

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der  
Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von  
Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von  
Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015  
(ISBN 978-3-487-15231-8)  
(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Felix Diergarten

## »Historische Satzlehre« – ein Zeitalter wird besichtigt<sup>1</sup>

»Never has historical performance practice been stronger than today, and never has it been harder to say exactly what it is.«<sup>2</sup>

*Historische Kompositionslehren und ihre Methoden* lautet der Titel der mit dieser Keynote eröffneten Sektion, »historische Kompositionslehren und *unsere* Methoden (mit ihnen umzugehen)« lautet jedoch das Thema meines Vortrages, denn worum es mir im Folgenden geht, ist nicht, die »Historische Satzlehre« bei der Arbeit zu zeigen – das werden die Vorträge unserer Sektion in vielfältiger Form leisten. Vielmehr möchte ich einen Schritt zurücktreten und versuchen, einen etwas distanzierteren Blick darauf zu werfen, wie unterschiedlich die Arbeit mit historischen Kompositionslehren und ihren Methoden im musiktheoretischen Alltag heute tatsächlich aussieht, ganz im Sinne des diesen Überlegungen vorangestellten Zitats aus der *New York Times*, das ich als Motto umformulieren möchte: »Never has historical *music theory* been stronger than today, and never has it been harder to say exactly what it is.« Um dies plausibel zu machen werde ich im Folgenden zunächst einige typische, aber eben durchaus unterschiedliche, ja fundamental verschiedene Argumentationsmuster herausarbeiten, die sich im Umgang mit historischen Kompositionslehren zeigen. Dabei werde ich diese musiktheoretischen Denkfiguren durch Vergleiche mit zwei anderen, aber durchaus verwandten Disziplinen erhellen. Damit ist ein weiteres Anliegen meiner Ausführungen berührt. Ich möchte zeigen, dass angesichts der charakteristischen Stellung der hochschulischen Musiktheorie zwischen Wissenschaft und Kunst sowie angesichts der damit einhergehenden institutionellen und fachlichen Herausforde-

1 Um den ursprünglichen Charakter dieser Keynote mit ihren grundlegenden, aber vielfach noch ganz skizzenhaften Überlegungen beizubehalten, wurden am Redemanuskript nur die für eine Druckfassung unbedingt notwendigen Retuschen und Anpassungen vorgenommen.

2 Michelle Dulak, »The Early Music Movement Circles its Wagons Again«, in: *The New York Times* 11.6.1995, 25 (zit. nach David Sherman, *Inside Early Music. Conversations with Performers*, New York 1997, 391).

rungen einige im Umfeld der »Historischen Satzlehre« entwickelte Konzepte ganz besondere Chancen bieten, weil sie uns im Dialog mit den universitären Geistes- bzw. Kulturwissenschaften genauso anschlussfähig halten wie gegenüber der Kompositionslehre und den *performance studies*.

Ich beginne meine vergleichende Besichtigung mit Letzteren, den *performance studies*, denn die Argumentationsfiguren, die sich in der Musiktheorie im Umgang mit historischen Kompositionslehren herausgebildet haben, sind bis ins Detail hinein kongruent mit bestimmten Diskursstrategien der so genannten Historischen Aufführungspraxis. Ganz vordergründig teilen Historische Aufführungspraxis und Historische Musiktheorie zunächst einmal den Umstand, dass sie sich intern schon lange in derart viele und unterschiedliche Subsysteme ausdifferenziert haben, dass die Rede von *der* Historischen Aufführungspraxis oder *der* Historischen Musiktheorie im Singular sich eigentlich verbietet.<sup>3</sup> Die pauschale oder sogar mutwillig entstellende Kritik an *der* Historischen Aufführungspraxis, eine Kritik, die immer noch durch die Feuilletons auch großer überregionaler Zeitungen geistert, geht mit ihren diffusen Feindbildern schon lange ins Leere, und dass Vergleichbares für *die* Historische Musiktheorie gilt, möchte ich nun zeigen.

Eine der scharfsinnigsten Analysen des Phänomens Historische Aufführungspraxis findet sich in David Shermans 1997 erschienenem Buch *Inside Early Music*.<sup>4</sup> Sherman entwickelt darin eine Typologie von Musikern, die in unterschiedlicher Weise historische Quellen in ihre Arbeit mit Alter Musik integrieren. Diese Typologie entwirft Sherman allerdings nicht von oben herab, vielmehr besteht sein Buch aus zwanzig Interviews mit namhaften Vertretern der Szene – darunter Gustav Leonhardt, William Christie, Roger Norrington und John Eliot Gardiner –, die jeweils ihr eigenes Verhältnis zur Alten Musik und zum Umgang mit historischen Quellen schildern. Erst in einem Nachwort ordnet Sherman die große Fülle an durchaus unterschiedli-

3 Ich halte im Folgenden trotzdem pragmatisch daran fest und verzichte fortan (ebenfalls pragmatisch) auf den weiteren Gebrauch von Anführungszeichen in Zusammenhang mit diesen beiden Begriffen.

4 Sherman 1997.

chen Meinungen, die er in seinen Interviews zusammengetragen hat, und gruppiert sie in drei Grundtypen historischen Vorgehens; drei Grundtypen, die John Butt in einer Diskussion der Sherman'schen Thesen mit den drei Typen historischen Denkens in Verbindung gebracht hat, die Friedrich Nietzsche in der zweiten seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen* geschildert hat.<sup>5</sup>

Den ersten Typ historischen Denkens, den Sherman ausmacht, könnte man als den »Urtyp« der Historischen Aufführungspraxis bezeichnen. Seine Vertreter sind in ihrem Handeln getragen von der festen und ungebrochenen Überzeugung, Ziel und Möglichkeit eines Musikers sei es, angeleitet durch zeitgenössische Dokumente ein Werk so »authentisch« wie möglich aufzuführen, nämlich so, wie es in der Zeit seiner Entstehung geklungen hat. Das ist für viele, insbesondere für viele Außenstehende, noch immer *die* Historische Aufführungspraxis schlechthin. Es fällt auch nicht schwer, diese Haltung auf die Musiktheorie zu übertragen: Ein Werk wäre dieser Auffassung nach vornehmlich – oder sogar ausschließlich – mit Kategorien und Begriffen zu analysieren, die auch dem Komponisten zur Verfügung hätten stehen können, nicht aber mit so genannten »anachronistischen«, späteren Betrachtungsweisen. In einem musiktheoretischen Text, der sich diesen Modus historischen Denkens zu Eigen macht, könnte etwa der folgende Satz stehen: »Dreiklänge sind dem 16. Jahrhundert vollends fremd. Damals kannte man keine Möglichkeit, Klänge mit drei oder mehr Tönen als Einheit zu verstehen und entsprechend zu bezeichnen, und damit entfallen [für uns] sämtliche Wörter, die [...] aus der Dreiklangs- und Harmonielehre geläufig sind.«<sup>6</sup> Auch die folgenden Sätze könnten in diesem Kontext fallen:

»Im 15. Jahrhundert geht aber das ganze Geschehen vom Tenor aus. Der G-Klang [in der Akkordverbindung G-C] ist also gar keine Dominante in unserem Sinne. [...] Man kann also ganz allgemein sagen, daß streng genommen

5 John Butt, *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge 2002; Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Sämtliche Werke 1*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari), München/Berlin (1980) 1988.

6 Thomas Daniel, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, Köln 1997, 17.

längst nicht alle Klänge, die wie Dominanten aussehen, wirklich Dominanten sind. Wenn wir sie nun trotzdem Dominante nannten und die ganzen Sätze in diesem Sinne analysierten, hätten wir dann schon die ältere Musik verstanden? Bezögen wir sie damit nicht vielmehr nur auf eine spätere Kunst oder gar nur auf ein Harmonielehrsystem und machten dadurch alle ältere Musik zur Vorstufe dieser späteren Kunst?«<sup>7</sup>

Oder, um ein letztes Zitat anzuführen:

»Will man, in Bezug auf die Musik der Klassik, zu einem originären Kenntnisstand zurückfinden, muß man auf die Quellen der damaligen Zeit zurückgreifen. [...] Kochs Kompositionslehre bietet den idealen Ansatzpunkt für ein solches, historisch orientiertes Unternehmen der Analyse. [...] [So ist etwa] der oberste Grundsatz der Theorie des 18. Jahrhunderts die Wahrung der ›Einheit der Empfindung‹, der ein ausgeprägter Themenkontrast widerspricht. Aus dieser Sicht muß die monothematische Sonate geradezu als die Norm, die im Sinne des dialektischen Prinzips komponierte [Sonate] als die Ausnahme gelten.«<sup>8</sup>

Bei manchem mögen solche Aussagen heute allenfalls ein Schmunzeln auslösen, so wie ja auch Malcolm Bilsons berüchtigter Satz, er höre Mozart lieber von einem schlechten Pianisten auf dem historisch korrekten Instrument als von einem guten Pianisten auf dem falschen Instrument, heute eher Heiterkeit hervorruft.<sup>9</sup> Es ist heute nur allzu leicht, die erkenntnistheoretischen und methodischen Probleme sowie die argumentativen Widersprüche aufzudecken, zu denen solche Auffassungen führen *können*, denn seit den 1980er Jahren liegen die Gegenargumente in dieser Sache auf dem Tisch und seit mittlerweile drei Jahrzehnten wurden die Äußerungen der Vertreter des ersten Modus historischen Denkens immer wieder nach allen Regeln der Kunst in

7 Ernst Apfel, *Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven 1982 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 82), 12f.

8 Hermann Forschner, *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs*, München 1984, 9.

9 Malcolm Bilson, »The Viennese Fortepiano of the Late 18th-Century«, in: *Early Music* 8/2 (1980), 161. Vgl. zu dieser Auffassung Richard Taruskin, »The Limits of Authenticity«, in: ders., *Text & Act. Essays on Music and Performance*, Oxford 1995, 67–82:75.

der Luft zerrissen.<sup>10</sup> Die Stichhaltigkeit dieser Kritik (und ihre positive Rückwirkung auf die Historische Aufführungspraxis) ist unbestritten; sie heute einfach (aus zweiter oder dritter Hand) nachzubeten ist keine Kunst mehr, im Gegenteil: Eine Kunst wäre es heute, auf gedanklich und sprachlich hohem Niveau eine Lanze für diesen Modus historischen Denkens zu brechen. Postmoderne Plattitüden wie »das Werk ist klüger als der Autor«, »es gibt keine Objektivität« oder »Geschichtsschreibung ist nicht Rekonstruktion sondern Konstruktion«, so wenig man sie grundsätzlich bezweifeln möchte, dienen doch häufig nur als argumentative Superwaffe, um sich jedweder Diskussion um irgendwie verbindliche oder doch zumindest intersubjektiv verhandelbare Kriterien der Kunst- und Geschichtsbetrachtung zu entziehen.<sup>11</sup> Vertreter des ersten Modus historischen Denkens dagegen zeigen häufig ein ausgesprochen hohes Ethos des philologischen Arbeitens und des Ringens um angemessene, ja »wahre« Deutungskriterien. Die Ergebnisse dieser Arbeit sollte man erst einmal ernst nehmen und dann gegebenenfalls mit den eigenen Waffen schlagen, nicht aber ihnen einfach von vorneherein die Diskussionswürdigkeit verweigern. Um Missverständnisse zu vermeiden: Die drei eben zitierten Beispiele für historisches Denken im ersten Modus finde ich allesamt in der Sache verzerrend, ja: ich halte sie für falsch:

Dreiklänge sind dem 16. Jahrhundert vollends fremd? Was machen wir dann mit den immer häufiger werdenden Akkordtabellen der Theoretiker, mit den Kompositionsskizzen in Partitur, mit den zahlreichen Belegen, dass Musiker an akkordischen Instrumenten komponierten?<sup>12</sup> Was angesichts des riesigen Repertoires für Akkordinstrumente, angesichts von Griffschriften, in denen Stimmkreuzungen ni-

<sup>10</sup> Taruskin 1995; ders., *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkeley 2009. Taruskin hat bei seiner Kritik an Ideologie und Selbstdarstellung der Historischen Aufführungspraxis immer wieder seine Begeisterung für deren Resultate zum Ausdruck gebracht.

<sup>11</sup> Vgl. dazu Richard J. Evans, *In Defence of History*, London 1997 (deutsch als: *Fakten und Fiktionen. Über die Grundlagen historischer Erkenntnis*, Frankfurt a. M. 1999).

<sup>12</sup> Vgl. etwa Jessie Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition 1450–1600*, New York 1997; Felix Diergarten, *Renaissance und Reformationen. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Laaber 2014 (*Kleine Handbücher der Musikgeschichte* 2), Kapitel 6.

velliert werden? Weiter: Geht »das ganze Geschehen« in der Musik des 15. und 16. Jahrhundert tatsächlich »vom Tenor aus«? Hier müsste man schon genauer fragen, wo tatsächlich und, wenn ja, *in welchem präzisen Sinne* »das ganze Geschehen« vom Tenor »ausgeht« und wie dann z. B. das Phänomen des *Solus Tenor* einzuordnen wäre oder die in verschiedenen Traktaten des 15. Jahrhunderts überlieferte Aussage, der Contratenor werde, sobald er sich unter dem Tenor befindet, als Tenor bezeichnet, womit also Tenorprinzip und Bassprinzip zusammenfallen.<sup>13</sup> Schließlich: Die monothematische Sonate soll die »Norm« des 18. Jahrhunderts sein? Welcher Begriff von »Norm« liegt diesem Urteil zugrunde? Was machen wir mit der ideologischen Nähe all jener Traktate, die die »Monothematik« betonen, zum Klassizismus, zur Fuge und zur Opera seria? Und wie verhält sich dieses Urteil etwa zum in vielerlei Hinsicht ganz »modernen« Konzept von Sonatenform und Themendualismus in der Kompositionslehre Anton Reichas, von der man mit gutem Grund sagen kann, dass sie Haydn näher steht als z. B. die Lehre Kochs?<sup>14</sup> Der langen Rede kurzer Sinn: Wo die Vertreter des historischen Denkens im ersten Modus falsch liegen, lässt sich auf Augenhöhe nur durch noch tieferes Versenken ins historische Detail zeigen,<sup>15</sup> aber nicht durch Rückzug auf vulgärkonstruktivistische Klischees, die heute jeder Gymnasiast nachzuplappern gelernt hat.<sup>16</sup>

13 In dem von Coussemaker als *Anonymus XI* bezeichneten Traktat heißt es: »Et est sciendum quod contratenor, in quatum est gravior tenore, dicitur tenor« (zit. nach Margaret Bent, »Some Factors in the Control of Consonance and Sonority. Successive Composition and the *Solus Tenor*«, in: dies., *Counterpoint, Composition and Musica Ficta*, New York 2002, 241–254:246). Ganz ähnlich heißt es in einer Handschrift aus Bergamo: »Tunc ille contratenor dicitur esse tenor« (zit. nach Klaus-Jürgen Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden 1974 (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* 8), 127). Vgl. auch Carl Dahlhaus, *Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität*, Laaber 2001 (*Gesammelte Schriften* 3), 93.

14 Vgl. dazu Felix Diergarten, »Jedem Ohre klingend«. *Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*, Laaber 2012; ders., »„Auch Homere schlafen bisweilen“. Heinrich Christoph Kochs Polemik gegen Joseph Haydn«, in: *Haydn-Studien X/1* (2010), 78–92.

15 Letztlich war genau dies ja auch das zentrale Argument Taruskins, der an der Historischen Aufführungspraxis nicht die Idee der Inspiration durch historische Quellen kritisierte, sondern einforderte, wenn man sich auf die Aufführungspraktiken Alter Musik einlasse, müsse man sich vor allem auch auf deren

Kommen wir nun zu Shermans zweitem Modus historischen Denkens. Unter diesem fasst Sherman jene Musiker zusammen, die ihre Erfahrungen mit historischen Quellen gemacht haben, sich aber aus unterschiedlichen Gründen von der radikalen Authentizitäts-Rhetorik des ersten Modus verabschiedet haben. Sie verwenden die Impulse der historischen Quellen, wo es ihnen passt, sind aber jederzeit dazu bereit, auch ganz darauf zu verzichten. Wer z. B. die Beethoven-Sinfonien unter Dirigenten wie Simon Rattle oder David Zinman im Ohr hat, weiß, wovon ich spreche: Von der Historischen Aufführungspraxis nimmt man sich alles, was einen knackig-sportlichen, ja irgendwie ganz modernen Sound ermöglicht, aber man übergeht all das, was die Grundeinstellungen gegenüber Werk, Text, Repertoire und Wiedergabe zu grundsätzlich infrage stellen würde. Auch hier fällt es leicht, Parallelen in der Musiktheorie zu finden. In einem Lehrbuch, das sich diese Vorgehensweise zu eigen macht, könnten sich die folgenden Sätze finden: »[My] theory does not include late-eighteenth- and early-nineteenth-century accounts of form. [...] As fascinating and suggestive as contemporary writings may be, their ideas on musical form are limited by a rudimentary theory of harmony [...] and a lack of familiarity with the huge classical repertory that we have at our fingertips today.«<sup>17</sup> Auch der folgende Satz könnte in einem solchen Kontext fallen: »To be sure, original theoretical writings – Koch, Galeazzi, Reicha, and so on – are to be taken into account [in our book], but as massively reductive generalizations they ultimately prove to be of secondary importance.«<sup>18</sup> Historische Kompositionslehren werden bei

völlig anderen Werk- und Textbegriff einlassen, wie er ja auch aus den historischen Dokumenten hervorgeht: »The whole trouble with Early Music as a ›movement‹ [...] is the way it has uncritically accepted the post-Romantic work-concept and imposed it anachronistically on pre-Romantic repertories« (Taruskin 1995, 13).

- 16 Zum Begriff des »Vulgärkonstruktivismus« vgl. Andreas Haug, »Improvisation und mittelalterliche Musik: 1983 bis 2008«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 31 (2007), 25–33:29.
- 17 William Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford 1998, 5.
- 18 James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006, 605.

diesem Typ historischen Arbeitens dort eingesetzt, wo ein Quellenzitat ein hübsches historisches Kolorit abgibt, oder dort, wo ein paar markige Sätze der Illustration einer diffusen Vorgeschichte dienen, oder einfach dort, wo eine historische *auctoritas* ein Anliegen des Autors bekräftigt bzw. verfeinert. Historische Dokumente werden aber ausgerechnet dort als *quantité négligeable* abgetan, wo sie die Dinge verkomplizieren und das argumentative Anliegen des modernen Autors unterwandern würden. Und dies bringt uns schließlich zum dritten Modus historischen Denkens.

David Sherman beschreibt diesen Modus mit Blick auf die Aufführungspraxis wie folgt: »It uses history radically, to undermine a more basic assumption, one that the two first groups share with the mainstream.«<sup>19</sup> Es geht den Vertretern der dritten Gruppe also grob gesprochen um das, was Friedrich Nietzsche in seiner zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* als »kritische« Historie bezeichnet hat:<sup>20</sup> Sie untersucht, so könnte man sagen, wie die Dinge gestern waren, um aufzuzeigen, wie sie heute sind und wie sie morgen anders sein könnten. Greifen wir ein bekanntes Beispiel aus der Historischen Aufführungspraxis heraus. Vertreter des dritten Modus haben immer wieder insistiert, dass Vertreter des ersten Modus gerade in grundsätzlichen Dingen dem so genannten *Mainstream* treuer geblieben sind, als sie glauben: Dies betrifft z. B. das Konzept der »Werk-« bzw. »Text-treue«, das die Vertreter des ersten Modus in ihrem Ringen um authentische Reproduktion letztlich mit den Vertretern der *Mainstream Performance* teilen.<sup>21</sup> Denken wir uns als Beispiel ein Stück geistlicher Vokalmusik des 16. Jahrhunderts, aufgeführt mit originalem Stimmtönen, originaler Besetzungsgröße und originaler Aussprache, aber letztlich auf einem Notentext basierend, der all dem, was wir seit Jahrzehnten über Diminutionen und Gesangspraktiken dieser Zeit wissen,<sup>22</sup> keinerlei Rechnung trägt. In solchen Fällen haben Vertreter des dritten

19 Sherman 1997, 393.

20 Nietzsche 1988.

21 Vgl. Anm. 15. Eine Zusammenfassung dieser Diskussion findet sich bei Butt 2002, 14ff.

22 Vgl. »Vorwort« und »Einleitung« zu *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, hrsg. von Richard Erig, Zürich 1979.

Modus historischen Denkens durch Beschäftigung mit historischen Quellen eine Auflösung gerade dieses Werktreue-Konzepts herbeigeführt, indem sie in ihre Aufführungspraxis Elemente historischer Improvisation, historischer Bearbeitungspraktiken oder historischer Konzertprogramme einfließen ließen. Ihre Aufführungen wurden dadurch in einer Weise experimentell, ja avantgardistisch, dass die Vertreter jener Aufführungspraxis, die manchmal (und in durchaus schiefer Abgrenzung von der »historisierenden« Aufführungspraxis) als »aktualisierende« Aufführungspraxis bezeichnet wird, dagegen ziemlich museal aussehen. Ganz in diesem Sinne haben David Sherman und Michelle Dulak die Historische Aufführungspraxis als einen Bereich beschrieben, »where musicians are allowed to experiment with approaches that are discouraged in the mainstream«.<sup>23</sup>

Ein Vergleich mit der Historischen Musiktheorie liegt auch in diesem Fall auf der Hand. Sowohl die grundsätzliche Erweiterung des behandelten Kanons als auch das Interesse an Improvisation, an Satzmodellen oder an allen Formen der musikalischen Bearbeitung und kompositorischen Rezeption haben zu einer Problematisierung klassischer analytischer Begriffe wie »Struktur«, »Einheitlichkeit«, »Zusammenhang« oder »Werk« geführt, und zwar zu einer anders gearteten Problematisierung dieser Konzepte, als sie die *New Musicology* in ihrer von oben herab geführten Ideologiekritik durchgesetzt hat. Der Historischen Satzlehre geht es hier vordergründig nicht um die positive Formulierung einer historisch »korrekten« Methode, sondern um eine höhere Kritik gegenwärtiger Analysepraktiken. Durch die Versenkung in das »ganz Andere« und Fremde historischer Dokumente wird den vermeintlich vertrauten, den vermeintlich modernen, den vermeintlich zeitlosen Theorien der Gegenwart ihre eigene historische Befangenheit vorgehalten. So ließe sich durch diese Art der Kritik zum Beispiel zeigen, dass viele Analysen, die für sich in Anspruch nehmen, die Musik »mit den Ohren von heute« zu analysieren (oder auch Ana-

23 Sherman 1997, 393. Deswegen wäre auch die Gleichsetzung der Historischen Aufführungspraxis mit »traditionellen« Regiekonzepten und die der vermeintlich »aktualisierenden« Aufführungspraktiken mit dem »Regietheater« völlig schief. Dass »Regietheater« und Historische Aufführungspraxis häufig zusammengehen, zeigt die Affinität dieser Zugänge, ihre Verbundenheit in der Toleranz des Experimentellen.

lysen, die vorgeben sozusagen »theoriefrei« und »nur über die Musik selbst« zu sprechen), sich tatsächlich musiktheoretischer Begriffe und Kategorien bedienen, deren unbewusste ideologische Mitbringsel aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert sich im Einzelnen recht klar benennen und historisch verorten lassen. Das Problem dabei ist nicht der »Anachronismus« *per se*, sondern dass er unbewusst geschieht, anstatt gezielt und produktiv eingesetzt zu werden. Es ließe sich durch diese Art der Kritik aber eben auch zeigen, dass manche Vertreter des ersten Modus historischen Denkens trotz ihrer oberflächlichen Versessenheit nach einer historisch »korrekten« Terminologie jenen modernen Denkkategorien und Repertoireschichten, von denen sie eigentlich loskommen wollten, im Kern treu geblieben sind. Und den Vertretern des zweiten Typs ließe sich durch eine solche Kritik vorhalten, dass die Regelpoetiken vergangener Jahrhunderte eben nicht einfach massive Reduktionen sind, die der Fortschritt überholt hat. Vielmehr handelt es sich vielfach um hochkomplexe, teilweise auf Anhieb ausgesprochen rätselhaft gebaute Gebilde, die sich eben nicht *en passant* hie und da einstreuen lassen, sondern in aufreibender Einfühlungs- und Nachvollzugsarbeit überhaupt erst entziffert und in ihrer Fremdartigkeit ernst genommen werden wollen.<sup>24</sup>

Was machen wir nun mit diesen drei Typen historischen Denkens? Sie entsprechen, so denke ich, zum einen grob drei Phasen der jüngeren Fachgeschichte sowohl der Aufführungspraxis als auch der Theoriegeschichte. In beiden Disziplinen folgte auf eine von Ressentiments und Antinomien geprägte Pionierphase zunächst eine eklektische Gelassenheit und nun allmählich ein von diesen beiden Erfahrungen gesättigter *New Historicism*.<sup>25</sup> Gleichzeitig denke ich aber auch, dass je-

24 Vgl. z. B. Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, *Georg Friedrich Händels Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, Wilhelmshaven 2013 (*Theorie und Praxis des Partimentospiels* 2).

25 So setzt sich z.B. Wulf Arlt, Begründer und Vordenker der Basler Historischen Satzlehre, heute »für einen radikalen Methodenpluralismus« ein, »der selbstverständlich auch die historische Reflexion einschließt (Wulf Arlt, »Historische Satzlehre und ästhetische Erfahrung«, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen. Neue und alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie. 10.–12. Oktober 2003*, hrsg. von Angelika Moths, Markus Jans, John MacKeown und Balz Trümper, Bern 2009, 47–66, Hervorhebung F. D.). Ähnlich formuliert Clive Brown mit Blick auf die Historische Aufführungspraxis, die er als »a

## »Historische Satzlehre« – ein Zeitalter wird besichtigt

der einzelne Forscher in einer komplexen und verantwortungsvollen Arbeit mit historischen Kompositionslehren diese drei Phasen immer wieder durchläuft. Am Anfang einer solchen Arbeit sollte erst einmal die Einfühlung, Versenkung und Identifikation stehen, das Gefühl, in eine historische Welt so tief eingetaucht zu sein, dass man sich ihre Kompositionslehre gerade dort, wo sie auf Antrieb am widerspenstigsten scheint, ganz zu eigen machen kann. An zweiter Stelle muss aber natürlich auch eine reflektierte Distanzierung, ja sagen wir: eine ironische Brechung stehen, aus der häufig dann in der pädagogischen und wissenschaftlichen Praxis ein durchaus eklektisches Zusammengehen von Elementen und Begriffen ganz unterschiedlicher Kompositionslehren hervorgeht, das auch ohne ein bestimmtes Maß an eigener, moderner Theorie- und Begriffsbildung gar nicht auskommt. Und am Ende sollte dann im Sinne des dritten Modus eine höhere Kritikfähigkeit gegenüber den theoretischen Grundannahmen sowohl der historischen als auch der modernen Theorie und Praxis stehen.

So unmittelbar einleuchtend und naheliegend der bisher gezogene Vergleich zwischen Historischer Musiktheorie und Historischer Aufführungspraxis einerseits ist, so schief ist er andererseits. »You can't sing a footnote.«<sup>26</sup> Dieser Satz bringt unmittelbar auf den Punkt, was an diesem Vergleich schief ist. Während ein Musiker seine wie auch immer beschaffene Reflexion im Moment der Aufführung sinnlich aufgehen und gewissermaßen positiv formulieren muss, steht es dem Wissenschaftler zu, nicht einfach nur Ergebnisse zu präsentieren. Er kann auch seine Methoden beschreiben, er kann Probleme offen lassen, verschiedene Möglichkeiten gleichzeitig in der Schwebe halten etc. Hier hinkt also der bisher gezogene Vergleich, denn dass die Musiktheorie sich heute auch als eine im engeren Sinne wissenschaftliche Disziplin behaupten muss und kann, ist wohl die prominenteste Entwicklung des Faches Musiktheorie während der letzten Jahre. Die Historische Satzlehre soll deswegen auch in diesem Kontext einem

stimulus to consider a wider range of possibilities in executing and interpreting works« bezeichnet (Clive Brown, *Classical&Romantic Performance Practice 1750–1900*, Oxford 1999, 2).

26 Susan Hellauer, zit. nach Sherman 1997, 50.

Vergleich unterzogen werden, und die geisteswissenschaftliche Strömung, der ich die Historische Satzlehre in ihren interessantesten Beispielen verwandt sehe, ist der sogenannte *New Historicism*. Es handelt sich dabei um keine homogene Schule, vielmehr bezeichnet dieser Sammelbegriff eine breite Palette kontextorientierter historischer Ansätze.<sup>27</sup> Der Begriff wurde vom amerikanischen Literaturwissenschaftler (und diesjährigen Pulitzer-Preisträger)<sup>28</sup> Stephen Greenblatt in den 1980er Jahren geprägt, als er die Gemeinsamkeiten verschiedener jüngerer Studien zur englischen Renaissance hervorheben wollte. Kennzeichnend für den *New Historicism* ist dabei im Kern eine doppelte Abgrenzungsstrategie. Zum einen distanzierte man sich von den unhistorischen Analyseverfahren des auf textlicher Autonomie insistierenden *New Criticism* und anderer strukturalistischer Strömungen, zum anderen distanzierte man sich aber auch vom Historismus alter Schule, der nun zum *Old Historicism* wurde.

Was die Abgrenzung vom Strukturalismus betrifft, so fällt der Vergleich mit der Historischen Satzlehre ausgesprochen leicht, ist doch die deutliche, ja manchmal überdeutliche Abgrenzung von den strukturalistischen Systemen mit ihren überhistorischen Begrifflichkeiten ein wichtiger, ja vielleicht der ursprüngliche Impuls der Historischen Satzlehre gewesen.<sup>29</sup> Arnold Schönberg hatte ja in einer berühmt gewordenen und häufig als *auctoritas* zitierten Passage betont, dass er immer Analysen »bekämpft« (!) habe, deren Ziel die Erkenntnis sei, »wie es gemacht ist«; stattdessen habe er stets zur Erkenntnis verhelfen wollen,

27 Catherine Gallagher und Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago 2000; Laurenz Volkmann, »New Historicism«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 2001, 457–477.

28 Greenblatt wurde im Jahr 2012 für sein Buch *The Swerve. How the World Became Modern* (deutsch: *Die Wende. Wie die Renaissance begann*, München 2012) mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnet.

29 Vgl. die Beschreibung der Situation bei Markus Jans, »Zur Idee und Praxis der historischen Satzlehre an der Schola Cantorum Basiliensis«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 32 (2008), 165–174. Mit Blick auf die »revolutionäre« Aufführungspraxis in den 1960er Jahren vgl. Bruce Haynes, *The End of Early Music. A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*, Oxford 2007.

## »Historische Satzlehre« – ein Zeitalter wird besichtigt

»was es ist«,<sup>30</sup> womit er offenkundig auf der Autonomie des musikalischen Objekts gegenüber den Bedingungen seiner Entstehung und Produktion insistiert (deren Offenlegung anscheinend sogar vehement verhindert werden soll). Der Historischen Satzlehre, wie ich sie hier verstehe, geht es dagegen zentral gerade auch um die Frage, »wie es gemacht ist«. Die Historische Satzlehre versteht sich ja (wie der Name anzeigt) nicht zuletzt als eine Anleitung zum Komponieren in historischen Stilen. Es kann ihr also nur darum gehen, Produktionsbedingungen von musikalischen Kunstwerken offenzulegen – oder jedenfalls nicht zu verschleiern. Mit »Aufdecken von Produktionsbedingungen« ist dabei nicht einmal die arg in Verruf geratene alte Frage gemeint »was der Autor sich dabei gedacht« hat – gemeint ist damit das Nachfühlen von handwerklichen Fähigkeiten einerseits, das Aufdecken von sozialen Kontexten und Subtexten andererseits. Die spannende Frage, was im Laufe der Rezeptionsgeschichte dann aus einem Kunstwerk geworden ist, was es sozusagen gegenwärtig »ist«, vielleicht besser gesagt: was es für jeden Einzelnen darstellt oder dargestellt hat, bleibt davon natürlich unberührt.

Neben der Distanzierung vom Strukturalismus steht der *New Historicism* nämlich auch für die Abgrenzung vom Historismus alter Schule. Der zentrale Kritikpunkt lautete hier, der alte Historismus habe sich nicht den Konstruktcharakter von Literatur und Geschichtsschreibung eingestanden, sondern sei vielmehr von einfachen Analogien zwischen Text und Kontext ausgegangen, im Sinne etwa der alten »Geistesgeschichte«. Der *New Historicism* dagegen fasst Kunstwerke und historische Dokumente nicht als Abbild der Realität oder eines diffusen Zeitgeistes auf, sondern als Texte in einem dynamischen soziokulturellen und ästhetischen Abhängigkeitsgeflecht. Auch hier lässt sich schnell die Analogie in der Musiktheorie aufzeigen. Die moderne Historische Satzlehre in ihren interessantesten Ausprägungen geht eben nicht von einer einfachen Analogie von Kompositionslehre und Kompositionspraxis, von einer linearen Übertragbarkeit so genannter zeitgenössischer Begriffe auf die Praxis aus. Vielmehr geht es ihr darum, die verschiedenen historischen Dokumente in ihrem durchaus

30 Schönberg in einem Brief an Kolisch vom 27.7.1932, in: *Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe*, hrsg. von Erwin Stein, Mainz 1958, 179.

gebrochenen Verhältnis zueinander, in ihren ideologischen Befangenheiten, ihren Systemzwängen, ihren offenen oder verdeckten Anliegen und ihren pädagogischen Zurüstungen zu sehen.

Über diese grundlegenden Ideen hinaus gibt es weitere Verbindungspunkte zwischen Historischer Satzlehre und *New Historicism*. So werden von den Vertretern des *New Historicism* auch nichtliterarische kulturelle Praktiken aufgegriffen, Alltagszeugnisse werden als Dokumente der Literaturgeschichte ernst genommen, gleichzeitig wird die Privilegierung eines Kanons von Meisterwerken aufgelöst. Um den Bezug zur Musiktheorie zu sehen, ist lediglich eine kurze Rückblende auf den letztjährigen Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie notwendig.<sup>31</sup> Alle drei Keynotes distanzieren sich geradezu demonstrativ von jenen großen theoretischen Entwürfen, die Thomas Christensen dort als »monumental« bezeichnete. Stattdessen rückten sie die sogenannten »kleinen« Theorien in den Vordergrund, die Lehrbücher, Handschriften, Notizen und Skizzen aus dem weiten Umfeld der praktischen Kompositionslehre. Wer hätte es noch vor einigen Jahren für möglich gehalten, dass Generalbassübungen aus deutschen Lehrerseminaren der Biedermeierzeit oder Solfeggien eines alternden neapolitanischen Gesangsmeisters zum Gegenstand musiktheoretischer Forschung, dass Fließbandware galanter Opernkomponisten zum Gegenstand eingehender Analysen werden könnte? Und was das Interesse des *New Historicism* an nichtliterarischen kulturellen Praktiken betrifft, so liegt der Vergleich nahe mit dem seit Jahren anhaltenden Interesse der Musiktheorie an nichtschriftlichen musikalischen Praktiken, an Improvisation in jeder Form, an Bearbeitungstechniken und an allen Arten der alltäglichen Kompositionslehre und -praxis.

*Historische Kompositionslehren und ihre Methoden* lautet das Thema der hiermit eröffneten Sektion, »historische Kompositionslehren und unsere Methoden« habe ich daraus gemacht. Ich habe versucht, die Historische Satzlehre im Kontext, als ein Phänomen in seinem Zeitalter zu besichtigen, als ein Phänomen, das mit anderen geistigen und künstlerischen Strömungen seiner Zeit in vielfacher Verbindung steht.

31 *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. Elfter Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie*, hrsg. von Martin Skamletz, Stuttgart i.V.

»Historische Satzlehre« – ein Zeitalter wird besichtigt

Es ging mir dabei zunächst darum, drei typische und durchaus unterschiedliche, ja bisweilen gegensätzliche Grundmuster im Umgang mit historischen Kompositionslehren aufzuzeigen, die große Ähnlichkeit mit Argumenten im weiten Feld der Historischen Aufführungspraxis haben. Sowohl mit Blick auf die Satzlehre als auch mit Blick auf die Aufführungspraxis erhoffe ich mir in Zukunft eine Diskussion und Kritik, die nicht mehr von unzulässigen Vereinfachungen und mutwilligen Missverständnissen geprägt ist, sondern beide Phänomene tatsächlich in ihrer Breite und inneren Ausdifferenziertheit wahrnimmt. Dann können wir uns vielleicht auch endlich verabschieden von schiefen und schon lange unzeitgemäßen Dichotomien wie »historisierend versus aktualisierend«, »Historie versus Theoriebildung« oder »mit den Ohren von gestern versus mit den Ohren von heute«. Schließlich habe ich durch einen Vergleich mit dem *New Historicism* zu zeigen versucht, wie die Ansätze einer so ausgerichteten Historischen Satzlehre es der Musiktheorie ermöglichen könnten, den An- und Herausforderungen der Geistes- oder so genannten Kulturwissenschaften standzuhalten, ohne dabei die Identität der hochschulischen Musiktheorie als ein Fach des kreativen und handwerklichen Arbeitens am musikalischen Satz aufzugeben. Die Historische Satzlehre als ein *New Historicism* der Musiktheorie könnte sich so – um mit Nietzsche zu sprechen – als eine wirklich »plastische Kraft« für unser Fach erweisen.<sup>32</sup>

32 Nietzsche 1988, 251 und *passim*.

© 2015 Felix Diergarten (f.diergarten@mh-freiburg.de)

Hochschule für Musik Freiburg

Diergarten, Felix (2015), »Historische Satzlehre – ein Zeitalter wird besichtigt«  
[“Historical ‘Satzlehre’”: A Visit to the Past], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 99–113.  
<https://doi.org/10.31751/p.138>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: David Sherman; Dreiklang; historically informed analysis; Historische Satzlehre; monothematics; Monothematik; new historicism; performance studies; triad

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015