So gesehen sind mir gewisse Bruchstellen in den kompositionstheoretischen Texten der 50er- und 60er Jahre durchaus sympathisch – wenn man diese Texte genauer mit den Werken vergleicht, dann erkennt man: Irgendwann musste auch Boulez den Sack zumachen.

- 1 Johannes Menke, ««Festzustellen, was der Fall ist». Gedanken zu Analyse und Aufführungspraxis», in: *Tonkunst macht Schule*, hrsg. von Martina Wohlthat, Basel: Schwabe 2017, S. 329–337; ders., «Komponieren als Handwerk – ein historischer Streifzug», in: *Mythos Handwerk*, hrsg. von Ariane Jessulat, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 175–186; ders., «The Skill of Musick. Handleitungen zum Komponieren in der Historischen Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis», in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis XXXIV*, Winterthur 2014, S. 149–167.
- 2 Vgl. Thomas Christensen, «Monumentale Texte, verborgene Theorie», in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hrsg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Edition Argus 2017.
- 3 Vgl. Johannes Menke, «Musiktheorie und Werturteil – Beobachtungen zur Geschichte eines systematischen Faches», in: *Musik & Ästhetik* Nr. 80 (2016), S. 76–84.
- 4 «Und ich wäre stolz, wenn ich, ein bekanntes Wort variierend, sagen dürfte: «Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben.»» Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition 1922, S. 7.
- 5 Vgl. Michel Roth, «Mimesis und Mimikry. (Selbst)kritische Anmerkungen zur musiktheoretischen und kompositorischen Anwendung von Sonagrammen», in: *Les espaces sonores*, hrsg. von Michael Kunkel, Bülchingen: Pfau 2016, S. 78–96.
- 6 Dazu zwei Beispiele: Ellen Fallowfield: www.cellomap.com (22.06.2017); Mike Spielboda, Michel Roth, *Die Spieltechnik der Posaune*, Kassel: Bärenreiter 2017.
- 7 Vgl. Einzelband *Und weg mit den Minuten. Dieter Roth und die Musik* aus der mehrbändigen Veröffentlichung: *Dieter Roth und die Musik. Die Box-Edition*, hrsg. von der Hochschule für Musik / Fachhochschule Nordwestschweiz, Musikakademie Basel, Luzern: Edizioni Periferia 2014.
- 8 Vgl. <http://theologjournal.com/2017/0/25/what-controversial-changes-at-harvard-means-for-music-in-the-university/> (22.6.2017).
- 9 Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 111.
- 10 Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris: Leduc 1944.
- 11 Georg Friedrich Haas, «Grundlagen für eine neue Musiktheorie. Sechs Thesen», in: *dissonance* 117 (März 2012), S. 15–21.
- 12 Siehe <http://sonicstudies.org/jss13> (22.6.2017), eine Kooperation der Forschungsabteilung der HSM Basel mit dem Seminar für Kulturwissenschaften und Wissenschaftsforschung der Universität Luzern und dem Deutschen Seminar der Universität Basel.
- 13 Vgl. Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press 1973; zur Einführung: Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, Upper Saddle River (NJ): Pearson Prentice Hall 2005.
- 14 Vgl. Dmitri Tymoczko, *A Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, Oxford: Oxford University Press 2011.