

FRIEDRICH GOLDMANN

Aspekte seines Komponierens

# **KONTINGENZ**

Ein moderner  
sozialtheoretischer

Leitbegriff

# Inhalt

Der Begriff Kontingenz und seine Bedeutung .....	3
Das kompositorische Denken von Friedrich Goldmann .....	5
Das Oboenkonzert (1. Satz) von Friedrich Goldmann .....	9
Das selektierte Material.....	10
Fakultät 5 (5!).....	11
Frühere Kompositionen.....	12
Selektionen im Oboenkonzert .....	12
Literatur .....	15

## *Der Begriff Kontingenz und seine Bedeutung*

Der Begriff *Kontingenz*<sup>1</sup> wird in sehr unterschiedlicher Bedeutung verwendet. Um ihn zu verstehen, bedarf es eines erweiterten Sensoriums für die Wirklichkeit, in der wir uns gerade befinden. Mit anderen Worten: „Der Mensch hat mehr Möglichkeiten als die jeweils realisierte Möglichkeit, die seine Wirklichkeit ist und die Gestalt seiner Kultur bildet.“<sup>2</sup> Den Schriftsteller betraut Wefelmeyer mit der Aufgabe, „den Sinn zu wecken für die bisher noch nicht entdeckten oder entwickelten Möglichkeiten, Mensch zu sein oder, was das gleiche bedeutet, Kultur zu haben.“ Und natürlich gehören zu den unabdingbaren kulturbildenden Künsten auch die Musik und die bildende Kunst. Nicht darf dem Individuum das Eigentliche die Wirklichkeit sein, sondern die von ihr verdeckten Möglichkeiten. „Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt“ schreibt Musil<sup>3</sup>, „dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann.“ Über diesen Begriff, dessen Einübung in Zukunft zunehmen dürfte, heißt es in seinem Buch:

„Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müsste geschehen. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen, als das, was nicht ist.“<sup>4</sup>

Dieser für Musil so eminent wichtige Begriff ist wohl die Essenz der Alltagserfahrung der Moderne, nämlich „dass alle ihre Strukturen und Ordnungsformationen kontingent sind. Alles, was in der Welt vorhanden ist oder gemacht wird, ist auch anders möglich.“<sup>5</sup> Kurz gesagt, wir leben, wie Greven es formuliert, in einer „Kontingenzgesellschaft“<sup>6</sup>. Mit dem Begriff *Kontingenz* wird gemeinhin der ambivalente Bereich, in dem sich sowohl Handlungen als auch Zufälle realisieren, bezeichnet. „Denn Handeln, erklärt R. Bubner<sup>7</sup> von Aristoteles' Kategorie des Möglichen (endechómenon oder dynatón) aus, ist die Entscheidung zwischen, die Wahl aus gegenseitig exklusiven Möglichkeiten und setzt die Existenz verschiedener wirklicher

---

<sup>1</sup> In dem Kongressband XVII der Forschungsgruppe „Poetik und Hermeneutik“ (München 1998, W. Fink-Verlag) haben die Herausgeber Graevenitz und Marquard folgende überlieferte Kontingenzdefinitionen gegeben: „Contingens est, quod nec est impossibile, nec necessarium“, oder „Contingens est, quod potest non esse“ bzw. „contingens est, quod potest aliud esse“. Kontingent ist also das Nichtnotwendige: das, was auch hätte nicht sein können oder auch hätte anders sein können.“ (Graevenitz/Marquard 1998, S. 11).

<sup>2</sup> Wefelmeyer 1990, S. 192

<sup>3</sup> Musil, <sup>26</sup>/2011, S. 16.

<sup>4</sup> Musil, op. cit.

<sup>5</sup> Holzinger 2007, S. 12

<sup>6</sup> Greven 2000, S. 273, zit. nach Holzinger 2007, S. 12.

<sup>7</sup> Bubner, 1984, S. 35.

Möglichkeiten voraus, wenn man sinnvoll von Handeln sprechen will.“<sup>8</sup> Das heißt, die zu treffende Entscheidung für eine bestimmte Möglichkeit des Handelns, die durch das Vollziehen der Entscheidung in Wirklichkeit überführt, also zur Realität wird, setzt natürlich voraus, dass es überhaupt offene Möglichkeiten gibt. Sieht man Handeln als die Entscheidung zwischen mehreren Möglichkeiten, dann stellt sich natürlich sofort die Frage nach dem Kriterium, das diese Entscheidung anleitet. Für Aristoteles<sup>9</sup> war dieses Kriterium die Erfahrung, die mit einem spezifischen Möglichkeitsbewusstsein korrespondiert, das markiert, was Gegenstand des Handelns sein kann, ...“<sup>10</sup>

In der Psychologie hat der Begriff *Kontingen* eine spezielle Bedeutung, er wird vor allem in der Entwicklungspsychologie verwendet. Dort beschreibt er die übereinstimmende beziehungsweise wechselnde Abstimmung bei der Interaktion zum Beispiel zwischen Mutter und Kleinkind. Das bekannteste Beispiel ist das gegenseitige Anlächeln.<sup>11</sup>

In seiner grundlegenden Bestimmung des Begriffs *kontingent* schreibt der Soziologe Niklas Luhmann: „Kontingent ist etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist. Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (Erfahrenes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen. Er setzt die gegebene Welt voraus, bezeichnet also nicht das Mögliche überhaupt, sondern das, was von der Realität aus gesehen anders möglich ist.“<sup>12</sup> Manche Autoren sprechen „von „possible worlds“ der einen realen Lebenswelt.“<sup>13</sup>

Aufgrund der zunehmenden Weltkomplexität wird *Kontingen* ein Basisbegriff, wie zum Beispiel bei Niklas Luhmann in seiner soziologischen Systemtheorie. Die Handlungsmöglichkeiten nehmen zu, und infolge dessen sind Kontingenzerfahrungen wahrscheinlicher geworden. Luhmann greift bei der Definition des Kontingenzbegriffs „auf die aristotelische Kategorie des Zufalls zurück, deren alte Formel »wie es sich so ergibt« in der spätmittelalterlichen Scholastik mit *contingere* latinisiert wurde.“<sup>14</sup> Der Begriff *Kontingen* mit

---

<sup>8</sup> Makropoulos 1998, S. 60.

<sup>9</sup> Aristoteles hat „im Zusammenhang mit der Untersuchung des Möglichen (dynaton) und des Akzidentellen (kata symbebekos) den Kontingenzbegriff vorbereitet (endechomenon)“ s. Graevenitz/Marquard 1998, Vorwort S. XI).

<sup>10</sup> Makropoulos 1998, S. 61.

<sup>11</sup> Vgl. das Kurzgedicht des japanischen Dichters Daigobo Toshio: „Dem Gesicht / das lächelnd mir / zusprach / hab' ich mit einem hellen / Lächeln erwidert.“

<sup>12</sup> Luhmann 1987, S. 152.

<sup>13</sup> Z. B. Nicholas Rescher (1968), Jon Elster (1978).

<sup>14</sup> Makropoulos 1998, S. 60.

dem Adjektiv *kontingent* – ‚was möglich ist‘<sup>15</sup> (mlat. *contingentia* – Möglichkeit, Zufall) ist ein seit früher Zeit verwendeter Terminus der Philosophie und der Modallogik.

Zwei analytisch trennbare Bereiche lassen sich für den Begriff *Kontingenz* unterscheiden; das ist einerseits die *Handlungs-Kontingenz* und andererseits die Kontingenz als *Widerfahrnis*<sup>16</sup>. „Auf der einen Seite lasse sich Kontingenz nämlich als Erfahrung auffassen, dass die Wirklichkeit durch Handlungen auch anders möglich ist. Auf der anderen Seite sei Kontingenz etwas, das sich unserer Planung entziehe.“<sup>17</sup> Die Erfahrung zeigt, dass sich unsere absichtsgeleiteten Handlungen in einem „ambivalenten Bereich der Unbestimmtheit“<sup>18</sup> realisieren, die unser Handeln mit dem Zufall in der Weise verbindet, dass „Teile eines Handlungssystems in unvorhergesehener Weise mit Elementen oder Segmenten eines anderen Systems in Interaktion getreten sind. Der Mensch handelt intendiert, in die Handlungen intervenieren jedoch Variablen, die er nicht gewollt hat. (...)“<sup>19</sup> Der Handelnde begreift nun sein Handeln nicht mehr als ausschließlich eigene zielgerichtete Handlung, sondern lernt zu akzeptieren, „wenn auf einer bestimmten Handlung, die ein Ziel verfolgt, ein Vorgang *parasitär* aufsitzt.“<sup>20</sup> Unser Leben besteht aus diesen Handlungs-Widerfahrnis-Gemischen“, aus denen nach Ansicht von Odo Marquard<sup>21</sup> die menschliche Geschichte besteht.

### *Das kompositorische Denken von Friedrich Goldmann*<sup>22</sup>

Wir wollen uns dem ersten Satz des *Oboenkonzertes* von Friedrich Goldmann zuwenden und hinterfragen, wie Goldmann Komplexität auflöst und welche Strukturen konstruktive Bedeutung erlangen, wie der Komponist sie verwendet oder ihrem Gestaltwandel im sogenannten *kontingenten Thema* frönt. Wir gehen dabei von dem Anspruch des Komponisten aus, dass seine kompositorischen Arbeiten „Modellcharakter für die Gesellschaft als Ganzes anzunehmen vermöchten“<sup>23</sup>. Er reflektiert also sehr bewusst die Verhältnisse in der Gesellschaft und ganz besonders der Musikkultur. Er reagiert auf Zustände in der Musikproduktion und scheut sich nicht, in den geistigen Auseinandersetzungen der Zeit seine persönliche Integrität zu bewahren und seinen Vorstellungen von Wahrheitsgehalt im

---

<sup>15</sup> Benseler/Kaegi 1990, S. 251.

<sup>16</sup> Kamlah 1972, S. 34ff.

<sup>17</sup> Holzinger 2007, S. 30.

<sup>18</sup> Makropoulos 1997, S. 14f.

<sup>19</sup> Holzinger 2007, S. 30f.

<sup>20</sup> Holzinger, op. cit..

<sup>21</sup> Marquard 1986, S. 129.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu: Kontressowitz 2014, S. 15ff., 66ff., 106ff., 231ff.

<sup>23</sup> Glaetzner/ Kontressowitz 1990, S. 19.

Komponierten nachzustreben. Oder wie es Solf Schäfer mit Blick auf Wittgenstein formuliert: „Sehen wir Klänge als Zeichen-Gebende oder selbst als Zeichen, so gehören die für uns notgedrungen zu einem Kontext, den wir WELT nennen und in dem diese Klang-Zeichen WELTEN beschreiben können.“<sup>24</sup>

In Goldmanns Musik scheint die kontrollierte schöpferische Fantasie und sein Streben nach einer ganz eigenen Konstruktion von Welt von eminenter Bedeutung. Diese Welt der modernen Gesellschaft wird zunehmend komplexer und unüberschaubarer; im Zuge der funktionalen Differenzierung nimmt die Komplexität des Sozialen zu, eine Vielzahl von Einzelaktionen überlagert sich zu einer geradezu beängstigenden Dichte von nicht mehr durchschaubaren, intransparenten Ereignissen. Folgerichtig ist eine Gesellschaft, die sich stets dem Neuen verpflichtet fühlt, geradezu „unvermeidlich mit der Paradoxie von wachsenden Optionen bei gleichzeitig wachsender Ungewissheit konfrontiert.“<sup>25</sup> Das heißt, dass das Wissen häufig nun nicht mehr ein höheres Maß an Sicherheit bietet, sondern zu einer sukzessiven Zunahme an kognitiver und normativer Ungewissheit führt (Holzinger, ebenda). Eine Hilflosigkeit mit der Tendenz zur Auflösung breitet sich aus und führt zur Orientierungslosigkeit, zu einer Unübersichtlichkeit; und würde man den Versuch unternehmen, zum Beispiel gesellschaftliche Zusammenhänge erkennen zu wollen, müsste man sich wohl eingestehen, dass die Vielfältigkeit der sich überschneidenden Vorgänge und der auf vielfältige Weise miteinander verwobenen Gruppierungen sich als unübersichtliche Gesellschaft mit einer Fülle an Denkmöglichkeiten präsentieren. Diese Möglichkeitsoffenheit scheint ein besonderes Merkmal unserer modernen Welt zu sein, und in ihr wird eine zentrale Instanz unabdingbar sein: die Entscheidung. Um die prinzipielle Offenheit und Ungewissheit menschlicher Lebenserfahrungen zu bezeichnen, ist in der Philosophie und in der Soziologie, vor allem in der Systemtheorie<sup>26</sup> der historisch auf Aristoteles zurückgehende, oben ausführlicher besprochene Begriff „Kontingenz“ (Möglichkeit, Zufall) zu einem modernen sozialtheoretischen Leitbegriff geworden. „Der Begriff wird gewonnen durch Ausschließung von Notwendigkeit und Unmöglichkeit“<sup>27</sup>, er bezeichnet mögliche Abwandlungen, also jenen ambivalenten Bereich von Unbestimmtheit. „Dem gerade akut bewussten Erleben steht eine Welt anderer Möglichkeiten gegenüber. Die Problematik dieser Selbstüberforderung des Erlebens durch andere Möglichkeiten hat die Doppelstruktur von Komplexität und Kontingenz“<sup>28</sup>, wobei mit

---

<sup>24</sup> Schäfer 1993.

<sup>25</sup> Holzinger 2007, S. 16.

<sup>26</sup> Niklas Luhmann 1987, Talcott Parsons.

<sup>27</sup> Luhmann 1987, S. 152.

<sup>28</sup> Luhmann 1971, S. 32.

dem Begriff *Komplexität* das Mehr an Handlungsmöglichkeiten als aktuell erlebbar gemacht werden kann bezeichnet wird, das heißt Komplexität in diesem Sinn bedeutet Selektionszwang. „Der Begriff *Kontingenz* soll sagen, dass die im Horizont aktuellen Erlebens angezeigten Möglichkeiten weiteren Erlebens und Handelns nur Möglichkeiten sind, daher auch anders ausfallen können, als erwartet wurde...“<sup>29</sup>. Immer wenn gehandelt wird, stellt sich das Problem der Kontingenz, weil die Verhältnisse generell so sind wie sie sind: komplex, weder notwendig so, noch unmöglich! Das Erleben

„findet sich nicht in sich selbst verschlossen, nicht auf sich selbst beschränkt vor, sondern stets verwiesen auf etwas, was im Augenblick nicht sein Inhalt ist. Dies Über-sich-Hinausgewiesen-sein, diese immanente Transzendenz des Erlebens steht nicht zur Wahl, sondern ist jene Kondition, von der aus alle Freiheit der Wahl erst konditioniert werden muss.“<sup>30</sup>

Nach Luhmann sind die *Generalisierung von Erwartungen* und die interne *Ausdifferenzierung von Erwartungsstrukturen* solche Mechanismen, die Komplexität reduzieren, Kontingenz aushaltbar machen und bestimmte soziale Systeme erzeugen. Erwartungen zeigen an, „was eine gegebene Sinnlage in Aussicht stellt“<sup>31</sup>. Sie selektieren aus der Fülle von Handlungsmöglichkeiten diejenigen, die sich aus Erfahrung als die *typischen* erwiesen haben. „Erwartung entsteht durch Einschränkung des Möglichkeitsspielraums.“<sup>32</sup> Aufgrund der kaum überschaubaren Vielzahl an Möglichkeiten zu handeln, wählen wir aus, müssen wir auswählen (wählt der Komponist aus!), und damit erhält eine Situation einen ganz bestimmten Sinn und zugleich unterstellen wir dem Komponisten, dass seine Entscheidung mit einem Gedanken, einem Gedankeninhalt – in Abhängigkeit von seinen Intentionen – verknüpft ist.

„Qualität gewinnen Elemente nur dadurch, dass sie relational in Anspruch genommen, also aufeinander bezogen werden. Das kann in realen Systemen<sup>33</sup> von einer (relativ geringen) Größe ab nur selektiv geschehen, das heißt nur unter Weglassen anderer, auch denkbarer Relationen. Qualität ist also nur möglich durch Selektion ...“<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> Luhmann 1971, S. 32.

<sup>30</sup> Op. cit., S. 31.

<sup>31</sup> Luhmann 1987, S. 139.

<sup>32</sup> Op. cit., S. 397.

<sup>33</sup> System als Ganzheit verstanden, als „Organisationsform der komplexen Wechselbeziehungen zwischen einzelnen Elementen“ (Kneer/Nassehi S. 21).

<sup>34</sup> Luhmann 1987, S. 42.

Etwas, das augenblicklich im Mittelpunkt des Geschehens steht, stellt gleichzeitig immer auch einen weiteren Bereich von Möglichem zur Verfügung, aus dem jederzeit ausgewählt und aktualisiert werden kann. Die weiteren Anschlussmöglichkeiten behält der Komponist sozusagen im Hinterkopf. „Mit dieser Konstruktion stellen wir Verbindungen von Situationen her und unterlegen ihnen einen verbindenden Sinn. Wenn die Erwartungen dann bestätigt werden, ... dann kann man sie als bewährte Erwartungen ansehen. Sie werden *generalisiert*.“<sup>35</sup> Durch diese Generalisierung von Erwartungen werden Strukturen gebildet, wobei Strukturbildung nichts anderes heißt als Komplexität zu reduzieren, wobei wir unter Komplexität die *Gesamtheit* der Entscheidungsmöglichkeiten für kompositorische Anschlüsse verstehen wollen. Das Ergebnis solcher Reduktionen sind Systeme, Systeme reduzieren also Komplexität. Die Strukturen sozialer Systeme sind so gesehen generalisierte Verhaltenserwartungen, sie vereinfachen Kommunikation. Generalisierung bedeutet eine

„Verallgemeinerung von Sinnorientierungen, die es ermöglicht, identischen Sinn gegenüber verschiedenen Partnern in verschiedenen Situationen festzuhalten, um daraus gleiche oder ähnliche Konsequenzen zu ziehen. Die damit erreichte relative Situationsfreiheit ... erspart eine vollständige Neuorientierung von Fall zu Fall. Sie absorbiert auf diese Weise zugleich Unsicherheit.“<sup>36</sup>

Jede Kommunikation besitzt eine intentionale Struktur, denn sie ist stets Kommunikation über etwas, das heißt jede Kommunikation beabsichtigt etwas, „und zugleich verweist das Intendierte auf bestimmte Anschlussmöglichkeiten.“<sup>37</sup>

Ein weiterer Mechanismus, um Komplexität zu reduzieren, ist die Ausdifferenzierung von Erwartungsstrukturen. Das heißt, immer kleinere Ausschnitte werden strukturiert, wobei eine solche Ausdifferenzierung auch nur eine relative Sicherheit schafft bezüglich des Risikos von Komplexität und Kontingenz; doch wäre es ein Irrtum anzunehmen, dass die Sicherheit sich mit genauer Festlegung erhöht; denn

„je eindeutiger die Erwartung festgelegt wird, desto unsicherer ist sie in der Regel. [...] Ambiguisierung des Erwartens ist demnach eine Strategie der Herstellung von relativer Sicherheit und der Absicherung gegen

---

<sup>35</sup> Abels <sup>3</sup>/2007, S. 224.

<sup>36</sup> Luhmann 2003, S. 31.

<sup>37</sup> Kneer/Nassehi <sup>4</sup>/2000, S. 76.

umweltbedingte Störungen. Man präzisiert Erwartungen nur so weit, wie dies zur Sicherung von Anschlussverhalten unerlässlich ist.“<sup>38</sup>

### *Das Oboenkonzert (1. Satz) von Friedrich Goldmann*

Diese oder ähnliche Überlegungen scheinen Goldmann im Oboenkonzert beschäftigt zu haben. Seine Selektionen sind jeweils eine Wahlmöglichkeit unter vielen, sie schließen bestimmte Möglichkeiten ein und andere aus. „Vor dem Handeln und nach dem Handeln: Kontingenz ist das durchlaufende Moment, die zeitliche Einheit von Projektion und Erinnerung.“<sup>39</sup> Mit jeder Entscheidung, mit jedem Handeln erfolgt eine Selektion, die so, aber auch anders hätte ausfallen können.

So schreibt Pierre Bourdieu<sup>40</sup> unter Bezugnahme auf den Maler Édouard Manet: „Ich denke, diese Erfahrung unendlich vieler Möglichkeiten, die sich eröffnen und zugleich ausschließen, bewirkt, dass in jedem Augenblick ein Teil der Möglichkeiten unmöglich wird, jeder Pinselstrich Möglichkeiten verschließt.“ Und weiter führt er aus, was unmittelbar auch auf das Komponieren zu übertragen wäre; dass diese fast triviale Feststellung im Grunde doch wichtig ist, denn jedes Voranschreiten in der Komposition ist frei und strukturiert zugleich.

„Jeder Pinselstrich [...] ist strukturiert durch den Habitus – es ist ein Strich von Manet, man erkennt die Pinselführung, als Komma, als Fragezeichen usw. Er ist also strukturiert durch den technischen Habitus, durch den ästhetischen Habitus dessen, der ihn hervorbringt, und gleichzeitig durch den schon realisierten Zustand der Struktur, was bewirkt, dass es ein System von Zwängen gibt, das einen Spielraum definiert, einen Freiraum.“ Henri Bergson<sup>41</sup> spricht von der „fortgesetzten Schöpfung von unvorhersehbar Neuem.“

Bourdieu insistiert auf die Freiheit unter strukturem Zwang –

„unter dem Zwang des Habitus, des schon realisierten Werks –, eine Freiheit, die zusammenfällt mit den Möglichkeiten, die zum Teil Produkt des

---

<sup>38</sup> Luhmann 1987, S. 418.

<sup>39</sup> Luhmann 2001, S. 12.

<sup>40</sup> Bourdieu 2015, S. 166f.

<sup>41</sup> Bergson 2008.

strukturierten und strukturierenden Blicks auf die sich strukturierende Realität sind – Möglichkeiten die für einen anderen nicht bestehen würden.“

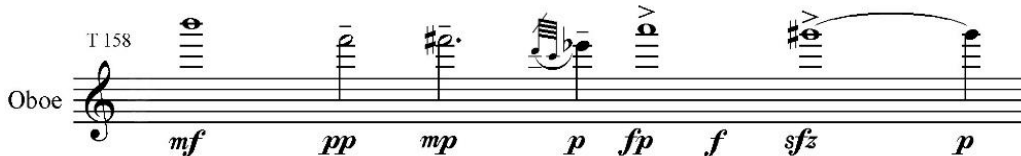
Dabei lässt sich per analogiam auch an einen anderen Schöpfer denken, denn in der Korrespondenz von Gustav Flaubert<sup>42</sup> finden sich Bemerkungen wie: „Ich habe Angst, in Paul de Kock<sup>43</sup> zu verfallen oder chateaubriandisierten<sup>44</sup> Balsac<sup>45</sup> zu machen.“ Welcher Komponist kennt die Gefahr des Abgleitens in den Stil zum Beispiel des Lehrers oder eines anderen Komponisten nicht. Sie alle sind tätig in *einem* Feld, und das heißt, weiß Bourdieu, „in Bezug auf Mitproduzenten produzieren“, ob man will oder nicht, ob man es weiß oder nicht.“

### *Das selektierte Material*

Schauen wir uns zunächst das von Goldmann selektierte Material sowohl für den Solisten (NB 1a-1b) als auch für das Orchester an (NB 2a). Varianten, Permutationen des kontingenten Themas in der Solo-Oboe in Bezug auf Dauern und Vorschläge (1-5) und ebenso im Orchester.<sup>46</sup>



*NB 1a: Solo-Oboe, Takt 1-6. Dauern und Vorschläge (1-5).*



*NB 1b: Solo-Oboe, Takt 158 (4-2-3-1-4-5).*

<sup>42</sup> Flaubert 1995.

<sup>43</sup> Französischer Romanschriftsteller und Dramatiker (1793-1871).

<sup>44</sup> François-René Vicomte de Chateaubriand (1768-1848), französischer Schriftsteller der Romantik.

<sup>45</sup> Honoré de Balsac (1799-1850), französischer Schriftsteller, er sowie Stendhal und Flaubert bilden in der Literaturgeschichte das Dreigestirn der großen Realisten.

<sup>46</sup> Vgl. Kontressowitz 2014, S. 66ff.

NB 2a: Orchester, T 52-54, Violine I und II. Vl. I-1 (1-3-2-5-4) etc.

Wir verwenden den Begriff *Kontingenz* für die Unbestimmtheit dessen, was wir aufgrund der fehlenden Fixierung, einer basalen Formung, nicht traditionell Thema nennen können und gebrauchen deshalb den Begriff *kontingentes Thema*, woraus – nach allem oben Gesagten – zu schließen ist, dass Goldmann mit einem offenen Anschlussverhalten ‚spielt‘. Seine Strategie der Ambiguität des Erwartens, also ohne genaue Festlegung, sichert den Fortlauf und ermöglicht entsprechend vielfältige kompositorische Anschlussentscheidungen. Auch wenn wir uns auf die Tondauern (1-5) mit unterschiedlicher Tonhöhe und die Kombinationen mit unterschiedlichen Vorschlägen (1-5) konzentrieren, so bilden die ausdifferenzierten Trillerketten, die Repetitions- und Tremologruppen, aus denen sich – vornehmlich in den Streichern – figurative Gruppen entwickeln, ebenso eine Komplexität, die der Komponist durch Selektion, also per Entscheidung reduzieren muss. Das trifft auch auf die agogischen Figuren in den Holzbläsern und die rhythmischen Konstellationen in den Hörnern respektive im Schlagzeug zu. Die fünffach abgestufte Dynamik wird nur sehr selten relevant im ersten Satz des Oboenkonzertes, deshalb wurde sie für die Wahlmöglichkeiten nicht beachtet.

### *Fakultät 5 (5!)*

Nach der Formel Fakultät 5 (5!) ergeben sich 120 verschiedene Kombinationsmöglichkeiten der fünf Tondauern. Und zu jeder dieser 120 Permutationen gibt es wiederum 120 Varianten mit der Anzahl von 1 bis 5 Vorschlägen, daraus errechnen sich insgesamt 14400 Permutationen bezüglich der Tondauer und der Anzahl der Vorschläge, aus denen Goldmann per Entscheidung das jeweilige ‚kontingente Thema‘ respektive eine Anschlussmöglichkeit auswählen konnte. Nimmt man die Tonhöhe, das heißt die fünf Töne eines ‚kontingenten Themas‘ beziehungsweise das gesamte Arsenal der zur Verfügung stehenden Töne hinzu, dann erhält der Komponist eine sehr hohe Zahl von Möglichkeiten.

## Frühere Kompositionen

Numerisch gesteuerte Konstruktionen verwendet Friedrich Goldmann bereits in den *Vier Klavierstücken* von 1973. Das vierte Klavierstück zeigt gleich in der ersten Akkolade des Autographs das Baumaterial.

The image shows a musical score for Klavierstück 4. At the top, a sequence of numbers is written: 4, 1, 3, 3, 5, 4, 2, 2, 1, 5. Below this, the score is written on a grand staff with two staves. The tempo markings 'lento assai' and 'accel.' are present. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'sf'. Pedal markings 'Ped.' are also visible at the bottom of the score.

NB 3: Klavierstück 4 aus den *Vier Klavierstücken* aus dem Jahr 1973. 1-5 Töne in den Hauptnoten wie in den Vorschlägen.

Die Hauptnoten haben eine Folge von 1-3-4-2-5 Tönen und die ebenso numerisch gesteuerten Vorschläge eine Tonfolge von 4-3-5-2-1. Auch in den folgenden Kompositionen, z. B. *Zusammenstellung. Musik für Bläser*<sup>47</sup> aus dem Jahre 1976 oder der *Sinfonie 2*<sup>48</sup>, hier allerdings mit der Zahlenfolge 1-9, greift Goldmann immer wieder auf numerische Prinzipien zurück.

## Selektionen im Oboenkonzert

Die vom Komponisten im Oboenkonzert getroffene Selektion ist eine Entscheidung, die so wie sie ausgefallen ist, ein kompositorisches Charakteristikum des Komponisten darstellt, das zusammen mit anderen Merkmalen seinen typischen Stil für ein bestimmtes Zeitfenster definiert; das betrifft sowohl die formale, die vertikale wie die horizontale Gestaltung bzw. Gestaltgebung.

„Die »irgendwie« zueinander stehenden Formen haben doch im letzten Grunde eine große und präzise Beziehung zueinander. Und schließlich lässt sich auch diese Beziehung in einer mathematischen Form ausdrücken ... Als letzter abstrakter Ausdruck bleibt in jeder Kunst die Zahl.“<sup>49</sup>

In der Solo-Oboe gibt es nur eine einzige thematische Permutationsreihe im Takt 116 (exakt die Mitte von insgesamt 231 Takten), die direkt mit dem Dauernwert 1 beginnt. Eine

<sup>47</sup> Vgl. Kontressowitz 2020, S. 106.

<sup>48</sup> Op. cit., S. 107ff.

<sup>49</sup> Kandinsky 2009, S. 134.

Permutation 1-3-5-4-2 findet sich auch im klangvariierten Brückenton h' im Takt 108 bis 110, hier jedoch nur tonrepetierend und ohne Vorschläge. Alle übrigen Permutationen wählen eine Abfolge, die mit längeren Notenwerten beginnt (vgl. oben NB 1). Und es gibt auch nur eine Permutationsreihe der Solo-Oboe, nämlich im Schlusstakt 230, wo der Dauernwert 1 am Ende der Abfolge steht. Ebenso ist bemerkenswert, dass Goldmann nur in der Schlussphase ab Takt 226 bis 230 die Anzahl der Vorschläge und die Dauernwerte in der Solo-Oboe zweimal identisch hält: 2-2, 4-4, 1-1, 3-3, 5-5, zwischengeschaltet eine reine Dauernfolge von 5-3-1-4-2 Achteln, und danach noch einmal identische Zahlen in permutierter Folge: 4-4, 2-2, 3-3, 5-5, 1-1. Es erscheint keine Folge in der Grundkonstellation 1-2-3-4-5, sowohl in den Hauptnoten als auch die Anzahl der Vorschläge betreffend.

Als Selektion ist Generalisierung eine Einschränkung des Möglichen, zugleich aber macht sie andere Möglichkeiten sichtbar. „Als Einheit dieser beiden Aspekte führt Generalisierung zur Entstehung strukturierter Komplexität ...“<sup>50</sup> Da die quasi nicht oder nur sehr schwer überschaubare Fülle an Möglichkeiten ein Auswählen unabdingbar macht, gibt der Komponist mit seiner Entscheidung für den ausgewählten Anschluss dieser Situation einen ganz bestimmten Sinn. Dabei jongliert er im Hinterkopf mit den bei der Selektion in dieser aktuellen Situation nicht berücksichtigten Möglichkeiten, die ihm für die weiteren Situationen zur Verfügung stehen, womit er ihnen wiederum einen verbindenden Sinn unterlegt.

Zu Beginn des Oboenkonzertes gibt es eine räumliche Begrenzung auf einen Klangraum zwischen e' und c'''. Der neu geschaffene Klangraum ab Takt 132 von Kontra G bzw. Kontra D bis h<sup>3</sup> bewirkt zunächst eine geradezu unheimliche Leere. Danach erfolgt die Verortung der Gruppen im neuen freien Raum. Dieser Vorgang weist modellartig auf politische Denkweisen zur Zeit der Entstehung des Werkes hin, nämlich das Denken über „Öffnung“, vielleicht gar über die Teilhabe an der globalisierten Welt, oder enger gefasst, über die Wiedervereinigung beider deutscher Staaten. Goldmann komponierte das Oboenkonzert in den Jahren 1978/79, also zehn Jahre vor der Wiedervereinigung. Gerade auch die Verwendung kontingenter Themen ist unseres Erachtens ein Indiz für ein Aufbrechen von traditionellen (in sich schlüssigen, geschlossenen) Räumen und tendiert von einem zentralen Denken hin zu inhomogenen, vernetzten und einander überlagernden Räumen. Mit dieser Veränderung von Wahrnehmungsstrukturen und Kommunikationsformen hat sich das Konzept von Raum und Zeit radikal verändert.

---

<sup>50</sup> Luhmann 1987, S. 140.

Die Bezeichnung „kontingentes Thema“ erfasst den neuen Bereich der Globalisierung, der Kompromisse sowie der Auswahlentscheidung, er erschließt damit auch eine weitergefasste Räumlichkeit.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Vgl. Kontressowitz 2014, „Annäherung 3 – Raum, Zeit, Ort und Bewegung“, S. 101.

## Literatur

- Abels, Heinz (<sup>3</sup>/2007): *Einführung in die Soziologie*, Wiesbaden (Verlag f. Sozialwissenschaften).
- Benseler, Gustav Eduard: *Griechisch-Deutsches Wörterbuch*, bearb. von Adolf Kaegi, Leipzig <sup>19</sup>/1990 (Verlag Enzyklopädie).
- Bergson, Henri: *Denken und schöpferisches Werden*. Aufsätze und Vorträge, übersetzt von Leonore Kottje, Hamburg 2008.
- Bourdieu, Pierre: *Manet. Eine symbolische Revolution*, Berlin 2015.
- Bubner, Rüdiger, *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen*, Frankfurt/M. 1984.
- Bubner, Rüdiger: *Die Aristotelische Lehre vom Zufall*. In: *Kontingenz*, in der Reihe: „Poetik und Hermeneutik“, Bd. 17, hrsg. von Gerhard von Graevenitz/ Odo Marquard, München (Fink) 1998.
- Elster, Jon: *Logic and Society*, New York 1978.
- Flaubert, Gustav: *Die Briefe an Louise Collet*, Zürich 1995.
- Glaetzner, Burkhard / Kontressowitz, Reiner (Hrsg.): *Spiel-Horizonte*, Gruppe Neue Musik »Hanns Eisler« 1979-1990, Leipzig 1990.
- Graevenitz, Gerhard von / Marquard, Odo (Hrsg.): *Kontingenz*. In der Reihe: „Poetik und Hermeneutik“, Bd. 17, München (Fink) 1998.
- Greven, Michael: *Kontingenz und Dezsion*, Opladen 2000.
- Holzinger, Markus: *Kontingenz in der Gesellschaft. Dimensionen eines Leitbegriffs moderner Sozialtheorie*, Bielefeld (transcript) 2007.
- Kamlah, Wilhelm: *Philosophische Anthropologie*, Mannheim 1972.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*. Bern (Benteli) <sup>3</sup>/2009.
- Kneer, Georg / Nassehi, Armin: *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*; München (W. Fink) <sup>4</sup>/2000.
- Kontressowitz, Reiner: *Fünf Annäherungen zu den Solokonzerten von Friedrich Goldmann, Altenburg* (Kamprad) 2014.
- Kontressowitz, Reiner: *Annäherungen II. Zur Biographie und zu den Sinfonien von Friedrich Goldmann, Altenburg* (Kamprad) 2020.
- Luhmann, Niklas (1971): *Sinn als Grundbegriff der Soziologie*, in: Habermas und Luhmann: „Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie“ – Was leistet die Systemforschung? Frankfurt/M. (Suhrkamp) <sup>10</sup>/1990.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme, Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1987.
- Luhmann, Niklas: *Aufsätze und Reden*, Stuttgart (Reclam) 2001.

- Luhmann, Niklas: *Macht*, Stuttgart (Lucius & Lucius) 2003.
- Makropoulos, Michael: *Modernität und Kontingenz*, München (Fink) 1997.
- Makropoulos, Michael: *Modernität als Kontingenzkultur*. In: „Kontingenz“, in der Reihe „Poetik und Hermeneutik“ Bd. 17, hrsg. von Gerhard von Graevenitz/ Odo Marquard, München (Fink) 1998.
- Marquard, Odo: *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart (Reclam) 1986.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Erstes und Zweites Buch, hrsg. von A. Frisé, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) <sup>26</sup>/2011.
- Rescher, Nicholas: *Topological Logic*, 1968.
- Schäfer, Solf: *Aus Klängen fallen Zeichen*, Anmerkungen zum Programm „Steirischer Herbst 1993“, Graz 1993.
- Wefelmeyer, Fritz: *Kultur und Literatur. Zu ihrem Begriff bei Robert Musil*; in: Helmut Brackert / Fritz Wefelmeyer, (Hrsg.) „Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert“, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Dresden (Verlag der Kunst) 1979.