

Thomas Fesefeldt – Andreas Ickstadt – Ariane Jeßulat – Kilian Sprau – Katja Steinhäuser –
Berthold Tuercke – Lilia Ushakova – Emmanouil Vlitakis (Hg.)

unter Mitarbeit von
Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech

Kombinatorik und Spiel

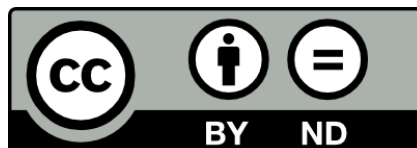
Wege musikalischen Denkens

Festschrift für Stefan Prey



Universität der Künste Berlin

2022



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/legalcode> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Clemens Kühn

Zahlenspiele. Geburtstagsgabe für Stefan Prey

Hartmut Fladt

Aspekte von Natur und Naturbeherrschung in der Musik des 18. Jahrhunderts

Gesine Schröder

Der Zug des Feuervogels in den Westen. Präliminarien zu Interpretations-Studien über einen Orchesterhit

Berthold Tuercke

für Stefan Prey

Volker Lenz

Einige Erinnerungen an den Unterricht bei Stefan Prey

Ulrich Kaiser

Wahnsinn!

Reinhard Schäfertöns

Zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Positionen musiktheoretischer Fächer im hochschulischen Kontext

Michael Polth

Tonfelder in zwölftönigen und zwölftontechnischen Kontexten

Andreas Waczkat

Magister Ludi Viennensis. Zu Josef Matthias Hauers *Zwölftonspielen*

Tobias Faßhauer

Ragtime für die *Polka*. Musikalische Amerika-Signaturen in Puccinis *La fanciulla del West*

Martin Supper

Stefan Prey 2022

Ullrich Scheideler

Das Labyrinth auf dem Weg zum Schluss. Beobachtungen zur Genese der Schlussgruppe des 1. Satzes von Ludwig van Beethovens Eroica-Symphonie im Kontext der Skizzen

Ariane Jeßulat

Kanon und Echo. Zu den kontrapunktischen Dispositionen der Fuge in f-Moll BWV 857

Albert Richenhagen

Das antike Tonsystem in der kurzen Gesamtdarstellung des Nikomachos von Gerasa

Manfred Hüneke

Lullaby of Birdland (George Shearing)

Andreas Ickstadt, Christiane Imort-Viertel und Robert Lang

Wie Musiktheorie in der Schule unterrichtet wird. Eine empirische Studie in Berlin und Baden-Württemberg

Antonie Budde

Algorithmus in G

Wolfgang Dinglinger

» [...] für den ausübenden Künstler genüge der Generalbaß.« Ein Reformversuch im Fach Musiktheorie an der Königlichen Hochschule für Musik in Berlin

Martin Ullrich

Musiktheorien im Anthropozän. Zwei Vorschläge für eine mehr-als-menschliche Musiktheorie

Elke Reichel

Polyphonie als Mittel der dramatischen Kunst bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zu kanonischen Satztechniken in den Bühnenwerken der Wiener Schaffensperiode

Florian Edler

Die Eröffnung mit dem kleinen Mollseptakkord oder
Das ›Tea for two‹-Modell

Andreas Brenner

Drei Violinen (2021). Für Stefan Prey

Laura Krämer

Von überall nach überall. Daubes Modulationstabelle und die Redundanz in der Improvisationspädagogik

Hans Aerts

Contrapunti in frotta. Gruppenimprovisation nach Quellen des frühen 17. Jahrhunderts

Lilia Ushakova

Linie und Klang. Wechselwirkungen von kontrapunktischen und harmonischen Prinzipien in *Sadko* von Rimski-Korsakow

Qiming Yuan

Stockend-Rasende Zeit. Wahrnehmung und Interpretation von Beethovens späten Streichquartetten

Emmanouil Vlitakis

Verknüpfung und Korrespondenz. Aspekte formalen Denkens und dramaturgischer Gestaltung in Elliott Carters 2. Streichquartett

David Santos

London aus *Songs and Proverbs of William Blake* op. 74 von Benjamin Britten. Ein modernes Lied – in der Tradition verwurzelt

David Santos

Fuge in d-Moll

Wendelin Bitzan

Vom Lied zur Ballade. Zur intertextuellen Beziehung zwischen vokaler und pianistischer Faktur bei Amy Beach

Katja Steinhäuser

Unfassbar schön. Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht

Joachim Stange-Elbe

Calm and Light Rays. Eine algorithmische Komposition aus dem Zyklus »Removing and Replacement«

Hartmuth Kinzler

Vom Anfang des Anfangs des Alten Testaments. Bemerkungen zu BWV 846 bzw. 846a

Lidia Kalendareva

Adagio – The Tree Of Life

Veronika Ágnes Fánicsik

Aurora borealis

Felix Mahr

Reizvolle Regelbrüche. Eine Auseinandersetzung mit dem zweitaktigen Soggetto des Ritornells aus Bachs Choralkantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*

Burkhard Meischein

Goethes musiktheoretische Interessen und die Frage nach dem Kontext musiktheoretischer Gegenstände

Shengying Luo

Agnus Dei Qui Tollis Peccata Mundi. Xavier Durand – aus dem Unterricht von Shengying Luo

Philipp Sobecki

›Metrikspiele‹ in Haydns Symphonie-Menuetten

Anne Schinz

Auguste Panseron – *L'art de moduler au violon*

Anhang: Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Vorwort

Diese Festschrift zu Ehren von Stefan Prey, erschienen anlässlich seiner Verabschiedung aus dem aktiven Hochschulleben an der Universität der Künste Berlin, bezieht sich auf sein doppeltes Wirken als Hochschullehrer und Forscher. In beiden Bereichen mutet dieses Wirken ›legendär‹ an – auch wenn Legendenbildung im Hinblick auf die Persönlichkeit des Geehrten vollkommen unangemessen zu sein scheint. Doch sind es nicht zuletzt seine Bescheidenheit und Uneitelkeit, die angesichts solchen Könens zu superlativischen Beschreibungen verleiten.

Als Hochschullehrer prägte Prey Generationen von Musiktheoretikerinnen und -theoretikern entscheidend. Eine spezifische Mischung aus hohem Anspruch und Freundlichkeit, enorme Repertoirekenntnis, überragende fachliche Kompetenz, methodische Offenheit, nicht zuletzt eine außergewöhnliche Hingabe an die Aufgaben der Hochschullehre, keine Zeit und Mühe scheuend, auf die individuellen Bedürfnisse der Studierenden aktiv und fördernd einzugehen, waren Markenzeichen von Preys Lehre und vermittelten auch ein bestimmtes *Ethos* von Musiktheorie. Als Forscher setzte Prey v. a. mit seiner Dissertation *Algorithmen zur Satztechnik und ihre Anwendung auf die Analyse* Maßstäbe. Die methodisch-systematische Stringenz und die Materialfülle dieser Arbeit wirken einmalig.

Auf die Einladung des Hg.-Teams hin, Beiträge zur Festschrift für Stefan Prey zu leisten, ist ein ›bunter Strauß‹ an wissenschaftlichen Texten, Kompositionen, satztechnischen Arbeiten und Gruß- bzw. Glückwunsch-Schreiben entstanden. Allenthalben waren in der daran geknüpften Kommunikation der große Respekt, die Dankbarkeit und die menschliche Zuneigung zu spüren, die Stefan Prey innerhalb der musiktheoretischen Fachcommunity genießt. Wir bedanken uns ganz herzlich bei allen Beteiligten für die so engagierte Mitwirkung!

Die historische Spannweite der behandelten Themen ist beträchtlich, angefangen bei antiker Musiktheorie (Nikomachos-Traktat/A. Richenhagen) bis hin zu Ausblicken auf posthumanistische Entwicklungen der Musiktheorie (M. Ullrich). Erwartungsgemäß befassen sich einige Beiträge mit Kontrapunktik und Kombinatorik (A. Jeßulat, E. Reichel, L. Ushakova, H. Kinzler), auch mit Bezug auf Hochschullehre und Unterrichtspraxis generell (H. Aerts). Verschiedene Teilbereiche der Musiktheorie werden weiterhin thematisiert: Modulationslehre (L. Krämer, A. Schinz), Harmonik und Satzlehre (F. Edler, F. Mahr), Metrik (P. Sobecki), Unterrichtsmethodik (K. Steinhäuser), Zwölftontheorie und -analyse (M. Polth, A. Waczkat), werkanalytische Betrachtungen mit unterschiedlicher Perspektivierung (W. Bitzan, Q. Yuan, D. Santos, U. Scheideler, E. Vlitakis), Interpretationsstudien (G. Schröder), Geschichte, Wandlungen und Perspektiven des Faches Musiktheorie in Schule und Hochschule (W. Dinglinger, A. Ickstadt/C. Imort-Viertel/R. Lang, R. Schäfertöns), interkulturelle Verbindungen (T. Faßhauer), Musik(theorie) im wissenschaftlichen Kontext (H. Fladt, B. Meischein). Der kreative Prozess des Komponierens ist hier durch verschiedene Kompositionen vertreten (A. Brenner, A. Budde, V. A. Fánicsik, L. Kalendareva, J. Stange-Elbe, B. Tuercke); ebenso sind Arbeiten aus der musiktheoretischen Werkstatt zu finden (M. Hüneke, D. Santos, S. Luo/X. Durand). Schließlich ist in einer solchen Festschrift auch der persönliche Bezug zum Widmungsträger zu suchen: Geburtstagsgabe und Grußworte, Texte zwischen Poesie und Wissenschaft, lassen einiges über Person und Lehre Stefan Preys erfahren (C. Kühn, U. Kaiser, V. Lenz, M. Supper).

Zu danken ist weiterhin den Mitarbeiterinnen der Universitätsbibliothek, namentlich Anne-Christin Martinsohn und Friederike Kramer, die unser Vorhaben mit Rat und Tat begleitet haben und ohne deren Hilfe das Projekt dieser Online-Publikation nicht realisierbar gewesen wäre, ferner auch den studentischen Mitarbeitenden Ferdinand Kiesner und Gabriel Pech für Korrektorat und Layoutgestaltung der Texte.

Nun gratulieren wir dem Widmungsträger nachträglich zum 65. Geburtstag und wünschen ihm ein erfülltes post-universitäres Leben!

In Dankbarkeit
die Herausgeberinnen und Herausgeber
(auch im Namen des Musiktheoriekollegiums der UdK Berlin)

Unfassbar schön

Musikalische Ästhetik im Tonsatzunterricht

Katja Steinhäuser

Und das ist ja eben das wunderbare Geheimnis der Tonkunst,
dass sie da, wo die arme Rede versiegt,
erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet!¹

(E. T. A. Hoffmann)

Welche*r Musiktheorie-Lehrende kennt dieses Dilemma nicht aus dem Unterrichtsalltag: Obwohl eine Tonsatzaufgabe alle satztechnischen Regeln erfüllt, klingt der Satz nicht stilgerecht, vielleicht musikalisch etwas unbeholfen oder sogar einfach nicht ›schön‹. Lassen sich Tonsatzaufgaben aus Renaissance und Barock – bedingt durch die für diese Epochen charakteristische Synthese von Satzregeln und ästhetischen Kriterien – recht eindeutig korrigieren, stößt der*die Musiktheorie-Lehrende bei der Korrektur von Tonsätzen späterer Epochen argumentativ oft an Grenzen, weil neben der Korrektur von Satzfehlern auch ästhetische Kriterien diskutiert werden müssen. Da ästhetische Werturteile aber nicht immer rational begründbar, sondern oft subjektiv beeinflusst sind, entziehen sie sich objektiven Bewertungskriterien und sind schwer zu verbalisieren. Kann Ästhetik also überhaupt gelehrt werden? Und wenn ja, bietet der Tonsatzunterricht hierzu den richtigen Rahmen?

Wäre es nicht viel naheliegender, die ästhetische Bildung den Professor*innen im instrumentalen oder vokalen Hauptfach zu überlassen? Im Instrumental- bzw. Gesangsunterricht steht schließlich die erklingende Musik im Fokus und somit quasi die Quelle der Ästhetik. Jede Interpretation wirft bewusst oder unbewusst ästhetische Fragen auf. So sammelt der*die Musiker*in beim Erarbeiten der eigenen Interpretation Hörerfahrungen und lernt die ästhetischen Paradigmen der musikalischen Epochen unterbewusst kennen. Eine Reflexion und Verbalisierung dieser bleibt – meiner Erfahrung nach – jedoch leider zu häufig aus, so dass dem*der Studierenden in Ermangelung einer rationalen Auseinandersetzung mit der gespielten Musik oft nur die blinde Imitation interpretatorischer Traditionen bleibt, ohne sie überdenken und hinterfragen zu können. Aber kann die Musik einer vergangenen Epoche wirklich verstanden und authentisch interpretiert werden, wenn die Kenntnis der ihr zu Grunde liegenden ästhetischen Paradigmen fehlt?

Im Gegensatz zum Instrumentalunterricht liegt der Fokus im Musiktheorieunterricht auf der rationalen Auseinandersetzung mit Musik, auf dem Erkennen und Verbalisieren charakteristischer Eigenheiten von Kompositionen. Anhand von Analysen kann ein Verständnis für die Musik und die ihr immanenten ästhetischen Kriterien geschaffen und in Tonsätzen nachvollzogen und angeeignet werden. Vermag es der Tonsatz- und Analyseunterricht allerdings nicht, ein historisches Bewusstsein für musikalische Ästhetik zu schaffen, wird er auf die einfache Vermittlung abstrakter Tonsatzregeln reduziert. Diese haben – losgelöst von ihrem Ursprung in einer ästhetischen Idee – für den Berufsalltag praktizierender Musiker*innen kaum eine Relevanz. Erst durch die Einordnung in einen ästhetisch-historischen Kontext werden die vorerst abstrakten Tonsatzregeln lebendig.

¹ E.T.A. Hoffmann 1963, Bd. 3, 118 (»Die Serapionsbrüder«).

Ästhetik im Tonsatzunterricht

Die Thematisierung ästhetischer Paradigmen sollte also im Tonsatz- und Analyseunterricht auf keinen Fall ausbleiben. Doch gerade diese stellen Musiktheorie-Lehrende bei der Korrektur von Tonsatzaufgaben regelmäßig vor Herausforderungen. Dies möchte ich im Folgenden anhand eines Beispiels verdeutlichen.

Unterrichtsthema war die Komposition eines Menuetts für Klavier im Stile Mozarts. Eine Studentin ergänzte die vorgegebenen ersten zwei Takte aus Mozarts Menuett in C KV 1, Trio (KV⁶: 1^f) zu folgendem achttaktigen Satz:

The image shows a musical score for a piano minuet in C major, 3/4 time, 8 measures. The score is written for piano and consists of two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The piece ends with a repeat sign in measure 8.

Beispiel 1: Tonsatz über W. A. Mozart, Menuett in C KV 1, Trio (KV⁶: 1^f)

Satztechnisch ist an diesem Tonsatz wenig auszusetzen und dennoch stellen sich mir bei der Korrektur einige ästhetische Fragen: Ist bei der Sequenz in den Takten 3 und 4 der Registerwechsel in die tiefe Lage nicht der gewollten öffnenden Wirkung der Phrasenwiederholung hinderlich? Schließt diese Phrase in Takt 4 nicht harmonisch und melodisch zu stark ab, um noch den Entwicklungsteil des Satzes erwarten zu lassen? Entstehen in den Takten 3 und 4 durch den Stimmtausch in der linken Hand nicht unnötig harte Dissonanzen? Und wäre es nicht schön, wenn die Vorhaltsbildung aus Takt 2 und 4 auch wieder in der Schlusskadenz in Takt 8 aufgegriffen würde?

Für all diese Fragestellungen gibt es keine eindeutige, auf einer formulierten Regel basierende Antwort. Welche meiner ästhetischen Einwände sind dennoch berechtigt, welche schränken die Studierenden hingegen in ihrer künstlerischen Freiheit ein? Womöglich war die eine oder andere Stelle von meiner Studentin ästhetisch genau so beabsichtigt? Habe ich als Lehrende das Recht mein ästhetisches Empfinden über das der Studierenden zu stellen? Schließlich ist auch meine Bewertung der Tonsätze wesentlich durch meinen individuellen Geschmack geprägt, der in meiner persönlichen musikalischen Erfahrung und meiner daraus hervorgehenden Hörerwartung begründet ist. Mein Urteil über den Tonsatz scheint also auf rein subjektiven ästhetischen Kriterien zu beruhen. Auf sie alleine sollte sich die Bewertung eines Tonsatzes aber nicht stützen. Carl Dahlhaus schreibt in seinem Buch *Analyse und Werturteil*: »Um nicht völlig haltlos zu sein, müssen sich Werturteile, auch die scheinbar unverfänglich ›subjektiven‹, auf Sachurteile stützen, die dem Gegenstand, mindestens im Groben, adäquat sind.«² Meine Aufgabe als Lehrende sollte es also sein, die rationale Grundlage meines Gefühlsurteils zu entdecken und die objektiven Gründe für mein ästhetisches Urteil offenzulegen.

² Dahlhaus 1970, 14.

Ästhetische und rationale Erkenntnis

Während bis ins 18. Jahrhundert hinein Komposition als Handwerk verstanden wurde, Kompositionsregeln und Ästhetik sich also quasi gegenseitig bedingten, lösten sich mit dem Aufkommen des Kunst- und Geniebegriﬀs im 18. Jahrhundert ästhetische Ideen zusehends vom Regelwerk. Gleichzeitig rückte Ästhetik als eine philosophische Disziplin ins Zentrum des Interesses. Alexander Gottlieb Baumgarten erhob die Ästhetik in seinem 1750 erschienenem Hauptwerk *Aesthetica* zu einer »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis«.³ Immanuel Kant untersuchte in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) die Prinzipien der sinnlichen Wahrnehmung und der Beurteilung des Schönen. Er befand die Grundlage des ästhetischen Urteils in zwei wesentlichen Erkenntnisquellen: dem Verstand und den Sinnen.

Das auf den Sinnen beruhende »Geschmacksurteil« bzw. die ästhetische Idee eines Gegenstands oder Kunstwerks ist nach Kant immer in der unmittelbaren, unbewussten ästhetischen Empfindung des Wohlgefallens oder Missfallens begründet. Erst durch Bewussterwerden erwächst diese erste Empfindung des Betrachters zu einer ästhetischen Wahrnehmung. Dank seiner Fähigkeit zur Reflexion und Kategorisierung ist es dem Menschen möglich aus diesen ästhetischen Wahrnehmungen Erkenntnisse zu gewinnen. Die ästhetische Erkenntnis hat ihre Wurzeln aber immer in den unbewussten Prozessen der ersten Sinnesempfindung und bleibt somit im individuellen Unbewussten verankert. Sie entzieht sich in ihrer Komplexität der Fixierung in verbalen Begriffen, ist also nur bedingt intersubjektiv kommunizierbar. »Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann.«⁴

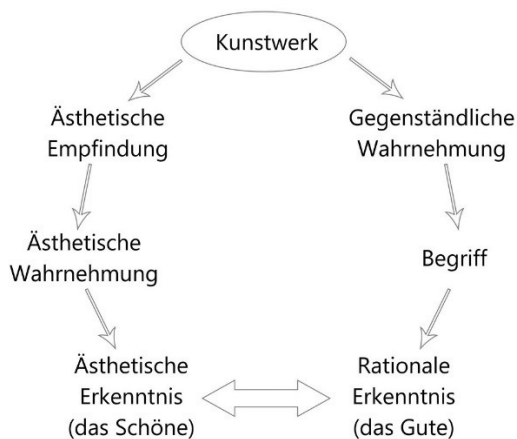


Abbildung 1: Erkenntniswege nach Immanuel Kant

Das auf dem Verstand beruhende »Vernunfturteil« findet seine Wahrheit hingegen in der rationalen, von den Sinnen befreiten Reflexion und ist immer objektiv begründbar. Durch die Analyse der gegenständlichen Wahrnehmung eines Objektes ist es dem Menschen möglich, den Gegenstand unter einem abstrakten Begriff zu verallgemeinern und diesen in einen Kontext einzugliedern. So können übergeordnete Erkenntnisse erlangt werden. Das Erkenntnisprodukt dieser rationalen Urteilsfindung nennt Kant das »Gute« und differenziert es von der Wahrnehmung des »Schönen« durch die sinnliche Empfindung: »Gut ist das, was vermitteltst der Vernunft, durch den bloßen Begriff, gefällt.«⁵ und »Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt.«⁶ Die beiden Erkenntniswege ergänzen sich also komplementär. Gemeinsam ist der ästhetischen und der rationalen Erkenntnis, dass sie durch Reflexion einer ersten unmittelbaren Wahrnehmung erlangt werden und so zu einem höheren Grad des Bewusstseins führen.

³ »Aesthetica [...] est scientia cognitionis sensitivae.« (Baumgarten 1750, §1)

⁴ Kant 1963 [1790], §1.

⁵ Ebd., §4.

⁶ Ebd., §9.

Exkurs Intuition

Nicht selten gelangen Studierende, wenn sie unvoreingenommen und ohne Vorkenntnisse einen Tonsatz schreiben sollen, zu einem zufriedenstellenden Ergebnis. Sie folgen lediglich ihrer Intuition und berufen sich weder auf rationale noch ästhetische Kenntnisse. Intuitionen sind unbewusste Prozesse, die nicht auf einem diskursiven Gebrauch des Verstandes beruhen und die kein Verständnis zugrundeliegender Zusammenhänge voraussetzen. Sie sind folglich unreflektiert, können aber dennoch zu ähnlichen Ergebnissen gelangen wie rationale und ästhetische Erkenntnisse. Ursula Brandstätter beschreibt in ihrer Abhandlung *Grundfragen der Ästhetik* Intuitionen als »Aktivierung von ins Unbewusste abgesunkenen, gewissermaßen automatisierten Prozessen der Wahrnehmung, des Denkens und des Verhaltens«. ⁷ Intuitionen sind zwar unbewusst, setzen allerdings einen reichen Erfahrungs- und Wissensschatz voraus, da sie zuvor angeeignete Fähigkeiten und Fertigkeiten reproduzieren. Völlig unvoreingenommen sind Studierende, die dank ihrer Intuition einen guten Tonsatz schreiben, also nicht. Durch die fehlende Reflexion fehlt der Intuition jedoch die höhere Erkenntnis. Sie ist daher nicht bewusst abrufbar, also leider nicht verlässlich und versagt meist gerade in Prüfungssituationen.

Vermittlung ästhetischer Urteile

Wie aus den vorstehenden Überlegungen hervorgeht, bedarf es höherstehender ästhetischer Kenntnisse, um ein Urteil über einen Gegenstand oder ein Kunstwerk treffen zu können. Während rationale Urteilsgründe gut zu vermitteln sind, entziehen sich ästhetische Urteilsgründe aus Mangel an Begrifflichkeit einer Kommunizierbarkeit. Um diesem Problem zu entgegnen stellt sich also die Frage, inwiefern das Geschmacksurteil vom Vernunfturteil abhängig bzw. durch dieses mitbegründbar gemacht werden kann. Ist eine Objektivierung des Geschmacksurteils möglich? Lässt sich ästhetische Erfahrung durch Wissen ersetzen? Sicher lassen sich einige ästhetische Wahrnehmungen rational begründen, zum Beispiel warum Konsonanzen als wohlklingender wahrgenommen werden als Dissonanzen. ⁸ Allerdings verliert das Geschmacksurteil durch die Systematisierung und die Anbindung an Gesetzmäßigkeiten an Unmittelbarkeit. Es handelt sich folglich nicht mehr um ein reines Geschmacksurteil, sondern, wie Kant es beschreibt, um eine »Vereinbarung des Geschmacks mit der Vernunft, d. i. des Schönen mit dem Guten«. ⁹ Ursula Brandstätter kommt zum Schluss, dass »das Ergebnis ästhetischer Erkenntnis [...] niemals abschließend in sprachlichen Begriffen festgehalten werden [kann], da es keinen sprachlich fixierbaren Endpunkt der Erkenntnis gibt, in dem alle körperlich-sinnlichen, emotionalen, subjektiven Aspekte der Erkenntnis berücksichtigt und wiedergegeben werden könnten.« ¹⁰ Würde man die ästhetische Erfahrung komplett durch rationale Kenntnisse ersetzen können, so wäre der Computer der beste Komponist oder der Unmusikalische der beste Kritiker. ¹¹ Eine Vergeistigung schränkt die sinnlichen Momente der ästhetischen Wahrnehmung immer ein. Kant geht sogar so weit zu sagen: »Wenn man Objekte bloß nach Begriffen beurteilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren.« ¹² Etwas zu verstehen bedeutet immer, etwas seinen eigenen Verständniskategorien anzupassen und somit einzuschränken. Es besteht folglich die Gefahr, dass die Musiktheorie Regeln *sui generis* und nicht aus der Musik heraus bildet. Diese Regeln können nicht objektiv sein und können dem Kunstwerk nicht gerecht werden. Und dennoch muss ich Adorno zustimmen, wenn dieser schreibt: »Dass Bewusstsein töte, ist in der Kunst, die der Kronzeuge dafür sein soll, ein so albernes Cliché wie allerorten.« ¹³ Ganz im Gegenteil können sinnliche Erfahrungen durch Bewusstsein vielfältiger werden und sie können durch Wissen eingeordnet und wiederverwendbar gemacht werden. Auch Kant stellte fest, dass »etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefasst

⁷ Brandstätter 2008, 59.

⁸ Dadurch lässt sich allerdings noch keine Aussage darüber treffen, welche ästhetischen Konsequenzen das für eine Komposition hat. Eine Dissonanz bei Palestrina hat eine ganz andere ästhetische Aussage als eine Dissonanz bei Schönberg.

⁹ Kant 1963 [1790], §16.

¹⁰ Brandstätter 2008, 37.

¹¹ Vgl. Adorno 1970, 261.

¹² Kant 1963 [1790], §8.

¹³ Adorno 1970, 260.

und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte.«¹⁴ Kunst ist somit das beste Beispiel für eine harmonische Verbindung von Sinnlichkeit und Verstand. Erst der Rahmen eines Regelwerkes ermöglicht künstlerische Freiheit.

Die Bewertung von Kunstwerken und somit auch von Tonsätzen, die ja in streng abgegrenztem Rahmen auch Ergebnisse künstlerischer Praxis sind, erfordert also eine Vereinigung von sinnlicher und rationaler Erkenntnis. Sowohl das »Gute« wie auch das »Schöne« sollten im Musiktheorieunterricht zur Sprache kommen. Um dem Problem der eingeschränkten Begrifflichkeit ästhetischer Urteile zu begegnen, möchte ich im Folgenden einige Ideen vorstellen, wie ästhetische Aspekte bei der Korrektur von Tonsätzen thematisiert werden können.

1. Gruppenurteil

Bei der Diskussion eines Tonsatzes in der Gruppe werden die Studierenden in den Korrekturprozess miteinbezogen. Durch das gemeinsame Erarbeiten einer sowohl satztechnischen als auch ästhetischen Korrektur des Satzes festigen die Studierenden ihre satztechnischen Fähigkeiten und lernen Musik zu reflektieren. Gleichzeitig lernen sie ästhetische Urteile zu verbalisieren und die Grenzen der Begrifflichkeit zu verstehen. Das Ergebnis einer solchen Diskussion kann eine Art »empirisches Urteil«¹⁵ über ästhetische Aspekte des Tonsatzes sein.

2. Vergleich

Einen ähnlichen Effekt kann der Vergleich mehrerer verschiedener Sätze in der Gruppe haben. Hierbei tritt der Aspekt des gegenseitigen Voneinanderlernens noch stärker in den Vordergrund. Die Studierenden inspirieren und bereichern sich gegenseitig, können Ideen und Lösungswege austauschen. Gewinnbringend kann es auch sein, den Originalsatz unter die zu diskutierenden Tonsätze zu mischen. Es kann sehr spannend sein, zu welchen Ergebnissen die Studierenden kommen, wenn sie unvoreingenommen einen Originalsatz beurteilen. Die folgende Erkenntnis ist dann um so nachhaltiger.

3. Eigenurteil

Der Vergleich mit dem Original kann natürlich aber auch ganz bewusst geschehen. Der*die Student*in hat so die Möglichkeit, den eigenen Satz in Bezug auf das Original zu korrigieren. Ein Vergleich mit dem Original könnte beim obenstehenden Tonsatz beispielsweise folgende Erkenntnisse bringen: Mozart wählte für die Phrasenwiederholung in Takt 3 und 4 eine Sequenz, die die Anfangsphrase um eine Sekunde erhöht und in Terzlage endet. So bleibt die Phrase geöffnet und der Entwicklungsteil des Satzes kann sich harmonisch anschließen. Den Dominantseptakkord in Takt 3 setzte Mozart in weiter Lage, wodurch eine zu scharfe Dissonanzbildung vermieden wird. Und in der Schlusskadenz knüpfte Mozart tatsächlich mit einem Nonenvorhalt an die Vorhaltsbildungen in Takt 2 und 4 an.

¹⁴ Kant 1963 [1790], §47.

¹⁵ Ebd., §37.



Beispiel 2: W. A. Mozart, Menuett in C KV 1, Trio (KV⁶: 1^f), T. 1–8

4. Mehrfarbige Korrektur

Bei der Korrektur von Tonsätzen bewährt sich ein mehrfarbiges Korrektursystem, in dem Satzfehler farblich von ästhetischen Anmerkungen unterschieden werden. Es lohnt sich gegebenenfalls sogar noch eine dritte Farbe hinzuzuziehen, um objektiv begründbare ästhetische Aspekte von rein subjektiven zu unterscheiden.

5. Visualisierung

Wie erläutert, sind der Möglichkeit, ästhetische Urteile zu verbalisieren, jedoch Grenzen gesetzt. Will ich sie dennoch vermitteln, muss ich mich anderer Hilfsmittel als der Sprache bedienen. Eine Möglichkeit wäre die Transformation der Musik in visuelle Informationen. Parameter wie Satzdichte, Rhythmik, Melodik und Tonraum entziehen sich oft einer Begrifflichkeit, lassen sich aber gut grafisch darstellen.

6. Hörerfahrung

Wie aber erkannt wurde, kann rationale Erkenntnis – sei sie verbal oder visuell vermittelt – die ästhetische Erfahrung nur sehr eingeschränkt ersetzen. Ein unerlässlicher Inhalt des Tonsatz- und Analyseunterrichts sollten daher zahlreiche Hörbeispiele sein. Im besten Falle lässt sich der Gehörbildungsunterricht thematisch an den Tonsatzunterricht koppeln, so dass den Studierenden die Möglichkeit gegeben ist, sich nicht nur rational mit der Musik einer Epoche oder eines Komponisten auseinanderzusetzen, sondern auch umfassende Hörerfahrungen zu sammeln.

Fazit

Wie meine Ausführungen gezeigt haben, sind ästhetische Urteile nicht immer rational begründbar, sind oft schwer zu verbalisieren und entziehen sich daher einer objektiven Bewertbarkeit. Geht man im Unterricht jedoch offen mit dieser Problematik um, können die Studierenden ein Bewusstsein für ästhetische Aspekte ausbilden und lernen Korrekturen von Anregungen zu unterscheiden. Aus der Thematik können interessante Unterrichtsgespräche entstehen, die ein tiefgehendes Verständnis für die Musik zur Folge haben. Und schlussendlich müssen auch wir Musiktheoretiker*innen anerkennen, dass es musikalische Dimensionen gibt, die einfach ›unfassbar‹ bleiben. Genau das macht Musik ja so ›unfassbar schön!‹

Literatur

Adorno, Theodor W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Baumgarten, Alexander Gottfried (1750), *Aesthetica*, Frankfurt a. d. Oder: Kleyb, Reprint Hildesheim: Olms 1986.

Brandstätter, Ursula (2008), *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln: Böhlau.

Dahlhaus, Carl (1970), *Analyse und Werturteil*, Mainz: Schott.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1963), *Poetische Werke in sechs Bänden*, hg. von Hans Meyer, Berlin: Aufbau.

Kant, Immanuel (1963), *Kritik der Urteilskraft* [1790], hg. von Karl Vorländer, Hamburg: Meiner.

Simmel, Georg (1990), *Vom Wesen der Moderne. Essays zur Philosophie und Ästhetik*, hg. von Werner Jung, Hamburg: Junius.

ABSTRACT. Der vorliegende Text betrachtet die Problematik, dass ästhetische Aspekte im Tonsatz- und Analyseunterricht zwar von großer Wichtigkeit, sie aber nur schwer zu verbalisieren und zu vermitteln sind. Bezugnehmend auf Immanuel Kants Erkenntnistheorie werden die Ursprünge ästhetischer Urteile reflektiert. So soll ein Bewusstsein für die dargestellte Problematik geschaffen werden. Anhand methodischer Überlegungen möchte der Beitrag im Folgenden dazu ermutigen, ästhetische Kriterien in die Korrektur von Tonsatzaufgaben mit einfließen zu lassen.

Katja Steinhäuser ist Pianistin, Musiktheoretikerin und Musikpädagogin. Sie studierte an der Universität der Künste Berlin Klavier bei Frau Prof. Linde Großmann und Musiktheorie bei Herrn Prof. Hartmut Fladt. Sie ist Gastprofessorin für Musiktheorie, Analyse und Gehörbildung an der UdK Berlin und hat auch Lehrpositionen an der Universität Potsdam (2010-2011) und der Musikschule Berlin-Neukölln (seit 2011) übernommen. Neben ihrer Lehrtätigkeit tritt Katja Steinhäuser als Pianistin mehrerer international agierender kammermusikalischer Formationen in Erscheinung.

Biografien der Herausgeberinnen und Herausgeber

Thomas Fesefeldt studierte in Hannover Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie. Er war Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und an der Hochschule für Künste Bremen, Leiter der Studienvorbereitenden Ausbildung an Musikschulen in Gehrden und Goslar sowie Dozent an der Landeskirche Hannover. 2012 wurde er an der Musikhochschule Dresden mit einer Arbeit über Franz Schubert promoviert. 2013 schloss er den Vorbereitungsdienst für das Lehramt an Gymnasien ab und war von 2013 bis 2017 Studienrat am Gymnasium Alfeld (Leine). Seit 2017 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Ein besonderes Anliegen sind ihm die Bereiche Methodik und Didaktik der Musiktheorie sowie die Kooperation mit allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen.

Andreas Ickstadt ist Professor für Musiktheorie und Gehörbildung an der Universität der Künste Berlin. Nach seinem Lehramtsstudium in den Fächern Musik und Germanistik in Frankfurt/Main studierte er dort in einem Aufbaustudiengang das Fach Musikwissenschaft, bevor sich ein Studium des Doppelfachs Musiktheorie/Gehörbildung an der HdK Berlin anschloss. 2014 promovierte er im Fach Musikwissenschaft über »Aspekte der Melancholie bei Johannes Brahms«. Neben analytisch orientierten Themen (Rhetorik der Barockmusik und harmonische Konzepte aktueller Popmusik) besteht ein derzeitiger Forschungsschwerpunkt in Fragen der Vermittlung musiktheoretischer Inhalte in Hochschule und Allgemeinbildender Schule, mit denen er sich aktuell im Rahmen eines länderübergreifenden Forschungsprojekts (MuTheUS) beschäftigt.

Ariane Jeßulat, geb. 1968, studierte Schulmusik und Musiktheorie an der UdK Berlin. Von 2004 bis 2015 war sie Professorin für Musiktheorie an der Hochschule für Musik Würzburg. Seit 2015 ist sie Professorin für Musiktheorie an der UdK Berlin. Sie wurde 1999 an der UdK Berlin promoviert und 2011 an der Humboldt-Universität zu Berlin habilitiert. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Musik des 19. Jahrhunderts, historische Improvisation vom 16.–18. Jahrhundert und experimentelle Musik nach 1950. Sie arbeitete von 2015 bis 2021 im Redaktionsteam der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* und ist aktuell Mitarbeiterin im Redaktionsteam der *Musurgia*. Seit 2020 ist sie PI im DFG-Graduiertenkolleg 2638 *Normativität, Kritik, Wandel* und leitet seit 2021 ein Teilprojekt im DFG Sonderforschungsbereich 1512 *Intervenierende Künste*. Seit 1989 arbeitet sie als Performerin und Komponistin im von Dieter Schnebel gegründeten Ensemble für zeitgenössische und experimentelle Musik *die maulwerker*.

Kilian Sprau studierte Schulmusik, Musiktheorie, Klavier und Gehörbildung an der Hochschule für Musik und Theater München sowie am Mozarteum Salzburg. 2016 wurde er mit einer Dissertation zur zyklischen Liedkomposition um 1850 promoviert. Seit 2019 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen Wechselwirkungen zwischen Musik und Sprache; sein vorrangiges Engagement gilt dem Kunstlied des 19. bis 21. Jahrhunderts, dem er sich als konzertierender Liedbegleiter auch praktisch widmet. 2018–2022 realisierte und leitete er ein DFG-gefördertes Forschungsprojekt zum Portamentgebrauch im spätromantischen Kunstliedgesang. Als Associate Scientist war er 2017–2020 dem FWF-Projekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz verbunden. Von 2013 bis 2019 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*.

Katja Steinhäuser ist Pianistin, Musiktheoretikerin und Musikpädagogin. Sie studierte an der Universität der Künste Berlin Klavier bei Frau Prof. Linde Großmann und Musiktheorie bei Herrn Prof. Hartmut Fladt. Sie ist Gastprofessorin für Musiktheorie, Analyse und Gehörbildung an der UdK Berlin und hat auch Lehrpositionen an der Universität Potsdam (2010–2011) und der Musikschule Berlin-Neukölln (seit 2011) übernommen. Neben ihrer Lehrtätigkeit tritt Katja Steinhäuser als Pianistin mehrerer international agierender kammermusikalischer Formationen in Erscheinung.

Berthold Tuercke studierte Komposition in den USA bei den Schoenberg-Schülern Rudolf Kolisch, Felix Greissle und Leonard Stein. Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin bei Hartmuth Fladt. Dort derzeit Professor für Musiktheorie. Lehrtätigkeiten auch an der University of Southern California (Los Angeles), der Freien Universität Berlin, am Bauhaus Dessau und an der Escola de Música e Belas Artes in Curitiba (Brasilien). Publikationen u. a. in den *Musik-Konzepten* und in *Musik und Ästhetik*. Vielfältiges musikalisches Œuvre. Aufführungen mit UnitedBerlin, dem Kronos Quartett, ensemble recherche, Modern Art Ensemble und unter den Dirigenten Peter Gülke und Vladimir Jurowski.

Lilia Ushakova studierte Musikwissenschaft am Staatlichen Rimski-Korsakow-Konservatorium Sankt-Petersburg (1993–1998) und an der TU Berlin (2001–2008), Musiktheorie an der UdK Berlin bei Prof. Hartmut Fladt (2001–2005) sowie Deutsch als Fremdsprache an der TU Berlin (2001–2008). Sie ist seit 2020 Gastprofessorin für Musiktheorie und Gehörbildung an der UdK Berlin, wo sie seit 2007 unterrichtet. Weitere Lehrtätigkeiten führten sie an die HU Berlin (2006–2010), die HfM Franz Liszt Weimar (2008–2010) und die Musikschule Paul Hindemith Neukölln (2008–2020). Sie entwickelte den Kurs »Musikalische Fachsprache für ausländische Studierende« an der UdK Berlin.

Emmanouil Vlitakis (1967) studierte in Athen, Berlin und Paris Komposition, Musiktheorie, Instrumentation und promovierte in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über Klang in Orchesterwerken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Aufführungen und Kompositionsaufträge verbinden ihn u. a. mit Thessaloniki State Symphony Orchestra, Ensemble Modern und Ensemble Mosaik. Sein Werk wird durch strukturelles Denken gekennzeichnet, das zudem durch die Spezifik des klanglichen Moments bedingt ist. Sprache, Literatur und Philosophie bilden dabei einen oft generativen Aspekt seines Komponierens. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis mit dem Verhältnis von Klang/Instrumentation und Form, Musiktheorie und Komposition als auch mit Fragen interkulturellen Komponierens. Seine langjährige Unterrichtstätigkeit an deutschen Musikhochschulen und im Ausland (CNSMD Paris, Staatskonservatorium in Tiflis/Georgien) wurde 2017–2019 durch eine Gastprofessur für Komposition fortgesetzt, bevor er im Februar 2020 zum Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin berufen wurde.

Ferdinand Kiesner nahm, nach Abitur und Baccalauréat, im Jahr 2017 das Studium der Fächer Musik und Mathematik für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen auf (Universität der Künste bzw. Freie Universität Berlin). 2021 legte er hierin mit einer musikwissenschaftlichen Arbeit bei Prof. Dr. A. Jeßulat und Prof. Dr. H. Fladt den Abschluss Bachelor of Arts ab und führt das Studium seitdem als Masterstudent weiter. Sein Fokus im Studium liegt auf seinem Hauptinstrument Klavier, in dem er als langjähriger Schüler von Prof. D. Wagner-Dix und Bundespreisträger bei Jugend Musiziert von Prof. Dr. T. Menrath unterrichtet wird. Er ist studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie.

Gabriel Pech absolvierte den Bachelor of Arts in Musikwissenschaft mit dem Zweitfach Germanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Abschlussarbeit schrieb er über die Zwölftontechnik Hanns Eislers. Seit 2019 studiert er Musik und Deutsch für Lehramt an Gymnasien und Integrierten Sekundarschulen, u. a. an der Universität der Künste Berlin. Seit 2020 ist er als studentische Hilfskraft im Fachbereich Musiktheorie tätig.