

Retrofuturismus?

Über Systeme und Systemzwänge in der Musiktheorie¹

HARTMUT FLADT

I

Die Systeme
Prächtig habt ihr gebaut. Du lieber Himmel! Wie treibt man,
Nun er so königlich wohnt, den Irrtum heraus?
(Goethe, aus den *Xenien*, *Musenalmanach* 1797)

Dieses wunderbare Distychon Goethes begleitet mich schon lange Jahre meines wissenschaftlichen Daseins, das ich immer in einer produktiv widersprüchlichen Einheit mit dem künstlerischen und dem pädagogischen sehe, untrennbar verknüpft mit dem gesellschaftlich-politisch fundierten Ethosprinzip. Und der Retrofuturismus (vorwärts, es geht zurück!) ist nicht allein ein Phänomen neuester Popkultur und -theorie,² sondern hat seine vorstürmenden Rückversicherungsverträge in fast allen Phasen unterschiedlichster Kulturgeschichte(n) der Menschheit im ‚guten Alten‘ von – in sich – durchaus stimmigen Systemen dokumentiert, die Sicherheiten im Unbekannten versprochen und dieses Unbekannte in der Regel dann diesen Sicherheiten unterworfen – ein Kolonialismus, der gern auch in den eigenen Kulturen praktiziert wurde und wird. Ich beginne mit einer kleinen Erzählung.

Es war einmal, so gegen Ende des letzten Jahrtausends – da unterrichtete ich in Wien, und wir analysierten Beethovens Streichquartett C-Dur op. 59 Nr. 3. Da ist die wunderbare große Introduction, und ich versuchte, etwas über die Introduktions-Ästhetik zu vermitteln, die für den Komponisten Beethoven ebenso selbstverständlich war wie für die Kenner unter seinen HörerInnen. Also: Beethoven wusste, was seine RezipientInnen wussten, und darauf reagierte er, indem er einerseits Erwartungen erfüllte

¹ Überarbeitung eines Vortrags an der Universität der Künste Berlin, 30.11.2012.

² Georg Seeßlen, *Heute eine Beleidigung, morgen ein Kompliment. Retrocinemaniamania – das Kino kehrt der Gegenwart den Rücken zu*, in: *spex. Magazin für Popkultur*, Sept./Okt. 2011, S. 66–67.

und sie andererseits durchbrach, indem er überraschende Innovationen und Individualisierungen von erwartbaren Topoi komponierte. Selbstverständlich ist die Introdution des Dissonanzen-Quartetts von Mozart eine seiner Referenzkompositionen, eine Komposition, die er kannte und von der er wusste, dass die Kenner sie kannten. Was also versuchte ich, den Studierenden zu vermitteln? Ich zeigte die *laconitas*-Topoi mit ihren verknüpften und verborgenen, rätselhaft-dunklen Andeutungen in der Motivik (die dann, so Beethovens Formentwurf, erst später thematisch quasi ‚zu sich selbst kommen‘), die harmonischen Unwägbarkeiten, die auch erst später strukturell bedeutsam werden – all das Ausprägungen auch der Ästhetik des Erhabenen, der großartigen „anscheinenden Unordnung“, wie es im Sulzer-Lexikon³ heißt. Da meldete sich einer der Studierenden, der in den USA studiert hatte, und fragte schüchtern: „Aber wo ist der Anstieg, und was können wir als Kopftouren definieren?“ Er war also in die Kunst eingeweiht worden, ein Schenker-Diagramm herzustellen, und „Analyse“ hieß, das Schenker-System auf die Musik zu projizieren. Um (spätschenkerianisch!) systemgerechte, also der metaphorischen Schwerkraft gehorchende abwärts gerichtete Intervallzüge konstruieren zu können, benötigt man einen Kopftouren. War er gefunden, fanden die Züge ihre prädestinierten Geleise, war die Welt in Ordnung. Das drastisch reduzierte Werk, seines Sinns und seiner erlebbaren Aussage nahezu völlig beraubt, wurde zum Beleg für die Aussagekraft eines Systems.

Das erinnerte mich lebhaft an prähistorische Höhlenmalerei.

1. Von Höhlenmalereien und Glaubensbekenntnissen

Eine der wesentlichen Funktionen von Höhlenmalereien war es, in einem Initiationsritus auf Glaubensinhalte einzuschwören – daher die geheimen, unzugänglichen Orte. Was greift da ineinander?

- das Abbild selbst (auch Schenker-Diagramme sehen oft beeindruckend schön aus),

³ Vgl. etwa Johann Abraham Peter Schulz, Art. *Symphonie*, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* [1794], Reprint Hildesheim u. a. 1994, Bd. 4, S. 478–480, hier S. 479.

- die magische Beherrschung des Abgebildeten und
- die reale Beherrschung der Abbildenden und der das Abgebildete Rezipierenden durch eine priesterlich-schamanische Kaste.

Ein Hinterfragen des Ritus und der Kategorien, so mein Student, wurde ausgeschlossen. Kein kritisches Methodenbewusstsein, keine Historizität, keine Alternativen. Musiktheorie als schamanisches Herrschaftsverhältnis. Das gilt selbstverständlich auch für andere Systeme der Musiktheorie, wenn sie so praktiziert werden. Und: Dass es auch sehr viel sinnvollere Umgehensweisen mit Prinzipien Schenkers gibt, ist selbstverständlich.

Andere Ausprägungen und Funktionen der musiktheoretischen Höhlenmalereien sind Resultat von magischem Jagdverhalten: das Banen der scheuen Beute durch Benennen und Abbilden, durch Umsetzen in eine eigene Symbolik, die Wesenheiten bezeichnen soll. Wer von uns hätte das nicht sozusagen am eigenen Leib erlebt: Ich bin beispielsweise in zwei Glaubensgemeinschaften aufgewachsen – ich war evangelisch-reformiert und funktionstheoretisch. Die Welten ordneten sich wie von selbst, und es wurde reiche Beute gemacht, anerkannt durch mächtige Institutionen, genannt Kirche, Schule, Hochschule. Dann aber kamen die Glaubenszweifel, und sie stellten den Wert dieser Art von Beute heftig in Frage. Auch die magischen Abbildungen der Schemata der sogenannten Formenlehre verloren ihre Faszination. Aber: Ich will doch fasziniert sein, von der Musik, fasziniert vom Abenteuer Musikverstehen – nur: nicht fremd-bestimmt, nicht ideologisch.

Es gibt noch weitere Typen und Deutungsmöglichkeiten von Höhlenmalerei: Da sind Symbolsprachen entwickelt, durch die das Jagdbare konkret bezeichnet wird, mit denen auch über Jagdtechniken Auskunft gegeben wird und sogar die Wanderrouten des Jagbaren festgehalten sind. So nahe mir auch diese Art musiktheoretischer Höhlenmalerei prinzipiell ist – ich weiß selbstverständlich, dass beschwörende Initiationsriten und magisches Verhalten zur Realität des Faches gehören, und ich denke, dass sich auch in meiner Lehre und in meinen Publikationen durchaus Spuren davon finden lassen.

Jetzt möchte ich aber auf keinen Fall vergessen, dass diese weit über 30.000 Jahre alten Zeugnisse von Menschen gemacht wurden und dass

die Höhlenmalereien nicht schlicht in den von mir skizzierten möglichen Funktionen aufgegangen sind. Sie tragen das Potenzial der Emanzipation des Spielerischen und des Künstlerischen schon in sich. Das ist ‚gelingen‘ im doppelten Sinne, also: den gewünschten Zwecken entsprechend und zugleich ‚schön‘, das heißt geordnet schön und – besonders in der Farbigkeit und in der gebannten Bewegung – berauschend schön.

Jede musikalische Analyse ist, nüchtern betrachtet, zugleich eine – wie auch immer geartete – Konstruktion ihres Gegenstandes. Mit dieser Tatsache aber möchte ich kritisch umgehen dürfen, nicht affirmativ oder gar ideologisch. Das kritische Bewusstsein dieses Konstruktionsvorgangs ist für mich eine grundlegende Voraussetzung dafür, dem Gegenstand meiner Analyse möglichst nahe zu kommen. Und im Spannungsfeld von ‚geordnet schön‘ und ‚berauschend schön‘ oder gar ‚wahr als planvolle Verzerrung‘ wird in der Regel dem guten alten neidischen Apollon gehuldigt. Der hat ja im Mythos den Marsyas, der den Doppelaulos viel schöner blasen konnte als er, geschunden, das heißt: ihm die Haut bei lebendigem Leibe abgezogen.

2. Vom Rumpelstilzchen-Effekt

Magisches Verhalten: Da verweise ich immer wieder gern auf das, was ich, ganz märchenhaft, als musiktheoretischen ‚Rumpelstilzchen-Effekt‘ bezeichne. Rumpelstilzchen: Dieser Typ hilft einem ja bekanntlich aus der Klemme, wenn’s darum geht, Stroh, abgedroschenes Zeug also, in Gold zu verwandeln; ein Wunschtraum aller Kunst- und Kulturwissenschaft. Aber: Rumpelstilzchen stellt Bedingungen. Und: Die können fatal sein. Das Erstgeborene dem Dämon ausliefern – vielleicht die Diplomarbeit? Die Seele verkaufen? Sehr fatal, gäbe es nicht ein probates Mittel, vielfach erprobt in Mythen von Naturvölkern, verbreitet als Märchen-Motiv: Das ist die Nennung des Namens – als Akt der magischen Bannung.

Heißest du Heinz? Hinz? Kunz? Heißest du etwa Rumpelstünzchen? (So steht’s in der ersten Aufzeichnung der Grimms.)

Hinz, Kunz und Rumpelstilzchen stehen für Wesenheiten: Hinz und Kunz bis heute redensartlich für ‚jedermann‘, das platt-Alltägliche; Rumpelstilzchen dagegen für die Eintrittsformel in die Welt des Zau-

berhaften, ein Sesam-öffne-Dich ins Dschinnistan. Die verwirrend chaotische Welt der Erscheinungen scheint „auf den Begriff gebracht“ (wie bei Hegel), „triffst du nur das Zauberwort“ (wie bei Eichendorff). Und die Macht des ums Feuer tanzenden schwarzen Kobolds ist gebrochen, wenn das Namens-Geheimnis enthüllt ist.

Wenn Kategorien aus Burmeisters *Musica poetica* oder Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* für Hypotyposis-, für Dissonanz- und für Syntax-Figuren benutzt werden, dann ist das nur zu häufig ein Resultat dieses immer wieder begegnenden ‚magischen Bewusstseins‘. Im schlichten Benennen eines Phänomens wird schon sein Erkennen und Bannen vermutet. Dabei liegt doch der kompositorische Witz nicht darin begründet, *dass* solche Figuren benutzt werden, sondern *wie*. Es soll, etwa in der Schulmusik- und der Musiktheorie-Hauptfach-Ausbildung, ganze Schulen geben, die dazu anhalten, schlicht die Interpunktionsformeln des Heinrich Christoph Koch unter die zu analysierenden Stücke zu kleben und durch diesen magischen Akt der Namens-Verleihung den jeweiligen bedrohlichen Dämon zu bannen. Das *kann* immerhin ein erster Schritt zum dringend erforderlichen umfassenden Erkennen sein. Ich habe – viele der Leserinnen und Leser dieses Beitrags wissen es – gar nichts gegen Kochs Kategorien; sie sind partiell sehr nützlich fürs Verstehen des ‚interpunktischen‘ Formdenkens in einem begrenzten Zeitraum der Musikgeschichte.

Die vielen, überall lauern den Rumpelstilzchen müssen sich aber eine kritische Überprüfung ihrer Adäquatheit gefallen lassen. Indem das Material, die Verfahrensweisen und die Begrifflichkeiten aller Musik in ihrer immer noch selbstverständlichen Historizität verstanden werden, indem also die Folien rekonstruiert werden, die ja erst die Voraussetzungen für Neuerungen liefern, wird der hermeneutische Verstehensprozess in die Wege geleitet. Kulturell verwurzelt, breites geschichtliches Vorwissen – das ist immer auch als Einheit von Er-Innertem, Gefühltem, Gewusstem, Kommuniziertem zu denken. Diese Einheit ermöglicht erst jene wunderbar reichen Rezeptionsweisen, die den Großteil der Musik betreffen, die wir kennen und lieben – in allen Genres. Wir alle haben unendlich viel mehr gespeichertes Wissen und gespeichertes sinnliches Wissen in uns, als wir es für möglich halten und als es uns bewusst ist. Und im Akt des hörenden Verarbeitens messen wir selbstverständlich

alles Rezipierte, auch alles Neue und Unbekannte an diesem gespeicherten Wissen. Wir rezipieren und projizieren gleichzeitig in dieses Rezipierte hinein.

3. Aschenputtels Täubchen

Der Typus des Erbsenzählers wird in der Musiktheorie (und nicht nur da) grundsätzlich verachtet, andererseits aber heimlich hochgeschätzt, denn er verrichtet häufig auf zähe und geduldige Weise langwierige und langweilige Arbeiten, zu denen man selbst absolut keine Lust hat, die aber wohl dennoch wichtig sind. So manches spekulative Wolkenkuckucksheim ist von Erbsenzählern zum Einsturz gebracht worden. Aschenputtels Täubchen sind aber eine ganz besondere Spezies. Da geht es ja darum, die aus Bosheit in die Asche geworfenen Linsen herauszupicken, sie zu sortieren und zu qualifizieren: die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen. Die Täubchen (also die Verkleinerung der musikalisch höchst doppeldeutigen TAUBEN), die in der *pitch class set theory* oder der Simon-Tonfeld-Analyse ihre Linsen aus der Asche ordnen, geraten in Abgründe der Versuchung: Was kommt ins Töpfchen, was kommt ins Kröpfchen, damit die Theorie stimmt? Die guten, das sind die theoriestützenden Linsen, die schlechten, das sind die theoriegefährdenden.

Mit Aschenputtels Täubchen wird aber auch ein fließender Übergang zum nächsten Prinzip ermöglicht, dem Prokrustes-Prinzip. Was bei diesem fließenden Übergang fließt, das ist Blut: Rucke-Di-Guh, Blut ist im Schuh. Der nicht in den Schuh passende Fuß wird bei Aschenputtels Stiefschwestern passend gemacht, indem Zehen oder die Ferse abgeschnitten werden. Analytische Selbstverstümmler gibt es selbstverständlich auch in der Musiktheorie. Aber das rächt sich, einerseits gesundheitlich, andererseits aber auch, weil sich immer wieder Täubchen finden, die ihre aufklärenden Gurrelieder singen: Rucke-Di-Guh, Blut ist im Schuh.

4. Vom Prokrustes-Prinzip

Musik in ihren vielen, vielen Ausprägungen und mit ihren ebenso vielen Kontexten ist ein derart komplexes System, dass es kein Wunder ist, wenn nach einheitlichen und konsistenten Erklärungs- und Deutungs-

mustern gesucht wird. Und jetzt kommt ein wissenschaftstheoretischer Lieblingsmythos von mir ins Spiel (nein, *nicht* Sisyphos, obwohl auch das sehr reizvoll wäre): Es ist der liebenswürdige Prokrustes.

Ich möchte, immer wieder und sehr eindringlich, warnen; warnen vor Systematiken, die der Illusion von Voraussetzungslosigkeit erliegen; sie blenden die Geschichtlichkeiten mit all ihren immer auch semantischen Implikationen schlicht aus. Der mythologische Herr Prokrustes war wissenschaftstheoretisch ein sehr prinzipientreuer, und keine Wirklichkeit konnte ihn schrecken: Er fing bekanntlich die vorbeikommenden Reisenden, legte sie auf seine Betten, und wenn sie kleiner waren, wurden sie entsprechend gestreckt, und wenn sie größer waren, schlug er das störend Überhängende ab. So kann sich ein Weltbild ordnen. Peinlicherweise steckt ein Stück Prokrustes in uns allen, auch in mir. Darum: Statt der Tendenz zum folternden Strecken und zum Abhacken im analytisch-interpretatorischen Geschäft nachzugeben, rate ich zum selbstverständlichen Offenlegen der eigenen Prämissen, auch zum offenen Bekennen von Unzulänglichkeiten dieser Prämissen. Wir haben es mit Kunst zu tun, und Kunst kann nie lückenlos ‚beweisbar‘ sein, aber: Wir können Annäherungen vielfältigster Art versuchen.

Analyse-Methoden und Analyse-Systeme, seien sie nun textanalytisch oder höranalytisch intendiert, sind unverzichtbar, und sie sollten dazu da sein, Musik adäquater zu verstehen. Sie haben eine heuristische Funktion. Sich verselbstständigende musiktheoretische Systeme aber tendieren dazu, wie Carl Dahlhaus immer wieder beklagt hat, Musik als Fallbeispiel für die eigene Stichhaltigkeit zu beschlagnahmen. Und was mit dem eigenen System nicht koinzidiert oder ihm gar zuwider läuft und es gefährdet, wird – im besten Falle – ignoriert.

Mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit werden Theoretiker zu Alchimisten der Musiktheorie, die den jeweiligen Stein der Weisen gefunden zu haben vermeinen und nun auch selbst fest daran glauben. Der Stein der Weisen – arabisch *El Iksir*: Immerhin ist es, wie wir aus der Geschichte wissen, möglich, auf der Suche nach El Iksir das Porzellan zu erfinden – und nicht nur an Elixiere des Teufels zu geraten.

Die Position des so wunderbar reichen Faches *Musiktheorie* ist angesiedelt

- zwischen historischer und systematischer Wissenschaftlichkeit,
- zwischen analytischer und handwerklicher Kompetenzvermittlung, die das verstehende Hören immer in sich einschließen muss,
- zwischen kompositorischer/improvisatorischer Kreativität und pädagogischer ‚handlungsorientierter Reflexion‘.

Das muss immer wieder als geradezu unglaubliche Chance begriffen werden: ‚Theorie‘ eröffnet so ein Potenzial, das sich in den einzelnen ‚Sparten‘ allein nie ergeben würde.

II

Was habe ich in meinem musiktheoretischen Leben, das ja Teil der Musikgeschichte primär der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist, alles erlebt?

- die ungebrochene Fortsetzung der Nazi-Ideologie, bei der die jüdisch-intellektualistische „Musiktheorie“ durch den „Tonsatz“ ersetzt worden war (Ludwig Holtmeier⁴ hat diese Fakten und Kontinuitäten beeindruckend aufgearbeitet), noch in den 60er Jahren;
- die Neubestimmung der Musiktheorie durch umfassend-kritische Historizität, verbunden mit dem Namen meines Lehrers Carl Dahlhaus – von der Propädeutik zur Theorie mit wissenschaftlichem Anspruch zwischen Historie und Systematik;
- auch daraus resultierend die Ansätze Diether de la Mottes, in den „Fächern“ Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre historisches mit künstlerisch-pragmatischem Denken und Wissen zu versöhnen;

⁴ Ludwig Holtmeier, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz: Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1/1 (2003), S. 11–34.

- den Methodenelektizismus, zu dem Carl Dahlhaus sich bekannte, der aber uns, seinen 68er-Schülern, suspekt war, die wir gern alles Musikalisch-Musiktheoretische gesellschaftlich und politisch und politökonomisch zu dechiffrieren versuchten – mit sehr wechselhaftem Erfolg;
- die Wiederentdeckung Schenkers (und ich erinnere mich an Szenen in der wunderbaren HdK-UdK-Mühle in Struckum an der Nordsee, wo sich meine Schülerinnen und Schüler Gesine Schröder, Michael Polth, Ullrich Scheideler, Oliver Schwab-Felisch, Ulrich Kaiser, Ariane Jeßulat, Volker Helbing und viele andere mit mir daran abarbeiteten und wo, zu meiner Frustration, sich ein spezifischer Schenkerianismus regenerierte);
- dann kamen die vielen Frustrationen mit den schlechten Abstraktionen der *pitch class set theory*; Bayern hat – wie Freunde berichten, die ihre SchulmusikstudentInnen darauf vorbereiten müssen – die *pitch class set theory* als das Modernste aus den USA in den Pflichtkanon für den Musikunterricht an Gymnasien importiert: höchstens 60 Jahre alt und gut abgegangen. Und jetzt bekommen die SchülerInnen pragmatische Tipps, wie Sets ausgerechnet werden können. Warum aber und in welchen Kontexten, mit welchen Anwendungskriterien, mit welchen Erkenntniszielen, davon ist nicht die Rede;
- es folgte die Wiederentdeckung der ebenso sympathischen wie problematischen *Wordless Functional Analysis* Hans Kellers;
- das reanimierte historische Bewusstsein brachte, in Berlin schon vor etwa 30 Jahren, die von mir so geschätzte erkenntnisträchtige Aufarbeitung von langlebigen Improvisations- und Satz-Modellen und topologischen Traditionen, sehr wichtig fürs Verstehen von semiotischen, syntaktischen und semantischen Grundlagen bis in die Popmusik;
- was haben wir nach der Goodman-Lektüre nicht ‚herumgelabelt‘, meistens vergeblich, immerhin mit einem jetzt vernünftiger gewordenen Metaphern-Begriff;
- dann die kritische Aufarbeitung des Hochschul-,Fachs‘ Musiktheorie und seiner Geschichte;
- Neo-Riemann verstrickt uns in die Ton-Netze, in denen sich, nach meiner Erfahrung, so wenig Beute verfängt (vielleicht ist das ja ein musiktheoretischer Artenschutz);

- die drainierte, staubigere Version der Tonnetze sind die Tonfelder Albert Simons, offensichtlich geprägt durch Ernő Lendvais nur bedingt taugliche Bartók-Theorien;
- die Ethnomusikologie und die auch wissenschaftliche Beschäftigung mit den Rock- und Pop-Kulturen brachte eine erneuerte Relevanz des Performativen, das gern als metaphorische Performance-Sau durchs Dorf getrieben wird und sich oft genug als niedliches Meerschweinchen entpuppt;
- und zum Abschluss sei die Musikvermittlung erwähnt und ihr enormes Potenzial gerade für die Fächer Musikwissenschaft und Musiktheorie.

Da es aber um Musiktheorie geht, zitiere ich noch aus einem berühmten Artikel eines Zeitgenossen Philipp Emanuels, wie er zum Kreis der Berliner Musik-Intellektuellen zählend, die sich „Der Critische Musicus an der Spree“ nannten:

Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt. Ihr Endzwek ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in ein Kammerconcert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. Soll sie diesem Endzwek vollkommen Genüge leisten, und ein mit der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorhergeht, verbundener Theil seyn, so muß sie neben dem Ausdruck des Großen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stük im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schickt, unterscheiden.

Die Kammersymphonie, die ein für sich bestehendes Ganzes, das auf keine folgende Musik abzielet, ausmacht, erreicht ihren Endzwek nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammersymphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, concertirende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und vornehmlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der

größten Wirkung ist. Hiezu kömmt noch die Kunst, alle Stimmen in und mit einander so zu verbinden, daß ihre Zusammentönung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig ist, sondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beyträgt. Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine pindarische Ode in der Poesie ist; es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfordert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft, und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu seyn.⁵

Zurück zur Theorie, grau und bunt wie das Leben selbst: Erkenntnistheoretische Extrempositionen lassen sich – sehr unwissenschaftlich, aber wunderbar deutlich – veranschaulichen: Auf der einen Seite finden wir einen nomothetischen Begriffsrealismus. Nach dieser Maxime wird noch heute gern in der Formenlehre die Sonatenhauptsatz-Form behandelt; es gibt nur die f-Moll-Sonate op. 2 Nr. 1 von Beethoven, und da nur den ersten Satz, und von dem meist nur die Exposition. Also: ein begriffsrealistischer Platonismus bzw. Hegelianismus. Auf der anderen Seite steht der ideografische Radikal-Empirismus, repräsentiert durch die englischen Musikologen, die mit der Bahn reisen und eine Schafferde erblicken. „Schau, sie sind geschoren“, sagt der eine. „Ja“, sagt der andere, „aber nur auf der Seite, die wir sehen.“ Und damit wird die Analyse von hunderten von Konzertsätzen Vivaldis zur Lebensaufgabe.

Ich möchte die Aufmerksamkeit noch genauer auf ein Analyseverfahren richten, das ich schon erwähnte und das gerade unter MusikerInnen wieder an Attraktivität gewinnt: Hans Kellers *Wordless Functional Analysis*,⁶ vor wenigen Jahren auch wieder herausgegeben vom Institut für Musikanalytik in Wien. Keller, der nach England emigrierte Wiener, versuchte also, sein – primär an den Kategorien der Zweiten Wiener Schule orientiertes – musikanalytisches Denken in der Erscheinungsform von nonverbalen Analysen zu explizieren. Die erhebliche Attraktivität der Methodik war sicherlich auch darin begründet, dass in der Regel Kooperationen mit ausübenden MusikerInnen praktiziert wurden, die Kellers analytische Resultate unmittelbar vor Ohren führten:

⁵ Sulzer, Art. *Symphonie*, S. 478ff.

⁶ Hans Keller, *Functional Analysis: The Unity of Contrasting Themes*, hrsg. von Gerold W. Gruber, Susan Bradshaw und Michael Meixner, Frankfurt a. M. 2001.

in Konzerten (mit dem Charakter von Werkstatt-Konzerten), die fast immer zugleich für das Medium Rundfunk bestimmt waren. In Gerold Grubers Ausgabe liegen nun die analytischen Partituren Kellers vor. Verschwiegen werden dürfen aber nicht die grundsätzlichen Probleme, die dem analytischen Verfahren insgesamt anhaften. Keller definierte: „Alles konzeptuelle Denken über Musik ist ein Um- oder sogar Abweg, von Musik über Termini zu Musik, während ‚functional analysis‘ direkt vorwärtsschreitet von Musik über Musik zur Musik.“ Das scheint gerade für die ausübenden MusikerInnen in seiner sinnlichen Anschaulichkeit durchaus brauchbar und für ein ‚begreifendes‘ Verstehen grundlegend zu sein. Was sich aber hier als sinnliche Erkenntnis nur aus der Musik und ihren zum Erklingen gebrachten Tönen darstellt, ist bei Hans Keller selbstverständlich Resultat eines umfassenden und – durch und durch! – sprachgeprägten Wissens über historische, satztechnische und ästhetische Prämissen – auch wenn er diese Prämissen einfach verschweigt.

Und so drohen die Vorurteile der schlechten MusikerInnen gegenüber Wissenschaftlichkeit und Theorie schlicht bestätigt zu werden – mit einem weiten Rückfall z. B. hinter den gerade von J. S. Bach, Haydn und Mozart immer wieder gebrauchten, weit gespannten Begriff der *Compositions-Wissenschaft*, der die *musica theorica* mit dem umfassenden *ars*-Begriff vereint, dabei den mechanisch-handwerklichen Anteil durchaus nicht verachtet und zugleich immer den Ethos-Charakter von Musik integriert – sei er religiös und/oder philosophisch geprägt. Jedes musikalische Phänomen in der hier zur Debatte stehenden Musikkultur ist notwendig gekoppelt an Begrifflichkeiten – und zwar an solche, die sogar dann, wenn sie nur musikspezifisch scheinen, immer zugleich die musikalische Immanenz überschreiten.

Die „functional analysis“ ist nicht Analyse, sondern die – weitgehend! – wortlose Darstellung der Resultate eines vorausgegangenen Analyseprozesses. Über dessen Kriterien werden keine Auskünfte gegeben, aber man kann sie anhand der Resultate rekonstruieren. In jeder musikalischen Figur, in jeder Klangfolge ist Geschichte gespeichert, und damit auch begrifflich vermittelte Bedeutung, derer sich die Komponierenden bedienten und die sie individualisierten. Die Anstrengung des Begriffs ist, in jeder Kunstwissenschaft und für jede Beschäftigung mit Kunst – auch die spielerische und die unterhaltsame –, unverzichtbar.

Und jetzt noch, als Zitat, zwei Gedanken von Carl Dahlhaus, geäußert in einem polemischen Beitrag in der *Musikforschung* 1983 mit dem Titel *Im Namen Schenkers*:

Daß Theoretiker dazu neigen, Modelle zu konstruieren, die sie für universal gültig und lückenlos halten, ist für Historiker, die eher zu einem methodologischen Eklektizismus und zu einem abwägenden Ausgleich zwischen Kategorien verschiedenen systematischen Ursprungs tendieren, schon immer ein Stein des Anstoßes gewesen. Meine eigentlich simple, von schlichtem common sense und elementarer musikalischer Erfahrung diktierte Behauptung, dass es in nahezu sämtlichen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts Stellen gebe, die sich nicht funktional deuten lassen, nicht auf Linienzüge reduzierbar sind, nicht ein Resultat entwickelnder Variation darstellen und nicht auf einer Alternation schwerer und leichter Takte beruhen, die also im Hinblick auf die herrschenden Bezugssysteme des Tonsatzes gewissermaßen ‚exterritorial‘ sind, stößt bei Theoretikern und Analytikern, die von der universalen Geltung ihrer Prinzipien und Methoden unbeirrbar überzeugt sind, auf einen geradezu reflexartigen Widerstand, der eine vernünftige, an der regulativen Idee schlichter Empirie orientierte Diskussion unmöglich macht, obwohl der Gedanke, daß die konstitutiven Momente des musikalischen Satzes nicht immer zugleich, sondern manchmal auch abwechselnd und mit verschiedener Akzentuierung wirksam werden, eher trivial erscheinen müßte, als daß er Befremden provoziert. [...] Daß die Musiktheorie, im Unterschied zur Literaturtheorie, vor Kategorien wie Ambiguität und Paradoxie immer noch zurückscheut, ist – man bedauert, es sagen zu müssen – ein Zeichen von Rückständigkeit: einer Rückständigkeit, die tolerierbar sein mag, solange sie sich unauffällig im Hintergrund hält, die jedoch schwer erträglich wird, wenn sie sich gegenüber avancierteren Positionen, deren Prämissen sie nicht kennt, das Recht zu einer Polemik anmaßt, die sich im Besitze des alten Wahren sicher und beruhigt fühlt.⁷

Das Spannungsfeld der Musiktheorie zwischen Künstlerisch-Kreativem, Wissenschaftlich-Reflexivem, Handwerklichem und Pädagogisch-Vermittelndem, zwischen sinnlichem und kognitivem Verstehen, zwischen Attraktivität und nüchterner Distanz sehe ich als ein herausforderndes

⁷ Carl Dahlhaus, *Im Namen Schenkers*, in: *Die Musikforschung* 36 (1983), S. 82–87, hier S. 84–87.

Potenzial, auch als Chance, Dinge „zusammenzudenken“ (oder auch sinnlich erfahrbar zu machen), die in der Regel durch starre Disziplinen getrennt erscheinen.

Anhand von drei zentralen Kategorien – Analyse, Interpretation und Handwerk – möchte ich über Trennendes, Gemeinsames und Zusammendenkbares nachdenken. Natürlich kann und darf ich Analyse auch dazu nutzen, Partikularinteressen am zu analysierenden Gegenstand zu artikulieren:

- Es ist legitim, beispielsweise im Kompositionsunterricht das Schwergewicht auf die Entschlüsselung der Organisationsprinzipien von einzelnen Parametern zu legen, etwa um Anregungen für eigenes Strukturdenken zu entfalten (das geht wunderbar bei Machaut, bei Josquin, das kann man mit Formdramaturgie bei Beethoven machen);
- es ist legitim, im Tonsatz-Unterricht beispielsweise Außenstimmensatz-Phänomene des Bach-Chorals abstrahiert so zu untersuchen, dass Regelmäßigkeiten für eigene Versuche resultieren;
- es ist legitim, musikwissenschaftliche Analysen primär mit dem Ziel zu machen, die Werke als exemplarische Beispiele von zu verifizierenden, übergeordneten geschichtlichen oder systematischen Prinzipien zu sehen.

Das Eingebundensein dieses Partikularen in ein – vorsichtig formuliert – ‚komplex Zusammenstimmendes‘ mit einer Vielfalt von Bedeutungsebenen aber hat alle solche Ansätze immer wieder zu relativieren. (Ich kenne Innenarchitekten, die bei der Duschszene in Hitchcocks *Psycho* sagen: „Geiles 60er-Jahre-Design!“ Vielleicht meinen sie ja nicht nur Design und Ambiente, sondern die Synthese aus Funktion und Form beim Messer. Als wir nach Antonionis *Blow Up* leidenschaftlich über die Aussage des Films diskutierten, sagte ein Kunstwissenschaftstudent nachdenklich: „So wie der will ich auch wohnen.“)

Zum Doppelbegriff Interpretation: Musikwissenschaftlich/musiktheoretisch geht es um das verstehende Sich-Aneignen eines intentionalen Kunstgegenstandes, auch um die Rekonstruktion der Bedingungen der Möglichkeit seines Entstehens – mit dem Ziel, manifeste und latente

Strukturen, Kontexte, Bedeutungen zu explizieren und damit interpretieren zu können. Das alles könnte und sollte auch Vorbedingung sein für Interpretation im Sinne des aktiven Zum-Erklingen-Bringens dieses intentionalen Kunstgegenstandes, schlicht gesagt zum verständigen Spielen und Singen der Stücke. Schon sind wir aber in der Diskussion um ‚korrekte‘, ‚historische‘ oder gar ‚historisch korrekte‘ Aufführungspraxis. Jeder Versuch der Rekonstruktion einer vermeintlichen Authentizität eines historischen Punktes in der Aufführungspraxis ist ebenso notwendig wie unzulänglich: Notwendig deshalb, weil das Wissen um die Werke selbst und um die geschichtlichen Modalitäten ihrer Aufführungsmöglichkeiten eine vergleichgültigte Beliebigkeit ebenso in die Schranken verweist wie subjektive Willkür; unzulänglich deshalb, weil die Werke selbst sich durch die Geschichte ihrer Interpretation wandeln, und sich verändernde Rezeptionsweisen (auch als Teil sich verändernder Lebensweisen!) verändern ihre Gegenstände. Ich votiere vehement gegen die Magier der Unmittelbarkeit, gegen die Illusionisten einer vermeintlichen historischen oder subjektiven ‚Authentizität‘. Ich plädiere ebenso vehement für eine Kategorie der Hegelschen Dialektik, die „zweite Unmittelbarkeit“, also eine neue, reichere Unmittelbarkeit, die durch Wissen und durch Reflexion hindurchgegangen ist und damit auch neue Erlebnisqualitäten ermöglicht. Interpretatorisches Wissen und interpretatorisches Gewissen sind aufeinander angewiesen.

Schließlich zum Handwerk. Es spuken Begriffe wie „Künstlerischer Tonsatz“ und „Historischer Tonsatz“, und sie spuken in Köpfen, in Publikationen und in den Curricula. Offensichtlich ist der „künstlerische Tonsatz“ primär am Fach Komposition orientiert, und der „historische Tonsatz“ primär an der Musikwissenschaft. Diese Dichotomie ist ebenso naiv wie verhängnisvoll. An der Historizität jeglicher Form des Tonsatzes ist nichts zu deuteln; statt sich aber primär an der Kompositionsgeschichte zu orientieren, wird häufig eine schlichte Ankoppelung an historische Theorietraktate praktiziert. Selbstverständlich muss beides sich wechselseitig ergänzen, und: bitte nie vergessen, dass über Jahrhunderte die bedeutenden Theoretiker zugleich bedeutende Komponisten waren (ich spanne den Bogen jetzt einmal willkürlich von Philippe de Vitry bis zu Schönberg). Bei der Beschäftigung mit Mozart befrage ich natürlich auch Heinrich Christoph Koch, sogar Mattheson, primär aber Mozart,

in seinem Werk und in den Attwood-Studien, die ihn als brillanten Theoretiker und Handwerks-Vermittler ausweisen.

Für mich untrennbar verbunden sind zwei grundlegende Begriffe: handwerkliches Können und handwerkliche Offenheit:

- ohne (durch umfassendes Wissen abgesichertes) handwerkliches Können resultiert Dilettantismus;
- ohne (durch kreatives und ungewohntes Neu-Denken und Neu-Fühlen vertrauter Kontexte ermöglichte) handwerkliche Offenheit – auch im Sinne einer *ars combinatoria* – resultiert in Konformität aufgehende Kopie.

Literaturverzeichnis

- Dahlhaus, Carl: *Im Namen Schenkers*, in: *Die Musikforschung* 36 (1983), S. 82–87.
- Holtmeier, Ludwig, *Von der Musiktheorie zum Tonsatz: Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1/1 (2003), S. 11–34.
- Keller, Hans: *Functional Analysis: The Unity of Contrasting Themes*, hrsg. von Gerold W. Gruber, Susan Bradshaw und Michael Meixner, Frankfurt a.M. 2001.
- Schulz, Johann Abraham Peter: *Art. Symphonie*, in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [1794], Reprint Hildesheim u. a. 1994, Bd. 4, S. 478–480.
- Seeßlen, Georg: *Heute eine Beleidigung, morgen ein Kompliment. Retrocinema – das Kino kehrt der Gegenwart den Rücken zu*, in: *spex. Magazin für Popkultur*, Sept./Okt. 2011, S. 66–67.