

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



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.

Aspekte des Historischen in der Musiktheorie

Notwendigkeit, Chancen und Grenzen

VON ECKEHARD KIEM

Im folgenden werde ich mich – anders als ursprünglich beabsichtigt – *nicht* mit dem »Begriff des Historischen in der Musiktheorie« auseinandersetzen, sondern – bescheidener – mich nur zu »Aspekten des Historischen in der Musiktheorie« äußern.

Das sei vorausgeschickt, um klarzustellen, daß der Begriff der »Musiktheorie« hier explizit nicht geschichtlich entwickelt, sondern zunächst ganz unhistorisch eingeführt wird. Ich werde versuchen, ihn im folgenden im Sinne einer ›Sprachregelung‹ und in Form einiger sehr persönlicher Thesen fruchtbar zu machen.

- Ich möchte mich dem Thema nähern, indem ich stichwortartig beleuchte,
- I. was Musiktheorie (meiner Meinung nach) nicht ist bzw. nicht sein sollte,
 - II. was sie sein könnte,
 - III. welche Rolle in einer so gearteten Musiktheorie dem Aspekt des Historischen zukommt.

I. Was Musiktheorie *nicht* ist bzw. nicht sein sollte

1. Sie ist *nicht* theoretisierend oder theoriebildend etwa im Sinne von »Quid sit musica«. Sie ist nicht theoretisierend oder theoriebildend – streng genommen ist sie nicht einmal theoretisch.¹ Der Begriff der Musiktheorie als Bezeichnung eines *Hochschulfaches* ist aber so gesehen nicht nur eigentlich falsch – zumindest in Hinsicht auf das, was die meisten von uns in diesem Beruf normalerweise machen (wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten) –, sondern er ist auch eine schwere Hypothek. Als Alban Berg einmal in einem Rundfunkinterview auf den Begriff der »Atonalität« angesprochen wurde,² äußerte er sich spürbar empfindlich und betroffen: Dieser Ausdruck könne ja wohl nur vom »leibhaftigen Antichrist« ins Spiel gebracht worden sein. Auch wenn wir den Teufel nicht unnötig bemühen wollen: In unserem Falle stehen wir vor einem ähnlichen Problem. Als Ergänzung zum wie selbstverständlich empathisch besetzten Begriff »Musik« fügt sich kein zweiter auf ähnlich unglückliche Weise zu einem Doppelwort wie der der »Theorie«. Die unmittelbare Wirkung auf unbefangene Gesprächspartner ist denn auch meist verheerend. Um Mißverständnisse und psychologische Barrieren auszuräumen, muß man immer zunächst beruhigend auf sein Ge-

1 Es geht weder um dumpfe Theoriefeindlichkeit noch gar um eine verfehlt ausschließliche Festlegung unseres Faches auf Praxis und Handwerk; es geht vielmehr darum, den in diesem Zusammenhang allzu selbstverständlichen Begriff der Theorie zu hinterfragen.

2 *Was ist atonal. Ein Dialog mit Alban Berg* (1930), 23, Nr. 26/27 (Juni 1936), S. 11.

genüber einwirken, etwa indem man klarstellt, daß Musiktheorie ihrem Wesen nach nicht theoretisch, sondern künstlerisch-wissenschaftlich-praktisch sei und daß es zu ihren (zumal für Außenstehende) irritierenden Besonderheiten gehört, daß diese »Trias« des künstlerisch-wissenschaftlich-Praktischen gerade *nicht* aufzulösen ist, ohne daß das ganze Schaden nähme. Hieraus ergibt sich:

2. Musiktheorie ist keine Konservatoriums- oder Lehrerseminar-Tonsatz- und primitive Handwerkslehre, in der gelernt werden soll, wie »Die Musik« funktioniert, indem sie Systemen und Regeln unterworfen wird. Hierüber herrscht heute meines Wissens weitgehend Konsens, und ich erspare mir weiteres Argumentieren im dozierenden Tonfall des »Wer heute noch glaubt ...«.

3. Musiktheorie definiert sich – bei allen offensichtlichen Berührungspunkten – als selbständige Disziplin *nicht* über ihre wie auch immer geartete Beziehung zur Musikwissenschaft: Weder ist sie dieser propädeutisch vorgelagert (also eventuell geeignet, dieser unter Umständen als Hilfswissenschaft zuzuarbeiten), noch ist sie anders etwa eine »bessere Musikwissenschaft«. Über die These ließe sich sicher lohnend diskutieren, ich möchte sie hier gleichwohl einfach stehen lassen und mich den Thesen zuwenden, mit denen ich versuche positiv zu umreißen, welche Chancen und Aufgaben ich für die Musiktheorie sehe (wohl wissend, daß mit der Beschränkung auf drei Hauptthesen vieles Wichtige nicht angesprochen werden kann).

II. Was Musiktheorie sein könnte

Musiktheorie ist für mich eine Umgangsweise, eine Beschäftigungsweise, eine Betrachtungsweise von oder mit Musik, bei der es im wesentlichen um drei Kernbereiche geht:

1. Kennenlernen von Faktur, Struktur und Machart möglichst vieler stilistisch unterschiedlicher Typen von Musik,
2. Entwicklung der inneren Klangvorstellung und Hörfähigkeit und der Möglichkeit ihrer praktischen Umsetzung,
3. Sprechenlernen über und von Musik in einer angemessenen Sprache und Begrifflichkeit.

Die Reihenfolge dieser drei Punkte ist zufällig, ihre inhaltlichen Berührungspunkte und Überschneidungen sind vielfältig, ohne daß ich darauf hier näher eingehen könnte.

Lassen wir die drei angesprochenen Punkte noch einmal anders formuliert Revue passieren:

1. versucht die Frage zu beantworten, wie in einem bestimmten entwicklungs-geschichtlich-stilistischen und ästhetischen Rahmen sich musikalisch-grammatikale Grundtatbestände ausbilden, auf deren Hintergrund »sinnvolle« Struktur-zusammenhänge auf den unterschiedlichsten Ebenen beschreibbar und erlebbar werden.
2. meint keineswegs (wie man vermuten könnte) allein »Gehörbildung«, sondern im weitesten Sinne die Entwicklung der Fähigkeit, das, was ich höre oder sehe, er-

kennen und verstehen und die eigene innere Klangvorstellung realisieren zu können, beispielsweise, indem ich lerne, sie zu Papier zu bringen. Satztechnische Übungen und Stilkopien dürften gerade hierin unwidersprochen eines ihrer zentralen Legitimationsmomente haben.

3. zielt nicht zuerst oder gar ausschließlich auf die mechanische Übertragung systematisch-analytischer Fachausdrücke im Sinne eines Abhakens und Etikettierens musikalischer Tatbestände.³ Wichtiger als der Einsatz der musiktheoretischen Begriffe »Neapolitaner« oder »Phrasenverschränkung« ist allemal die Beschreibung und die »technische« Begründung ihres Wirkungserlebnisses und ihrer ästhetischen Konsequenzen im jeweiligen Gesamtzusammenhang. Daß damit eine ungemein anspruchsvolle Aufgabe angesprochen ist, weiß jeder, der sich um eine Art von Analyse bemüht, die mehr ist als die Ermittlung stiltypischer Tatbestände als Grundlage für satztechnische Übungen.

III. Über den Aspekt des Historischen in der Musiktheorie

Kommen wir nun zur Frage nach der Rolle, die in dem von mir einleitend skizzierten Typus von Musiktheorie dem Aspekt des Historischen zukommt. Der Untertitel meines kurzen Beitrags heißt »Notwendigkeit, Chancen und Grenzen«, und ich möchte hier unter dem Stichwort »Notwendigkeit« zumindest zwei der wichtigsten und – wie ich meine – unabdingbaren Voraussetzungen einer sich selbst kritisch reflektierenden Musiktheorie ansprechen, nämlich einmal das Bewußtsein unseres Faches von seiner *eigenen* Historizität und zum anderen die Einsicht in die notwendige historisch begründete Begrenztheit aller seiner möglichen Betrachtungs- und Beschreibungsansätze.

Zum ersten: Die historische Bedingtheit der jeweiligen musiktheoretischen Betrachtungsparadigmen ist evident und unbestritten. Entscheidend ist jedoch, daß diese Einsicht nicht im gepflegten, aber kaum benutzten Schrank der schönen Erkenntnisse verschlossen bleibt. Musiktheorie muß sich dieser Tatsache auf allen Gebieten stellen, und ohne nun gleich jeden Orchestermusiker mit der Lektüre der Originaltexte von Zarlino oder Rameau traktieren zu wollen, wäre nichts abträglicher, als wenn unser Fach den Eindruck erweckte, es vermittele eine zeitenthobene Erklärungsweise von Musik oder es sei eine ungebrochen fortschrittsgläubige Disziplin, die in blinder Überbietungsdynamik glaubt, die Dunkelheiten und Verirrungen ihrer Vorgängerinnen nun endlich und endgültig überwunden zu haben. Die konkrete Erfahrung des ständigen historisch bedingten Perspektivenwechsels musiktheoretischen Denkens ist kein ärgerlicher Umweg, sondern eine Chance für kritische Selbsteinschätzung.

Zum zweiten (und damit in gewisser Weise zur Rückseite des eben Beschriebenen): Jeder musiktheoretische Betrachtungs- und Beschreibungsansatz allgemeinerer Art, wenn er denn anders genügend spezifisch ist, um wirklich substantielle Aussagen bereitstellen zu können, hat eine notwendig historisch-stilistische Begrenztheit seines

3 Die Frage, was eine »angemessene Begrifflichkeit« sei, wird uns im Zusammenhang mit der Diskussion des »Historischen« in der Musiktheorie noch beschäftigen.

Geltungsbereiches. Wenn ich beispielsweise analytische Betrachtungen unter dem Blickwinkel dessen anstelle, was das späte neunzehnte und das zwanzigste Jahrhundert meist unter »Harmonielehre« verstand, so ist dies nur sinnvoll in bezug auf Musik mit einer im weitesten Sinne »funktionalen Harmonik«,⁴ d. h. wir sollten die ca. 200 Jahre zwischen dem Ende des siebzehnten und dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts als historische Grenzen nicht überschreiten, ohne uns der möglichen Gefahren einer solchen Grenzüberschreitung bewußt zu sein. Daß solche folgenschweren Grenzüberschreitungen auch namhaften Musiktheoretikern unterlaufen, wissen wir alle. Erinnert sei nur an Paul Hindemiths in anderer Hinsicht sehr verdienstvolle *Unterweisung im Tonsatz*, in deren Anhang eine Reihe praktischer Analysebeispiele (nach Hindemith) präsentiert werden, u. a. auch eine Machaut-Motette, die sich unter diesen extremen Bedingungen zwangsläufig als ein primitives Stück Musik erweisen muß.

Aus dem bisher Gesagten könnte man nun möglicherweise die Ansicht herausgehört haben wollen, Musiktheorie sei besser, je mehr und je ausschließlicher sie dem »Historischen« verpflichtet ist. Um diesem möglichen Mißverständnis entgegenzutreten, seien abschließend aus dem Blickwinkel der »Chancen und Grenzen« heraus einige kritische Anmerkungen angefügt.

So unwiderrprochen die Notwendigkeit einer möglichst genauen historischen Differenzierung ist, wenn es sich darum handelt, grammatikalische Grundtatbestände von Musik auf den unterschiedlichsten Ebenen kennenzulernen – wir sprechen hier von Analyse und den sich aus ihr ergebenden Möglichkeiten, ganze Epochen der Musikgeschichte in ihrem ästhetischen Reichtum überhaupt erst in den Blick nehmen zu können – so unwiderrprochen sinnvoll historische Differenzierung und Vielfältigkeit in diesem Bereich ist, so problematisch erscheint es mir, mit Hilfe dieser analytischen Befunde den Anspruchs- und Geltungsbereich von satztechnischen Übungen im Sinne der »Stilkopie« universalisieren zu wollen. Wenn es stimmt – wovon ich überzeugt bin –, daß die Stilkopie nicht Selbstzweck, sondern Fortsetzung der Entwicklung von Klangvorstellung und selbständiger musikalischer Gestaltungsfähigkeit mit anderen Mitteln ist, dann sind ihr bestimmte Grenzen gesetzt, die man nicht überschreiten kann, ohne in den roten Bereich des Willkürlichen und Absurden zu geraten. Auch wenn in diesem Rahmen der Ort und der Rahmen sinnvoller satztechnischer Bemühungen nicht geklärt werden kann – er befindet sich irgendwo im Spannungsfeld zwischen der Chimäre des sogenannten »freien Kontrapunkts« und der »unendlichen« Stilkopie –, so muß es erlaubt sein, nach dem Sinn solcher Übungen beispielsweise im Stile des mittleren Machaut zu fragen. Warum nicht gar im Stile des späten Gesualdo, etwa unter dem Titel »Manieristische Spätformen des chromatisistischen Renaissance-Madrigals als Element der Kompensation seelischer Grenzsituationen«? Warum lassen wir unsere Studenten nicht auch mal ein bißchen und natürlich nur auf einem ganz bescheidenen Niveau schreiben wie J. Cage oder wie der späte Nono?

4 Das Stichwort von der »funktionalen Harmonik« sollte nicht mißverstanden werden als Parteinahme für ein bestimmtes harmonisches Erklärungssystem. Funktionale Harmonik in dem hier gebrauchten Sinne existiert jenseits von Funktionstheorie oder Stufentheorie, wie ich mir im übrigen weder vom Streit um das bessere System, noch von der möglichen Entwicklung des ultimativen »richtigen« Systems die Rettung unseres Faches verspreche.

Nicht weniger problematisch erscheint es mir, wenn unter dem vordergründigen Anspruch auf historische »Korrektheit« durch die Hintertür jene positivistische und normative Tendenz wieder Einzug hält, die aus dem Fache zu entsorgen, Ziel und Bemühen nicht gerade der rückschrittlichsten Fachvertreter war. Kaum ein Musiktheoretiker wird beispielsweise die Bedeutung unterschätzen, die der aus der klassischen Vokalpolyphonie stammenden Klauselpraxis noch im Hoch- und Spätbarock zukommt. Dies gilt selbstverständlich auch für den Bachschen Choralatz. Wenn der Bachsche Choral jedoch wirklich nicht mehr sein sollte als die Summe und die geschickte Aneinanderreihung von Sopran- und Tenorklauseln, dann wäre er für mich jedenfalls als historisch-stilistisches Arbeitsfeld für satztechnische Erfahrungen gestorben. Was bleibt, ist dann nämlich kaum mehr als eine Stilübung, deren mechanistisch-synthetischen Anteile sich verselbständigen haben und deren künstlerischer, aber auch wissenschaftlicher Erkenntnisgewinn im Sinne dessen, was eingangs als Chance solcher Übungen skizziert wurde, gleichsam gegen null tendiert.

Meine letzte Anmerkung betrifft noch einmal die Frage nach der Rolle historischer Modelle musiktheoretischen Denkens in der aktuellen Analysepraxis, also beispielsweise die Frage: »Dürfen wir Musik von Haydn heute überhaupt anders analysieren als unter dem Blickwinkel und in der Begrifflichkeit der Zeitgenossen Heinrich Christoph Koch oder Josef Riepel?«

So unbestritten notwendig die Kenntnis des rhetorisch fundierten Kochschen Formbegriffs ist für alle, die sich mit Musik dieser Zeit auseinandersetzen, so problematisch scheint mir der Anspruch, damit – und *nur* damit – den »ganzen« Haydn in den Blick nehmen zu können. Darüber, was in den 70er und 80er Jahren des achtzehnten Jahrhunderts an aufregenden stilistischen und kompositionsgeschichtlichen Neuerungen zu beobachten ist, finden wir bei Koch herzlich wenig – und man kann sich durchaus fragen, wie dergleichen denn überhaupt möglich gewesen sein sollte? Was weiß denn die zeitgenössische Theorie etwa im Jahre 1430 von Dufays grundstürzendem Stilwandel oder um 1860 vom »Ereignis« des *Tristan*? Reicht es aus, sich bei Debussy ausschließlich auf die Theoretiker »um 1910« zu beziehen? Oder – um beim Beispiel Haydns zu bleiben – sollten wir, die wir durch das Erlebnis Beethoven, Wagner, Schönberg oder Nono gegangen sind, nicht geradezu notwendigerweise auch andere Fragestellungen haben als Koch? Es spricht nicht gegen Koch, daß er viele Fragen, die uns heute an der Musik seiner Zeitgenossen interessieren, weder selbst gestellt hat, noch hätte beantworten können, wenn man sie ihm denn hätte stellen können. Es spricht jedoch viel gegen eine Musiktheorie, die uns einreden möchte, wir sollten, gleichsam aus Angst vor der Instanz einer falsch verstandenen Autorität des Historischen, die Freiheit unseres Blickwinkels und unserer lebendigen analytischen Interessen in vorseilendem Gehorsam selbst beschneiden.

© 2004 Eckehard Kiem

Kiem, Eckehard (2004), »Aspekte des Historischen in der Musiktheorie. Notwendigkeit, Chancen und Grenzen« [Aspects of the historical in music theory: Necessity, opportunities and limits], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 36–40.
<https://doi.org/10.31751/p.289>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: chorale setting; Choralsatz; clause; Heinrich Christoph Koch; historicity; Historizität; Joseph Haydn; Klausel; music theory; Musiktheorie

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024