

Wörner, Felix (2007): Zur Verleihung des Balzan-Preises an Ludwig Finscher. ZGMTH 4/1–2, 197–205. <https://doi.org/10.31751/252>

© 2007 Felix Wörner



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.

veröffentlicht / first published: 01/01/2007
zuletzt geändert / last updated: 08/04/2009

BERICHTE

Zur Verleihung des Balzan-Preises an Ludwig Finscher

Als die Internationale Balzan-Stiftung im Herbst 2006 bekannt gab, dass der Musikwissenschaftler Ludwig Finscher mit einem der vier jährlich vergebenen Wissenschaftspreise der Organisation ausgezeichnet werden solle, kam dies einer kleinen Sensation gleich. Denn die Preise, welche die Balzan-Stiftung seit 1961 vergibt, gehören zu den renommiertesten Ehrungen weltweit. Dabei berücksichtigt das international besetzte Preiskomitee nicht allein wissenschaftliche, sondern auch kulturelle und humanitäre Leistungen. Nach Paul Hindemith (1962) und György Ligeti (1991) wurde mit Ludwig Finscher nun zum dritten Mal eine herausragende Persönlichkeit für ihre Leistungen auf dem Gebiet ›Musik‹ ausgezeichnet, und erstmalig ein Musikwissenschaftler. Das Komitee hob in seiner Begründung Finschers Verdienste um die Musikgeschichtsschreibung nach 1600 hervor und würdigte den Preisträger insbesondere »für seine umfassende Forschungstätigkeit auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, für seine scharfsinnigen und einprägsamen Erläuterungen musikalischer Kunstwerke, für seine tiefeschürfenden Kommentare zu musikalischen Phänomenen sowie für die editorische Leitung der Neuauflage der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, welche solche Erkenntnisse einem breiten Kreis von Musikern und Musikliebhabern zugänglich macht.«¹ Ludwig Finscher, geboren 1930, hat in seiner langjährigen Tätigkeit als Wissenschaftler und als Hochschullehrer an den Universitäten Frankfurt a. M. und Heidelberg im Fach historische Musikwissenschaft prägende Akzente gesetzt. Bereits kurz nach seiner Emeritierung hat Finscher jedoch öffentlich ein pessimistisches Bild von der Situation des Faches Musikwissenschaft in Deutschland gezeichnet und indirekt davor gewarnt, dass ohne eine nachhaltige Korrektur die deutsche Musikwissenschaft im internationalen Kontext auf absehbare Zeit nur noch eine periphere Rolle spielen werde.² Finscher macht für diese Krise zum einen den allgemeinen Niedergang der deutschen Universitäten verantwortlich³, ein Prozess, der sich momentan als Folge der sogenannten »Bologna-Reform« eher noch beschleunigt haben dürfte. Die offenbar wissenschaftspolitisch gewollte Reduzierung der deutschen Hochschulen auf funktionsorientierte Institutionen ermöglicht noch eine zügige Ausbildung von Studenten, nicht aber einen Erwerb von Bildung; diese ist jedoch in der humanistischen Tradition als eine Voraussetzung geisteswissenschaftlichen Arbeitens bestimmt worden.⁴ Finschers Bestandsaufnahme der Situation der deutschen Musikwissenschaft

1 Siehe die Begründung des Preiskomitees, Internetseite der Balzan-Stiftung, 19.5.2007 [<http://www.balzan.com/de/preistraeger/preistraeger06.cfm>].

2 Vgl. Finscher 2000.

3 Finscher spricht von »einer Zeit, in der die Universitäten unter zerstörerischen Druck geraten sind« (2000, 11).

4 Gadamer 1986, 15–24.

aus dem Jahr 2000 lenkt den Blick aber auch auf eine hausgemachte Krise des Faches. Im Lehrangebot deutscher musikwissenschaftlicher Institute dominieren Themen, die sich mit dem 19. und 20. Jahrhundert beschäftigen, so stark, dass die ältere Musikgeschichte, insbesondere Musik vor 1600, die außerhalb obligatorischer Überblicksvorlesungen kaum noch behandelt wird, im Studienangebot geradezu auf eine Fußnote in der abendländischen Musikgeschichte reduziert wird. Doch auch die Auseinandersetzung mit der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts orientiere sich, so Finscher, nicht an dem von ihm favorisierten Ideal einer Epochen- und Gattungsgeschichtsschreibung: Es gelte, sich vorurteilsfrei mit dem überlieferten Quellenmaterial auseinanderzusetzen, dessen Fülle unter nachvollziehbaren Gesichtspunkten zu ordnen und die Gründe für frühere Selektionsprozesse, die unser Bild und unsere Repertoirekenntnis einer bestimmten Zeit prägen, zu reflektieren. »Die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«, so Finscher, »sieht aus einer solchen Perspektive ganz anders aus als aus der Perspektive Adornos und der vielen Musikwissenschaftler, die ihm gefolgt sind und folgen«.⁵ Freilich analysiert Finscher die Situation insbesondere mit Blick auf die historische Musikwissenschaft in Deutschland und klammert die Lage der systematischen Musikwissenschaft und auch der Musiktheorie aus seiner Bestandsaufnahme aus. Gerade die deutsche Musiktheorie jedoch versucht seit einiger Zeit, ihre Position, und zwar sowohl an den Musikhochschulen als auch an den Universitäten, zu stärken. Gleichzeitig ist zu beobachten, dass ihre Fachvertreter enge Kooperationen mit dem europäischen Ausland und Nordamerika aufbauen und verstärkt am internationalen Diskurs teilnehmen. Dies eröffnet der Disziplin Musiktheorie in Deutschland vielversprechende Perspektiven. Von einer emanzipierten Musiktheorie, die sich nicht als rein propädeutisches Fach begreift, wird nicht zuletzt auch das Fach Musikwissenschaft profitieren. In Nordamerika ist diese wechselseitige Bereicherung seit längerem zu beobachten: Einerseits öffnet sich die Musiktheorie verstärkt historischen Fragestellungen, andererseits arbeiten Musikhistoriker kompetent mit analytischen Methoden, die seitens der Musiktheorie bereitgestellt werden.

Ein Blick in das Schriftenverzeichnis Ludwig Finschers⁶ zeigt die breite Vielfalt seiner Interessen und die thematischen Kernbereiche, die seine wissenschaftliche Physiognomie geprägt haben. Finscher hat sich mit Musik etwa vom 13. Jahrhundert bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts beschäftigt, wobei zwei Schwerpunkte – die Musik der Renaissance und die Musik der Wiener Klassik – deutlich ausgeprägt sind. Methodologisch hat Finscher wie kein anderer Musikwissenschaftler seiner Generation das Prinzip der Gattungsgeschichte favorisiert und dieses insbesondere in zwei groß angelegten Untersuchungen – seiner Habilitationsschrift zur Entstehung des klassischen Streichquartetts⁷ und seinem Beitrag zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*⁸ – exemplarisch entwickelt. Vergebens allerdings sucht man in diesen beiden Abhandlungen oder anderen seiner Veröffentlichungen eine explizite theore-

5 Ebd., 13.

6 »Schriftenverzeichnis Ludwig Finscher 1952–2000«, in: ders., *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikhistorie*, hg. von Hermann Danuser, Mainz 2003, 409–424.

7 Finscher 1974a.

8 Finscher 1989.

tische Reflexion über die methodologischen Grundlagen von Gattungsgeschichtsschreibung – ein überraschender Befund, wenn man sich die in der Bundesrepublik intensiv geführten theoretischen Methodendiskussionen der 1970er und 1980er Jahre vergegenwärtigt.⁹ Dieses Fehlen bedeutet keineswegs einen Mangel an methodologischem Bewusstsein. Finscher entwickelt seine Fragestellungen und die Art des Herangehens mit großer Präzision am jeweiligen Gegenstand bzw. Gegenstandsbereich. Seine Darstellung zur Entstehung des klassischen Streichquartetts wurde durch die Arbeit an der Edition der zehn großen Streichquartette Wolfgang Amadeus Mozarts ausgelöst.¹⁰ Wie sind diese Werke in ihren gattungsgeschichtlichen Kontext einzuordnen? Welche Einflüsse waren maßgeblich, welche musikgeschichtlichen Gegebenheiten notwendig, damit sich die Gattung ›Streichquartett‹, die, so Finscher, einen ersten Höhepunkt in Joseph Haydns Streichquartetten op. 33 erreichte (und auf die Mozart bekanntermaßen mit seinen sogenannten *Haydn-Quartetten* reagierte), überhaupt zu konstituieren vermochte? Eine so angelegte historische Untersuchung muss eine breite Quellenbasis berücksichtigen; Finscher untersucht daher die »Regionen und Zentren der Entwicklung«, rekonstruiert die »Gattungsgeschichtliche[n] Wurzeln« und die »Stilgeschichtliche[n] Wandlungen«, bevor er die »Grundlegung des klassischen Streichquartetts im Werk Joseph Haydns« nachzuzeichnen sucht. Der Historiker Finscher breitet die gesamte Palette der Entwicklungslinien aus und macht das im »vor- und frühklassischen Stil« (Guido Adler) latente Potential sichtbar, aus dem Haydn schöpfen konnte. Damit entfaltet er eine geschichtliche Gesamtperspektive, die gemeinhin bei Untersuchungen zur Wiener Klassik wenig berücksichtigt wird.¹¹ Seine These, die unterschiedlichen Traditionen der Quartettkomposition seien von Haydn aufgenommen und in den sechs Streichquartetten op. 33 zu einem epochemachenden Kulminationspunkt geführt worden, zu einer »erste[n] klassische[n] Verwirklichung«¹² der Gattung, ist allerdings nicht allgemein akzeptiert worden: Geschichtsschreibung, die trotz aller Differenzierung grundsätzlich einem entwicklungsgeschichtlichen Modell verpflichtet bleibt, unterliegt prinzipiell der Gefahr, in der Darstellung die Entwicklung auf einen imaginären Zielpunkt hin überproportional zu betonen. Der amerikanische Musikwissenschaftler James Webster hält Finschers Geschichtsbild genau aus diesem Grund für angreifbar. Haydns Streichquartette op. 33 sind seiner Auffassung nach nicht ein Kulminationspunkt in der Entwicklungsgeschichte

9 Vgl. die Auswahl maßgeblicher Beiträge in Mauser 2005.

10 Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII/Werkgruppe 20/Abt. 1: Streichquartette, Bde. 2 und 3, Kassel u. a. 1961–1962 sowie kritische Berichte zu beiden Bänden.

11 Beispielsweise konzentriert sich Charles Rosen 1971 in *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven* ausschließlich auf die Musik der drei im Titel genannten Komponisten, die damit unvermeidlich aus dem historischen Kontext heraus in ein imaginäres Museum der klassischen Meister(werke) gehoben werden.

12 »Haydns opus 33 ist das Epochenwerk, in dem das Streichquartett seine erste klassische Verwirklichung gefunden hat, im vollen Sinne des Begriffs, wie wir ihn zu definieren suchten. [...] Die ›neue Art, der Stil, der alle diese Einzelzüge umgreift, ist nicht nur als ein klassischer Stil in sich vollendet [...], sondern er ist im vollendeten Ausgleich seiner Elemente der klassische Stil schlechthin, der alle musikalischen Sphären vom Gelehrten über das Galante, das Expressiv-→Empfindsame« und das Divertimentohafte bis zum Volkstümlichen zu einer neuen und zugleich durch die ›Kunst, öfter bekannt zu scheinen‹ vertrauten Ganzheit zusammenfaßt.« (Finscher 1974a, 266 f.)

des Wiener klassischen Stils, sondern nur »ein, wenn auch sehr wichtiges, Ereignis im Rahmen der explosionsartigen Entwicklung des Streichquartetts in Wien während der 1780er Jahre.«¹³

Klassiker der musikwissenschaftlichen Literatur – und Finschers 1967 niedergeschriebene Abhandlung über die Grundlegung des klassischen Streichquartetts muss zu den Klassikern der bundesrepublikanischen Musikwissenschaft gerechnet werden – verlieren ihre Bedeutung freilich nicht, wenn sie im Detail überholt oder sogar vom Ansatz und den Folgerungen her kritisierbar erscheinen. Zu den zeitgebundenen Eigenschaften von Finschers Habilitationsschrift zählt insbesondere sein Zugang zu den Werken, der vom heutigen Standpunkt aus als ›analytisch-deskriptiv‹ bezeichnet werden kann. Finscher treibt Stilanalyse und beschreibt Melodietypen, Satztechniken und Formmodelle, gelegentlich auch den »Tonfall« eines Satzes oder einer Passage. Dabei zielt er darauf, den individuellen Zug eines Werkes vor dem Horizont der Tradition sichtbar zu machen. Obwohl Finscher bei seinen analytischen Beobachtungen häufig ins Metaphorische abgeleitet, sind seine Beobachtungen vielfach aussagekräftig, da er über ungewöhnlich gute Intuition und hervorragendes Einfühlungsvermögen in die musikalische Sprache der Wiener Klassik verfügt. Inzwischen stehen jedoch wesentlich differenziertere Analysemethoden zur Verfügung, mit denen kompositionstechnische Sachverhalte präziser dingfest gemacht werden können.¹⁴ So zielt James Webster in seinen Arbeiten über die Musik Joseph Haydns¹⁵ häufig auf ähnliche Sachverhalte wie Finscher, nähert sich diesen aber mit Hilfe eines ausgereiften analytischen Instrumentariums.

Finschers Haltung zur musikalischen Analyse ist sicherlich auch eine Generationenfrage. Dass Diether de la Mottes Publikationen zur musikalischen Analyse als wegweisend für einen neuen Zugang zum musikalischen Werk begriffen wurden, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Situation der deutschsprachigen Musiktheorie um 1970.¹⁶ Doch spiegelt sich in Finschers Haltung auch der generelle Verdacht des Musikhistorikers, analytische Methoden, die den Kategorien eines bestimmten theoretischen Ansatzes verpflichtet sind, operierten gewissermaßen apriori ahistorisch und böten daher keinen geeigneten Zugang zu einer umfassenden Interpretation des musikalischen Kunstwerkes.¹⁷

13 »Op. 33 was one, admittedly very important event within the explosive cultivation of quartets in Vienna during the 1780s.« (Webster 1991, 346). Vgl. zu Websters Kritik an dem älteren Darstellungsmodus der Entwicklung des klassischen Stils das gesamte Kapitel »Historiographical conclusion: Haydn's Maturity and ›Classical Style‹« (ebd. 335–372) sowie seinen neueren Versuch, das 18. Jahrhundert nach anderen Kriterien zu gliedern (Webster 2004). Eine auf Haydns frühe Streichquartette op. 9 konzentrierte alternative Darstellung findet sich bei Webster 2005.

14 Dies gilt freilich nur, solange ein gewählter Ansatz pragmatisch eingesetzt wird. Die Interpretation analytischer Befunde ist ein zweiter Schritt, der separat bewertet werden muss.

15 Beispielsweise Webster 1991.

16 De la Motte 1968.

17 Es passt zu dieser Haltung, dass Finscher im Vorwort zu einer repräsentativen Auswahl von zwischen 1955 und 1975 entstandenen Beethoven-Studien Erwin Ratz als »einen jener seltenen Musiktheoretiker, die in *Musik denken*« bezeichnet (Finscher 1983, ix, Hervorhebung vom Verfasser).

Die Frage, worauf die Auseinandersetzung des Historikers mit musikalischen Kunstwerken zielen sollte, hat Finschers wissenschaftliche Arbeit nachhaltig geprägt. Die Interpretation des Werkes beginnt für Finscher mit der Kompositionsgeschichte, wobei externe Faktoren wie Institutionengeschichte, Sozialgeschichte, Geschmacks- und Ideengeschichte in die Interpretation des Werkes einzubeziehen seien. Gleichzeitig müsse »das musikalische Kunstwerk stets als eine ästhetische Struktur verstanden [werden], die einerseits ein auf innere Logik und Geschlossenheit – auf musikalischen Sinn – zielendes Gebilde ist, die aber andererseits wesentliche Elemente musikgeschichtlicher Entwicklungen, in einem bestimmten historischen Moment, in sich verarbeitet«¹⁸. Der hier formulierte Anspruch, den Finscher seit den 1960er Jahren an seine Arbeiten gestellt hat, begreift eine kompositionstechnische Strukturanalyse nur als einen Schritt, der zu einer umfassenderen Interpretation des »musikalischen Kunstwerkes als ästhetischer Struktur« führen müsse. Die beiden anspruchsvollsten Studien zu Einzelwerken, die Finscher interessanterweise nicht über Kompositionen Haydns oder Mozarts, sondern über zwei »mittlere« Werke Ludwig van Beethovens verfasst hat (es handelt sich um Beethovens Klaviersonate op. 31/3 und das Streichquartett op. 59/3), bezeichnet er ausdrücklich als »Versuch[e] einer Interpretation«.¹⁹ In dieser Werkauswahl macht sich wohl noch die traditionell gefestigte Überzeugung bemerkbar, insbesondere Beethoven habe Werke im emphatischen Sinne geschrieben. Explizit setzt sich Finscher mit seinem Ansatz von einer »konventionellen Formanalyse« ab und beschreibt es als Ziel, »zu einer Interpretation eines historischen Kunstwerkes unter historisch vermittelten Fragestellungen und Kategorien vorzudringen«.²⁰ Dabei gelte es, die Werke der Wiener Klassik im Spannungsfeld zwischen Typik und Individualität zu verorten. Bereits 1966 formulierte Finscher in seinem epochemachenden Aufsatz *Zum Begriff der Klassik in der Musik*: »Das musikalische Kunstwerk der Wiener Klassik ist reine Individualität in dem Sinne, daß seine Elemente zu einer jeweils einzigartigen, unwiederholbaren Gestalt zusammentreten, aber es ist gleichzeitig jeweilige Individualisierung eines Typus, auf den es ständig bezogen bleibt. Der inneren Differenziertheit des klassischen Werkes entspricht es, daß diese Typik als wechselseitige Durchdringung von Gattungs-, Form-, Themen-, Bewegungs- und Ausdruckstypen in Erscheinung tritt, die als solche im Einzelwerk mitgedacht ist.«²¹ Finscher nähert sich der Beethoven'schen Klaviersonate op. 31/3 durch einen entstellungsgeschichtlichen Exkurs und einen ersten Überblick über die Anlage, wobei er das Werk in Beziehung zu den berühmteren Schwesterwerken op. 31/1 und op. 31/2 setzt. Die detaillierte Besprechung der Komposition schließlich verfolgt das Ziel, die Individualität des Werkes auf den Typus der Klaviersonate zu beziehen, wie er sich in Beethovens Œuvre und der Wiener klassischen Musik ausgebildet hat. Das einzelne Werk wird daraufhin befragt, wie Beethoven die Linien der Tradition aufnimmt, verarbeitet und (auch gebrochen) reflektiert. Zusammenfassend bestimmt Finscher seinen »Versuch einer Interpretation« als Aufgabe, »die Eigenart [des Werkes] zu beschreiben und die Gestal-

18 Ludwig Finscher, Rede vor dem *Forum* der Balzan Preisträger 2006, Rom, 23. November 2006.

19 Vgl. Finscher 1967b sowie Finscher 1974b.

20 Vgl. Finscher 1974b, 122, Fn. 1.

21 Finscher 1967a; Wiederabdruck in: Finscher 2003, 221.

tungsprinzipien zu finden, aus denen sie erwächst: die Verschmelzung gegensätzlicher Stilebenen; die Verbindung aller von Beethoven zuvor erreichten Subtilität mit typischen Ausprägungen populärer Stilhaltungen; der ständige Rekurs auf die Tradition auch in der Binnenstruktur der Sätze und in der zyklischen Großform und die seltsam gebrochene Spiegelung dieser Traditionselemente durch ihre ständige Ambivalenz, Vertauschung und Umfunktionierung, durch die regelmäßige Beschwörung traditionell vorgegebener Erwartungshorizonte, die ebenso regelmäßig nicht erfüllt werden [...]«. ²² Beethovens Klaviersonate op. 31/3 erscheint in Finschers Lesart als »eine Auseinandersetzung mit der eigenen musikalischen Vergangenheit wie mit den Stilebenen des Zeitalters im Medium einer Sonate«. ²³

Die historische Perspektivierung, das »imaginäre Gespräch der Komponisten« mit älteren Werken, Stilen, Haltungen, Topoi etc., die Finscher in seinen Interpretationen so stark in den Vordergrund rückt, stellt zweifellos einen wichtigen Aspekt im musikalischen Denken der Wiener Klassik dar. Allerdings gibt Finscher auf diese Phänomene häufig nur beschreibende Hinweise, die auf kompositionstechnischer Ebene analytische Präzision vermissen lassen. Umgekehrt gestehen ausgeprägt musiktheoretische Entwürfe dem Denken in historischen Zeitschichten oft nur wenig oder keinen Raum zu. Genau an diesem Punkt aber kann Finschers Konzeption der musikalischen Werkbetrachtung und Gattungsgeschichtsschreibung für die musikalische Analyse fruchtbar gemacht werden. Eine pragmatische, auf methodologischer Vielfalt aufbauende analytische Vorgehensweise, welche die unterschiedlichen Schichten einer Komposition wie Thematik, rhythmisch-metrische Disposition, tonale Anlage und Semantik einzeln und in ihren wechselseitigen Bezügen untersucht, verfügt fraglos über das notwendige Instrumentarium, die jeweils individuelle Werkgestalt in eine historische Perspektive zu setzen. Ein Beispiel: In der vergangenen Dekade sind zwei wichtige musiktheoretische Untersuchungen zur musikalischen Form der Wiener klassischen Musik vorgelegt worden, die unser Verständnis der Formkategorien dieses Repertoires vertieft haben. ²⁴ Während in den theoretischen Systementwürfen von William Caplin (1998) und von James Hepokoski und Warren Darcy (2006) die herangezogenen Werke und Werkabschnitte zur Exemplifikation der Kategorien des jeweiligen Entwurfes dienen, könnte das von ihnen bereitgestellte ausdifferenzierte Instrumentarium für Werkanalysen und historische Untersuchungen genutzt werden, die den kompositionsgeschichtlichen Kontext stärker mitreflektieren und über eine Bestandsaufnahme formtheoretischer Sachverhalte hinausgehend eine umfassendere Interpretation der Befunde anvisieren. Tatsächlich scheint sich in Teilen der amerikanischen Musiktheorie und Analyse genau diese Tendenz zu einem umfassenderen analytischen Ansatz abzuzeichnen. ²⁵

Im Rahmen von Finschers musikgeschichtlichem Konzept wiegt der oben konstatierte Mangel an analytischer Präzision bei der musikalischen Werkbetrachtung nicht schwer,

22 Finscher 1967b, Wiederabdruck in: Finscher 2003, 304.

23 Ebd., 305.

24 Vgl. beispielsweise das formanalytische Instrumentarium, das die Arbeiten von Caplin 1998 oder von Hepokoski/Darcy 2006 bereitstellen.

25 Vgl. beispielsweise Sisman 1993, Burnham 2000 und Burnham 2005.

da die Formanalyse in seinem Verständnis ohnehin nur ein Durchgangsstadium darstellt, dessen Zweck es ist, eine erste Orientierung über die strukturelle Anlage einer Komposition zu geben.²⁶ Die Rekonstruktion des ›imaginären Gesprächs‹ mit der Tradition hängt vielmehr von der Deutung der Sinn- und Zeitschichten ab, die einer Komposition bewusst oder unbewusst eingeschrieben sind. Intuition und Evidenz bilden hier Instanzen, denen Finscher stärker vertraut als theoretischen Entwürfen. In einem Anfang der 90er Jahre veröffentlichten Text²⁷ gesteht Finscher dem seinerzeit in der Musikwissenschaft relativ neu aufgenommenen Konzept von ›Intertextualität‹ ein großes Potential zu. Kritisch distanziert er sich jedoch von den ›eisigen Höhen der Theorie [Harold] Blooms‹, die er als unangemessen pointiert und einseitig verwirft. Erst die konkrete Applikation entscheide über die Validität des Konzeptes: »Dabei hat Intertextualität als Kategorie den großen Vorteil, präziser zu sein als die Allgemeinkategorie Einfluss, indem sie die konkreten, im Notentext sichtbaren und hörbaren Bezüge von einem Werk bzw. Text zum anderen abgrenzt von allgemeineren Einflüssen von Zeit-, Gattungs- und Personalstilen, in dieser Abgrenzung aber das ganze Spektrum von versteckter und offener, positiver und negativer Beziehung, von Anspielung, Umschreibung, Zitat einerseits metahistorisch, andererseits in präzise beschreibbaren historischen Einzelfällen einschließt.«²⁸ Dieser sehr weit gefassten Charakterisierung kann zweifellos zugestimmt werden, doch wird der Musiktheoretiker kritisch einfordern, »konkrete, im Notentext sichtbare und hörbare Bezüge« auch kategorial zu bestimmen – eine Aufgabe, die der Musikhistoriker Finscher den Musiktheoretikern nicht abgenommen hat. Jeder Interpret muss die dem Notentext des musikalischen Werkes mehr oder weniger deutlich eingeschriebenen Hinweise entziffern und deuten. Jede wissenschaftliche Interpretation des musikalischen Kunstwerkes erscheint – vergleichbar mit der Aufführung eines Werkes – als ein sinnstiftender Prozess, dem durchaus andere Lesarten zur Seite gestellt werden können. Zielt die historische Erkenntnis auf ein umfassendes ›Verstehen‹, das sich in einem hermeneutischen Prozess herauskristallisiert und vertieft, so richten sich musiktheoretisches Denken und musikalische Analyse auf Kategorien, die für ein bestimmtes Repertoire, einen musikalischen Stil etc. als konstitutiv und verbindlich angesehen werden. Über die institutionellen Grenzen der Disziplinen hinweg können beide Perspektiven sich wechselseitig ergänzen. In diesem Sinne stellt das wissenschaftliche Werk Ludwig Finschers eine reiche Quelle von Anregungen bereit, die jedem Musiktheoretiker zur fruchtbaren Auseinandersetzung empfohlen sei.

Felix Wörner

26 Es kann im Übrigen keinen Zweifel daran geben, dass Finschers wissenschaftlicher Arbeit immer eine umfassende Kenntnis sowohl der Quellen der historischen Musiktheorie als auch der zeitgenössischen musiktheoretischen Literatur zugrunde liegt.

27 Finscher 1998.

28 Ebd., 52.

Literatur

- Burnham, Scott (2000), *Beethoven Hero*, Princeton N.J.: Princeton University Press.
- (2005), »On the Beautiful in Mozart«, in: *Music and the Aesthetics of Modernity. Essays* (= Isham Library Papers 6), hg. von Karol Berger and Anthony Newcomb, Cambridge MA: Harvard University Press 39–52.
- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford: Oxford University Press.
- de la Motte, Diether (1968), *Musikalische Analyse. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Finscher, Ludwig (1967a), »Zum Begriff der Klassik in der Musik«, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1966*, Leipzig: Peters 1967, 9–34; Wiederabdruck in: Finscher 2003, 196–223.
- (1967b), »Beethovens Klaviersonate op. 31/3. Versuch einer Interpretation«, in: *Festschrift Walter Wiora*, hg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling, Kassel u. a.: Bärenreiter 1967, 385–396 (Wiederabdruck in: Finscher 2003, 292–305).
- (1974), *Studien zur Geschichte des Streichquartetts, I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- (1974b), »Beethovens Streichquartett Opus 59,3. Versuch einer Interpretation«, in: *Zur musikalischen Analyse* (= Wege der Forschung 257), hg. von Gerhard Schumacher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, 122–160.
- (Hg.) (1983), *Ludwig van Beethoven*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Wege der Forschung 428).
- (Hg.) (1989), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3), 2 Bde., Laaber: Laaber.
- (1998), »Intertextualität in der Musikgeschichte«, in: *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*, hg. von Hermann Danuser u. Tobias Pleburch, Bd. 1, Kassel u. a.: Bärenreiter, 50–53.
- (2000), »»Diversi diversa orant«. Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft«, *AfMw* 57, 9–17.
- (2003), *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, hg. von Hermann Danuser, Mainz: Schott International.
- Gadamer, Hans-Georg (1986), *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (= Gesammelte Werke 1), J. C. B. Mohr (Paul Siebeck): Tübingen.
- Hepokoski, James A. und Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: Oxford University Press.

- Mausner, Siegfried (2005), *Theorie der Gattungen* (= Handbuch der Musikalischen Gattungen 15), Laaber: Laaber.
- Rosen, Charles (1971), *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: Viking Press (dt. Kassel u. a.: Bärenreiter 1983).
- Sisman, Elaine (1993), *Mozart: The ›Jupiter‹ Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Webster, James (1991), *Haydn's ›Farewell‹ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (= Cambridge Studies in Music Theory and Analysis 1), Cambridge: Cambridge University Press.
- (2004), »The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?«, *Eighteenth-Century Music* 1, 47–60.
- (2005), »Haydn's Op. 9: A Critique of the Ideology of the ›Classical‹ String Quartet«, in: *Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday. Studies in the Sources and the Interpretation of Music*, hg. von László Vikárius und Vera Lampert, Lanham u. a.: The Scarecrow Press.