

Universität Duisburg - Essen  
Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab  
Fakultät für Bildungswissenschaften

Christopher Dell

## **Komposition und Form**

Arbeitspapier aus dem Verbundprojekt MICC  
MICC Working-Paper Nr. 2 02/2009

Herausgeber: Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab  
Fakultät für Bildungswissenschaften  
der Universität Duisburg-Essen

Kurztitel: Dell, Christopher (2009).Komposition und Form. Arbeitspapiere aus  
dem Projekt MICC,  
Nr. 2, Universität Duisburg-Essen

Druck: Universität Duisburg-Essen - Universitätsdruckerei

Autor: Christopher Dell  
Institut für Improvisationstechnologie, Berlin

Projekt MICC  
Universität Duisburg-Essen  
Labor für Organisationsentwicklung – OrgLab  
Fakultät für Bildungswissenschaften  
Universitätsstr. 13  
45141 Essen

© Universität Duisburg-Essen, Fakultät für Bildungswissenschaften, Labor für Organisationsentwicklung –  
OrgLab, 2009.

Hinweis zum Projekt MICC: Weitere Informationen zum Projekt MICC und Ansprechpartner unter  
[www.micc-project.org](http://www.micc-project.org)

Das dieser Publikation zugrunde liegende Vorhaben wurde mit Mitteln  
des Bundesministeriums für Bildung und Forschung, des Europäischen  
Sozialfonds für Deutschland und der Europäischen Union unter dem  
Förderkennzeichen 01FM0804D gefördert.

Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den  
Autoren.

## MICC – Komposition und Form

Christopher Dell

ifit Input 02

Das Gefühl, nichts lasse sich ändern, hat die Musik befallen. Adorno

Was macht man beim Komponieren? Adorno beschreibt Komponieren als Denken in Tönen, welches einer eigenen Gesetzmäßigkeit und Logik folgt und sich *einerseits mit der Theorie der Musik auseinandersetzt, andererseits selbst als Gegenstand der Reflexion Theorien zu beeinflussen und zu stiften vermag.* (Adorno)

### ***Kleine Geschichte der musikalischen Komposition***

Bis es dahin kam, bedurfte es einer immensen historischen Entwicklung, in deren Verlauf sich die Bedeutung des Begriffs Komposition immer wieder radikal geändert hat.

Das Wort Komposition stammt aus dem lateinischen *compositio*, was soviel heißt wie Zusammenstellung. Das Verb *componere* wird im Mittelalter als zusammenstellen, -setzen verwendet und zwar zunächst in der Medizin und der Chemie. Erst im 16. Jahrhundert gilt dieser Begriff auch für das Abfassen von Musikstücken und wird im 18. Jahrhundert, beeinflusst vom franz. *composer*, in der bildenden Kunst zu einem, bestimmten Gesichtspunkten folgenden, Anordnen von Figuren. Komposition als tonschriftlich ausgearbeitete Musik wird musikalisches Werk.

So finden wir im 9. Jahrhundert Komposition nur im Bereich der Einstimmigkeit (Sequenzcantus firmus). Erst ab dem 12. Jahrhundert wird Mehrstimmigkeit möglich. Mit dem Aufstieg des Humanismus und der Renaissance, der Hinwendung zur antiken Rhetorik (für die Griechen bedeutete Komposition das wohl lautende Zusammenführen der Wörter zum Satzganzen) in Verbindung mit dem Aufkommen eines neuen Harmonieverständnisses eröffnen sich neue Möglichkeiten und Freiheiten für die Komposition. Melodieführung wird komplexer: Komposition beginnt den Kontrapunkt mit einzubeziehen und damit eine radikale Neuerung in der musikalischen Setzkunst einzuleiten.

Mit dem Aufstieg der Schriftlichkeit in der Musik beginnt Komposition, als Werkzeug zur Erstellung musikalischer Werke, eine zentrale Stelle in der abendländischen Musikgeschichte einzunehmen. Die Notenschrift ermöglicht eine duale Repräsentation von Musik: Als Schrift und als aufgeführtes, performatives Klangereignis. Das beinhaltet, dass es auch neue Reflexionsmodi, ein neues

Nachdenken über Musik gibt. Damit einhergehend entwickeln sich neue Formen des Verstehens von Komposition, die sich sowohl in der Interpretation als auch der Rezeption und der Ausführungspraxis sowie der Editionstechnik widerspiegeln. Umgekehrt bedeutet das auch, dass Logik und Art der Aussage der Komposition mit jeweilig geschichtlich gegebenen tonsprachlichen Konventionen verknüpft auftreten. Diese Konventionen betreffen das Tonsystem, die Tonalität, sowie das Verhältnis von Stimme und Klang, die Dissonanzbehandlung, die Messung und Gliederung der Zeit durch Mensur beziehungsweise Takt, Metrum und Rhythmus. Aus diesen, in den jeweiligen Epochen immer anders gewichteten Konventionen entwickeln sich jeweils musiksprachliche Systeme, deren Werte Kompositionen beeinflussen und die gleichzeitig durch die künstlerische Entwicklung des Komponierens verändert werden.

Wir können sagen, dass sich der Begriff Komposition im 16. Jahrhundert, in Bezug auf den ständigen Gebrauch von Musik, etabliert hat. Das ist auch daran abzulesen, dass sich aus der Schriftlichkeit der Musik ein neues Diskursfeld eröffnet. Neue Formen der Wissensvermittlung entstehen, so zum Beispiel umfangreiche Lehrbücher für Kontrapunkt. Die zunehmende klangliche, beziehungsweise akkordische Rechtfertigung des Satzes sowie die neue, selbständige Instrumentalmusik lassen im 17. und 18. Jahrhundert den Kontrapunkt zu einem Extrem sich entfalten, an dessen Höhepunkt Bach steht.

### ***Aufstieg des Subjekts***

Das kompositorische Subjekt jedoch (als frz. compositeur) betritt erst im 18. Jahrhundert im Zuge der Aufklärung die musikalische Weltbühne. Erst jetzt beginnt der Autor von musikalischen Werken zum Fixpunkt musikalischer Aufführungspraxis und Identifikation zu werden. Das souveräne musikalische Subjekt tritt hervor. Dies geschieht nicht ohne neue Legitimationsstrukturen, die sich in der zunehmenden Berufung auf die Form äußern. So sucht der Komponist sich bei bestimmten harmonischen Formgesetzen nachhaltig zu versichern – Komponieren wird Umgang mit dem Normativen. Das ist deutlich an der Musik abzulesen: war der Kontrapunkt vornehmlich inhaltlich-strukturell orientiert, so beginnt sich mit der Klassik ein System der formalen Normen zu entwickeln: Klare Kadenzen- (Funktions-) Harmonik, Takt- und Taktgruppe, Metrik in Form von Satzgliedern.

Bestimmendes formales Werkzeug hierbei wird die Sonatensatzform. So kann die Klassik als Einigung von Inhalt und Formen, von Gedanke und Erscheinungen interpretiert werden. Dabei ist wichtig zu beachten, dass der Gehalt als den norm- und formgebenden Prinzipien untergeordnet verstanden wird.

Im 19. Jahrhundert beginnt der Kampf mit der Form: Das Inhaltliche soll zum Bewegenden der Form werden. Als Beispiele hierfür können Programmmusik oder Erleben wie bei der Symphonie fantastique von Berlioz oder neue Lebensweisen bei Richard Wagner, Todesverkündigung bei Bruckner oder Darstellung der Welt in ihrer Gebrochenheit durch Gustav Mahler gelten.

### **Entsubjektivierung und Form**

Zum 20. Jahrhundert hin wird das Bewegende der Musik zunehmend auf die Kreation der Poetik zurückgeführt: Die kompositionsgeschichtliche Verstärkung des Subjektivierungsprozesses bewirkt eine zunehmende Sprengung der formalen Systeme wie Metrik, Harmonik und Melodik. Inhalt wird weniger und weniger von Formen abstrahierbar. Der Form-Inhalt-Dualismus kommt zum Verschwinden – eine *Absolutheit* bricht sich in der Neuen Musik durch extreme Dissonanzen, den Einbezug von Geräuschen und kleinen ungewöhnlichen Instrumentaltechniken Bahn. *Totalität, Atomisierung und die undurchsichtig subjektive Art des Komponierens sind*, so schreibt Adorno in den 60er-Jahren, *die Konstituentien der jüngsten Musik*. Das kompositorische Subjekt kann sich immer mehr einer autonomen Freiheit zuordnen, einer Selbstbeschränkung. So ist für Lachenmann komponieren heute: *Über die Mittel nachdenken*. Beschrieben ist damit ein Metavorgang, welcher das Komponieren als Zusammenstellung musikalischer Materialien selbst thematisiert.

Andersherum wird in der seriellen Kompositionstechnik das Subjektive auszuschalten versucht. *Diese Abdankung des Subjekts, die Zertrümmerung des subjektiven Sinns* manifestiert sich für Adorno als Spannungsverlust, als *nichtige Spielerei, gar als Parodie verwirklichter Freiheit*. Er vermutet hier ein Komponieren ohne Verantwortung: *Kompositionen aus denen sich das Subjekt herauszieht, als schäme es sich des eigenen Überlebens*. Nun ist es aber für unsere Untersuchung interessant, dass Adorno hier serielle Konstruktion mit Aleatorik, also den Einbezug des Zufalls, gleichsetzt.

Dies erscheint mir als nicht schlüssig. Für die serielle Technik würde ich den Einwand des ‚Rückzugs des Komponisten‘ gelten lassen, auch wenn immer noch Entscheidungen über das Material, über die Konstruktion getroffen werden müssen. Dennoch ist hier eine gewisse Mechanisierung im Kompositionsprozess zu beobachten. Diese steht jedoch dem mechanischen Ausführen eines Generalbasses im Barock nicht viel nach.

Als viel wichtiger erachte ich die Sachlage bei der sogenannten Aleatorik, also der den Zufall einbeziehenden Musik. Hier gibt es zum einen die Variante von Cage, die in der ausführenden Form auch geschlossen bleibt, jedoch die Konstruktion Zufallsprinzipien überlässt. Diese Variante

ist für uns im Kontext Form, auf Grund ihrer formalen Schwäche, uninteressant. Belangreicher sind diejenigen Kompositionskonzepte, die Improvisation einbeziehen und damit den performativ-formalen Rahmen öffnen. Auch diese Kompositionsverfahren werden in der neuen Musik als aleatorisch bezeichnet: Weil der Komponist nicht vorhersehen kann, was die Musiker mit dem Material machen werden, spricht man vom Zufälligen in der Musik. Aber Zufall hier mit Entsubjektivierung gleichzusetzen ist falsch. Vielmehr erhält die Komposition in der Öffnung der Form für Improvisation eine Vervielfachung des Subjektiven.

Wie kommt Adorno auf die Argumentation einer Entsubjektivierung in der Improvisation? Meines Erachtens liegt es daran, dass er die Zeit des Komponierens und die Zeit des Aufführens voneinander trennt. Dies hat zur Folge, dass zwar inhaltlich die Formfreiheit gegeben ist, jedoch formal die Regel bleibt: Das zur Aufführung Bestimmte ist fix und wird nicht mehr verändert. Der Komponist verfügt weiterhin über die Formhegemonie, auf der Metaebene der Gestaltung bleibt die Macht über die Form bei ihm. Das bedeutet, dass auch in der Hinwendung zur offenen Form des 20. Jahrhunderts dem Autor die zentrale Position im Musikschaffen eingeräumt wird. Es gilt dann immer noch das Gesetz: Bewegung (Aufführung) kommt aus der Form (Schrift). Eine Weiterentwicklung können wir hier nur durch die formale Öffnung auf der Ebene des Diskurses über die Form selbst erreichen, und die Praxis dieses Diskurses heißt Improvisation.