

Sprick, Jan Philipp (2010): Kann Musiktheorie ›historisch‹ sein? ZGMTH 7/Sonderausgabe [Special Issue], 145–164. <https://doi.org/10.31751/597>

© 2010 Jan Philipp Sprick



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: 01/11/2010
zuletzt geändert / last updated: 14/01/2011

Kann Musiktheorie ›historisch‹ sein?

Jan Philipp Sprick

In der jüngeren deutschsprachigen Musiktheorie wird das Verhältnis von ›System‹ und ›Geschichte‹ intensiv diskutiert. Im Mittelpunkt des Beitrags steht die Frage nach der unterschiedlichen Funktion des Rekurses auf Theorie- und Kompositionsgeschichte für die Musiktheorie auf der einen und die historische Musikwissenschaft auf der anderen Seite, insbesondere im Hinblick auf die musikalische Analyse. Deutlich wird, dass beide Fächer ungeachtet inhaltlicher und methodischer Schnittmengen unterschiedliche Erkenntnisinteressen verfolgen.

In current German-speaking music theory the relation of 'system' and 'history' is intensively discussed. The question in the center of this essay deals with the different function, which the appeal to history of theory and history of composition has for music theory on the one hand and historical musicology on the other. Especially important in this context seems to be the role of music analysis. It is shown that both subjects have different epistemological interests, despite large overlaps in content and methodology.

Das Verhältnis von ›System‹ und ›Geschichte‹ spielt eine zentrale Rolle im gegenwärtigen musiktheoretischen Diskurs. Carl Dahlhaus problematisierte dieses Verhältnis, indem er darauf hinwies, dass jede ›Theorie‹ zur »Historie [...] nahezu unvermeidlich in eine schiefe Relation« gerate¹, sobald theoretisches Denken den Anspruch auf eine vom historischen Wandel unabhängige Wahrheit erhebe. Für die inhaltliche und institutionelle Selbstvergewisserung der jüngeren deutschsprachigen Musiktheorie wurde diese Kritik zu einem zentralen Ausgangspunkt. So hebt beispielsweise Clemens Kühn in seinem Nachruf auf Diether de la Motte die von diesem angestoßene »historische Differenzierung« besonders hervor.² Kühn konstatiert einen »atemberaubenden« Paradigmenwechsel von einer »systemgläubigen, geschichtslosen, radikal systematischen, musikfernen Unterweisung«, die sich ›Tonsatz‹ oder ›Satzlehre‹ nannte, hin zu einer »neue[n] Musiktheorie, eingebettet in die Aufbruchstimmung der 1968er Jahre sowie in den Geist der Berliner Lehre von Carl Dahlhaus und Rudolph Stephan«.³

Kühns Beschreibung der Entwicklung des Faches spiegelt die gegenwärtige Diskussion innerhalb der deutschsprachigen Musiktheorie. Sowohl der für die ›neue Musikthe-

1 Dahlhaus 1984, 294.

2 Kühn 2010, 243. Stellvertretend sei hier Diether de la Mottes 1976 erstmals erschienene Harmonielehre genannt, in der erstmals in einem deutschsprachigen Lehrbuch ein dezidiert historischer Zugang zu musiktheoretischen Fragen eröffnet wurde.

3 Vgl. dazu auch den Untertitel von Ludwig Holtmeiers breit rezipiertem Artikel »Von der Musiktheorie zum Tonsatz«, in dem die Musiktheorie als »geschichtsloses Fach« bezeichnet wird (2003, Untertitel).

orie« zentrale Arbeitsbereich Werkanalyse (»individuelle Analyse«) als auch die zunehmend historische Ausrichtung des Faches (»historisches Konzept«) integrieren Methoden und Forschungsergebnisse der historischen Musikwissenschaft. Nicht zufällig gehören mit Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan zwei der von Kühn aufgerufenen Protagonisten der dargestellten Entwicklung der Musiktheorie zu den einflussreichsten historischen Musikwissenschaftlern der Nachkriegszeit: Die ›Erneuerung‹ der Musiktheorie ist ohne musikwissenschaftlichen Einfluss nicht zu denken.⁴ Zugleich kann die jüngere Musiktheorie für sich beanspruchen, im Hinblick auf die beiden hier thematisierten Bereiche der Musiktheorie – musikalische Analyse und historische Perspektivierung – eigenständige Positionen und Methoden entwickelt zu haben, die sich trotz vielfältiger Überschneidungen von denjenigen der Musikwissenschaft unterscheiden.⁵ Es gehört zur Dialektik dieser Entwicklung, dass gerade der musikwissenschaftliche Einfluss die Emanzipation der Musiktheorie zu einer eigenständigen Disziplin ermöglicht und befördert hat, nach der sie nicht mehr in erster Linie als eine Art propädeutische ›Handwerkslehre‹⁶ wahrgenommen werden möchte.

Das Motto des Dresdner Gründungskongresses der GMTH im Jahr 2001, »Musiktheorie zwischen Historie und Systematik«⁷, markiert das zentrale Spannungsfeld, in dem sich die Neuausrichtung der deutschsprachigen Musiktheorie bewegt. In diesem Beitrag soll es in erster Linie um einen der beiden Teilaspekte, nämlich die historische Orientierung der jüngeren Musiktheorie gehen. Dabei steht weniger eine methodologische Auseinandersetzung mit der Historiographie der Musiktheorie im Mittelpunkt, wie sie etwa in Carl Dahlhaus' klassischem Text »Was heißt Geschichte der Musiktheorie«⁸ oder Thomas Christensens Beitrag »Music Theory and its Histories«⁹ exemplarisch durchgeführt wird. Auch Wege zu einer kulturgeschichtlichen Kontextualisierung der Musiktheorie« oder die Einbeziehung außereuropäischer Musikkulturen, wie sie beispielsweise Dörte Schmidt einfordert, werden, obwohl sie interessante Perspektiven für zukünftige Entwicklungen bieten¹⁰, hier bewusst ausgeblendet, um die Erörterung überschaubar zu

- 4 Kühn recurriert hier auf eine ›Zwischenphase‹ der Musiktheorie – repräsentiert durch Theoretiker wie Grabner oder Maler –, in der man sich nach den komplexen Systementwürfen von Riemann, Kurth, Schenker, Halm etc. und vor der ›neuen‹ Musiktheorie, auf die systematische Vermittlung von satztechnischem Wissen konzentrierte und in der kein wissenschaftlicher Anspruch verfolgt wurde (vgl. dazu Holtmeier 2003).
- 5 Ulrich Kaiser spricht von der »Dominanz des historischen Wissenschaftsparadigmas«, das systematische Fragestellungen weitgehend verdrängt habe (2007a, 9).
- 6 In diesem Sinne beschränkt sich beispielsweise Konrad Küsters Verständnis von ›Musiktheorie‹ auf »solche Teilbereiche der musikalischen Ausbildung«, die »als allgemeine Verständigungsgrundlagen begriffen werden« können (1996, 21).
- 7 Vgl. dazu Holtmeier/Polth/Diergarten (Hg.) 2004. Der in Deutschland gängigen Unterscheidung von ›Systematik‹ und ›Historie‹ entspricht bei Thomas Christensen, der Gegensatz von ›Presentist‹ und ›Historicist‹ (1993, 11 ff.). Auf dem Grazer Kongress 2008 gab es eine Sektion zu dieser Thematik, vgl. Utz (Hg.) (2010), 29 ff.
- 8 Dahlhaus 1984.
- 9 Christensen 1993.
- 10 Schmidt 2005, 9 ff. – Schmidt beurteilt die bisherige Tendenz zu einer »Universalgeschichte der Musiktheorie« skeptisch und fordert, sich stärker an aktuellen geschichtstheoretischen Diskursen

halten. Thematisiert werden soll vielmehr die Verortung eines historischen Zugangs zur Musiktheorie im Spannungsfeld zwischen gegenwärtiger musiktheoretischer und musikwissenschaftlicher Lehre und Forschung.¹¹

Nach einer historischen Perspektivierung der Termini ›Musiktheorie‹, ›Musikwissenschaft‹, ›Geschichte‹ und ›Systematik‹ (1) diskutiere ich anhand dreier Beispiele das Potenzial eines historischen Zugangs innerhalb der Musiktheorie (2), bevor ich in einem letzten Abschnitt eine Perspektive entwickle, in der sich historische und systematische Aspekte in ähnlicher Weise durchdringen wie Wissenschaftlichkeit und Praxis (3).

1. Musiktheorie – Musikwissenschaft – Geschichte – Systematik

Johann Nikolaus Forkels im Jahr 1772 etablierte musiktheoretische Vorlesungen an der Göttinger Universität wurden als »Keimzelle der musikwissenschaftlichen Universitätslehre« gesehen, Forkel selbst zum »Begründer der Musikwissenschaft als einer modernen Hochschuldisziplin« erklärt.¹² Das seinen Vorlesungen zugrunde liegende theoretische System veröffentlichte Forkel gleich mehrmals¹³, allerdings in einem je anderen Kontext und an epistemologisch unterschiedlichem Ort: einmal als didaktisch-programmatische Grundlegung seiner Vorlesungen für Liebhaber unter dem Titel *Ueber die Theorie der Musik*¹⁴ und einmal als Einleitung zu seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik*, gewissermaßen als theoretische Basis seiner Musikgeschichte.¹⁵ Forkel stellt im ersten dieser Texte eine an Johann Mattheson und auf Johann Adolf Scheibe anknüpfende Aufgliederung des Gegenstandsbereiches in fünf Hauptteile vor: I. Physikalische Klanglehre (Akustik); II. Mathematische Klanglehre (Kanonik); III. Musikalische Grammatik; IV. Musikalische Rhetorik und V. Musikalische Kritik. Der Tradition folgend, physikalische Grundlagen zu Beginn eines Traktats abzuhandeln, beginnt Forkel mit der physikalischen Akustik und der mathematischen Klanglehre.¹⁶ Auf die »Musikalische Grammatik« – die Bildung der

zu orientieren (15). In dem von ihr herausgegebenen Band *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext* finden sich nicht nur Beiträge zu außereuropäischen Musikkulturen, sondern insbesondere auch zur Musiktheorie des 20. Jahrhunderts, wie etwa jener Gianmario Borios mit dem Titel »Komponisten als Theoretiker. Zum Stand der Musiktheorie im Umfeld seriellen Komponierens« (Borio 2005). Die Geschichte der Musiktheorie des 20. Jahrhunderts stellt nach wie vor ein Forschungsdesiderat dar, wie die Abwesenheit der Bände zum 20. Jahrhundert in der *Geschichte der Musiktheorie* beweist. Weitere Beispiele für stärker kulturwissenschaftliche Herangehensweisen an die Geschichte der Musiktheorie sind Clark/Rehding (Hg.) 2001 und Moreno 2004.

- 11 Dabei ist der Fokus auf die Inhalte einer ›Western Music Theory‹ gerichtet. Dass Thomas Christensen den Zusatz ›Western‹ in den Titel seiner *Cambridge History* aufgenommen hat, reflektiert das Problembewusstsein, das sich durch die Fragestellungen der Ethnomusicology entwickelt hat.
- 12 Edelhoff 1935, 102; Auhagen 1985, 34.
- 13 Vgl. für eine ausführliche Darstellung von Forkels Theorie Edelhoff 1935, 37 ff.; Auhagen 1985 und Schwindt 1996.
- 14 Forkel 1777.
- 15 Forkel 1788. Vgl. dazu Fischer 2001, Sp. 1464.
- 16 Forkel 1777, 12. Unter der »physikalischen Klanglehre« fasst Forkel die »Akustik« und die »Entstehungsart des Klangs«, unter der »mathematischen Klanglehre« sind etwa Bereiche wie die »Ausmessung von Tongrößen« etc. rubriziert (vgl. dazu Auhagen 1985, 35).

Intervalle zu »musikalischen Worten und Gedanken« – und die »Musikalische Rhetorik« – die Verknüpfung dieser Gedanken – folgt mit der »Musikalischen Kritik« Forkels entscheidender Punkt.¹⁷ Denn die Konzeption umfasst damit neben den naturwissenschaftlichen Grundlagen und den Elementen einer musikalischen Satzbildungslehre auch die in den Bereich der Ästhetik hineinragende analytische Auseinandersetzung mit Musikwerken. Dementsprechend löst Forkel sich von der auch im 18. Jahrhundert noch üblichen Unterscheidung in ›Musica theorica‹ und ›Musica poetica‹ und fasst beide Bereiche zu einer umfassenden Disziplin zusammen.¹⁸ Dass er dieses Modell nahezu unverändert seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* voranstellt, spiegelt seine Überzeugung von der Notwendigkeit, Musiktheorie und Musikgeschichte in der musikalischen Analyse zu verknüpfen.¹⁹ Die immanente Spannung zwischen einer in der Gegenwart aufgestellten Systematik und den geschichtlichen Phänomenen, auf die diese Systematik angewendet wird, impliziert eine teleologische Erzählung, derzufolge die Musik zu immer größerer Vollkommenheit voranschreitet.²⁰

Forkels Ansatz, eine der Geschichte gleichsam vorgelagerte Systematik in deren Erzählung hineinzu projizieren, avancierte innerhalb der Musiktheorie zu einem gängigen Verfahren. Gemäß Dahlhaus' Einschätzung, dass die Theorie immer dann an Substanz verliere und zum »Schatten ihrer selbst« verblasse, wenn das »historische Interpretationsmuster dominiere«²¹, müsste die Grenze zwischen einer philologisch, und in diesem Sinne musikwissenschaftlich vorgehenden ›historischen‹ und einer ›systematischen‹ Musiktheorie eindeutig verlaufen. Dem gegenüber steht jedoch eine Vielzahl von Beiträgen innerhalb der jüngeren deutschsprachigen Musiktheorie, in denen historische und systematische Denkweisen einander durchdringen.²²

›Systematisch‹ und ›historisch‹ zugleich sind diese Ansätze – so Ludwig Holtmeier – »im Sinne einer *historischen Systematik*, deren zentrale Begriffe und Kategorien auf kompositionstechnische und materialgeschichtliche Kontinuitäten und übergeordnete Zusammenhänge innerhalb eines historischen Prozesses zielen.«²³ Vor diesem Hintergrund wären viele Aspekte, die in der deutschsprachigen Musiktheorie unter dem Begriff des ›Systematischen‹ thematisiert werden, durch ihre weitgehende Fixierung auf

17 Forkel 1777, 28. Joseph Kerman fordert über 200 Jahre später im Rahmen seiner Überlegungen zur ›New Musicology‹ einen musikwissenschaftlichen ›criticism‹ (1985, 18).

18 Thomas Christensen sieht gerade in dieser Kombination von naturwissenschaftlichen und humanistischen Disziplinen eine Position, die »surprisingly modern« sei (2005, 5).

19 Vgl. zu Forkel und der Göttinger Wissenschaftskultur Meischein 2010, 106 ff.

20 Vgl. dazu insbesondere Schwindt 1996, 83.

21 Dahlhaus 1984, 294. Vor diesem Hintergrund konstatiert Dahlhaus eine »obsessive Tendenz zur Abwehr historischen Denkens« bei Versuchen, die »Funktion der Geschichte innerhalb musiktheoretischer Rechtfertigungs- und Begründungszusammenhänge zu rekonstruieren« (ebd.).

22 Auch Georg Knepler verweist in seiner Schrift *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* auf das Wechselverhältnis von Systematik und Historie – dies aber weniger aus einer musiktheoretischen als vielmehr aus einer gesellschaftlichen Perspektive. Knepler zufolge kann man »die Dialektik von historischer und systematischer Betrachtung nicht ernst genug nehmen. [...] Je mehr der Historiker vom Systematiker, der Systematiker vom Historiker in sich hat, um so besser für die zu untersuchenden Probleme.« (1982, 8)

23 Holtmeier 2010, 335, Kursivierung original.

die Werkanalyse im Kern »eben doch ›historisch‹«. ²⁴ Die wechselseitige Durchdringung von historischem und systematischem Denken spiegelt sich vielfach in der jeweils implizit oder explizit verwendeten Terminologie einzelner Arbeiten, so beispielsweise in Hartmut Fladts Aufsatz »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«. ²⁵ Dessen Untertitel »Systematiken/Anregungen« verweist auf den Umstand, dass die Existenz und die Bedeutung von Modellen und Topoi gerade angesichts ihrer unterschiedlichen Instantiierungen im historischen Verlauf manifest werden. ²⁶ Auch Johannes Menkes Text »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600« verknüpft beide Aspekte – Historie und Systematik – bereits in der Titelgebung. Menke möchte mit seiner von historischen Denkweisen ausgehenden Systematik »einige wichtige Aspekte der Systematik und Kombinatorik tonaler Sequenzen« verdeutlichen. ²⁷ In diesem Zusammenhang plädiert er für die Kombination beider Perspektiven, da es gelte, »die Systematik historischer Quellen fruchtbar zu machen und andererseits die Historizität gängiger Systematiken zu erkennen«. ²⁸ Ein Indiz für systematisches Denken auch in primär historisch ausgerichteten Untersuchungen ist die häufig und stereotyp gebrauchte Rede von der »historischen Differenzierung«. ²⁹ Ohne systematischen Bezugspunkt wäre nicht klar, was überhaupt »historisch differenziert« werden soll; der Begriff der »Differenzierung« setzt die Existenz einer zu differenzierenden Systematik voraus.

Der Umstand, dass – vereinfachend gesprochen – der Gegenstand der Musiktheorie ›Musik‹, derjenige der historischen Musikwissenschaft ›Geschichte der Musik‹ ist, führt dazu, dass musiktheoretische Fragen im Kontext der historischen Musikwissenschaft in erster Linie als ›Geschichte der Musiktheorie‹ thematisiert werden. ›Musiktheorie‹ bedeutet dann nicht mehr aktive Teilhabe an der Theoriebildung über Musik, sondern erzählt in erster Linie von den Theoriebildungen der Vergangenheit; »eigenständige Antworten auf musiktheoretische Fragen«, so die Einschätzung Michael Polths, werden im Rahmen dieses Paradigmas »nicht [...] angestrebt«. ³⁰ Wird die Geschichte der Musiktheorie allerdings produktiv gemacht, um eine – wie Folker Froebe es genannt hat – Rekonstruktion von »Denkweisen und Zusammenhängen« ³¹ zu erreichen, die sich aus einer gegenwärtigen Perspektive nur noch »mittelbar« erschließen lassen, scheint eine

24 Ebd. – Holtmeier erwähnt in diesem Zusammenhang »Schenkerian Theory, Neo-Riemannian Theory, Pitch-class set, Klausel, Tonalität und ›Tonfeld‹«.

25 Fladt 2005a, 2005b.

26 Ähnlich beschreibt Ulrich Kaiser den methodischen Zugriff in seiner Dissertation als bestimmt durch das »Spannungsfeld zwischen historischer und systematischer Annäherung an den Gegenstand bzw. ästhetisch fundierter Werkanalyse und dem Eruiieren des werkübergreifenden modellhaft-Typischen von Kompositionsverfahren« (2007, 7).

27 Menke 2009, 89. Vgl. dazu auch Menke 2010, 31.

28 Menke 2009, 112. Folker Froebe sieht in der von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier und Johannes Menke herausgegebenen Partimento-Edition von Giovanni Paisiello (Paisiello 2008) einen »Prüfstein für das Konzept [...], die historische Lehre für die Gegenwart aufzuarbeiten und ihre implizite Theorie offenzulegen« (2010, 215). Vgl. auch Froebe 2007.

29 Vgl. Holtmeier 1997, 131; Kiem 2004, 39; Kaiser 2007a, 9, 107; Kühn 2010 etc.

30 Polth 2004, 53.

31 Froebe 2008, 196.

Vermittlung zwischen einem systematischen Ansatz und einer historischen Perspektivierung möglich zu sein. Froebe fordert in diesem Zusammenhang eine Reformulierung des auf Dahlhaus zurückgehenden Begriffs der ›impliziten Theorie‹.³² Dieser auf die Kompositionsgeschichte fokussierte Begriff berge die Gefahr, dem ›Exempel‹ wenn nicht die ›Aussagekraft, so doch tendenziell die Intentionalität und Bestimmtheit der Aussage abzusprechen‹.³³ Doch gehe es, so Froebe, gerade darum, die ›Denkweisen und Zusammenhänge, die einem zeitgenössischen Leser evident erschienen sein mögen‹, sowohl aus den musiktheoretischen Quellen als auch aus der Kompositionsgeschichte, zu rekonstruieren.³⁴ Vor diesem Hintergrund scheint Ludwig Holtmeiers Aussage, dass die historische Satzlehre auf Prinzipien beruhe, wie sie ›die Theorie lehrt‹ – im Unterschied zu den Prinzipien, die ›in den Kunstwerken zu erkennen sind‹ – der Differenzierung zu bedürfen.³⁵

Wird innerhalb der Musiktheorie von ›Geschichte‹ gesprochen, meint dies meistens etwas anderes als in einem musikhistorischen Kontext. Während in der Musiktheorie ein strukturgeschichtlicher Geschichtsbegriff eine wichtige Rolle spielt, in dem nicht das Handeln einzelner Personen oder Ereignisse im Vordergrund stehen, sondern überindividuelle Strukturen und Prozesse, fokussiert Musikgeschichte stärker das ›intentionale menschliche Handeln in der Vergangenheit‹, wie Dahlhaus im Rückgriff auf Johann Gustav Droysens *Historik*³⁶ – dem geschichtstheoretischen Rückgrat seiner *Grundlagen der Musikgeschichte* – postuliert hat.³⁷ Dahlhaus stellt dem von ihm abgelehnten ›rigorosen Strukturalismus‹ eine ›musikgeschichtliche Tatsache‹ gegenüber, die die ›Gedankenwelt eines Komponisten als vergangene Gedankenwelt‹ rekonstruiert.³⁸ ›Strukturalisten‹ setzen sich demnach ›sowohl über die Autorintention‹ als auch über den ›Vergangenheitscharakter von Kunstwerken‹ hinweg.³⁹ Ein historisch reflektierter Ansatz freilich, der Strukturen – im Sinne einer historischen Linguistik – stets auch unter diachronen Gesichtspunkten betrachtet, kann sich dieses Vorwurfs leicht erwehren.

Der Begriff des ›Systematischen‹ wird häufig komplementär zum Begriff des ›Historischen‹ verwendet. Richard Parncutt differenziert den Terminus ›systematisch‹ dahingehend, dass innerhalb der systematischen Musikwissenschaft nicht der ››systematic‹

32 Dahlhaus 1984, 1; vgl. auch ebd., 131–146. Vgl. zum gegenwärtigen Verständnis des Begriffs der ›impliziten Theorie‹ auch Menke 2010.

33 Froebe 2008, 196.

34 Ebd., 196. Vgl. dort: ›Die wenigen historischen Versuche, Modelle als solche wortsprachlich zu explizieren oder gar einen regelrechten Modellbegriff zu entwickeln, stellen hierfür einen Schlüssel zur Verfügung.‹

35 Holtmeier 2010, 335.

36 Hans-Joachim Hinrichsen verortet Johann Gustav Droysens *Historik* zwischen einem ›naiven empiristischen Realismus‹ und dem ›linguistic turn‹ (2007, 72). Diese auf Hayden Whites zurückgehende Theorie der Poetik der Geschichte geht davon aus, dass jegliche Darstellung von historischen Zusammenhängen poetologischen Kategorien unterliege und Geschichtsschreibung damit notwendigerweise narrativ sei (White 1973).

37 Vgl. Dahlhaus 1977, 64.

38 Dahlhaus 1977, 64f.

39 Ebd.

approach« für den Terminus verantwortlich sei, sondern lediglich »its system of subdisciplines, including their various methods and associated ways of thinking«.40 Der Begriffsgebrauch innerhalb des musiktheoretischen Diskurses, unterscheidet sich jedoch in einigen Aspekten von demjenigen der systematischen Musikwissenschaft – ein Umstand, der gelegentlich zu Verständnisschwierigkeiten führt.

Die erste dieser Begriffsverwendungen – diejenige, die für den gegenwärtigen musiktheoretischen Diskurs von zentraler Bedeutung ist – bezieht den Begriff ›Systematik‹ zum einen auf die Ordnung und Kategorisierung des musikalischen Materials und der möglichen musikalischen Beziehungen, Strukturprinzipien etc., zum anderen auf den jeweiligen musikalischen Text als funktionales und/oder semantisches System. Es geht also sowohl um den Ausgangspunkt für eine individuelle analytische Beschäftigung mit bereits existierender Musik als auch um die systematische Aufstellung und Ordnung von Tonmaterial im Hinblick auf die kompositorisch-satztechnische Arbeit.

Eine zweite Verwendungsweise des Terminus ›systematisch‹ verweist auf eine empirisch überprüfbare musikalische Grundlagenforschung, derer die Musik aufgrund ihrer physikalischen, mathematischen Aspekte und ihrer physiologisch-psychologischen Wirkungen in anderer Weise bedarf als beispielsweise die bildende Kunst. Eine Musiktheorie, die sich in diesem Sinne als ›systematisch‹ versteht, stellt im deutschsprachigen Raum bestenfalls eine Randerscheinung dar.41 Die Erforschung akustischer, physikalischer und biologischer Sachverhalte42 hat einen grundsätzlich anderen Charakter als die musikalische Analyse, insofern ein Unterschied besteht zwischen der Auffassung akustischer Phänomene als Naturereignisse oder als von Menschen ›gemachte‹ musikalische Artefakte.

Kommunikationsprobleme resultieren jedoch nicht nur aus der gelegentlich undifferenzierten Verwendung des Begriffs ›systematisch‹, sondern auch aus dem ungeklärten Verhältnis von Musiktheorie und systematischer Musikwissenschaft. Dies hat wiederum seinen Ursprung in dem uneinheitlichen Selbstverständnis der systematischen Musikwissenschaft.43 Während Albrecht Schneider die Musiktheorie in ihrer auf die Antike zurückgehenden Tradition44 als Subdisziplin einer primär auf naturwissenschaftlich-empirischen Verfahren beruhenden systematischen Musikwissenschaft stark macht, repräsentiert das *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* – in das die Musiktheorie wie selbstverständlich integriert erscheint45 – eine stärker auf kulturell-gesellschaftliche Fragen

40 Die systematische Musikwissenschaft könnte demnach auch als »systemic musicology« bezeichnet werden (Parncutt 2007, 10).

41 Auch für Schneider changiert der Terminus »systematic« zwischen der »notion of a system« und der »presentation of findings« [...] (2008, 9).

42 Schneider zufolge basiert die Methodologie der systematischen Musikwissenschaft auf »measurement, experiment or other empirical investigation as well as on data analysis, statistics and modeling« (2008, 8).

43 Vgl. dazu Parncutt 2007, 7: »Music theory and analysis are sometimes regarded as part of systematic musicology, sometimes as separate disciplines, and sometimes as musical fundamentals (*Propädeutika*).«

44 Schneider 2008, 8f. Vgl. zu dieser Thematik auch den Artikel von Schneider in dieser Ausgabe.

45 Vgl. de la Motte/Schwab-Felisch (Hg.) 2005. Dort überrascht allerdings die eindeutig historiographische Ausrichtung der einzelnen Beiträge (vgl. dazu Rohringer 2006, 143).

gerichtete Auffassung des Faches.⁴⁶ Das Verhältnis zwischen Musiktheorie und systematischer Musikwissenschaft erscheint vor diesem Hintergrund ebenso ungeklärt wie dasjenige zwischen Musiktheorie und historischer Musikwissenschaft.

Historizität des Werkes – Systematik der Analyse

Der ontologische Status des musikalischen Kunstwerks stellt für Hans-Joachim Hinrichsen eines der letzten großen Forschungsdesiderate der Musikwissenschaft dar.⁴⁷ Die musikwissenschaftliche Historiographie, so Hinrichsen, habe, begründet in ihrem Gegenstand, ein Objektivitätsproblem ganz besonderer Art.⁴⁸ Begreife man die Musikwissenschaft in erster Linie als »wissenschaftlichen Umgang mit musikalischen Kunstwerken«, so habe diese unter anderem »mit Ästhetik und Philologie, aber immer auch mit *Geschichte* zu tun.«⁴⁹ Ist die Musiktheorie in gleicher Weise von diesem Objektivitätsproblem betroffen? Auch eine Musiktheorie, die – aufgrund des von Dahlhaus an unterschiedlicher Stelle postulierten Paradigmenwechsels von ›Natur‹ zu ›Geschichte‹ – die Analyse musikalischer Werke verstärkt in den Mittelpunkt stellt, kommt nicht ohne eine historische Perspektive aus.⁵⁰ Keineswegs haltbar wäre also die schlichte Entgegensetzung, die Musiktheorie strebe lediglich danach, musikalische Sachverhalte systematisch zu erfassen und vermöge daher der Individualität des Kunstwerks nicht gerecht zu werden⁵¹, und die historische Musikwissenschaft widme sich demgegenüber der Betrachtung des musikalischen Einzelwerkes vor dem Hintergrund seiner historischen Entwicklung und leugne in diesem Zusammenhang die Existenz generalisierbarer Aspekte. Doch nicht nur die Musiktheorie gerät in methodische Schwierigkeiten, wenn sie ihren Theorieanspruch historisch relativiert. Auch historische Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler

46 Damit stehen diese beiden Ansätze für zwei Richtungen der systematischen Musikwissenschaft, die Richard Parncutt als »scientific musicology« und »cultural musicology« bezeichnet hat (2007, 1 und 3 ff.).

47 Hinrichsen 2007, 68. Dass Hinrichsen mit dem Terminus ›Musikwissenschaft‹ stets die historische Musikwissenschaft meint, die nach wie vor die ›Leitdisziplin‹ innerhalb der deutschsprachigen Musikwissenschaft darstellt, beweist beispielhaft der Publikationsort seines Aufsatzes: In dem von Laurenz Lütteken herausgegebenen Band *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung* werden ausschließlich Fragen der historischen Musikwissenschaft erörtert (2007).

48 Hinrichsen 2007, 73. Vgl. für einen historischen Überblick zur Geschichte des Werkbegriffs Seidel 1987 und für eine aktuelle musikphilosophische Auseinandersetzung Wellmer 2009. Wellmers Diskussion setzt hier in Bezug auf die Dichte und Differenziertheit der Argumentation Maßstäbe.

49 Ebd.

50 Dahlhaus 1985, 357. Christian Utz weist in seinem Artikel »Analyse« im kürzlich erschienenen *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* darauf hin, dass sich die Analyse »seit den akademischen Anfängen der Musikwissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts zu einer wesentlichen methodischen Komponente nahezu aller Teilgebiete des Fachs entwickelt« habe (2010, 38). In diesem Zusammenhang legt er einen erweiterten ›Analyse‹-Begriff zugrunde, der auch vielfältige Analysemethoden aus der systematischen Musikwissenschaft umfasst.

51 Stellvertretend für eine derartige Auffassung sei Hans-Heinrich Eggebrecht zitiert: »Die Musiktheorie erfaßt – als auf die Praxis bezogenes musiktheoretisches Denken – das Normensystem, aber deren Konkretion und Individuation erfaßt sie nicht; dies will sie auch gar nicht, und sie wäre dazu auch nicht imstande.« (1985, 42)

müssen sich über die methodologischen Konsequenzen bewusst sein, wenn sie sich in der Analyse einer ahistorischen Methodologie und Terminologie bedienen. Zwar wird von Seiten der historischen Musikwissenschaft immer wieder artikuliert, bei der musikalischen Analyse werde gewissermaßen eine Kombination aus immanenter Analyse und historischer Perspektivierung des Analysegegenstandes angestrebt.⁵² Allerdings sind die verwendeten Analyseverfahren häufig nicht hinreichend ›historisch differenziert‹, um einem derart komplexen Anspruch gerecht werden zu können, wie beispielsweise die nach wie vor zumeist unkritische Verwendung der in der jüngeren Musiktheorie umfassend problematisierten Funktionstheorie beweist.⁵³ Analysen stehen meist im Dienste einer übergeordneten Fragestellung und verbleiben in dem Zusammenhang häufig lediglich auf einer deskriptiven Ebene.⁵⁴ Aber auch systematische Analyseverfahren aus der aktuellen musiktheoretischen Forschung, insbesondere im Hinblick auf Fragen der Tonalität⁵⁵, werden in der Musikwissenschaft kaum rezipiert. Vor diesem Hintergrund ist der mitunter aus der historischen Musikwissenschaft zu vernehmende Vorwurf, Werkanalyse werde im Rahmen der Musiktheorie ahistorisch-systematisch betrieben, blind gegenüber der eigenen Praxis.⁵⁶ Zudem ist der Versuch, die Funktion einzelner Teilmomente eines musikalischen Zusammenhangs zu verstehen und zu erklären, notwendigerweise immer *auch* systematisch.⁵⁷

Eine klare Trennung zwischen historischen und systematischen Zugängen erscheint zudem problematisch, da in einer musikalischen Analyse fast zwangsläufig sowohl der historische Ort des jeweiligen Gegenstandes als auch die gegenwärtige ästhetische Erfahrung in den Blick genommen werden. So betont beispielsweise Reinhold Brinkmann im Vorwort zu seiner Studie zur II. Symphonie von Johannes Brahms⁵⁸, sein Erkenntnisinteresse sei nicht nur ein historisches, sondern auch ein ästhetisches und insofern ›gegenwärtiges‹; er wolle »die Niederschrift ästhetischer Erfahrung mit Geschichtsschreibung vermitteln« und begreife ein »geschichtliches Opus in seiner aktuellen Existenz und Wirkung«. ⁵⁹ Das Buch verfolge allerdings keine »theoretische Absicht‹: Die »Analysen gelten [...] dem ›Fleisch‹ der Musik, nicht einer Systematik ihres Gerüsts«. ⁶⁰ Offenbar differenziert Brinkmann hier implizit zwischen einer kontextualisierenden musikwissenschaftlichen und einer systematisierenden musiktheoretischen Analyse. Letztere würde sich demzufolge durch den Versuch auszeichnen, eine implizite Systematik aus der Analy-

52 Der musikalischen Analyse weist Guido Adler eine wichtige Rolle für die stilgeschichtliche Forschung zu, die für ihn im »Vordergrund aller musikhistorischen Arbeit« steht (vgl. 1919, 191).

53 Vgl. dazu Dahlhaus' Rede von einer »musiktheoretischen Umgangssprache« (1984, 391).

54 Laut Peter Petersen und Helmut Rösing dient die musikalische Analyse »der exakten Beschreibung von Musik« (2000, 128).

55 Vgl. etwa Polth 2001, 2006 und Rohringer 2009, 2010.

56 Vgl. dazu Holtmeier 1997.

57 Kaiser 2007, 9: »Jede musikanalytische Aussage [...] impliziert systematisches Denken«.

58 Brinkmann 1990.

59 Ebd., 3.

60 Brinkmann hat, trotz einiger von ihm positiv beurteilter Entwicklungen im Rahmen der prinzipiell analysekritischen »New Musicology«, immer an der »Analyse als einer Kernkompetenz der Musikwissenschaft« festgehalten (Bleek/Bork 2010, 11).

se zu generieren, erstere durch den Versuch, Ergebnisse der Analyse historisch, ästhetisch und hermeneutisch zu interpretieren.⁶¹

Betrachtet die diskutierten Aspekte im Hinblick auf das Verhältnis von historischen und systematischen Zugängen in der Musiktheorie, so kann man eine in gewisser Hinsicht paradoxe Situation beobachten: Während sich ›systematische‹ musiktheoretische Ansätze in der Regel der immanenten Analyse ›historischer‹ Musikwerke widmen, die, unabhängig davon, ob man sie historisch kontextualisiert oder ahistorisch-strukturalistisch analysiert, Zeugnisse aus der Vergangenheit darstellen, sind die ›historischen‹ Ansätze stärker auf die Geschichte der ›Systematisierung‹ des musikalisch-technischen Materials im Hinblick auf die Tonsatz- und Instrumentalpraxis gerichtet und weniger auf die Analyse.⁶²

2. Geschichte der Musiktheorie und Theoriebildung – drei Beispiele

Zur Illustration dieser Situation stelle ich einige Beispiele für Studien vor, die in jeweils unterschiedlicher Weise auf die historische Dimension der Musiktheorie Bezug nehmen. Während Hugo Riemanns Beethoven-Analyse bei aller historischen Detailkenntnis an der Idee einer systematisch-ahistorischen Theoriebildung festhält, steht Claudia Maurer-Zencks Rhythmus-Studie *Vom Takt* für einen streng historischen Ansatz, der jeden Anspruch auf musiktheoretisch-systematische Theoriebildung von sich weist. Die beiden abschließend vorgestellten Beispiele aus den USA (Daniel Harrison und David Kopp) verbinden historische und systematische Ansätze.

* * *

Hugo Riemann hat sich im Bereich der Musiktheorie immer eher als Systematiker denn als Historiker verstanden⁶³ und unternimmt mit der – als Fortschrittsgeschichte konzipierten – *Geschichte der Musiktheorie* den Versuch, seine systematischen Überlegungen im Zuge einer historischen Genealogie musiktheoretischer Probleme zu rechtfertigen.⁶⁴

61 Max Paddison interpretiert die Situation der deutschen Musikforschung genau umgekehrt. Für ihn gibt es eine ›historical division of labor‹ in deutschen Institutionen, demnach die Analyse ›is located in the conservatoires rather than in university music departments‹. Dort beobachtet Paddison lediglich ›little systematic emphasis on technical analysis‹. Dies sei auch einer der Gründe gewesen, warum Adorno seine Vorlesung ›Zum Problem der musikalischen Analyse‹ an der Frankfurter Musikhochschule und nicht an der Universität gehalten habe (2001, 213).

62 Dahlhaus' Beschreibung der Musiktheorie als einer Disziplin, die ›weniger die Überlieferung von Tonsatzregeln als die von Werken‹ im Blick hat und damit ›nicht das Generelle und Bleibende, sondern das Individuelle und Veränderliche in den Vordergrund rückt‹, überbetont die Rolle der Analyse in der gegenwärtigen musiktheoretischen Forschung und Lehre und repräsentiert damit eine musikwissenschaftliche Perspektive (1985, 351).

63 Gurlitt zufolge kam Riemann ›von der systematischen Wissenschaft und Theorie der Musik zu ihrer Geschichte‹ (1951, 1883).

64 Seine vielfältigen Lektürekurse zur Geschichte der Musiktheorie hat Riemann in der Regel gemeinsam mit paläographischen Übungen angeboten, was den philologischen und weniger an der musikalischen Theoriebildung orientierten Charakter dieser Veranstaltungen unterstreicht.

Den dritten, der Harmonielehre gewidmeten Teil seiner umfangreichen Geschichte der Musiktheorie bezeichnet er – in dieser Hinsicht konsequent – als einen »Rechenschaftsbericht« über die Herkunft seiner »Ideen zur Theorie der Musik«. ⁶⁵ Die Geschichte der Musiktheorie wird zur Geschichte eines schrittweisen Aufdeckens der ›Natur der Musik‹ und schließlich zur Apologie der eigenen Theorie. ⁶⁶ So gesehen ist es nur konsequent, dass Riemann melodisch-kontrapunktische Satzmodelle – heute ein zentraler Gegenstand der ›historischen Satzlehre‹ – als »Requisiten der altüberkommenen Praxis« aus der »theoretischen Elementarlehre« ausgeschieden wissen möchte. ⁶⁷ Zwar räumt Riemann ein, dass diese Modelle ihre Bedeutung für die Kompositionspraxis keineswegs verloren hätten ⁶⁸, doch geht er davon aus, dass sich durch ihre »Ausscheidung« aus der theoretischen Elementarlehre und ihre Auslagerung in ein der »Praxis der freien Komposition« gewidmetes Buch große Vorteile ergäben. Er warnt in diesem Zusammenhang vor einer Überschätzung dieser »Manieren«, die er – im Sinne des oben problematisierten Begriffs der ›impliziten‹ Theoriebildung – in erster Linie aus existierender Musik ableitet. ⁶⁹

Dass eine Bezugnahme auf Satzmodelle im Rahmen der musikalischen Analyse für Riemann nicht in Frage gekommen ist, beweist seine Analyse einer auf einer fallenden 7-6-Kette basierenden Passage (T. 26–41) aus dem zweiten Satz der Beethoven-Sonate op. 27/1, die Bernd Redmann ausführlich diskutiert hat. ⁷⁰ Hier stellt Riemann nicht weniger als vier verschiedene funktionsharmonische Erklärungsversuche nebeneinander, ohne den einfachen satztechnischen Sachverhalt auch nur zu erwähnen. ⁷¹ Letzterer bleibt als Teil einer nicht-theoriefähigen praktischen Kompositionslehre unbeachtet.

* * *

Das Spannungsfeld zwischen Forschungen zur Geschichte der Musiktheorie und ›historisch-informierter‹ Analyse und Satzlehre, das gerade im Hinblick auf die Musik des 18. Jahrhunderts zur Zeit eine besondere Dynamik entfaltet ⁷², bedarf besonderer methodologischer Reflexion. Dies zeigt die kürzlich geäußerte Kritik Felix Diergartens, der von einem »philologisch-historischen Pragmatismus« sprach, der sich »letztlich nicht weniger unhistorisch« ausnehme als »jene viel gescholtenen ›Systeme‹«, gegen deren »historische Verkürzung anzutreten doch ein anfänglicher Impuls der ›historischen Mu-

65 Riemann 1898, 529; vgl. dazu auch Burnham 1992, 4 f.

66 Riemann 1929, 1; vgl. dazu auch Rehding 2003, 92 und Burnham 1992, 10.

67 Riemann 1903, VII f.

68 Dahlhaus zufolge gefährden die Implikationen dieser Äußerungen Riemanns sein »System, das die Arbeit eines ganzen Lebens in sich schloß« (1989, 538).

69 Das von Riemann betrachtete Repertoire beschränkt sich auf einen Zeitraum der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum frühen 19. Jahrhundert.

70 Vgl. für eine ausführliche Diskussion dieser Passage Redmann 2009, 61 f. und Sprick 2010, 93 ff.

71 Vgl. Redmann 2009, 62.

72 Genau für diesen Bereich geht Christensen davon aus, dass »the disciplinary boundary separating history and theory among music scholars engaged in research on the eighteenth century seems more porous and fragile than for any other period of music« (2005, 5).

siktheorie« gewesen sei.⁷³ Gerade auf dem Gebiet der ›historischen‹ Musiktheorie existieren viele Beispiele, die von einem – nach den kontroversen Debatten um die historische Aufführungspraxis in den 1980er und 1990er Jahren⁷⁴ – erstaunlichen Glauben an Authentizität geprägt sind.⁷⁵ Wolfgang Budday ist beispielsweise der Auffassung, jeder »verantwortungsbewusste [...] analytische Umgang mit Musik« müsse versuchen, jenem Bewusstsein nahe zu kommen, das »die zur Diskussion stehende Musik hervorgebracht« habe.⁷⁶ Markus Waldura wiederum kritisiert Budday dafür, seine – wie Ulrich Kaiser es formuliert – »Interpretation der Quellentexte und eigenen systematischen Überlegungen nicht immer in wünschenswerter Weise auseinandergehalten zu haben«⁷⁷, so dass die »Ergänzungen [...] den Eindruck« erweckten, Budday gehe es nicht nur um ein besseres Verständnis seiner Autoren, sondern um »die Optimierung eines historisch analytischen Ansatzes mit dem Ziel, diesen praktisch nutzbar zu machen«.⁷⁸ Walduras Kritik ist aus einer historiographischen Perspektive sicherlich berechtigt, zeigt jedoch exemplarisch die Unterschiede auf zwischen einem musiktheoretischen Ansatz, der versucht, die Zeugnisse der Vergangenheit im Hinblick auf eine gegenwärtige, ›historisch-informierte‹ Analysepraxis zu systematisieren, und einer streng philologisch-musikwissenschaftlichen Herangehensweise.⁷⁹

Ein weiteres Beispiel für die Unterschiede zwischen einem ›musiktheoretischen‹ und einem ›musikwissenschaftlichen‹ Umgang mit der Geschichte der Musiktheorie ist Claudia Maurer-Zencks Habilitationsschrift *Vom Takt*. Ihr Ziel ist es, »die formale Gestaltung einer klassischen Komposition [...] mit Hilfe der damals zeitgenössischen Theorie« zu analysieren.⁸⁰ Gezeigt werden soll, wie die Unterschiede zwischen einfachen, vermischten und zusammengesetzten Metren sich zum Tempo der Komposition verhalten. Da Maurer-Zencks Absicht nach eigenem Bekunden nicht darin besteht, »Musiktheorie zu schreiben, sondern Musiktheorie als historische Erscheinung mit Auswirkungen auf die zeitgenössische Praxis zu betrachten«, verwendet sie »so konsequent wie möglich«, die

73 Diergarten 2010, 233. Ludwig Holtmeier hat bereits 1997 auf die Tendenz eines »historischen Neopositivismus« in der Musiktheorie hingewiesen, deren Vertreter u. a. der Auffassung seien, dass »nur die zeitgenössische Theorie selbst richtige Aussagen über die Musik ihrer Zeit machen« könne (1997, 131).

74 In diesem Kontext wird die historische Aufführungspraxis als Phänomen der Moderne charakterisiert. Vgl. etwa Dreyfus 1983, Taruskin 1994, Kivy 1995 oder Butt 2002.

75 So fordert Markus Jans »ein Anerkennen des Unterschiedes zwischen Anspruch und Wirklichkeit« und erkennt in der »relativierenden Sprachregelung«, die es bedeute, von einer »historisch informierten Analyse« zu sprechen, das befreiende »Eingeständnis, dass Rekonstruktion zu einem sehr hohen Anteil Konstruktion« sei (2003, 93). Hierin zeigt sich, dass sich die Musiktheorie mittlerweile von einem naiven Glauben an die Möglichkeit einer authentischen Rekonstruktion der Vergangenheit gelöst hat.

76 Budday 2002, 17f.

77 Kaiser 2007a, 101. Kaiser diskutiert an diesem Beispiel die Probleme einer an historischen Quellen orientierten Analysepraxis. Vgl. Kaiser 2007a, 120ff.

78 Waldura 2002, 102.

79 Vgl. dazu auch Polth 2009.

80 Maurer-Zenck 2001, 4.

auf die Form bezogene historische Terminologie.⁸¹ Ihr geht es folglich nicht darum, eine »neue Theorie der Taktgruppen-Metrik aufzubauen oder eine alte zu untermauern und allenfalls in Details zu modifizieren«, sondern einzig darum, »Musiktheorie als historische Erscheinung zu betrachten.«⁸² Dahinter verbirgt sich offenkundig eine große Skepsis gegenüber einem aus der Perspektive der Gegenwart heraus argumentierenden Ansatz. Da »wir Musik des 18. Jahrhunderts nicht mehr aus der Tradition heraus verstehen können, sondern sie uns als historisches Faktum aneignen müssen«, so Maurer-Zenck, könnten wir von der historischen Perspektive insofern profitieren, als sie uns hilft, zu einer korrekten metrischen Gliederung – in diesem Fall der Beethoven-Sonate op. 10/3 – zu gelangen: »Daß es sich [...] um enge Sätze handelt und nicht um Einschnitte, läßt sich beim Durchhören überprüfen: Die *melodischen Theile* wirken vollständig.«⁸³ Damit vermittelt Maurer-Zencks Studie den Eindruck, eine historische Perspektive könne nicht nur erläutern, wie ein Werk historisch ›korrekt‹ zu beschreiben sei, sondern auch, wie es ›korrekt‹ zu hören sei. Die Ergebnisse einer ›historisch informierten Analyse‹ und die Autorenintention scheinen im Wesentlichen als deckungsgleich gedacht zu werden. Dies allerdings wirft diverse Fragen auf, unter anderem, ob diese Art von analytischem Zugang – unabhängig von den verwendeten Termini und Konzepten – überhaupt ›historisch‹ genannt werden kann. In diesem Punkt unterscheidet sich die ›historisch informierte Analyse‹ von der ›historisch informierten Aufführungspraxis‹: Musik wurde zwar immer aufgeführt, aber nicht immer nach einem modernen Verständnis analysiert.

* * *

Die Geschichte der Musiktheorie ist in den USA in erster Linie ein wichtiger Forschungsgegenstand der *music theory* und nicht der *music history*, ein Umstand, der sich nicht zuletzt in der fachlichen Zuordnung von Dissertationen, die sich mit der Geschichte der Musiktheorie beschäftigen, spiegelt.⁸⁴ In diesem Zusammenhang ist David Kopp's Studie *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music* am Gegenstand der Terzverwandtschaften in der Musik des 19. Jahrhunderts ein methodisch instruktives Beispiel für die Verbindung von Geschichte der Musiktheorie und systematischer Theoriebildung.⁸⁵ So gibt es in diesem Buch keine Vorrangstellung eines Aspekts: Alle drei Bereiche – Geschichte, Theorie und Analyse – sind wechselseitig aufeinander bezogen. Kopp beginnt mit der systematischen Vorstellung einer Theorie der »common-tone-tonality« und fährt zunächst mit exemplarischen Analysen fort. Erst in der Mitte des Buches erfolgt

81 Ebd., 8.

82 Ebd., 7.

83 Ebd. 36.

84 Im Graduate-Programm »History and Theory of Music« am Music Department der University of Chicago ist die Geschichte der Musiktheorie eindeutig der *theory* zugeordnet: »[...] Studies in music history may include cultural history, textual criticism, stylistic studies, institutional history, hermeneutics, and critical theory. Students emphasizing music theory typically concentrate on theoretical systems, detailed analysis of works, musical cognition, and the history of theory [...].« <http://music.uchicago.edu/academic/graduate/history.shtml> (Zugriff am 26.09.2010)

85 Kopp 2002.

die Darstellung der Überlegungen wichtiger Theoretiker des 19. Jahrhunderts (Weber, Hauptmann, Riemann, Schenker, Schoenberg) zu Terzverwandtschaften. Diese münden schließlich in die Präsentation von Koppys »chromatic transformation system«, dessen Validität am Ende des Buches mittels fünf Analysen überprüft wird. Eine noch ungewöhnlichere Anlage findet sich in Daniel Harrisons Buch *Harmonic Function in Chromatic Music*.⁸⁶ Harrison beginnt mit der Darstellung seiner »Renewed Dualist Theory of Harmonic Function« und widmet sich erst im zweiten Teil einer historischen Aufarbeitung der Funktionstheorie und des harmonischen Dualismus. Die Darstellung der Positionen von Hauptmann, Riemann und von Oettingen fungiert in gewisser Weise als »kritischer Rückblick« auf die Theoriebildung aus historischer Perspektive.⁸⁷ Beiden Publikationen merkt man an, dass ihre Autoren durch die Verbindung von historischer Perspektive und aktueller Theoriebildung innerhalb ihrer Disziplin geprägt sind.⁸⁸ Die in erster Linie wissenschaftliche Orientierung der US-amerikanischen *music theory* führt allerdings dazu, dass die Geschichte der Musiktheorie, obgleich sie in die Entwicklung neuer analytischer Methoden einließ⁸⁹, in viel geringerem Maße als im deutschsprachigen Raum Eingang in die pädagogisch-orientierte musiktheoretische Praxis findet. Diese folgt in den USA nach wie vor einer vor allem ahistorisch-systematischen orientierten Methodologie.

* * *

Betrachtet man die drei exemplarisch vorgestellten Zugänge von Riemann, Maurer-Zenck, Harrison und Kopp und liest sie vor der Folie des von Forkels eingangs vorgestellten teleologischen Verständnisses der Musikgeschichte, so treten die individuellen Unterschiede noch deutlicher hervor. Während Riemann sein theoretisches System – trotz der Ableitung aus der Geschichte – absolut setzt und auf die Musik der Vergangenheit zurückprojiziert, versucht Maurer-Zenck den von Dahlhaus artikulierten Aporien hinsichtlich des Verhältnisses von Theorie und Geschichte durch einen streng historischen Ansatz zu entgehen, der keinen Anspruch mehr darauf erhebt, eigene Theoriebildung zu betreiben. Die beiden US-amerikanischen Autoren vertreten im Verhältnis dazu eine Mittelposition: Sie erhalten einen emphatischen Anspruch an systematische Theoriebildung aufrecht, situieren ihre theoretischen Ansätze allerdings in einem gewissermaßen kontinuierlich-evolutionären Verständnis der Theoriegeschichte. Ihnen geht es in erster Linie darum, nach dem Potenzial vergangener theoretischer Entwürfe zu fragen und diese in der Gegenwart weiterzuentwickeln.

86 Der Untertitel des Buches lautet *A Renewed Dualist Theory and an Account of Its Precedents*; vgl. das Plädoyer für eine gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Dualismus bei Schneider 2008b, 51.

87 Harrison 1994, ix f.

88 Vgl. dazu auch Bent 1992.

89 Auch die – eine Systematik repräsentierenden – Schriften David Lewins weisen vielfältige Bezüge in die Geschichte der Musiktheorie auf.

3. Fazit und Ausblick

Trotz vieler Überschneidungen zwischen historischer Musikwissenschaft und Musiktheorie im deutschsprachigen Raum gibt es unterschiedliche Erkenntnisinteressen, die einem weiter gehenden Konvergieren beider Disziplinen, wie es gelegentlich gefordert wird, entgegenstehen und es gegenwärtig auch nicht wünschenswert erscheinen lassen. Dies zeigt sich insbesondere im Hinblick auf die Grenzbereiche musikalische Analyse und Geschichte der Musiktheorie: Aufgrund ihrer Ausrichtung auf das konkrete musikalische Material stellt sich das Verhältnis von Analyse und Kontextualisierung für die Musiktheorie nicht in gleicher Weise als problematisch dar, wie für die historische Musikwissenschaft.⁹⁰ Während, pointiert gesprochen, Analyse für den Musikwissenschaftler ein Mittel ist, den musikalischen Gegenstand als historischen in den Blick zu nehmen, hat die Musiktheorie die Freiheit musikalische Analyse vom jeweiligen historischen Kontext zu lösen.

Nicht zu unterschätzen ist schließlich der enge Bezug zwischen Wissenschaft und Praxis, der für die vornehmlich an Musikhochschulen angesiedelte deutschsprachige Musiktheorie charakteristisch ist.⁹¹ Angesichts des künstlerisch-wissenschaftlichen Profils der Musiktheorie können gerade von diesen Institutionen interessante Impulse jenseits der – in der universitären Musikwissenschaft häufig noch spürbaren – herkömmlichen Dichotomie von historischem und systematischem Zugang zur Musik ausgehen. Die Musiktheorie sollte die Unabhängigkeit von diesen Paradigmen als Chance für die Entwicklung eigener Fragestellungen begreifen. Ermutigend sind hier beispielsweise Tendenzen in der historisch informierten Satzlehre, konkrete historische Forschungsergebnisse auf ihren systematischen und instruktiven Gehalt hin zu befragen und für die analytische und künstlerische Praxis aufzuarbeiten.⁹² So könnte sich neben den Forschungsaktivitäten der konkrete musiktheoretische Unterricht als jener Ort erweisen, an dem die Integration historischer und systematischer Ansätze ihre lebendige Umsetzung erfährt.

90 Vgl. zur Frage des Zusammenhangs von musikalischer Analyse und Kontextualisierung Danuser 2010. Hermann Danuser artikuliert in diesem Zusammenhang die »Sorge um die Spezifik von Musikwissenschaft in einer Zeit, in der Rufe nach ihrer Kontextualisierung immer lauter zu vernehmen« seien. (41) In diesem Zusammenhang plädiert Danuser dafür, die Analyse der T. M. I. (»The Music Itself«) als Spezifik ernst zu nehmen, solange die Frage bestehen bleibe, »ob das Kunstwerk in seiner Kontextualisierung aufgehe oder aufgrund eines ästhetischen ›Mehrerts‹ aus dem wie immer definierten Kontext« herausrage.

91 Vgl. Polth 2004, 60.

92 Moßburger (2004) plädiert in seinem Beitrag für den Dresdener Gründungskongress der GMTH 2001 für eine Integration historischer und systematischer Fragen im Unterricht.

Literatur

- Adler, Guido (1919), *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Auhagen, Wolfgang (1985), »Meine Herren! Die Sympathie der Töne... Johann Nikolaus Forkels musiktheoretische Vorlesungen für Liebhaber und Kenner«, *Concerto* II/4, 32–38.
- Bent, Ian (1992), »History of theory: Margin or center?«, *Theoria: Historical aspects of music theory* 6, 1–21.
- Bleek, Tobias / Camilla Bork (2010), »Einleitung«, in: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung. Für Reinhold Brinkmann*, hg. von dens., Steiner: Stuttgart, 8–13.
- Borio, Gianmario (2005), »Komponisten als Theoretiker. Zum Stand der Musiktheorie im Umfeld des seriellen Komponierens«, in: Schmidt (Hg.) 2005, 247–274.
- Brinkmann, Reinhold (1990), *Johannes Brahms. Die Zweite Symphonie* (= Musik-Konzepte 70), München: edition text + kritik.
- Budday, Wolfgang (1983), *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel: Bärenreiter.
- Burnham, Scott (1992), »Method and Motivation in Hugo Riemann's History of Harmonic Theory«, *Music Theory Spectrum* 14, 1–14.
- Butt, John (2002), *Playing with History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Christensen, Thomas (1993), »Music Theory and its Histories«, in: *Music Theory and the Exploration of the Past*, hg. von David W. Bernstein und Christopher Hatch, Chicago: University of Chicago Press, 9–39.
- (2005), »Editorial«, *Eighteenth-Century Music* 2/1, 3–5.
- Clark, Suzannah / Alexander Rehding (Hg.) (2001), *Music Theory and Natural Order*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl (1984), »Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik«, in: *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften* 4, hg. von Hermann Danuser u. a., Laaber: Laaber 2002, 237–410.
- (1985), »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹«, in: *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften* 2, hg. von Hermann Danuser u. a., Laaber: Laaber 2001, 344–375.
- (1989), »Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland«, in: *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften* 4, hg. von Hermann Danuser u. a., Laaber: Laaber 2002, 411–658.
- Danuser, Hermann (2010), »Die Kunst der Kontextualisierung. Über Spezifik in der Musikwissenschaft«, in: *Musikalische Analyse und kulturgeschichtliche Kontextualisierung. Für Reinhold Brinkmann*, hg. von Tobias Bleek und Camilla Bork, Stuttgart: Steiner, 41–63.
- de la Motte, Diether (1976), *Harmonielehre*, Kassel u. a.: Bärenreiter.
- de la Motte-Haber, Helga / Oliver Schwab-Felisch (Hg.) (2005), *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), Laaber: Laaber.

- Diergarten, Felix (2010), Rezension: Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammen hang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 2002, *ZGMTH* 7/2, 233–242.
- Dreyfus, Laurence (1983), »Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century«, *Musical Quarterly* LXIX/3, 297–322.
- Edelhoff, Heinrich (1935), *Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- EGGEBRECHT, Hans-Heinrich (1985), »Musikalisches und musiktheoretisches Denken«, in: *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk* (= Geschichte der Musiktheorie 1), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 40–58.
- Fischer, Axel (2001), Artikel »Johann Nikolaus Forkel«, in: *MGG*, Personenteil, Bd. 6, hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1458–1468.
- Fladt, Hartmut (2005a), »Satztechnische Topoi«, *ZGMTH* 2/2–3, 189–196.
- (2005b), »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, *Musiktheorie* 19/4, 341–369.
- Forkel, Johann Nikolaus (1777), *Über die Theorie der Musik*, Göttingen: Vandenhoeck.
- (1788) *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, Leipzig: im Schwickertschen Verlage, Reprint Laaber: Laaber 2005.
- Froebe, Folker (2008), »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind.« Der Begriff der ›phantasia simplex‹ bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700«, *ZGMTH* 5/2–3, 195–247.
- (2010) »Vom Tonsatz zum Partimento« (Rezension: *Giovanni Paisiello, Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo* (= Praxis und Theorie des Partimentospiels 1), hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008), *ZGMTH* 7/2–3, 215–232.
- Gurlitt, Wilibald (1951), *Hugo Riemann (1849–1919)* (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1950, Nr. 25), Wiesbaden.
- Harrison, Daniel (1994), *Harmonic Function in Chromatic Music: A Renewed Dualist Theory and an Account of its Precedents*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2007), »Musikwissenschaft und musikalisches Kunstwerk. Zum schwierigen Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung«, in: *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Bärenreiter, 67–87.
- Holtmeier, Ludwig (1997), »Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie«, *Musik & Ästhetik* 1/1–2, 119–136.
- (2003), »Von der Musiktheorie zum Tonsatz: Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches«, *ZGMTH* 1/1, 11–34.
- (2010), Artikel »Musiktheorie«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte-Haber u. a., Laaber: Laaber, 334–336.

- Holtmeier, Ludwig / Michael Polth / Felix Diergarten (Hg.) (2004), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik* (Kongressbericht Dresden), Augsburg: Wissner.
- Jans, Markus (2003), »Historisch informierte Analyse«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 27, 93–99.
- Kaiser, Ulrich (2007a), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel: Bärenreiter.
- Kerman, Joseph (1985), *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Kiem, Eckehard (2004), »Aspekte des Historischen in der Musiktheorie«, in: Holtmeier/Polth/Diergarten (Hg.) 2004, 36–40.
- Kivy, Peter (1995), *Authenticities – Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Kopp, David (2002), *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Knepler, Georg (1982), *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung* (Zweite überarbeitete Auflage), Leipzig: Reclam.
- Kühn, Clemens (2010), »Ein Leben für die Musiktheorie. Diether de la Motte zum Gedenken«, *ZGMTH* 7/2, 243–248.
- Küster, Konrad (1996), *Studium Musikwissenschaft*, München: UTB.
- Maurer-Zenck, Claudia (2000), *Vom Takt: Untersuchungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien: Böhlau.
- Meischein, Burkhard (2010), *Paradigm Lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960*, Köln: Dohr.
- Menke, Johannes (2009), »Historisch-systematische Überlegungen zur Sequenz seit 1600«, in: *Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen*, hg. v. Christian Utz und Martin Zenck (= musik.theorien der gegenwart 3), Saarbrücken: Pfau, 89–113.
- (2010), »Implizite Theorie«, in: Utz (Hg.) (2010), 31–38.
- Moreno, Jairo (2004), *Musical Representations, Subjects, and Objects: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau and Weber*. Bloomington: Indiana University Press.
- Moßburger, Hubert (2004), »Historisches und systematisches Denken im Musiktheorie-Unterricht heute«, in: Holtmeier/Polth/Diergarten (Hg.) (2004), 41–52.
- Paddison, Max (2002), »Immanent Critique or Musical Stocktaking? Adorno and the Problem of Musical Analysis«, in: *Adorno: A Critical Reader*, hg. von Nigel C. Gibson und Andrew Rubin, Oxford: Blackwell, 209–231.
- Paisiello, Giovanni (2008), *Regole per bene accompagnare il partimento o sia il basso fondamentale sopra il Cembalo* (= Praxis und Theorie des Partimentospiels 1), hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel 2008.

- Parncutt, Richard (2007), »Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship«, *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 1, 1–32.
- Polth, Michael (2001), »Ist die Funktionstheorie eine Theorie der Funktionalität?«, *Musiktheorie* 16/4, 319–324.
- (2004), »Musikalischer Zusammenhang zwischen Historie und Systematik«, in: Holtmeier/Polth/Diergarten (Hg.) (2004), 53–60.
- (2006), »Tonalität der Tonfelder: Anmerkungen zu Bernhard Haas ›Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon‹«, *ZGMTH* 1/2006, 167–178.
- (2009), Rezension: Wolfgang Grandjean, *Mozart als Theoretiker der Harmonielehre* (= Folkwang Studien 3), Hildesheim u. a.: Olms 2006, *ZGMTH* 6/2–3, 436–438.
- Redmann, Bernd (2009), »Funktionstheorie«, in: *Systeme der Musiktheorie*, hg. von Clemens Kühn und John Leigh, Dresden: Sandstein, 56–69.
- Rehding, Alexander (2003), *Hugo Riemann and the birth of modern musical thought*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Riemann, Hugo (1898), *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig: Hesse.
- (1903), *Große Kompositionslehre*, Bd. 2, Berlin: Spemann.
- (1929), *Musikgeschichte in Beispielen*, hg. von Arnold Schering, Leipzig.
- Rohringer, Stefan (2006), »Die neue alte Musiktheorie. Eine Glosse«, *ZGMTH* 3/1, 139–144.
- (2009), »Tonalität in Franz Schuberts späten Sonatenformen. Überlegungen zum Kopfsatz des Klaviertrios B-Dur D 898«, *ZGMTH* 6/2–3, 273–308.
- (2010), »Ich höre was, was Du nicht siehst«. Akustische versus funktionale ›Realität‹, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten u. a., Dresden: Sandstein, 33–51.
- Rösing, Helmut / Peter Petersen (2000), *Orientierung Musikwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schmidt, Dörte (Hg.) (2005), *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, Schliengen: Edition Argus.
- (2005), »Handlungsräume. Von der ›Universalgeschichte‹ zu einer ›Kulturgeschichte‹ der Musiktheorie, in: Schmidt (Hg.) (2005), 9–17.
- Schneider, Albrecht (2008a), »Introduction«, in: *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*, hg. von Albrecht Schneider, Frankfurt a. M.: Lang, 7–10.
- (2008b), »Foundations of Systematic Musicology: a study in history and theory, in: *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 24), hg. von dems., Frankfurt a. M.: Lang 11–61.
- Schwindt, Nicole (1996), »Theorie und Praxis der Analyse bei J. N. Forkel«, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, hg. von Gernot Gruber, Laaber: Laaber, 63–84.
- Seidel, Wilhelm (1987), *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Sprick, Jan Philipp (2010), *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900*, unveröffentlichte Dissertation Humboldt-Universität zu Berlin.
- Taruskin, Richard (1995), *Text and Act*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- Utz, Christian (Hg.) (2010), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach* (Kongressbericht Graz 2008), Saarbrücken: Pfau.
- (2010), Artikel »Analyse«, in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft*, hg. von Helga de la Motte-Haber u. a., Laaber: Laaber, 38–41.
- Waldura, Markus (2002), *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms.
- Wellmer, Albrecht (2009), *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser.
- White, Hayden (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore u.a.: Johns Hopkins University Press, deutsche Fassung: *Metahistory: die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1991.