

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

19. Jahrgang 2022
Ausgabe 2
Artistic Research und Musiktheorie

Herausgegeben von
Hans Aerts,
Patrick Boenke,
Cosima Linke

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
<https://doi.org/10.31751/zgmth>

Wissenschaftlicher Beirat der Gesellschaft für Musiktheorie: Jean-Michel Bardez (Paris), Thomas Christensen (Chicago), Nicholas Cook (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Inga Mai Groote (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam)

19. Jahrgang 2022, Ausgabe 2
<https://doi.org/10.31751/i.55>

Herausgeber*innen:

Prof. Hans Aerts, Höchtestraße 7/3, 79350 Sexau, h.aerts@mh-freiburg.de
Dr. Patrick Boenke, Seilerstätte 26, A-1010 Wien, boenke@mdw.ac.at
Dr. Julia Freund, Gaußstr. 21, 60316 Frankfurt am Main, Julia.Freund-1@uni-hamburg.de
Dr. Martin Grabow, B7 19, 68159 Mannheim, Martin.Grabow@staff.muho-mannheim.de
Prof. Dr. Annegret Huber, Bergmillergasse 6/11, A 1140 Wien, huber-a@mdw.ac.at
Dr. Cosima Linke, Körnerstraße 3, 76135 Karlsruhe, cosima.linke@posteo.de

verantwortliche Herausgeber*innen dieser Ausgabe: Hans Aerts, Patrick Boenke und Cosima Linke
Korrektur: Jakob Maria Schermann, Anne Ewing-Greinecker

Die Herausgeber*innen sind per E-Mail erreichbar unter: redaktion@gmth.de

PDF-Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch; Dieter Kleinrath
PDF-Satz: Dieter Kleinrath
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Publikationsrichtlinien: <https://www.gmth.de/publikationsrichtlinien.aspx>
Publication Guidelines: https://www.gmth.de/publication_guidelines.aspx

Die ZGMTH ist im Directory of Open Access Journals (DOAJ) verzeichnet.
<https://doaj.org/toc/1862-6742>

Die ZGMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die ZGMTH in der Deutschen Nationalbibliografie.
<http://d-nb.info/98030945X>

© 2022 Hans Aerts, Clara Maria Bauer, Robert Christoph Bauer, Patrick Boenke, Till Bovermann, Felix Diergarten, Mine Doğan-tan-Dack, Thomas Grill, Moritz Heffter, Cosima Linke, Stephan Quandel, Almut Schilling, Gesine Schröder, Michael Spors, Benjamin Sprick, Sebastian Urmoneit

Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access journal issue licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

ISSN 1862-6742



Inhalt

19. JAHRGANG 2022, AUSGABE 2

EDITORIAL	5
ARTISTIC RESEARCH UND MUSIKTHEORIE	
MINE DOĞANTAN-DACK Expanding the Scope of Music Theory: Artistic Research in Music Performance	13
BENJAMIN SPRICK Das paradisiologische Paradigma Anmerkungen zu einem Papier des Wissenschaftsrates	43
ROBERT CHRISTOPH BAUER Musiktheorie und ›Satzlehre‹ im Kontext der Diskussion um Artistic Research	59
CLARA MARIA BAUER Probenprozesse (nicht) als Artistic Research Perspektiven auf Intentionen, Kriterien und Praktiken der Wissensgenerierung im Bereich Dirigieren	79
BERICHTE	
GESINE SCHRÖDER »Lost« »Beyond« »Improvisation« Bericht von musiktheoretischer Partizipation an drei künstlerischen Promotionsvorhaben	93
THOMAS GRILL, TILL BOVERMANN, ALMUT SCHILLING Rotting Sounds Artistic Research Practice in Experimental Sound Art	103
FREIE BEITRÄGE	
SEBASTIAN URMONEIT Über den »unisonierenden Dualismus« im ersten Satz von Schuberts Streichquartett G-Dur, D. 887	119
FELIX DIERGARTEN Schon wieder das Lied! Robert Schumanns »In der Fremde« und die Kriterien musikalischer Analyse	145
REZENSIONEN	
MORITZ HEFFTER Andrea Horz, <i>Heinrich Glareans Dodekachordon. Zu den textuellen Bezügen des Musiktraktats</i> (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, Bd. 8), Wien: Hollitzer 2017	163
MICHAEL SPORS Wolfgang Böhmer, <i>Versuche machen, verbessern, wagen. Kompositionsstrategien und musikalisches Denken bei Joseph Haydn</i> , Würzburg: Königshausen & Neumann 2021	169

STEPHAN QUANDEL

Michael Jakumeit, *Vom Aufbau einer Welt. Untersuchungen zur makrologischen Harmonik in den Kopfsätzen der ersten drei Symphonien von Gustav Mahler*

(= Schriften der Musikhochschule Lübeck, Bd. 3), Hildesheim: Olms 2022 175

Editorial

Artistic Research und Musiktheorie

Artistic Research in Music bzw. Künstlerische Forschung in Musik ist in Deutschland im Vergleich zu Großbritannien,¹ Belgien und den Niederlanden,² den skandinavischen Ländern, aber auch (innerhalb des deutschsprachigen Raums) im Vergleich zu Österreich³ durchaus eine »verspätete Disziplin«.⁴ Dort ist sowohl kunstspartenübergreifende als auch musikbezogene Künstlerische Forschung schon länger institutionell verankert und somit stärker als eine eigenständige Form akademischer Forschung anerkannt⁵ und hat sich daher in theoretischer, methodischer wie künstlerischer Hinsicht bereits vielseitig ausdifferenzieren und entfalten können. So gibt es international tätige Organisationen und Einrichtungen sowie mit diesen verbundene Publikationsorgane, Plattformen und Konferenzen wie das 1996 gegründete *Orpheus Instituut* in Gent,⁶ die 2010 gegründete *Society for Artistic Research* (SAR) mit dem *Journal for Artistic Research* (JAR) und dem *Research Catalogue*⁷ oder die *European Platform for Artistic Research in Music* (EPARM) unter dem Dach der AEC (*Association Européenne des Conservatoires, Académie de Musique et Musikhochschulen*).⁸ In Deutschland wurden 2009 das *Institut für künstlerische Forschung* (!KF)⁹ und 2018 die *Gesellschaft für künstlerische Forschung* (gkfd) gegründet.¹⁰

Auch wenn zuletzt die hochschulpolitische Dynamik mit Blick auf Künstlerische Forschung in Musik auch in Deutschland an Fahrt aufgenommen hat, wie etwa die *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen* des Wissenschaftsrats von 2021,¹¹ relativ neu eingerichtete postgraduale Abschlüsse und Programme (häufig gepaart mit hochschulübergreifenden Kooperationen) sowie Professuren

1 Zur (frühen) institutionellen Entwicklung in Großbritannien vgl. Cook 2015. Impulsgebend für den Diskurs war der Aufsatz von Frayling 1993/94.

2 Vgl. Borgdorff 2012.

3 In Österreich gibt es eigene Professuren bzw. Institute für Artistic Research / Künstlerische Forschung in Musik an der *Kunstuniversität Graz*, der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, der *Universität Mozarteum Salzburg* (siehe Entwicklungsplan 2022–27: https://www.uni-mozarteum.at/files/pdf/uni/ep_22-27.pdf, 15.12.2022), der *Anton Bruckner Privatuniversität Linz* und der *Gustav Mahler Privatuniversität für Musik Klagenfurt* (2022 ausgeschrieben) sowie ein künstlerisches Doktoratsstudium in Wien (Dr. Artium, seit 2020) und Salzburg (PhD in the Arts) und ein künstlerisch-wissenschaftliches Doktoratsstudium in Graz, Linz (beide Dr. Artium, in Graz bereits seit 2009) und Klagenfurt (im Aufbau).

4 Jacobshagen 2020a, 13.

5 Zu Künstlerischer Forschung als akademischer Forschung vgl. Borgdorff 2011.

6 <https://orpheusinstituut.be> (15.12.2022).

7 <https://societyforartisticresearch.org>; <https://jar-online.net/en>; <https://www.researchcatalogue.net> (15.12.2022).

8 <https://aec-music.eu/about-aec/organisation/aec-working-groups/eparm-working-group/> (15.12.2022).

9 <https://www.artistic-research.de> (15.12.2022).

10 <https://gkfd.org> (15.12.2022).

11 Wissenschaftsrat 2021; vgl. auch den Artikel von Benjamin Sprick in der vorliegenden Ausgabe.

an Musikhochschulen mit entsprechenden Denominationen oder Funktionen zeigen,¹² und es inzwischen zahlreiche deutschsprachige Veröffentlichungen zu Künstlerischer Forschung im Allgemeinen¹³ und im Musikbereich im Besonderen¹⁴ gibt, so fällt doch noch eine grundsätzliche Leerstelle in der Theoriebildung und praktischen Realisierung musikbezogener Künstlerischer Forschung deutlich ins Auge, nämlich das wechselseitige Verhältnis von Künstlerischer Forschung in Musik und dem Fach Musiktheorie. Diese noch ausstehende Verhältnisbestimmung kann daher in einem doppelten Sinne als ›verspätet‹ angesehen werden. Das vorliegende Themenheft versucht, dieser Leerstelle erste wissenschaftstheoretische und methodische Überlegungen sowie einige konkrete Ideen und Beispiele für mögliche Anwendungsgebiete entgegenzusetzen, ohne dabei bloß unkritisch auf den Zug eines weiteren *turns* oder ›Paradigmenwechsels‹ im akademischen Betrieb und Diskursgefüge aufzuspringen.

Umso erstaunlicher ist dieser beiderseitige, noch weitgehend weiße Fleck einer eingehenderen Verhältnisbestimmung, als das Fach Musiktheorie in vielen Aspekten hohe Affinitäten zu charakteristischen Merkmalen künstlerischen Forschens aufweist und in gewissem Grade als eine *historische Form* Künstlerischer Forschung in Musik betrachtet werden könnte, so individuell das jeweilige musiktheoretische Fachverständnis einerseits und so divers Definitionsversuche von Künstlerischer Forschung andererseits auch sein mögen. Denn hinsichtlich seiner fachgeschichtlichen, wissenschaftstheoretischen und institutionellen Verortung wird Musiktheorie meist ›zwischen‹ Wissenschaft und künstlerischer Praxis situiert – wobei das genaue Verhältnis von Kunstpraxis und Handwerk in diesem Kontext noch näher zu bestimmen wäre – und gerade auch hinsichtlich dieser besonderen Zwischenstellung zunehmend als eigenständige akademische Disziplin gegenüber anderen musikforschenden Disziplinen aufgefasst.¹⁵ Neben Wissenschaft und Kunst kommt die Pädagogik als dritter zentraler Bezugspunkt hinzu: Da Musiktheorie

- 12 Künstlerisch-wissenschaftliche Promotionen in Musik sind an deutschen Musikhochschulen derzeit möglich an: der *Hochschule für Musik Freiburg* (Dr. phil., bzw. PhD im Rahmen strukturierter Promotionsstudiengänge in Kooperation mit der *Université de Strasbourg* und der *Haute École des Arts du Rhin*, mit der *Hochschule der Künste Bern* und mit der *Hochschule Luzern – Musik*), an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg* (Dr. scientiae musicae), an der *Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim* (Dr. phil.), an der *Hochschule für Musik Karlsruhe* (Dr. phil., zurzeit in Überarbeitung befindlich) und an der *Musikhochschule Münster* (Dr. phil. in art.). Neu eingerichtete bzw. ausgeschriebene eigene Professuren für Artistic Research / Künstlerische Forschung in Musik in Deutschland gibt es unserer Kenntnis nach bislang an der *Hochschule für Musik Freiburg* (seit 2017), der *Hochschule für Musik Karlsruhe* (seit 2022) und der *Hochschule für Musik und Tanz Köln* (Juniorprofessur). Zur Situation in der Schweiz: Die *Zürcher Hochschule der Künste* kooperiert mit Graz bezüglich des künstlerisch-wissenschaftlichen Doktoratsstudiums (weitere Kooperationen mit Belgien und Schweden befinden sich im Aufbau); die *Hochschule der Künste Bern* hat ein gemeinsames Doktoratsprogramm »Studies in the Arts« (SINTA) (Dr. phil.) mit der Universität Bern und kooperiert zudem mit Linz (künstlerisch-wissenschaftliches Promotionsstudium) und Freiburg (siehe oben); an der *Hochschule Luzern* ist im Rahmen der genannten Kooperation mit Freiburg ein künstlerisch-wissenschaftliches Doktorat in Artistic Research (PhD) möglich. Zur Situation in Österreich, das hier im deutschsprachigen Raum eine Vorreiterrolle einnimmt, vgl. Anm. 3.
- 13 Vgl. exemplarisch die Sammelbände Mersch/Ott 2007; Tröndle/Warmers 2011; Badura u. a. 2015; siehe auch zur allgemeinen Theoriebildung zu Künstlerischer Forschung aus philosophischer Sicht Mersch 2015 und 2019.
- 14 Vgl. exemplarisch die Sammelbände Jacobshagen 2020b und Huber/Ingrisch/Kaufmann/Kretz/Schröder/Zembylas 2021.
- 15 Vgl. Holtmeier 1997; Sprick 2013.

primär als Lehrfach an Musikhochschulen bzw. Musikuniversitäten unterrichtet wird, hat sie insbesondere eine eng mit künstlerischer Praxis bzw. künstlerisch-pädagogischen Kontexten verbundene Zielgruppe im Auge.

Mit Blick auf jüngere Entwicklungen in der deutschsprachigen Musiktheorie lässt sich außerdem eine scheinbar paradoxe Doppelbewegung feststellen: Einerseits orientiert sich Musiktheorie zunehmend an wissenschaftlichen Forschungsdiskursen, Methoden, Darstellungs- und Verbreitungsformen und nähert sich damit in vielen Bereichen der (universitären) Musikwissenschaft (oder anderen wissenschaftlichen Bezugsdisziplinen) an, andererseits führt gerade diese wissenschaftsaffine, verstärkt historische Ausrichtung des Fachs häufig zu einer intensiveren Einbindung genuin musikalischer Praktiken, auch im Zuge rekonstruierender Wiederentdeckungen, wie z. B. das breite Interesse an historischen Lehrmethoden in der aktuellen Musiktheorie belegt.¹⁶ Hier zeigt sich eine wissenschaftlich reflektierte ›Rückbesinnung‹ auf die künstlerisch-praktischen bzw. handwerklichen Wurzeln der Musiktheorie in historischen Kompositions- und Harmonielehren; Vergleiche mit Verfahrensweisen der experimentellen Archäologie fallen in diesem Kontext häufiger und stellen eine Verbindung zum Künstlerische-Forschungs-Diskurs her.¹⁷ ›Klassische‹ Wissenschafts- und Forschungsbegriffe scheinen daher zumindest nicht das volle Spektrum musiktheoretischer Forschung repräsentieren zu können, auch wenn es etwa durch die Verwendung systematischer bzw. empirischer Methoden in der Musiktheorie natürlich auch eine explizite Orientierung an diesen gibt.¹⁸

Die Theoriebildung um Künstlerische Forschung vermag den Blickwinkel nun insofern zu weiten, als hier alternative Wissensformen und Forschungsbegriffe diskutiert werden, die dem besonderen Stellenwert künstlerischer bzw. musikalischer Praxis in vielen Bereichen musiktheoretischer Lehr- und Forschungstätigkeit möglicherweise besser gerecht werden. Denn das spezifische »Wissen der Künste«, also ihre eigenständigen Formen der Erkenntnis- und Wissensgenerierung, werden hier dem diskursiven bzw. propositionalen Wissen als prinzipiell ebenbürtig aufgefasst,¹⁹ was eine Öffnung und Pluralisierung der Wissens- und Forschungsbegriffe ermöglicht. In diesem Zusammenhang rückt auch die Rolle der jeweiligen Perspektive und Situiertheit des (künstlerisch-forschenden) Subjekts sowie impliziter und sinnlich-verkörperter Wissensformen bei Prozessen der Wissensproduktion verstärkt in den Fokus der Aufmerksamkeit. Aber auch alles andere als einfach zu lösende Fragen nach Qualitäts- und Vergleichbarkeitskriterien, transparenten Methoden sowie angemessenen Darstellungs- und Verbreitungsformen Künstlerischer Forschung in Musik sind Gegenstand von Diskussionen, ganz zu schweigen von Fragen nach der Abgrenzung zwischen Kunstpraxis ›an sich‹, (›hybrider‹) künstlerischer bzw. künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung und (›rein‹) wissenschaftlicher Forschung. Das Fach Musiktheorie könnte von entsprechenden Theorien und Methodologien Künstlerischer Forschung in wissenschaftstheoretischer, inhaltlicher und methodischer Hinsicht zweifellos profitieren. Gleichwohl gilt es im Einzelfall eines spezifischen musiktheoretischen Forschungskontexts abzuwägen, welche unterschiedlichen Wissensformen überhaupt Verwendung finden, welche Anteile eher künstlerisch-praktisch, welche eher systematisch-wissenschaftlich sind und wie sich diese Anteile aufeinander beziehen – was zu einer

16 Vgl. exemplarisch Aydintan/Krämer/Spatz 2021.

17 Zum Experiment-Begriff im Kontext Künstlerischer Forschung in Musik vgl. de Assis 2018.

18 Vgl. etwa Neuwirth/Rohrmeier 2016.

19 Vgl. Mersch 2019, 242–252.

gesteigerten Selbstreflexion musiktheoretischer Lehr- und Forschungstätigkeiten generell führen kann. Umgekehrt käme dem Diskurs der Künstlerischen Forschung eine stärker ausgeprägte historiographische Perspektive zugute, die berücksichtigt, welche Formen von Künstlerischer Forschung in Musik lange vor dem Aufkommen des Diskurses in den frühen 1990er-Jahren existierten, die teilweise noch lebendig sind oder wieder rekonstruierten Traditionen zugrunde liegen.

Die für diese Ausgabe angefragten Themen-Artikel geben jeweils exemplarische Einblicke in Berührungs- und Anknüpfungspunkte zwischen Künstlerischer Forschung in Musik und Musiktheorie mit je verschiedenen theoretischen und/oder praxisbezogenen Schwerpunktsetzungen wie musikalische Interpretation aus pianistischer Sicht, dirigentische Probenarbeit, Wissenschaftstheorie sowie historische Satzlehre bzw. analytische (stilgebundene) ›Rekomposition‹. Musiktheorie steht hier zwar mal mehr, mal weniger explizit im Fokus, alle Autor*innen verfügen aber über einen musiktheoretischen Hintergrund.

Auch um der internationalen Dimension von Künstlerischer Forschung in Musik Rechnung zu tragen, eröffnet ein englischsprachiger Artikel von Mine Doğantan-Dack (Manchester/Cambridge) das Themenheft, der sich dem Verhältnis von Artistic Research und Musiktheorie unter dem besonderen Gesichtspunkt der musikalischen Interpretation widmet. Nach einem generellen Überblick über jüngere Entwicklungen sowohl der Musiktheorie als auch von Artistic Research im englischsprachigen Raum problematisiert sie das traditionell hierarchisch konzipierte Verhältnis zwischen musiktheoretischem Denken und musikalischer Interpretation bzw. Interpret*innen im Sinne eines »page-to-stage«-Ansatzes (Nicholas Cook). Doğantan-Dack ordnet auch gegenwärtige Ansätze in der Interpretationsforschung in ihrem Verhältnis zu Artistic Research im Bereich der musikalischen Interpretation kritisch ein und diagnostiziert hier grundsätzliche Unterschiede, die mit den jeweils divergierenden epistemologischen Prämissen von Musiktheorie und Artistic Research, etwa im Hinblick auf das Verhältnis von Objektivität und Subjektivität, zusammenhängen. Trotz oder gerade wegen der bestehenden Divergenzen sieht sie in Artistic Research auch Chancen und Potentiale für eine weitere Öffnung und Selbstreflexion des traditionellen musiktheoretischen Fachverständnisses, was Methoden, Forschungsergebnisse und die Hinterfragung von hergebrachten Wissenshierarchien anbetrifft: »In valuing and taking seriously the *subjectivity*, *agency*, and *identity* behind processes of knowledge production, artistic research thus joins the recent disciplinary efforts to make music theory a more inclusive and diverse area of scholarship.« Abschließend stellt sie einige konkrete Beispiele aus ihrer eigenen Tätigkeit als künstlerisch-forschende Interpretin vor, die einen exemplarischen Einblick in die spezifischen Charakteristika von Artistic Research im Bereich musikalische Interpretation geben.

Wissenschaftstheoretische Überlegungen spielen auch bei Benjamin Sprick (Hamburg) eine Rolle und stehen hier besonders im Zentrum. Sprick nimmt die *Empfehlungen* des Wissenschaftsrats von 2021 unter Einbeziehung von Thomas S. Kuhns Wissenschaftsphilosophie unter die Lupe und zum Anlass, ein »paradisziplinäres Paradigma« zu skizzieren: So könnte nach Ansicht Spricks aus der oben erwähnten Zwischenstellung des Fachs Musiktheorie zwischen Wissenschaft und Kunst »eine paradisziplinäre Paradigmatik erwachsen, die die Musiktheorie auf Vorhaben künstlerischer Musikforschung geöffnet hält, ohne auf der anderen Seite den Kontakt zu strenger wissenschaftlich ausgerichteten For-

schungszusammenhängen zu verlieren.« Sprick sieht eine allzu affirmative Haltung gegenüber aktuellen hochschulpolitischen Agenden im Bereich der künstlerischen Musikforschung kritisch und hebt die Eigengesetzlichkeit und -dynamik sowohl der Künste als auch von Paradigmenwechseln im Wissenschaftssystem hervor. Ein paradisiplänäres Denken würde hingegen eine disziplinäre und wissensökonomische Aufteilung in künstlerische und wissenschaftliche Wissensformen ernsthafter unterlaufen als eine bloß von außen verordnete Interdisziplinarität zwischen Kunst und Wissenschaft.

Der Artikel von Robert Christoph Bauer (Freiburg) weist den engsten Bezug zu konkreten Herangehensweisen in der musiktheoretischen Praxis auf: Bauer geht der Frage nach, inwieweit stilgebundene Komposition als Kunst aufgefasst werden kann und erörtert damit einhergehend auch das Verhältnis von Musiktheorie bzw. (historischer) Satzlehre und Komposition vor dem Hintergrund der Theoriebildung um Künstlerische Forschung. Die Rolle der künstlerischen Außenwirkung stilgebundener Kompositionen bzw. von ›Rekompositionen‹ nimmt er dabei besonders in den Blick, denn Bauer geht es »um eine musikalische Bearbeitungskunst, deren forschende Auseinandersetzung mit dem Original sich als ›vollwertig‹ künstlerisches, klingendes Konzertformat präsentiert und somit eine andere Außenwirkung hat«. Abschließend kommentiert Bauer eine eigene ›Retonalisierungsstudie‹ von Alban Bergs Orchesterlied »Über die Grenzen des All« aus den *Altenberg-Liedern* op. 4, die zugleich kompositorisch und musikanalytisch das Verhältnis von später Tonalität und ›Atonalität‹ in Bergs Orchesterlied reflektiert und somit ein konkretes Beispiel für einen künstlerisch-forschenden Ansatz in der Musiktheorie bietet, welcher kompositorische, handwerkliche und forschende Zugänge miteinander verbindet.

Der Beitrag von Clara Maria Bauer (Wien) greift Überlegungen des Fachdiskurses über Ansätze und Zielvorstellungen von künstlerischer Forschung auf, versucht eine Adaption und Konkretisierung im Hinblick auf die Praxis des Dirigierens und eröffnet damit ein bislang kaum erschlossenes Forschungsgebiet. Ausgehend von einer umfassenden Beschreibung und Analyse des Tätigkeitsfeldes von Dirigent*innen fächert Bauer ein breites Spektrum an Aspekten auf, an denen künstlerische Forschung in Musik zukünftig ansetzen könnte.

Ergänzt werden die vier Themen-Artikel von zwei Berichten aus dem Bereich Künstlerische Forschung in Musik: Gesine Schröder (Wien/Leipzig) berichtet über ihre Betreuungs- und Beratungserfahrungen mit drei unterschiedlichen künstlerischen Promotionsprojekten, an denen Musiktheorie einen größeren Anteil hat bzw. hatte. Das Autor*innen-Kollektiv Thomas Grill, Till Bovermann und Almut Schilling (Wien bzw. München) stellt hingegen ein ganz konkretes Projekt vor: *Rotting Sounds* untersucht Zerfallserscheinungen von digital wie auch analog kodierten Audioinformationen und macht die Eigenqualitäten des Zerfalls in künstlerischen Arbeiten, vor allem Klanginstallationen, ästhetisch erfahrbar. Lässt sich angesichts der allgemeinen Fragestellung und einer Perspektive mitunter auch auf sehr langfristige Entwicklungen das Projekt als eine Form künstlerisch inspirierter Grundlagenforschung charakterisieren, so sind die hier erkundeten Zerfallsprozesse gleichwohl auch für die Musiktheorie von sehr konkreter Relevanz, zeigen doch die Ergebnisse der Autor*innengemeinschaft, dass die etablierten digitalen wie analogen Kodierungen von Musik nur vermeintlich einen stabilen und fehlerfrei reproduzierbaren ›Text‹ als Ansatzpunkt etwa für analytische Betrachtungen aller Art geben.

Die Beiträge von Sebastian Urmoneit (Berlin) und Felix Diergarten (Freiburg) sind freie Einreichungen, die sich angesichts ihrer Problematisierung methodischer Aspekte der musikalischen Analyse jedoch gut in das Themenheft eingliedern. Urmoneit setzt sich

kritisch mit jenem Strang der Rezeptionsgeschichte von Franz Schuberts Streichquartett G-Dur D. 887 auseinander, der sich auf den Dur-Moll-Wechsel zu Beginn dieses Werks fokussiert statt die Bedeutung ganztöniger Fortschreitungen, welche diesen Satz an den Rand der Tonalität führen, angemessen zu berücksichtigen. Auf einer allgemeineren Ebene kritisiert er aber zugleich eine musikalische Analyse, die lediglich »in theoretischer Absicht« erfolgt, statt darüber hinaus zu einer Würdigung »in ästhetischer Absicht« zu gelangen. Unter Bezugnahme auf Friedrich Schleiermacher, Friedrich Schlegel und andere Philosophen lässt Urmoneit seiner »grammatischen Interpretation« dieses Satzes daher eine »technisch-psychologische Interpretation« folgen und arbeitet die spezifische Form von romantischem Witz und Ironie heraus, die dieser artikuliert. Diergarten exemplifiziert anhand eines bereits oft frequentierten Lieds von Robert Schumann mögliche Erkenntnisgewinne einer Analyse, die eine Rekonstruktion der handwerklichen Bedingungen, welche der Komposition zugrunde liegen, sowie die Untersuchung von früheren Fassungen eines Werks in die Betrachtung einschließt, da »das, was ein Kunstwerk sozusagen ›ist‹ [...], jedenfalls immer vermittelt ist dadurch, ›wie es gemacht‹ und ›was es geworden‹ ist«. Auch er bettet seine Analyse zudem in allgemeinere Überlegungen ein, indem er eine methodologische und eine epistemologische »Transparenzregel« für die musikalische Analyse generell postuliert.

Rezensionen von Moritz Heffter, Michael Spors und Stephan Quandel zu Publikationen von Andrea Horz (zu Heinrich Glareans *Dodekachordon*), Wolfgang Böhmer (zu den Kopfsätzen von Joseph Haydns Klaviersonaten) und Michael Jakumeit (zu den Kopfsätzen der ersten drei Sinfonien Gustav Mahlers) runden die Ausgabe ab. Danken möchten wir auch diesmal vor allem den Gutachter*innen der thematischen und der freien Beiträge für ihre konstruktive Unterstützung.

Eine Fortsetzung gewissermaßen findet diese Ausgabe beim 23. Jahreskongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* im kommenden Herbst an der *Hochschule für Musik Freiburg*: »Musiktheorie & Künstlerische Forschung« wird das zentrale Thema dieser Tagung sein.

Hans Aerts, Patrick Boenke, Cosima Linke

Literatur

- Aydintan, Marcus / Laura Krämer / Tanja Spatz (Hg.) (2021), *Solmisation, Improvisation, Generalbass. Historische Lehrmethoden für das heutige Musikkernen*, Hildesheim: Olms.
- de Assis, Paulo (2018), *Logic of Experimentation. Rethinking Music Performance through Artistic Research*, Leuven: Leuven University Press.
- Badura, Jens / Selma Dubach / Anke Haarmann / Dieter Mersch / Anton Rey / Christoph Schenker / Germán Toro Pérez (Hg.) (2015), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich: diaphanes.
- Borgdorff, Henk (2011), »Künstlerische Forschung und akademische Forschung«, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, hg. von Martin Tröndle und Julia Warmers, Bielefeld: transcript, 69–89.

- Borgdorff, Henk (2012), *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden: Leiden University Press.
- Cook, Nicholas (2015), »Performing Research: Some Institutional Perspectives«, in: *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, hg. von Mine Doğantan-Dack, Aldershot: Ashgate, 11–32.
- Frayling, Christopher (1993/94), »Research in Art and Design«, *Royal College of Art Research Papers* 1/1, 1–5.
- Holtmeier, Ludwig (1997), »Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie«, *Musik & Ästhetik* 1/1–2, 119–136.
- Huber, Annegret / Doris Ingrisch / Therese Kaufmann / Johannes Kretz / Gesine Schröder / Tasos Zembylas (Hg.) (2021), *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*, Bielefeld: transcript.
- Jacobshagen, Arnold (2020a), »Was ist künstlerische Musikforschung? Eine Einführung«, in: *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, hg. von Arnold Jacobshagen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 13–32.
- Jacobshagen, Arnold (Hg.) (2020b), *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mersch, Dieter und Michaela Ott (Hg.) (2007), *Kunst und Wissenschaft*, München: Fink.
- Mersch, Dieter (2015), *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin: diaphanes.
- Mersch, Dieter (2019), »Ästhetisches Denken: Kunst als Theoria«, in: *Ästhetische Theorie*, hg. von Dieter Mersch, Sylvia Sasse und Sandro Zanetti, Zürich: diaphanes, 241–259.
- Neuwirth, Markus / Martin Rohrmeier (2016), »Wie wissenschaftlich muss Musiktheorie sein? Chancen und Herausforderungen musikalischer Korpusforschung«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/2, 171–193. <https://doi.org/10.31751/915>
- Sprick, Jan Philipp (2013), »Musikwissenschaft und Musiktheorie«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella and Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, 130–146.
- Tröndle, Martin / Julia Warmers (Hg.) (2011), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld: transcript.
- Wissenschaftsrat (2021), *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen*, Köln. https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?__blob=publicationFile&v=10 (15.12.2022)

© 2022 Hans Aerts (h.aerts@mh-freiburg.de, ORCID iD: 0000-0002-1972-7803), Patrick Boenke (boenke@mdw.ac.at), Cosima Linke (cosima.linke@posteo.de, ORCID iD: 0000-0001-6315-6887)

Hochschule für Musik Freiburg [Freiburg University of Music]; Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]; Hochschule für Musik Saar [University of Music Saar]

Aerts, Hans / Patrick Boenke / Cosima Linke (2022), Editorial, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 5–12. <https://doi.org/10.31751/1167>

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.



eingereicht / submitted: 15/12/2022

angenommen / accepted: 15/12/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 05/01/2023

Expanding the Scope of Music Theory: Artistic Research in Music Performance

Mine Doğantan-Dack

Artistic Research is a contemporary phenomenon that broadly refers to rigorous and systematic research undertaken in academic contexts by arts practitioners on their own creative processes and artistic products. As a field in continual emergence, evolution, and expansion, artistic research encourages a self-reflexive approach towards its own methods and outcomes. While artistic research in music performance is by now a well-established area, its connections with the discipline of music theory have so far not been explored in any significant detail. This article aims to take some initial steps towards investigating the relationships between these two ways of researching and knowing music. The discussion emphasizes points of tension as well as agreement, and promotes a view of artistic research in music performance as providing a robust broadening and bolstering of contemporary music theoretical activity.

Künstlerische Forschung ist ein zeitgenössisches Phänomen, das sich auf gründliche und systematische Forschung im akademischen Kontext stützt, bei der praktizierende Künstler*innen ihre eigenen kreativen Prozesse und künstlerischen Produkte beforschen. Als ein sich fortlaufend in Entstehung, Entwicklung und Erweiterung befindliches Feld befördert Künstlerische Forschung einen selbstreflexiven Zugang zu den jeweiligen Methoden und Ergebnissen. Während Künstlerische Forschung in Bezug auf musikalische Interpretation bereits ein etabliertes Gebiet ist, sind ihre Verbindungen mit der Disziplin Musiktheorie bisher noch nicht detailliert untersucht worden. Dieser Artikel zielt darauf ab, die Beziehungen zwischen diesen beiden Arten des Erforschens und Wissens von Musik abzustecken. Die Diskussion hebt dabei sowohl Spannungsmomente als auch Übereinstimmungen hervor und vertritt eine Sichtweise von Künstlerischer Forschung im Bereich musikalische Interpretation, die eine tragfähige Erweiterung und Unterstützung von gegenwärtiger musiktheoretischer Praxis bietet.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: anglophone music theory; artistic research; englischsprachige Musiktheorie; Interpretationsforschung; Künstlerische Forschung; music performance studies; musical knowledge; musikalisches Wissen; page-to-stage approach; performative turn; subject position; Subjektposition

“But we should never forget: first came performance”¹

My aim in this article is to introduce *artistic research in music performance* as a recent expansion of music theoretical scholarship that has the potential to contribute significantly to ongoing efforts to transform the discipline of music theory into a more inclusive, equitable, and diverse academic discourse community.² In the first section, I provide an overview of the historical evolution of music-theoretical thought in western culture, which is followed by a review of some of the history and main characteristics of artistic research. I then reflect on the problematic relationship traditional Anglophone music theory and analysis had with performers and performances throughout the twentieth century, and discuss selected recent publications in this connection. This is followed by a consideration of some of the ontological and epistemological divergences between tradi-

1 Small 1998, 218.

2 See Marvin 2021.

tional music-theoretical work, and artistic research in performance. The artistic research projects I summarize in the final section illustrate how theories of music can emerge from performers' systematic reflections on their own artistic practice and lived experiences of music making, and how artistic research becomes a mode of analyzing and theorizing music beyond established and institutionalized approaches.

HISTORICAL EVOLUTION OF MUSIC THEORY

The desire to contemplate musical phenomena in order to “illuminate, elucidate, understand, or explain”³ them has ancient roots,⁴ and made music one of the most extensively analyzed and theorized cultural and artistic practices in western societies.⁵ Yet, drawing the disciplinary boundaries of music theoretical knowledge practices is far from straightforward. Historically, a staggering variety of theoretical perspectives have been adopted to generate knowledge about the origins, nature, and function of music, and a wide array of analytical methods emerged to study different kinds of musicking behavior⁶ and musical products. Indeed, not only theoretical perspectives about music but also “the subject matter” of music theory “shifted dramatically over time.”⁷ Particularly during the twentieth century, there have also been significant national differences in the ways music theory evolved. In North America, the specialization and institutionalization of the field of study during the second half of the twentieth century⁸ led to the establishment of music theory as a discrete academic discipline, separating it from Historical Musicology and Ethnomusicology in university degree programs. In Great Britain, the term “musicology” continued to encompass “ethnomusicology, theory, and other subdisciplines of music studies,”⁹ even though towards the end of the twentieth century an “American-style professionalism” infiltrated “British music theory and analysis, something most clearly represented by the journal *Music Analysis*.”¹⁰ In the tradition of the German-speaking countries, *Musiktheorie* remained embedded within the wider practice of (historical) *Musikwissenschaft* throughout the twentieth century,¹¹ but with an important difference: mu-

3 Brown/Dempster 1989, 65.

4 See Kilmer 1971.

5 In this article, I write about “music analysis” as an integral component of “music theory” (see Maus 1993).

6 See Small 1998. Small argued that music is not a “thing” but something that people “do,” and proposed the term “musicking” to refer to all kinds of musical activities humans engage in: “*To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.*” (ibid., 9; original italics)

7 Christensen 2002, 1. For instance, topics such as harmony of the cosmos or notation of chant repertoire, which would have been part of formal music theory during the medieval period (ibid., 4), are far from the scope of music theory in the twenty-first century. Given the widely divergent subjects and approaches that historically appeared under the banner of “music theory”, some have even argued that “defining music theory is impossible.” (Rogers 2004, 1)

8 See Baker et al. 1997.

9 Cook 2015, 11.

10 Schuijjer 2015, 132. Nevertheless, it is still uncommon in Great Britain to speak of a “professional music theorist,” which has become a standard designation within disciplinary discourses in North America. For further discussion of this point, see ibid.

11 See McCreless 1997.

sic theorists taught, and continue to teach, at conservatoires and *Musikhochschulen* (Universities of Music) rather than at (comprehensive) universities, and primarily engage in the education of practicing musicians and music pedagogues. As Schuijjer recently argued, “German music scholarship [...] has tended to divide less along disciplinary fault lines than along institutional ones – that is, those that exist between *Musikhochschulen* and universities.”¹² In this connection, German music theory retained close ties with artistic practices, particularly through its innovative pedagogical application of historical knowledge, as in the case of contemporary teaching of *Satzmodelle*, *Partimento*, or historical improvisation.¹³ Recently, there have been calls for a higher degree of disciplinary autonomy for music theory in German-speaking countries, with the aim of changing its traditional status as a subdiscipline of musicology.¹⁴ As other articles in this themed issue of the *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* address developments in Germany in greater detail, my focus in this article will be on Anglophone music theory.

The emergence of music theory as an academic discipline in North America during the second half of the twentieth century has been marked by a substantial narrowing down of the heterogeneity that the area has historically enjoyed with regard to its subject matter and methods, and created a hegemony of formalist and positivistic (in particular, Schenkerian and set-theoretical) perspectives applied to musical “works” from the western art music repertoire.¹⁵ From the 1980s onwards – and following New Musicology’s postmodernist turn that advocated epistemological pluralism¹⁶ – the purview of music theory once again began to widen. Beyond the connections mainstream music theory had established with mathematics and logic, new interdisciplinary alliances were formed with philosophy, cognitive science, linguistics, computer science, neuroscience, literary theory, hermeneutics, semiotics, narratology, gender studies, philosophy, feminist studies, critical theory, cultural studies, etc. Exploration of non-canonical, non-classical, and non-western repertoires further broadened the scope of the discipline, and various discursive positions along the spectrum of objective-scientific versus subjective-aesthetic were taken up in late twentieth-century music theoretical scholarship.¹⁷ In 1997, the editors of *Music*

12 Schuijjer 2015, 150.

13 See Holtmeier 1997.

14 See Sprick 2013.

15 See Goldenberg 2006. In her highly influential book titled *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (1992), Lydia Goehr argued that the concept of the “musical work” did not always exist in musical thought in the west and that it crystallized, and became regulative, only around 1800. The concept fortified the primacy of the composer’s artistic activity in musical creation, and changed the status of the musical score, rendering it the authoritative locus of the expressive content of a piece of music.

16 Epistemological pluralism is the position that “there exist multiple kinds and forms of knowledge, which may be incommensurable or inconsistent with one another, but none of which can be shown to be superior to or reducible to the other. [...] Epistemological pluralism is sometimes confused with relativism. Relativism, however, assumes that there are *no* standards for truth and knowledge, whereas epistemological pluralism, by contrast, assumes that there are a number of different, competing standards.” (Boumans/Davis 2016, 172–173; original italics)

17 See Broman/Engelbreten 2007, 11–15. Agawu (1997) reminds us that while there was a proliferation of anti-formalist and anti-positivistic music theoretical work arising from such interdisciplinary encounters, self-reflexive music-theoretical discourses that align with the new musicological agenda were by no means absent prior to 1980. Scholars mentioned by Agawu in this connection include Thomas Clifton and Edward T. Cone.

Theory in Concept and Practice wrote in their introduction that “music theory seems to be expanding in every conceivable direction.”¹⁸ Two decades on, Duinker and Gauvin noted that “The Anglophone music theory community encompasses an increasingly diverse, interconnected web of subfields and areas of specialization.”¹⁹

In addition to an increased multifariousness of research topics, Anglophone music theory in the twenty-first century is characterized by two further developments. One of these is related to Giles Hooper’s observation that some scholars carry on as though “new” musicology “had never happened,”²⁰ and persist in producing older-style theoretical work based on formalist-positivistic perspectives²¹ – as evinced by the continuing “appropriate reverence” for Schenkerian theory,²² and the appeal of transformational or neo-Riemannian theory, which Agawu described as “an aggressive new formalism.”²³ The second development concerns an ever-deepening *self-reflexive turn* taking shape as a response to the uncritical preservation of certain discursive practices that have been deeply entrenched within the discipline. One can cite, in this connection, meta-critical studies that interrogate the epistemological status of music theoretical claims about music,²⁴ and probe “the phenomenological, conceptual and cross-cultural complexities” of the key terms of the discipline in order to “exert critical pressure” on them.²⁵ Most significant, however, is the growing scrutiny of “the frames of race, ethnicity, nationality, ability, gender, and sexuality that have bounded music theory and music theorists for generations”²⁶ – frames that continue to centralize, naturalize, and prioritize certain subject positions in relation to music theoretical knowledge.²⁷ The entry of artistic research into the academic scene during the twenty-first century coincides with these critical transformations taking place within the discipline of music theory. Investigating the great variety of approaches and projects that have emerged in the context of artistic research in music composition *and* in music performance would not be possible within the limited space of this article. Consequently, I will focus on the relationship between artistic research in music performance and music theory as it is practiced in Anglophone academic contexts, and leave an in-depth exploration of the connections between artistic research in composition and music theory for a future article. An important argument that will emerge from my discussion is that placing *the practice of performance making* at the heart of its *research methodology* puts artistic research in music performance on a collision course with the older, formalist approaches in music theory, but that, this very methodological core, grounded in performance, at the same time aligns artistic research in music perfor-

18 Baker et al. 1997, 1.

19 Duinker/Gauvin 2017, 1.1; also see Rao 2019.

20 Hooper 2006, 7.

21 These older-style practices formed “the original target of [Joseph] Kerman’s critique” (Agawu 2004, 268), as formulated in Kerman 1980, 1985a, and 1985b. Kerman’s advocacy of anti-formalist and anti-positivistic approaches in music scholarship is widely regarded as having triggered the emergence of New Musicology.

22 See Agawu 2004, 268.

23 Ibid.

24 See for example Broman/Engebretsen 2007.

25 Rehding/Rings 2019, xv.

26 Marvin 2021, 320.

27 See Conlee/Koike 2020, 2021.

mance closely with the self-reflexive strand in contemporary music theory, which seeks to undo the knowledge hierarchies and narratives that elevate particular subject positions and identities at the expense of others, and celebrates the diversity, situatedness, and contingency of knowledge-producing perspectives in music scholarship. Artistic research in music performance thus has the potential to become an important ally for music theory in the twenty-first century, joining the “hard work” of “reframing” the discipline so as to “accept new types of scholarship” and create “a more equitable field.”²⁸

A NEW PLAYER AT THE ACADEMIC TABLE OF MUSIC SCHOLARSHIP: ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC

The rise of artistic research as “the latest (the last) scion in the family of knowledge in Western society”²⁹ is related to various changes that took place during the late twentieth and early twenty-first centuries in national and institutional policies regarding the nature, function, and funding of higher education in Europe.³⁰ These changes include the transformation, in 1992, of polytechnics in Great Britain – institutions that traditionally provided education in vocational subjects and applied research – into universities, with the power to award their own degrees; and the impact of the Bologna Declaration, signed in 1999 with the aim of coordinating the standards and quality of higher education across Europe. In both cases, arts practitioners and the education institutions that housed them up to that point, found themselves subject to one of the fundamental obligations that has defined the modern western university since the nineteenth century:³¹ that is, research, as defined by certain protocols developed over a long period of time within institutionalized knowledge practices. First recognized in the area of Design and Visual Arts within British university contexts in the 1990s, academic research that is methodologically integrated with artistic practice soon spread to other arts disciplines, as well as to Continental Europe and Australia. While the terms “practice-based” and “practice-led” *research* have been more common in Great Britain compared to “artistic” research, the academic practices these notions refer to all converge around the centrality of the artistic practice in the research process. Currently, the term “artistic research” is gaining traction also in British higher education.³²

Some scholars have argued that artistic research is as old as art making and that the praxis of some artists in history can be labelled retrospectively as “artistic research.”³³ According to this view, artists such as Leonardo da Vinci, Arnold Schönberg, Paul Klee, and Glenn Gould, for example, were artistic researchers since they advocated certain philosophical positions with regard to art making, and made the critical and theoretical thought processes behind their artistic practice explicit. Such an argument is certainly not implausible, especially if one considers the fact that in the work of these artists, artistic skills and expertise merged with critical explorations of the artistic medium, techniques,

28 Marvin 2021, 322.

29 Coessens et al. 2009, 44.

30 See Enders et al. 2011; Soysal/Baltaru 2021.

31 See Rüegg 2004.

32 See Blain/Minors 2020.

33 See Coessens et al. 2009; Malterud 2010.

and tools, generating original insights and knowledge, and expanding artistic epistemologies in their respective areas of activity. Nevertheless, the contemporary phenomenon of artistic research has been bound up since its emergence with issues that go well beyond aesthetic and epistemological concerns; discussions concerning its institutional legitimacy and its role within academia have been crucial in shaping its emerging discursive identity – and discourse community – as a new discipline. In this connection, those engaged in meta-critical evaluation of artistic research with the aim of establishing it as a valid and sustainable academic discipline often resort to language of persuasion and emotion, resembling “genres of political discourse, leading to a manifesto or a declaration of value judgements.”³⁴ In putting forward their case for artistic research, some writers speak of the need to be “bold,”³⁵ while others mention “the courage” required to ask difficult questions about the place of artistic endeavors in academic research, and refer to the “ideological battlefield” between scholars and artists.³⁶ Consequently, in addition to addressing various artistic and theoretical/critical questions and concerns, a twenty-first-century artistic researcher in music performance would also be engaged in discourses that oversee how she would fit and work within established institutional structures, with whom she would collaborate, what she would teach (and learn), and how her academic activities would be funded. In this sense, and similar to all academic disciplines including music theory, artistic research is about identities and discourse communities as much as it is about new knowledge practices within academia. Even if we identify various components in Glenn Gould’s artistic praxis, for example, that match some of the defining attributes of artistic research in music performance, other crucial aspects of the contemporary discipline known as “artistic research” would be missing from his work.

While artistic research is by now a well-established field of enquiry in relation to all art forms, and enjoys a substantial research literature, dedicated journals and societies, there is no single definition or description that is shared across different arts disciplines. Nevertheless, there is wide consensus on what artistic research is *not*, and on some of its fundamental characteristics: accordingly, artistic research is *not* merely research *on* or *for* artistic processes or products.³⁷ A historical or music-analytical enquiry about Beethoven’s *Pathétique* Piano Sonata, for example, is not by itself artistic research, even though these can become part of an artistic research project. Artistic research is also *not* some research added onto some practice, as in the case of early Doctor of Musical Arts degrees in North America, which “by the 1970s turned into something of a production line,”³⁸ and involved a portfolio of performances and some supplementary historical or analytical commentary on the pieces included in the portfolio, rather than the intimate, reciprocal, mutually determining relationship artistic research cultivates between practice and research. In artistic research, art making, and the skills and expertise it thrives on, are *methodologically* integrated into the processes of original knowledge production; in other words, the lived experience of art making and the performer’s systematic reflection on her artistic practice are inextricably intertwined with the research as a source for questioning,

34 Doğantan-Dack 2015a, 30–31.

35 Lilja 2010, 131.

36 See Coessens et al. 2009, 146.

37 For a frequently referenced taxonomy regarding the relationship between artistic practice and research, see Frayling 1993/1994.

38 Cook 2015, 13.

analyzing, interpreting, and theorizing the phenomena being explored. The introduction of new lines of enquiry through the presentation and communication of “the insider’s expert perspective on art making”³⁹ is thus a distinctive contribution artistic research makes to academic knowledge cultures.

There are ongoing debates, and a wide variety of assumptions, regarding the conceptualization of the relationship between the practical and theoretical components of artistic research, the role aesthetic values and subjectivities play therein, and the nature of the research outputs – whether the final artistic product should, by itself, be considered a research outcome.⁴⁰ Disagreements also arise due to the inherent qualities of different fields of artistic practice. Within the broad area of artistic research in music, for example, the different cognitive, affective, embodied, and institutional demands of compositional versus performance activities create different expectations with regard to their research-equivalence. Nevertheless, artistic research in music composition and in performance both thrive on asking “the kinds of questions that would not naturally occur to the [non-practicing] researcher,” many of which are “intensely practical,”⁴¹ a point that will be illustrated by the case studies I discuss in the final section of this article. Both domains have also generated *self-reflexive discourses* concerning their own epistemological status as knowledge practices in academia.⁴² In this connection, they have been significantly influenced, similar to New Musicology, by postmodern critiques of the notions of knowledge and subjectivity.⁴³

Since *artistic practice* is at the heart of artistic research, any discussion of the relationship between music theory and artistic research – whether in music composition or music performance – is, in a rudimentary sense, a discussion about the relationship between *theory* and *practice*, two terms that have formed one of the primary conceptual dualities in western thought since Aristotle distinguished them nearly 2400 years ago – as *Epistêmê* versus *Technê* – in terms of their knowledge, and thereby truth, affordances.⁴⁴ Various scholars have recognized that the distinction between theory and practice is not clear-cut, not least because *doing theory* is self-evidently a form of cultural and academic practice,⁴⁵ and because all cultural and artistic practices necessarily proceed from implicit or explicit theoretical assumptions about society, culture and natural phenomena. Arguments that attempt to retain a rigid separation between theory and practice are therefore manifestations of certain cultural-historical viewpoints and discourses, rather than any inherent characteristics of theory or practice that emphatically set them apart. One should

39 Doğantan-Dack 2015a, 32.

40 For debates concerning the epistemological issues related to artistic research, see: Borgdorff 2008, 2009, 2012; Cobussen 2007; Coessens et al. 2009; Dombois et al. 2012; Schwab 2013; Hannula et al. 2014; De Assis/D’Errico 2019.

41 Crispin 2015, 60.

42 See for example Croft 2015; Emmerson 2017; Howat 2004.

43 Some of the publications in book format that have advanced artistic research in music are: Crispin/Gilmore 2014; Doğantan-Dack 2015c; Burke/Onsman 2017; Impett 2017; De Assis 2018; Stévanse/Lacasse 2018; Brooks 2021; Huber et al. 2020; Reid et al. 2021. Both artistic research in composition and in performance are well represented within this literature, through diverse approaches that investigate a wide variety of topics related, but not limited to embodiment, agency, historical knowledge, technology, and material artefacts in musical creation.

44 See McQuillan 2019.

45 See Candlin 2000; Zuber-Skerritt 2001; McQuillan 2019.

also be wary of attempts to collapse the distinction between practice and theory altogether by making recourse to the argument that arts practitioners theorize in and through their practices:⁴⁶ such attempts nominally conceal the epistemological difference that nevertheless remains between *art making* and *theorizing art making* since the expert know-how and skills driving the practice – which are locked into the medium of the practice – cannot at the same time *explain or communicate* the nature and/or the principles of that artistic practice. The obvious point here is that music compositions or music performances are not *eo ipso* theories of music, even though their creation necessarily involves theoretical underpinnings.

Historically, music theory maintained close connections with both compositional and performance practices until the late eighteenth century. For example, eighteenth-century theories of melody, phrase structure, and form were thoroughly blended with compositional pedagogy in the works of music theorists such as Johann Mattheson, Johann David Heinichen, Johann Philipp Kirnberger, and Heinrich Christoph Koch,⁴⁷ and performance pedagogy featured in music theoretical texts of the same period in the context of thorough-bass realization, embellishment of melodic lines, and the practice of preluding.⁴⁸ Various developments that took place in musical thought from the late eighteenth century onwards – including the increasing specialization of composing and performing, and the rise of the idea of the musical “work” as the creation of the genius composer⁴⁹ – brought theory and composition even closer ideologically, while pushing performance out of the scope of music theory. It is, therefore, not surprising that much before the term “artistic research” emerged, musical composition was accepted as a research-equivalent practice deserving its own PhD program and degree within academia – the first PhD in composition being awarded in 1937 by the *Eastman School of Music* in North America.⁵⁰ It is also worth remembering that the professionalization and institutionalization of music theory was achieved largely through the efforts of composers such as Milton Babbitt and David Kraehenbuehl. Such developments further endorsed musical composition as the object of music theoretical and analytical scholarship. Any discussion of the potential connections between artistic research in performance and music theory thus needs to consider the place of music performance within the wider discourses of music (theoretical) scholarship during the last century.

THE “PROBLEM” OF PERFORMANCE

Throughout the twentieth century, and much before the rise of artistic research, music performance – a drastic act⁵¹ characterized by “strangeness, uncanniness, and defiance of the rational”⁵² – became a problem for music scholarship. Particularly music-theoretical and analytical work, which focused on the musical score as a “final, fixed, immortal

46 See for example Melrose 2005.

47 See Wason 2002.

48 See Cohen 2002.

49 See Goehr 1992.

50 See <http://www.esm.rochester.edu/about/portraits/barlow> (30 Nov 2022).

51 See Abbate 2004.

52 Cook 2013, 328.

text”⁵³ encoding the composer’s artistic intentions and embedding all musical meaning, began to seek knowledge about music exclusively in the structural relationships between notatable musical parameters – largely through Schenkerian and pitch-class analyses.⁵⁴ A crucial consequence was the creation of a formalist, structuralist, and textualist blind spot within which the knowledge-producing affordances of the act of performing vanished. Cook has identified in this disciplinary condition the origins of “a long tradition of disparaging performers,”⁵⁵ – a tradition that allowed twentieth-century theorists to imagine performing music as a subjugating act to be carried out by an ideally self-effacing performer,⁵⁶ and performance as a composition’s “mechanical realization”⁵⁷ or “reproduction”⁵⁸ that can never attain the artistic perfection of the musical artwork. Adorno, for instance, argued in this connection that “an absolutely correct [performance] interpretation [...] is an *idea*: it cannot even be recognized in its pure state, let alone realized. Therefore [in performance] [...] something is *always* wrong.”⁵⁹ Twentieth-century Anglophone music scholarship has no shortage of such discourse that sets up a clear hierarchy between composers and performers, as well as between music theorists and performers in terms of (the value of) musical knowledge their respective practices yield.⁶⁰

Music theory managed the “problem” that performance posed for the discipline in two ways: by eliminating performers and performances from its scope and dominant discourses on the one hand, and by creating a research area, namely the analysis and performance literature, that attempted, for the large part of the twentieth century, to subjugate, discipline, and (mis)represent performance as an epiphenomenon of theoretical knowledge about music, on the other hand. Artistic research in music performance, as a recent development, can be regarded as receiving – in spirit if not in matters of method – the baton of the countermovement that emerged in music theory during the last decade of the twentieth century,⁶¹ in order to provide routes for the epistemological emancipation of music performers from subjugating disciplinary practices and discourses, and to value their art as a source of musical knowledge, insight, and understanding.

Music theoretical literature of the twentieth century abound in examples that deploy the first strategy to deal with the “problem” of performance, that is, the strategy of erasing it from its purview. For instance, in an article published in 1969, Benjamin Boretz theorized the foundations of *musical* thought, which, in his words “is the essential content of every musical activity,”⁶² but set the boundaries of “every musical activity” as “compositional, analytic, theoretical, or merely auditional,”⁶³ denying performing not only the status of a “musical” activity, but also the possibility to connect meaningfully with music

53 Bowen 1999, 429.

54 Cook (2013) refers to this theoretical perspective as “the textualist paradigm,” a notion that I discuss in greater detail in Doğantan-Dack 2021.

55 Cook 2013, 54.

56 See Doğantan-Dack 2020a.

57 Schenker 2000, 3.

58 Adorno 2006.

59 *Ibid.*, 92 (original italics).

60 See Cook 2013; Doğantan-Dack 2017, 2021.

61 See for example Rink 1990 and 2002; Lester 1995; Cook 1999.

62 Boretz 1969, 1.

63 *Ibid.*

theory. In one of the most influential Anglophone music-theoretical texts of the twentieth century, *A Generative Theory of Tonal Music* (1983), Fred Lerdahl and Ray Jackendoff removed performance from theoretical discourses explicitly and asserted that music theory is “not concerned with the performers’ activities, nor is it concerned centrally with the sound waves performers produce”⁶⁴ – an ironic assertion given that they identified the “goal of a theory of music” as “a *formal description of the musical intuitions of a listener who is experienced in a musical idiom*,”⁶⁵ but failed to recognize that epistemologically one can hear, listen to, and experience music *only as/through* a particular performance, whether actual or imagined.⁶⁶ I should note here that even the arrival of New Musicology – which impacted music theory in important ways and broadened its scope and repertoire, as I noted earlier – did not bring about any meaningful change in this situation. Indeed, the “othering” of performers was firmly installed in Kerman’s second book from 1985 titled *Musicology*, which played an important role in motivating the rise of New Musicology: here, Kerman patronizingly described performers as inarticulate “doers” and scholars as “talkers,”⁶⁷ implying that no scholarly, analytical, and theoretical “talk” can grow out of “doing”, or be presented by “doers.”⁶⁸ Consequently, it is the recent ascent of artistic research in music performance, rather than New Musicology, that fully embraces the knowledge, insights, and hitherto unimagined perspectives music performers can bring to music scholarship, and opens up long-overdue room for performers, as equals, at music scholarship’s academic table.

Much critical discussion already exists in the scholarly literature about the second strategy that music theory forged in the form of a research area known as “analysis and performance” to deal with the unruly phenomenon of performance making.⁶⁹ I thus provide here only a summary of this strategy and its flaws. At the root of the twentieth-century analysis and performance literature is the idea that the performance of a musical work is valid, correct, and artistically worthy to the extent that it is informed by analytical knowledge supplied for the performer by the expert (professional) analyst. The best-known publications representing this one-way flow of knowledge from analysis to performance include Edward T. Cone’s 1968 book titled *Musical Form and Musical Performance*; Janet Schmalfeldt’s infamous 1985 article where the fictional analyst lectures the fictional performer; and Eugene Narmour’s (1988) and Wallace Berry’s (1989) highly contentious texts.⁷⁰ During the last century, discourses that promoted this idea in various forms became increasingly authoritarian and prescriptive, and advanced “the belief in the

64 Lerdahl/Jackendorff 1983, 2.

65 Ibid., 1 (original italics).

66 See Leech-Wilkinson 2012.

67 Kerman 1985b, 196.

68 Kerman drove this wedge between theory and performance even as he criticized music theory for remaining “silent on the subject of musical performance” and for regarding “the actual sound of a piece [as] simply a surface nuisance, a sort of *Vor-vordergrund* to be got past as soon as possible in the search for deep backgrounds and rich middles.” (ibid., 197; original italics)

69 See for example Rink 1990, 2002; Lester 1995; Cook 1999; Doğantan-Dack 2017.

70 Cone 1968; Schmalfeldt 1985; Narmour 1988; Berry 1989. For an overview of the North-American music theorist’s approach to performance, see Cook 2012.

superiority of the theorist and analyst in terms of musical epistemology,⁷¹ thereby setting the stage for what Cook termed the “page-to-stage” approach:⁷² the myth that there is

a direct and immediate route from the page to the stage, [...] that discovering the structure and thereby the expressive character of a piece by analyzing the tonal-rhythmic parameters notated on the page would straight away reveal the expression the music should assume for an aesthetically compelling performance, on the stage. Through a sleight of hand that conceals the inevitable involvement of the artistic agency of the performer in performance making, this myth creates the illusion that theoretical, conceptual, and typically propositional knowledge about musical structures is sufficient to create a performance with artistic qualities.⁷³

It should be noted here that while a performer can certainly choose to undertake score-based academic analysis as she develops a performance interpretation and find this kind of exercise illuminating and inspiring, such analytical work is *neither necessary nor sufficient* to make an artistic musical performance. The root of performance-making rather lies in a performer’s intimate embodied-affective knowledge of the music she plays, and her skills in interacting with her instrument. In any case, there is no empirical evidence to support the idea that performances informed by academic theory and analysis are valued consistently more highly by audiences.

The “performative turn”⁷⁴ that mobilized a paradigm shift in scholarly ontology from music-as-text to music-as-performance, and led to the establishment of Music Performance Studies during the twenty-first century, generated, in the Anglophone scholarly community, strong criticisms of the page-to-stage approach and its formalist-textualist epistemology that renders musical understanding a disembodied, ahistorical, essentialist process.⁷⁵ Within music scholarship broadly conceived, the performer’s experiences, skills, expert practical knowledge, and artistry are by now largely considered as valid and valued sources of musical knowledge.

Nevertheless, there are still misunderstandings and misconceptions about the nature of artistic research in music performance.⁷⁶ In this connection, it is worth clarifying several points here: firstly – and uncontroversially, I take it – the fact that many music scholars play an instrument, sing or compose, and that their scholarly research might be informed by their practical knowledge about creating music, does not render their activities of theorizing and analyzing music *eo ipso* artistic research. Secondly, while it would not be entirely unwarranted to regard the countermovement of the 1990s in the analysis and performance literature as a distant evolutionary ancestor of artistic research in music performance – since they both share the desire to draw from the artistic outputs of perfor-

71 Doğantan-Dack 2017, 447.

72 Cook 2013, 37. Cook borrows this term from theatre studies.

73 Doğantan-Dack 2021, 28.

74 Auslander 2006, 100.

75 See Cook 2001, 2013; Doğantan-Dack 2015a, 2015b, 2017, 2021; Klorman 2018; Parmer 2007; Rink 2015, 2020.

76 For a discussion of some these misconceptions, see Kahr 2018. Accordingly, the “three major misconceptions with regard to AR [Artistic Research]” include: “(1) a bias towards relying on language rather than a consideration of intrinsic artistic processes and expressions; (2) assuming the primacy of the linear methodological approach as in conventional science, as opposed to the fluid and multi-dimensional emergence and development of AR; and (3) the separation between object and subject, which dissolves in AR.” (Kahr 2018, 189)

mers, i.e., their performances, in researching musical phenomena – their methods, outcomes, and discourses nevertheless remain very different. Thirdly, even though it might be possible to find in some recent scholarship that involves performers as collaborators a remote kinship to artistic research in music performance – since both bring performers' artistic activities and expert knowledge into research undertakings – their methods, outcomes, and discourses also currently remain within separate knowledge realms. Artistic research in music performance is, in this sense, a new species of knowledge practice within academia, with its distinct method and discourses. In order to dispel misunderstandings and misconceptions about it, and put in relief some of the distinguishing characteristics of artistic research in music performance, I briefly re-visit below some examples from the Anglophone scholarly literature that involve collaborations with performers, but nevertheless clash with the basic epistemological principles and values of artistic research in music performance because of the ways they sustain certain troubling disciplinary discourses with regard to the representation of the music performer, and the limited role they assign to performerly knowledge within the research process.⁷⁷ As I noted earlier, artistic research is as much about method, as it is about representation of artistic identity and discourse.

An early twenty-first-century research project that involves the collaboration of a concert pianist, Gabriela Imreh, and two psychologists, Roger Chaffin and Mary Crawford, concerns the exploration of the practice strategies employed by an experienced pianist while memorizing a piece of music for performance – a research undertaking that resulted in a scholarly book titled *Practicing Perfection*.⁷⁸ Among the reasons why this is not an instance of artistic research in music performance, even though the pianist's practice was an integral part of the project, are that (1) similar to Chaffin and Crawford, Imreh studied her own strategies for memorizing music by employing systematic reproducible procedures typically associated with scientific research, and did not explore any of the singular, idiosyncratic, creative processes that would have shaped her pianistic practice;⁷⁹ (2) the project aimed to contribute to existing scientific knowledge, but no attempt was made to enrich the variety of human experience by creating, through artistic practice, something to be experienced; (3) in the resulting book, Imreh's performerly discourse was represented by the two psychologists who quoted, analyzed, and interpreted, i.e., controlled it within the context of a scientific discourse, creating a hierarchy of knowledge production and ownership. Had this been an artistic research project in music performance, particular aesthetic, epistemological, and even ethical perspectives and values behind the pianist's artistic practice and identity would have played a major role in shaping the project's method and discourses, and the research process would have impacted her practice in some meaningful way artistically, and not just in terms of the memorization of the music.

The other scholarly texts I shall mention are from recent North American analysis and performance literature, and in addition to presenting research that involves collaborations with performers, they are written by theorists who themselves perform music in various

77 I have written about some of these examples in greater detail in some of my earlier publications (Doğantan-Dack 2017, 2020b, 2021).

78 Chaffin et al. 2002.

79 To avoid any misunderstanding, it is the lack of the second methodological approach, rather than the existence of the first approach that in part prevents this project from being an artistic research project.

capacities: these are Jeffrey Swinkin's 2016 book titled *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*; Daphne Leong's book *Performing Knowledge: Twentieth-Century Music in Analysis and Performance* (2019); and Janet Schmalfeldt's article titled "Who's Keeping the Score" and published in 2020.⁸⁰ Even though all three authors are sympathetic to the disciplinary changes brought about by the performative turn during the twenty-first century, several features of their research are strikingly at odds with the epistemological foundations of artistic research in music performance. Swinkin, for instance, gives no space to the expert performer's knowledge and singularly situated artistic negotiations and decisions that would have shaped the performance of "Du Ring an meinem Finger" from Schumann's song cycle *Frauenliebe und -leben*, op.42, which he, as pianist, recorded with soprano Jennifer Goltz as part of his analytical project. He discusses Goltz' involvement in the research process exclusively within an institutionalized analytical discourse, without any attempt to present her embodied skills, expertise, and artistry in their own terms. Goltz' performance knowledge is represented as her mapping, onto the sounding event, of the emotional-physical connotations of the musical structures that Swinkin identifies as an analyst. Unlike in artistic research in music performance, there is no attempt to explore discursive means of participating in the artistic community. While Leong goes further than Swinkin in acknowledging the contributions performer's experiences and knowledge can make to analytical thought about music, she does not open up unforeseen avenues for understanding and experiencing music that are not within the purview of established music theoretical approaches and concepts; in other words, performing does not become a way of extending the *scope* of music theory. Furthermore, Leong sustains the prescriptive discourse that has dominated much of twentieth-century analysis and performance literature: while paradoxically claiming to avoid "prescription, believing that interpretation is always open-ended,"⁸¹ throughout the book she asserts what the performer "should" or "must" do, without realizing that such discursive structure signifies knowledge hierarchy, as well as the desire to control the agency of the performer. Schmalfeldt's 2020 publication is arguably the farthest from artistic research in that she renders the three pianists she consulted "as co-researchers"⁸² – while analyzing the score of Scarlatti's keyboard sonata in F minor K. 481 – absent presences by not providing the reader with any information about their artistic, creative thought processes *or* their identities. We are not told what their names are, whether they themselves asked to remain anonymous, the kind of metaphors or imagery, if any, they used in talking about the Scarlatti sonata in question, whether they demonstrated their thoughts about the music on the instrument, etc. In essence, Schmalfeldt treats these performers as interchangeable members of a community of anonymous, depersonalized practitioners without a discourse culture of their own; as such, her article represents a backward step in the face of the progress that the self-reflexive strand within music theory has been making recently by demolishing the long-standing knowledge-political power hierarchies and inequalities within the discipline. All three music scholars I referred to write as members of traditional music theory's discourse community: the questions they ask about performance making are mediated by established academic theoretical constructs; they do not approach music-theoretical concepts and the discursive frameworks of their discipline meta-critically;

80 Swinkin 2016; Leong 2019; Schmalfeldt 2020.

81 Leong 2019, xiv.

82 Schmalfeldt 2020, 96.

and do not reflect on the epistemological resistance that the unruly act of performing poses for the seemingly stable conceptual tools of music theory.⁸³ They continue to think about music performance in terms of a deeply engrained cognitive map shaped by institutionalized music theory, which disciplines performance artistry and reduces it to a species of cognition, even if creative cognition, that seeks the clarification or construction of musical structures. Music performance is clothed in a lexical outfit that is immediately recognizable to professional music theorists, but simultaneously hinders the awareness and acknowledgement of the much wider meaning- and theory-producing affordances of the act of performing.

ONTOLOGICAL AND EPISTEMOLOGICAL CONSIDERATIONS

The problem that music performance has traditionally presented for Anglophone music theory originates from the discipline's ontological and epistemological premises. These premises radically diverge from the premises of artistic research in music performance. Arguably the starkest divergence between these two areas of knowledge concerns their respective understandings of "music": while music theoretical ontology standardly reifies the music being studied and considers it as a fixed musical artwork with an unchanging ahistorical essence represented by the musical text, for the artist-researcher, the music she explores is understood to exist in a state of emergence in dynamic performance environments that has the potential to generate new expressive meanings through each act of performing. The epistemological differences between music theory and artistic research in music performance follow from this fundamental ontological divergence. Music theory aims to posit theoretical-analytical knowledge "as demonstrating [...] a given fact of everyone's hearing, which effaces any possibility for the music theorist to be a contingent and partial knower of the world."⁸⁴ In this sense, music theory typically hides the situated experience behind theoretical activity in order to create the illusion that the musical knowledge it puts forward is knowledge from nowhere, i. e., is "objective" knowledge. In artistic research, on the other hand, the aim is to *construct* meaning from a highly situated perspective, acknowledging all the while the plurality of meanings that any musical text or performance *necessarily* invokes; most significantly, the artist-researcher recognizes the impossibility of establishing a direct and single bridge between any meaning she may construct and communicate *linguistically* about a piece of music, and the *musical* expression this meaning might assume in performance. She rather embraces the epistemological premise that there are innumerable ways any given music-theoretical and analytical thought can manifest itself in the sounds of a performance because it is necessarily filtered through the different bodies, cultural backgrounds, social positions, aesthetic preferences, etc., different performers have. In this sense, artistic research in music performance forms a close affinity with the recent self-reflexive strand within music theory, which denies that there is an entity that can be identified simply as "the music

83 For instance, is the notion of "musical pitch" conceptually stable enough to retain its applicability as *the same concept* across performances on different instruments? Is "musical pitch" as experienced and conceptualized by a cellist the same phenomenon as experienced and conceptualized by a pianist, for example? The situated and contingent act of performing music raises similar issues also for other music theoretical concepts such as timbre, form, texture, etc.

84 Conlee/Koike 2021.

itself" without any consideration of the bodies, social contexts, and values of those who engage in musicking.⁸⁵

Furthermore, artistic research thrives on the intimate connection between the artist-researcher and the object of her research, namely the music she makes. In this connection, it represents "the other" of old-style music theory, where the theorist's engagement with the object of study is "distanced, technical, non-experiential."⁸⁶ In artistic research, the artistic values and aesthetic sensibilities that the performer brings to the research process are regarded as "validating the research, rather than compromising it."⁸⁷ Consequently, the discourse the artist-researcher uses to communicate her findings and bring to light the "insider's view" on preparing and making performances takes account of her complex lived experiences and values as an artist. In valuing and taking seriously the *subjectivity*, *agency*, and *identity* behind processes of knowledge production, artistic research thus joins the recent disciplinary efforts to make music theory a more inclusive and diverse area of scholarship.⁸⁸

Another reason why music theory does not regard the complexities and subtleties of expert performerly experiences as epistemologically equaling the knowledge potential of the complexities and subtleties of music theoretical thought is that theorists take *listening*, modelled on the mental activity of a "fixated" musicological listener,⁸⁹ to be the main mode of knowledge-bearing musical engagement.⁹⁰ This is a "disciplinary and disciplined listening,"⁹¹ which focuses attention singularly on the structural properties of the "sounded" musical text;⁹² crucially, it "allows for the listening subject to imagine herself or himself as privileged or exemplary, as standing in for all auditors."⁹³ The important implication here is that theorists do not feel the need to contemplate the question whether the ways performers hear and listen to music *in the act of creating it* display experiential differences that can lead to different insights about music. They assume that performers are categorically identical to fixated listeners as far as the listening experience goes. Conceptualizations of music performance that music psychologists adopt in their research, for example, have been influenced by this notion of fixated listening. Caroline Palmer, for instance, who is regarded as one of the pioneers in empirical research in music performance, wrote that "the listener's and performer's experience of a musical piece can be described as a conceptual structure, an abstract message that specifies the relevant musical relationships in a piece,"⁹⁴ leaving out all the highly situated embodied, affective, multimodal factors that shape a performer's (listening) experience. It is important to emphasize here that performers (including singers) hear, listen to, and think about musical

85 See Marvin 2021; Conlee/Koike 2020, 2021.

86 Maus 1993, 266.

87 Cox 2009, 10.

88 See Marvin 2021, 322.

89 Biddle 2011, 68.

90 For a discussion of the ways music scholarship has constructed disciplined regimes of listening, and of alternative listening modes, see *ibid.*

91 *Ibid.*

92 Cook 2013, 4.

93 Biddle 2011, 73.

94 Palmer 1996, 25.

sounds always with and through their instruments, as “*instrument-cum-sound*.”⁹⁵ Their bodily attunement and sensitivity to the *materiality* of musical sounds and patterns, developed through extended interactions with their instruments, enable them to experience and aesthetically evaluate musical sounds at the micro-phenomenological level, in their fine and subtle details: the listening practices of performers do not thoroughly overlap with the listening practices of music theorists. Crucially, in disregard of the embodied expertise of performers and the different experiences and perspectives they can bring to music scholarship, disciplinary discourses also fail to acknowledge the *physical labor* of performing, which is a fundamental value that enables the existence of musical cultures in the first place: to remind my readers of the epigraph with which I opened this article, music performance, and by implication the embodied labor behind acts of making music, precede – epistemologically, evolutionarily, and developmentally – systematic acts of theorizing or researching music. It is the existence of cultures of music performing in human societies that allows musicology and music theory to exist as academic disciplines.

TOWARDS NEW THEORIES OF MUSIC: CASE STUDIES IN ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC PERFORMANCE

Many excellent examples of artistic research in music performance have emerged recently in the context of not only classical art music, but also jazz, popular, and ethnic musics.⁹⁶ Limitations of space do not allow me to summarize and discuss each of these in any significant detail. I will, therefore, briefly discuss some artistic research projects that mobilize historical knowledge in studying and creating musical performances, and also present examples from my own artistic research projects that engage more closely with music theory and analysis.

One approach that has gained popularity in recent years is the artistic recreation of historical performance styles. A project titled *Chasing the Butterfly* and carried out in 2008 by pianist Sigurd Slåttembrekk and music producer Tony Harrison concerned recreating the only recordings composer Edvard Grieg made in 1903 in Paris.⁹⁷ The research process involved developing a profoundly embodied understanding of Grieg’s playing, by recreating as closely as possible the composer’s recorded interpretations on his own piano at his home in Bergen, Norway. Slåttembrekk’s artistic research method yielded original knowledge that was than “generalized” in the form of a *performing style* in order to record another piece by Grieg, which the composer himself never recorded. This is research that would not be possible without the artistic skills, understanding, aesthetic sensibilities and judgment of an expert performer. By asking how the rhythmic subtleties and swing heard on Grieg’s recordings can be theorized, the project expands the scope of music theory to *the lived experience of performing* musical rhythms, or rhythm as an embodied phenomenon in performance: this kind of research offers music theory the opportunity to engage in novel conceptualizations of musical phenomena based on experiential content that is not available to theorists who are not at the same time expert performing artists, thus broadening what can be known about music. Anna Scott’s doctoral re-

95 Doğantan-Dack 2015b, 172.

96 See for example Kahr 2022; Till 2017; Lemmens 2012; Östersjö 2022.

97 Slåttembrekk/Harrison 2008.

search⁹⁸ is another example that involves the re-enactment of performances of the music of Brahms by pianists from the composer's inner circle: the project generated not only original musical performances by Scott, but new knowledge regarding the expressive and technical possibilities afforded by Brahms' piano music as well as the "agenda-laden, polemical and historically-situated language" that constructs in twentieth-century music scholarship a Brahmsian identity predicated on the notion of "restraint".⁹⁹

More recently, fortepianist Tom Beghin's project titled *Inside the Hearing Machine: Beethoven on his Broadwood*¹⁰⁰ brought together artistic and historical research in an attempt to conjure up the sonic and tactile environment that Beethoven, growing increasingly deaf, would have experienced through the technological intervention of the so-called "hearing machine" (*Gehörmaschine*), prepared by the piano-maker Matthäus Andreas Stein, as the composer was working on his op. 109, op. 110, and op. 111 piano sonatas. What this project reveals is a highly situated experiential understanding developed by Beghin during the research process, allowing him to integrate historical acoustic-technological knowledge, haptic analysis, and aural observations with his aesthetic judgment to produce new artistic performances of Beethoven's last piano sonatas, generating hitherto unimagined musical meanings for them.

In my own artistic research projects, I have been concerned with discovering the expressive potentials and meaning affordances of classical pieces of music from the piano repertoire through embodied, phenomenological inquiry. In each case, artistic practice has been at the center of the research method and generated technical and interpretative questions related to the making of artistic musical performances on the modern instrument of the piano; each project also led to novel performance interpretations made available through recordings. One of these projects was motivated by my desire to understand the reasons "why the physical *feel* [the kinaesthetic-tactile sensation and the activity generating this sensation] of the *Arioso dolente*" from Beethoven's piano sonata in A flat major, op. 110, "is different in comparison to many other cantabile passages of music from the piano literature; and why achieving a performance interpretation that is both 'arioso' and 'dolente' is not straightforward and unproblematic."¹⁰¹ For an artist-researcher

[t]he factors that motivate the transformation of such preconceptual images and sense impressions, which hover fleetingly – as a hunch – over the crossroads of artistic practice and artistic research, into articulated foundations for systematic enquiry are complex: creative impulses, artistic passions, desire for personal understanding, ongoing research interests can all play a part to varying degrees. While these factors would be blended in unique ways in any given artistic research context, the moment that the artist-researcher seizes a sensation or image and keeps it from receding into the distance within the sensory continuum by marking it for sustained attention, is always in the middle of – and at times in the thick of – an ongoing creative activity. For the artist-researcher, any journey of discovery and creation originates and unfolds within an already established individual creative discourse and praxis, having a distinctive relationship with existing cultural discourses and traditions.¹⁰²

98 Scott 2014.

99 Scott 2014, 5.

100 Beghin 2017.

101 Doğantan-Dack 2015b, 170 (original italics).

102 Ibid., 175–176.

It is important to emphasize that the question that motivated this project would not arise from merely a music theoretical perspective, since in order for the question to be able to suggest itself one needs to have attained, through long-term, sustained interaction with the instrument of the piano, a certain kind of know-how associated with cantabile practice. The gist of this project lay in a novel interpretation of Beethoven's performance indication "Arioso dolente" based on my subjective and personally idiosyncratic experiences as well as culturally learned responses to the music, and to other works of art that I found relevant in this context. Arriving at such a novel understanding of the term "Arioso dolente" was anything but simple and required not only delving into a phenomenology of artistic piano practice, but extensive practical enquiry to study and compare the embodied feel of a large number of passages from the piano literature, *and* extensive interdisciplinary theoretical enquiry on the biomechanics of the human hand, the psychology of bimanual activities, as well as historical musicological, keyboard-pedagogical, and analytical enquiry. These research processes jointly resulted in an original formulation of the principles of *normative pianistic cantabile practice*, which has not been done before in scholarly and pedagogical literature, and which presented *generalized new knowledge* that other researchers, and pianists, can draw from and build on. These normative principles of pianistic cantabile practice in turn enabled me to explain why the first *Arioso dolente* of Beethoven's op. 110 felt so different in performance: while "arioso" indicates a singing style of performance, the musical material of the first *Arioso dolente* does not construct a bimanual engagement with the piano that would fulfil the principles of normative pianistic cantabile, which involve the seamless rhythmic transformation of an arsis to a thesis, or vice versa, in the hand that accompanies the melody. In other words, "[r]ight hand motion is not composed in [the first *Arioso dolente*] relative to the left hand motion, which fails to create a dynamic frame in preparation for the movements of the singing hand."¹⁰³ In the second *Arioso dolente*, however, the changes in the musical material, including the frequent rests introduced in the melody and the shifts within the triplet units in the accompanying hand, prompt a transformation towards normative pianistic cantabile practice such that the performance acquires a kinaesthetically flowing and animated quality. In attempting to describe these and other embodied experiences, an artistic researcher faces an important challenge that needs to be managed: this is "not simply the familiar difficulty of framing embodied experiences in words: it's one of communicating to people who don't share the bodily experience in question."¹⁰⁴ In this respect, the artist researcher has a responsibility, in my view, to strive towards a clear and intelligible communication of the nature and characteristics of her embodied performance experiences, not only to those who are already in her artistic discourse community (e.g., community of professional pianists, for example) but also to those in other music scholarly discourse communities. Even though she cannot guarantee success of communication, the striving for such communication constitutes an important merit and virtue of the artistic research process.

One of the most significant aspects of my artistic research project on the Finale of Beethoven's op. 110 is that the new *theoretical knowledge* I generated on normative pianistic cantabile, which proved effective in explaining the embodied differences between the two instances of the *Arioso dolente*, also motivated an original *embodied conceptualiza-*

103 Doğantan-Dack 2015b, 187.

104 Cook 2013, 311.

tion of the formal plan of the Finale of op. 110 – “embodied conceptualization” referring to the totality of the ideas and understanding derived from tacit knowledge and representations that are specific to the sensorimotor domain.¹⁰⁵ Accordingly, I began to create a performance interpretation built on a kinaesthetic narrative that unfolds from “constraint, unease and difficulty to ‘sing’ pianistically in the first *Arioso* towards release from constraint and ease of ‘singing’ in the second *Arioso*.”¹⁰⁶ Contrary to the standard critical interpretations of this Finale in the musicological literature,¹⁰⁷ which assign the two fugues the function of healing the psychic wound that the two *arioso* sections presumably lay bare, I interpret the second *Arioso* as being sufficient in itself to bring to an end the suffering one can experience in the first *Arioso*, without the need for the final fugue to take on this function. My recorded interpretation thus attempts to create a musical narrative based on a certain embodied trajectory discovered through artistic practice and theoretical enquiry, and moving from a heavy heart and a reserved and poised mourning in the first *Arioso dolente* (“Klagender Gesang”) and fugue, to a release from this suffering gradually in the course of the second part in *L’istesso tempo di Arioso* (“Ermattet, klagend”; *Perdendo le forze, dolente*) (see Audio example 1).¹⁰⁸ This is an interpretative alternative that is not discoverable through traditional music theory and analysis, and attests to a performer’s origination of musical signification. While this particular performance interpretation, if presented on its own, would not be sufficient to qualify as “artistic research”,¹⁰⁹ its presentation as the artistic culmination of a complex research process that I narrate in detail within a scholarly publication platform, renders it an integral component of the particular artistic research project in question. I should also emphasize here that while the performance interpretation given as Audio example 1 is the way it is precisely because of the specific research processes that led up to it, *it does not represent a direct, immediate and necessary translation, into performative terms, of the ideas and narratives the textual component presents*: this is because there can never be such a translation from linguistic formulations about a piece of music to the performance of that piece. There are *always* multiple ways that one and the same interpretative, theoretical, or analytical *idea* can be given expression in the performance of any piece of music. In between the idea and the performance lies yet another layer of contingency: the aesthetic tastes and preferences of a specific performer in making music. Consequently, a different performer might create a different sounding interpretation from the same analytical idea or even kinaesthetic narrative.

105 For a discussion of the notion of embodied concepts, see Bermeitinger/Kiefer 2012.

106 Doğantan-Dack 2015b, 196.

107 See Tovey 1931; Maynard 2003.

108 See the score under: https://imslp.hk/files/imglnks/euimg/7/77/IMSLP534073-PMLP01488-Beethoven_Piano_Sonatas_Henle-vol2_no31_pp291-308.pdf (30 Nov 2022).

109 In another publication, I have put forward the argument that not all performances are *ipso facto* instances of research, and wrote: “the fact that performers rigorously think about what they do, that they experiment on a daily basis with the music they play, and that they are involved in complex cognitive and affective operations and implicit theorizing, is not in my view sufficient to render the resulting performance a research activity. To hold such a view would collapse the distinction between research and virtually any other kind of activity that involves expertise and skill. A necessary condition for research is the dissemination of the new knowledge in a format that can be accessed and built upon by other researchers in the discipline” (Doğantan-Dack 2012, 39).

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1169/Dogantan_ArtisticResearch_01.mp3

Audio Example 1: Ludwig v. Beethoven, Piano Sonata in A flat major, op. 110 (1821), Finale; performed by the author in 2015.

In another, recently completed artistic research project, I similarly develop a performance interpretation of the *Corrente* from Johann Sebastian Bach's E minor keyboard Partita (BWV 830) based on an embodied-hermeneutical understanding of the music.¹¹⁰ The motivation for this project, and the source of the original research question that kindled my interest in an artistic-research venture, was the unusual manual-haptic experiences the performance of this movement generates. Similar to the origination of the project on Beethoven's piano sonata op. 110, I wanted to understand the factors that render *my* lived experience of performing this piece on the modern instrument of the piano at a particular tempo so remarkable, in the sense that it is an experience that affords, for me, a high degree of "grabiness,"¹¹¹ demanding my attention both as a researcher and an artist, and persistently wanting to make itself known and understood in greater detail. Once again, new knowledge about this particular *Corrente*, which I shared through a published research article and a recorded performance, was acquired in a deeply situated and contingent context of artistic practice: for another pianist with smaller or larger hands, for example, or a harpsichordist, "the music" would generate different kinds of manual-haptic experiences, and thereby different expressive meanings. The artistic research process regarding the E minor *Corrente* consisted of continuously moving between doing and reflecting, and connecting my score-based observations with embodied experiences of performing. In this process, a first layer of analytical signification emerged as I provided an explanation of the astonishing degree of bimanual synergy that the music generates in performance: this analytical activity centered around the syncopated patterning of the two lines in the music (see Example 1/Audio example 2), and also involved a phenomenological account of the embodied experience of delivering a particular tone within a musical-manual gesture that recurs throughout the *Corrente*, namely the G4 in the right-hand in bar 10 representing an arrival on a weak part of the beat following a syncopation. What this analysis demonstrated is that a performer does not, indeed cannot, experience the "sounds" she creates merely aurally. As I already discussed in the previous section, her "listening" to the musical sounds is inextricably intertwined with kinesthetic, tactile, visual sensations as well as their affective resonances, and is situated in unique embodied, cultural-historical, and personal contexts. As the embodied-hermeneutical process of meaning construction in relation to the performance of the E minor *Corrente* unfolded, I was able to develop an understanding of this music in terms of the intimate intersubjectivity of a dancing couple. While relying on imaginative associations, this interpretation was thoroughly supported by evidence from empirical and theoretical research on the embodied dynamics of interpersonal coordination, and on social embrace. In this connection, I brought into my analysis the concept of "we-space" employed in social science research to discuss the dynamics of mutually coordinated face-to-face encounters, and

110 See Doğantan-Dack 2021.

111 According to O'Regan et al. (2004) "grabiness" is a quality, which jointly with "bodiliness," is "responsible for giving the particular qualitative character to the exercise of sensorimotor skills which people have in mind when they talk of the 'feel' of sensation or experience. [...] [Grabiness] has the capacity to monopolize your attention and keep you in contact with it." (ibid., 82)

established its connections with the dynamically emergent keyboard topography that materializes through the play of force-counterforce exchanged between the piano keys and the pianist's hands. The concept of “we-space” and its associations with embodied experience enabled me to *theorize* the E minor *Corrente* as a sonification of human sociality, and underline the experiential continuity between performing this music and the dynamics of embodied intersubjectivity.¹¹² *This is music theory that grows out of the lived experience of music making*, and as with any other theory of music it is generalizable as a framework that can be applied when analyzing other pieces from the keyboard repertoire.



Example 1: J.S. Bach, Keyboard Partita in E minor BWV 830 (1731), *Corrente*, mm. 1–13.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1169/Dogantan_ArtisticResearch_02.mp3

Audio Example 2: J.S. Bach, Keyboard Partita in E minor BWV 830 (1731), *Corrente*.¹¹³

The final example I present here is an artistic research project in which I mobilized artistic practice in order to critique and challenge one of the deeply rooted myths of music theory. It is a project that once again resulted in a publication, in the form of a journal article, as well as a new performance interpretation. In this project titled “Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics,” I scrutinize one of the most persistent and pervasive theoretical discourses on performance expression, putting forward the belief that the pitches and rhythms notated in a given musical score exclusively determine their performance expression, which is to be achieved through the (only) correct “reading” or “deciphering” of the musical meaning of the written symbols. As I discuss in my original article in relation to this project,¹¹⁴ music theoretical and pedagogical texts abound in discourses that keep re-presenting this view. Among the best-known instances is a passage by Heinrich Schenker, where he argued that

[i]f, for example, the Ninth Symphony had come down to us – like most of the works of Sebastian Bach – without express dynamics symbols, an expert hand could nonetheless only place

112 The concept of “we-space” is used in research to refer to “body-centric action-space,” which is “an emotion-rich coordinative space dynamically structured via the ongoing engagement of social agents” (Krueger 2011, 644). Within this space, “agency does not emerge atomistically from a single source (the individual acting agent), but is instead distributed across the temporally-extended dynamics of co-regulated interaction.” (ibid.)

113 This performance has been recorded at home, using modest technological resources that were available domestically during the COVID-19 pandemic lockdown; readers may prefer listening to it with headphones.

114 Doğantan-Dack 2015a.

those symbols – according to the content – exactly as Beethoven has done. [...] Performance directions are fundamentally superfluous, since the composition itself expresses everything that is necessary.¹¹⁵

There are many similar examples from performance pedagogical texts as well. To quote just one of them, pianist Samuil Feinberg wrote:

What exactly does “reading the musical text” mean? Many people might think that I regard the composer’s markings as being of primary importance – those governing tempo, expression, and other nuances. But, in fact, I am referring only to the actual notes themselves. This musical notation in itself tells a pianist so much that if he is capable of assimilating it, then all the composer’s other indications regarding performance become self-evident. [...] This means that interpretation [depends] [...] only on the notes themselves, which any true performer can read, hear, and make perfect sense of.¹¹⁶

The reason this idea is in fact a myth is that what it lays down as

learning to recognize *the* meaning behind notated musical symbols, i.e. the “objective” expressive content of “the music,” amounts to learning to perform canonical pieces of music in accordance with their performance tradition and within the currently accepted expressive style. Contingency is packaged and marketed as universality and necessity. Yet, unless particular performance traditions and styles are invoked, there are no plausible grounds for maintaining that the tonal-rhythmic patterns gleaned from the score of a given piece of music make specific expressive demands on its performance. [...] Through a sleight of hand, the current performance style, the current way of performing canonical pieces of classical music, come to represent *the* expressive meaning embedded in the score.¹¹⁷

While one can provide theoretical arguments to invalidate this myth nourished by traditional music theory’s textualist ideology, and which controls performances of music from the classical tonal repertoire, in this project I have chosen to employ artistic practice as the main research tool to effectively and conclusively reveal its untruth. This method involved taking Rachmaninoff’s *Moment Musical* op. 16 no. 5 – a piece I was working on at the time of engaging in this research project – and removing all original and editorial performance markings including tempo, dynamic and character indications, and “contemplating *only* the pitches and rhythms in accordance with the grammar of expressivity that is standardly associated with the classical genre (and hence, without attempting to cross over genres by turning this classical piece of music into jazz, for example).¹¹⁸ I then created a performance interpretation that departs radically from the established tradition of performing this piece in accordance with the composer’s performance markings, yet makes musical sense as an example of classical music (see Audio example 3). My method in preparing this performance interpretation was experimentation, with the aim of breaking away from established performance styles for this piece while at the same time

115 Schenker 1992, 10.

116 Feinberg 2007, 23.

117 Doğantan-Dack 2015a, 35 (original italics).

118 *Ibid.*, 37 (original italics). For a discussion of the philosophical issues surrounding expressiveness in music performance, see Doğantan-Dack 2014. Artistic research projects could further explore the musical, and cultural, consequences of eliminating the principles of the expressive grammar of classical music performance (constituted by such practices as phrasing and grouping, among others) in performing tonal repertoire.

working within a familiar expressive performance grammar (e.g., delivering subtle ritardandi at the end of structural units, phrase arching, etc.). Most significantly this artistic outcome conveys, arguably more powerfully than theoretical argumentation, the new knowledge that this project generated, i.e., the knowledge that there is no single performance expression that can be gleaned merely from the notated pitches and rhythms in a score, and that what music theoretical and pedagogical discourses present to music performers as the *only* way is in fact only *an option*.

🔊 https://storage.gmth.de/zgmth/media/1169/Dogantan_ArtisticResearch_03.mp3

Audio Example 3: Sergei Rachmaninoff, *Moment Musical* in D flat major op. 16 no. 5 (1896); performed by the author in 2015.

As the projects I presented in this section indicate, artistic research in music performance has the potential to generate not only hitherto unimagined meanings in pieces of music from the western art music repertoire, but also unimagined, and even unusual, *theories* that can explain these meanings: in expanding what can be known about music, and how music can be known, it helps release music theory from its remaining restrictive frames, frames that have solidified around the idea of music-as-text since the nineteenth-century. By also helping to “uncover uncomfortable truths”¹¹⁹ about the epistemological premises of music theory and taking on its discriminating discourses that for so long have not welcomed performers as equal partners in disciplinary knowledge practices, artistic research in music performance supports music theory’s recent quest to become a more inclusive and diverse academic discourse community and to embrace and celebrate the great variety of subject positions, of bodies, and identities that different modes of musicking involve.

References

- Abbate, Carolyn. 2004. “Music: Drastic or Gnostic?” *Critical Inquiry* 30: 505–536.
- Adorno, Theodor. 2006. *Towards a Theory of Musical Reproduction. Notes, a Draft and Two Schemata*. Edited by Henri Lonitz. Translated by Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press.
- Agawu, Kofi. 1997. “Analyzing Music under the New Musicological Regime.” *The Journal of Musicology* 15/3: 297–307.
- Agawu, Kofi. 2004. “How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again.” *Music Analysis* 23/2–3: 267–286.
- Auslander, Philip. 2006. “Musical Personae.” *The Drama Review* 50/1: 100–119.
- Baker, James M. / David W. Beach / Jonathan W. Bernard, eds. 1997. *Music Theory in Concept and Practice*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Beghin, Tom. 2017. *Inside the Hearing Machine*. <https://www.insidethehearingmachine.com/> (30 Nov 2022)

119 Marvin 2021, 320. For discussions of the various myths presented as truths in music scholarship see Doğantan-Dack 2015a; Leech-Wilkinson 2020, chapter 6.

- Berry, Wallace. 1989. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.
- Bermeitinger, Christina / Markus Kiefer. 2012. "Embodied Concepts." In *Body Memory, Metaphor and Movement*, edited by Sabine Koch, Thomas Fuchs, Michela Summa, and Cornelia Müller, Netherlands: Benjamins, 121–140.
- Biddle, Ian. 2011. "Listening, Consciousness and the Charm of the Universal: What It Feels Like for a Lacanian." In *Music and Consciousness: Philosophical, Psychological and Cultural Perspectives*, edited by David Clarke and Eric Clarke, Oxford: Oxford University Press, 65–78.
- Blain, Martin / Helen Julia Minors, eds. 2020. *Artistic Research in Performance Through Collaboration*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Boretz, Benjamin. 1969. "Meta-Variations: Studies in the Foundations of Musical Thought (I)." *Perspectives of New Music* 8/1: 1–74.
- Borgdorff, Henk. 2008. "Artistic Research and Academia: An Uneasy Relationship." In *Yearbook for Artistic Research*, edited by Torbjorn Lind, Stockholm: Swedish Research Council, 83–97.
- Borgdorff, Henk. 2009. *Artistic Research within the Fields of Science*. Bergen: Bergen National Academy of the Arts.
- Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University.
- Boumans, Marcel Joseph / John B. Davis. 2016. "Rhetoric, Postmodernism, and Pluralism." In *Economic Methodology: Understanding Economics as a Science*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 163–188.
- Bowen, José. 1999. "Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works." In *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 424–451.
- Broman, Per F. / Nora A. Engebretsen, eds. 2007. *What Kind of Theory is Music Theory? Epistemological Exercises in Music Theory and Analysis*. Stockholm: Stockholm University.
- Brooks, William. 2021. *Experience Music Experiment: Pragmatism and Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- Brown, Matthew / Douglas J. Dempster. 1989. "The Scientific Image of Music Theory." *Journal of Music Theory* 33/1: 65–106.
- Burke, Robert / Andrys Onsman, eds. 2017. *Perspectives on Artistic Research in Music*. Lanham: Lexington Books.
- Candlin, Fiona. 2000. "Practice-Based Doctorates and Questions of Academic Legitimacy." *International Journal of Art and Design Education* 19/1: 96–101.
- Chaffin, Roger / Gabriela Imreh / Mary Crawford. 2002. *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. New York: Psychology Press.
- Christensen, Thomas, ed. 2002. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: University of Cambridge.

- Cobussen, Marcel. 2007. "The Trojan Horse: Epistemological Explorations Concerning Practice-Based Research." *Dutch Journal of Music Theory* 12/1: 18–33.
- Coessens, Kathleen / Darla Crispin / Anne Douglas. 2009. *The Artistic Turn: A Manifesto*. Leuven: Leuven University Press.
- Cohen, Albert. 2002. "Performance Theory." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 534–553.
- Cone, Edward T. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton.
- Conlee, Jade / Tatiana Koike. 2020. Call for Papers: *Key Terms in Music Theory for Anti-Racist Scholars: Epistemic Disavowals, Reimagined Formalisms*. <https://www.academia.edu/43747757> (30 Nov 2022)
- Conlee, Jade / Tatiana Koike. 2021. "Reimagining Formalism for an Antiracist Music Theory – Part 1." <https://historyofmusictheory.wordpress.com/2021/03/08/reimagining-formalism-for-an-antiracist-music-theory/> (30 Nov 2022)
- Cook, Nicholas. 1999. "Analysing Performance and Performing Analysis." In *Rethinking Music*, edited by Nicholas Cook and Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 239–261.
- Cook, Nicholas. 2001. "Between Process and Product: Music and/as Performance." *Music Theory Online* 7/2. <https://mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> (30 Nov 2022)
- Cook, Nicholas. 2012. "Introduction: Refocusing Theory." *Music Theory Online* 18/1. <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.cook.html> (30 Nov 2022)
- Cook, Nicholas. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2015. "Performing Research: Some Institutional Perspectives." In *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, edited by Mine Doğantan-Dack, Aldershot: Ashgate, 1–32.
- Cox, Jeremy. 2009. "Preface." In *The Artistic Turn: A Manifesto*, edited by Kathleen Coessens, Darla Crispin, and Anne Douglas, Leuven: Leuven University Press, 7–10.
- Crispin, Darla / Bob Gilmore, eds. 2014. *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Leuven: Leuven University Press.
- Crispin, Darla. 2015. "Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental European Perspective." In *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, edited by Mine Doğantan-Dack, Aldershot: Ashgate, 53–72.
- Croft, John. 2015. "Composition is not Research." *Tempo* 69/272: 6–11.
- De Assis, Paulo. 2018. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance Through Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- De Assis, Paulo / Lucia D'Errico, eds. 2019. *Artistic Research: Charting a Field in Expansion*. London: Rowman & Littlefield.
- Doğantan-Dack, Mine. 2014. "Philosophical Reflections on Expressive Music Performance." In *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches Across Styles and Cultures*, edited by Dorottya Fabian, Renee Timmers, and Emery Schubert, Oxford: Oxford University Press, 3–21.

- Doğantan-Dack, Mine. 2015a. "Artistic Research in Classical Music Performance: Truth and Politics." *PARSE Journal of Art and Research* 1: 27–40. <http://parsejournal.com/article/artistic-research-in-classical-music-performance/> (30 Nov 2022)
- Doğantan-Dack, Mine. 2015b. "The Role of the Instrument in Performance as Research: The Piano as a Research Tool." In *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, edited by Mine Doğantan-Dack, Aldershot: Ashgate, 169–202.
- Doğantan-Dack, Mine, ed. 2015c. *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Aldershot: Ashgate.
- Doğantan-Dack, Mine. 2017. "Once Again: Page and Stage." *Journal of the Royal Musical Association* 142/2: 445–460.
- Doğantan-Dack, Mine. 2020a. "Performing Beethoven's Musical Dynamics." *Music Performance Research* 11: 1–35. <http://musicperformanceresearch.org/performing-beethovens-musical-dynamics/> (30 Nov 2022)
- Doğantan-Dack, Mine. 2020b. "Why Collaborate? Critical Reflections on Collaboration in Artistic Research in Classical Music Performance." In *Artistic Research in Performance through Collaboration*, edited by Martin Blain and Helen Minors, Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 39–58.
- Doğantan-Dack, Mine. 2021. "Senses and Sensibility: The Performer's Intentions Between the Page and the Stage." *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 27/1: 23–67.
- Dombois, Florian / Ute Meta Buer / Claudia Mareis / Michael Schwab, eds. 2012. *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*. London: Koenig.
- Duinker, Ben / Hubert Léveillé Gauvin. 2017. "Changing Content in Flagship Music Theory Journals, 1979-2014." *Music Theory Online* 23/4. <https://mtosmt.org/issues/mto.17.23.4/mto.17.23.4.duinker.html> (30 Nov 2022)
- Emmerson, Stephen. 2017. "Is My Performance Research?" In *Perspectives on Artistic Research in Music*, edited by Robert Burke and Andrys Onsman, London: Lexington Books, 27–46.
- Enders, Jürgen / Harry de Boer / Don Westerheijden, eds. 2011. *Reform of Higher Education in Europe*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Feinberg, Samuil. 2007. "The Road to Artistry". In *The Russian Piano School: Russian Pianists and Moscow Conservatoire Professors on the Art of the Piano*, translated and edited by Christopher Barnes, London: Kahn & Averill, 3-52.
- Frayling, Christopher. 1993/1994. "Research in Art and Design." *Royal College of Art Research Papers* 1/1: 1–5.
- Goehr, Lydia. 1992. *Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Goldenberg, Yosef. 2006. "Journal of Music Theory Over the Years: Content Analysis of the Articles and Related Aspects." *Journal of Music Theory* 50/1: 25–63.
- Hannula, Mika / Juha Suoranta / Tere Vadén. 2014. *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. New York: Peter Lang.
- Holtmeier, Ludwig. 1997. "Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie." *Musik & Ästhetik* 1/1–2: 119–136.

- Hooper, Giles. 2006. *The Discourse of Musicology*. Aldershot: Ashgate.
- Howat, Roy. 2004. "Performance as Research and Vice Versa." In *Music Research: New Directions for a New Century*, edited by Michael Ewans, Rosalind Halton, and John Phillips, Amersham: Cambridge Scholars Press, 2–14.
- Huber, Annegret / Doris Ingrisch / Therese Kaufmann / Johannes Kretz / Gesine Schröder / Tasos Zembylas, eds. 2020. *Knowing in Performing: Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Bielefeld: transcript.
- Impett, Jonathan, ed. 2017. *Artistic Research in Music: Discipline and Resistance*. Leuven: Leuven University Press.
- Kahr, Michael. 2018. "Artistic Research in Jazz: A Case Study and Potential Developments." In *Music and Sonic Art: Theories and Practices*, edited by Mine Doğantan-Dack and John Dack, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 184–199.
- Kahr, Michael. 2022. *Artistic Research in Jazz: Positions, Theories, Methods*. New York: Routledge.
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Got into Analysis, and How to Get Out." *Critical Inquiry* 7: 311–331.
- Kerman, Joseph. 1985a. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kerman, Joseph. 1985b. *Musicology*. London: Fontana Press.
- Kilmer, Anne Draffkron. 1971. "The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory of Music." *Proceedings of the American Philosophical Society* 115/2: 131–149.
- Klorman, Edward. 2018. "Performers as Creative Agents: Or, Musicians Just Want to Have Fun." *Music Theory Online* 24/3. <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.3/mto.18.24.3.klorman.html> (30 Nov 2022)
- Krueger, Joel. 2011. "Extended Cognition and the Space of Social Interaction." *Consciousness and Cognition* 20: 643–657.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2012. "Compositions, Scores, Performances, Meanings." *Music Theory Online* 18/1. <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.html> (30 Nov 2022)
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2020. *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Version 2.03. <https://challengingperformance.com/the-book/> (30 Nov 2022)
- Lemmens, Brita. 2012. "The Learning Process in Fado Through Artistic Research." *Journal for Artistic Research* 2. <https://www.researchcatalogue.net/view/27893/27894> (30 Nov 2022)
- Leong, Daphne. 2019. *Performing Knowledge: Twentieth-Century Music in Analysis and Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred / Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lester, Joel. 1995. "Performance and Analysis: Interaction and Interpretation." In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 197–216.

- Lilja, Efva. 2010. "Throw the Stones Really Hard at Your Target or Rest in Peace." In *Art and Artistic Research*, edited by Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, and Tan Wälchli, Zurich: Zurich University of the Arts, 122–131.
- Malterud, Nina. 2010. "Can You Make Art Without Research?" In *Art and Artistic Research*, edited by Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, and Tan Wälchli, Zurich: Scheidegger & Spiess, 24–29.
- Marvin, Elizabeth West. 2021. "Reframing Music Theory: Naming the Frames That Shape Us." *Music Theory Spectrum* 43/2: 320–323.
- Maus, Fred Everett. 1993. "Masculine Discourse in Music Theory." *Perspectives of New Music* 31/2: 264–293.
- Maynard, Solomon. 2003. *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. Berkeley: University of California Press.
- McCreless, Patrick. 1997. "Rethinking Contemporary Music Theory." In *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture*, edited by David Schwarz, Anahid Kassabian and Lawrence Siegel, Charlottesville: University Press of Virginia, 13–53.
- McQuillan, Martin. 2019. "Theory and Practice: From Kant to Plato." In *Critical Practice: Philosophy and Creativity*, London: Bloomsbury Academic, 25–52.
- Melrose, Susan. 2005. "Words Fail Me: Dancing with the Other." Keynote address given at the *Towards Tomorrow?* International gathering, Centre for Performance Research, Aberystwyth. <https://www.sfmelrose.org.uk/wordsfailme/> (30 Nov 2022)
- Narmour, Eugene. 1988. "On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation." In *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*, edited by Ruth A. Solie, Stuyvesant: Pendragon, 317–340.
- O'Regan, J. Kevin / Erik Myin / Alva Noë. 2004. "Towards an Analytic Phenomenology: The Concepts of 'Bodiliness' and 'Grabbiness.'" In *Seeing, Thinking and Knowing*, edited by Arturo Carsetti, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 103–114.
- Östersjö, Stefan. 2022. "The Vietnamese Guitar: Tradition and Experiment." In *Rethinking the Musical Experiment*, edited by Mine Doğantan-Dack, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 166–193.
- Palmer, Caroline. 1996. "On the Assignment of Musical Structure in Performance." *Music Perception* 14: 23–56.
- Parmer, Dillon. 2007. "Musicology as Epiphenomenon: Derivative Disciplinarity, Performing, and the Deconstruction of the Musical Work." *Repercussions* 10/1: 1–49.
- Rao, Nancy Yunhwa. 2019. "On Division of Intellectual Labor." *Intégral* 33: 77–82.
- Rehding, Alexander / Steven Rings, eds. 2019. *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Reid, Anna / Neal Peres Da Costa / Jeanell Carrigan, eds. 2021. *Creative Research in Music: Informed Practice, Innovation and Transcendence*. New York: Routledge.
- Rink, John. 1990. "Review of Wallace Berry, *Musical Structure and Performance*." *Music Analysis* 9: 319–339.
- Rink, John. 2002. "Analysis and (or?) Performance." In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, edited by John Rink, Cambridge: Cambridge University Press, 35–58.

- Rink, John. 2015. "The (F)utility of Performance Analysis." In *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, edited by Mine Doğantan-Dack, Aldershot: Ashgate, 127–147.
- Rink, John. 2020. "Between Theory and Practice: Performance Studies and/as Artistic Research." In *Remixing Music Studies: Essays in Honour of Nicholas Cook*, edited by Ananay Aguilar, Ross Cole, Matthew Pritchard, and Eric Clarke, Abingdon: Routledge, 76–90.
- Rogers, Michael R. 2004. *Teaching Approaches in Music Theory: An Overview of Pedagogical Philosophies*. Second edition. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Rüegg, Walter, ed. 2004. *A History of the University in Europe*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schenker, Heinrich. 1992. *Beethoven's Ninth Symphony: A Portrayal of Its Musical Content, With Running Commentary on Performance and Literature as Well*. Translation by J. Rothgeb from the German original, *Beethovens Neunte Sinfonie: Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur* (1912). New Haven: Yale University Press.
- Schenker, Heinrich. 2000. *The Art of Performance*. Edited by Heribert Esser. Translated by Irene Schreier Scott. Oxford: Oxford University Press.
- Schmalfeldt, Janet. 1985. "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5." *Journal of Music Theory* 29/1: 1–31.
- Schmalfeldt, Janet. 2020. "Who's Keeping the Score?" In *Investigating Musical Performance: Theoretical Models and Intersections*, edited by Gianmario Borio, Giovanni Giuriati, Alessandro Cecchi, and Marco Lutz, New York: Routledge, 91–101.
- Schuijjer, Michiel. 2015. "Music Theorists and Societies." *Music Theory & Analysis* 2/2: 129–155.
- Schwab, Michael. 2013. *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.
- Scott, Anna. 2014. *Romanticizing Brahms: Early Recordings and the Reconstruction of Brahmsian Identity*. PhD thesis, Leiden University. <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/handle/1887/29987> (30 Nov 2022)
- Slåttebrekk, Sigurd / Tony Harrison. 2008. *Chasing the Butterfly*. <http://www.chasingthebutterfly.no/> (30 Nov 2022)
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Soysal, Yasemin Nuhoglu / Roxana-Diana Baltaru. 2021. "University as the Producer of Knowledge, and Economic and Societal Value: The 20th and Twenty-First Century Transformations of the UK Higher Education System." *European Journal of Higher Education* 11/3: 312–328.
- Sprick, Jan Philipp. 2013. "Musikwissenschaft und Musiktheorie." In *Historische Musikwissenschaft: Grundlagen und Perspektiven*, edited by Michele Calella and Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, 130–146.
- Stévançe, Sophie / Serge Lacasse. 2018. *Research-Creation in Music: Towards a Collaborative Interdiscipline*. New York: Routledge.

- Swinkin, Jeffrey. 2016. *Performative Analysis: Reimagining Music Theory for Performance*. Rochester, NY: Rochester University Press.
- Till, Rupert, ed. 2017. *Practice-Led and Practice-Based Popular Music Studies*. Special issue of the *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 7/2. https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/issue/view/63 (30 Nov 2022)
- Tovey, Donald. 1931. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Wason, Robert W. 2002. "Musica Practica: Music Theory as Pedagogy." In *The Cambridge History of Western Music Theory*, edited by Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 46–77.
- Zuber-Skerritt, Ortrun. 2001. "Action Learning and Action Research: Paradigm, Praxis and Programs." In *Effective Change Management Through Action Learning and Action Research: Concepts, Frameworks, Processes, Applications*, edited by Shankar Sankaran, Bob Dick, and Ron Passfield, Lismore: Southern Cross University Press, 1–20.

© 2022 Mine Doğantan-Dack (mine.dogantan-dack@manchester.ac.uk; md787@cam.ac.uk)

University of Manchester/University of Cambridge [Universität Manchester/Universität Cambridge]

Doğantan-Dack, Mine. 2022. "Expanding the Scope of Music Theory: Artistic Research in Music Performance." *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 13–42. <https://doi.org/10.31751/1169>

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.



eingereicht / submitted: 21/03/2022

angenommen / accepted: 15/05/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 23/01/2023

Das paradisipliniäre Paradigma

Anmerkungen zu einem Papier des Wissenschaftsrates

Benjamin Sprick

Mit Blick auf eine zu erwartende Ausweitung von Programmen künstlerischer Musikforschung an deutschen Musikhochschulen befasst sich der Artikel mit einer kritischen Re-Lektüre der *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen* des Wissenschaftsrates (2021), die mit Aspekten aus Thomas S. Kuhns Buch *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* enggeführt wird. Auf dieser Grundlage wird zu einer mehr oder weniger spekulativ gehaltenen Skizze von Zukunftsszenarien einer musiktheoretisch inspirierten künstlerischen Musikforschung angesetzt.

With a view to the expected expansion of artistic music research programs at German music universities, the article deals with a critical re-reading of the recommendations on the postgraduate qualification phase at art and music universities of the German Council of Science and Humanities (2021), which is closely linked to aspects of Thomas S. Kuhn's book *The Structure of Scientific Revolutions*. On this basis, a more or less speculative sketch of future scenarios for artistic music research inspired by music theory is presented.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: artistic music research; Bologna process; Bologna-Prozess; Hochschulpolitik; Künstlerische Musikforschung; para-disciplinarity; Paradisiplinarität; theory of science; Thomas S. Kuhn; university policy; Wissenschaftstheorie

»Spezialist*innen vagabundieren immer auch durch die Disziplinen.«¹

Wer sich in eine Lektüre der *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen* vertieft, die der deutsche Wissenschaftsrat im April 2021 auf Bitte der Kultusministerkonferenz veröffentlicht hat,² den beschleicht stellenweise das Gefühl, es handle sich bei der künstlerischen Forschung um ein schwer erziehbares Kind. Im ebenso wohlwollenden, wie besorgten, an wichtigen Schnittstellen aber auch schlicht ratlos wirkenden *Ténor* des Papiers, scheint die tiefgreifende Ambivalenz widerzuklingen, die der traditionelle Wissenschaftsbetrieb seinem jüngsten Geschwister gegenüber seit dessen Geburt an den Tag gelegt hat.³ Diese Ambivalenz ist geprägt von einem Konflikt zwischen dem Festhalten an überkommenen Formen akademischer Wissensproduktion bei gleichzeitigem Zwang zu hochschulpolitischer Innovation. Man kann an-

1 Vogl 2015.

2 Wissenschaftsrat 2021.

3 Der vorliegende Text entstand im Mai 2021 als direkte Replik auf die kurz zuvor erfolgte Veröffentlichung der Empfehlungen des Wissenschaftsrates. Insbesondere der teilweise etwas polemische Duktus des Textes wirkt heute – unter anderem aufgrund einer Raum greifenden Ausdifferenzierung konkreter hochschulpolitischer Folgen des Papiers – womöglich etwas überzogen und ›verjährt‹. Ich habe den Text dennoch so gut wie unverändert belassen, um etwas von der Stimmung dieses, in meinen Augen paradigmatischen Einschnitts einzufangen, der mich zu einer Re-Lektüre von Thomas S. Kuhns Buch motivierte.

scheinend nicht mehr ohneinander, aber auch noch nicht so richtig mit, und es müssen Kompromisse gefunden werden: ›irgendwo in der Mitte‹, wo einer gängigen Redensart zufolge die Wahrheit vermutet wird.

Und so fällt es zunächst schwer, sich vorbehaltlos über den durch die *Empfehlungen* in Aussicht gestellten Zugewinn an institutioneller Reputation und ökonomischer Akzeptanz zu freuen. Taucht doch die Frage am künstlerisch geöffneten Forschungshorizont auf, ob die vom Wissenschaftsrat vorangetriebene Liaison von ›künstlerischer Hochschule‹ und ›künstlerischer Forschung‹ inhaltlich belastbar und dementsprechend von Dauer sein wird. Die Argumente, die der Wissenschaftsrat für die empfohlenen strukturellen Änderungen anführt, wirken über weite Strecken holzschnittartig und uninspiriert, sodass sie nur schwer mit dem teilweise radikal-innovativen und häufig auch dezidiert politisch eingefärbten künstlerischen Forschungsdiskurs in Einklang gebracht werden können.

Im Abschnitt »Künstlerische Forschung und ihre Bedeutung für die postgraduale Phase in Deutschland und Europa« ist zu lesen, künstlerische Forschung reklamiere für sich zwar »viele Standards aus der wissenschaftlichen Forschung (Wiederholbarkeit, Nachprüfbarkeit, Belegbarkeit von Hypothesen)«, unterscheide sich jedoch ihrem Selbstverständnis nach in »einem wichtigen Punkt« von ihr: Im »Fokus« der künstlerischen Forschung stehe im Gegensatz zu streng wissenschaftlich ausgerichteten Verfahren, »›immer das individuelle und subjektive Wesen der künstlerischen Praxis‹«⁴, was sich darin widerspiegele,

dass künstlerische Forschungstätigkeit nicht nur auf Wissen, Einsichten oder Perspektiven zielt. Vielmehr ist sie ein *Mittel zum Zweck* der Weiterentwicklung der Kunst bzw. künstlerischen Praxis. Die künstlerisch forschende Person versteht sich dabei in der Rolle einer Protagonistin bzw. eines Protagonisten, die bzw. der die epistemische und die ästhetische/künstlerische Dimension ihres Tuns als gleichberechtigt auffasst und dabei auch unterschiedliche Publika adressiert.⁵

Nicht nur Verfechter*innen einer kritischen ästhetischen Philosophie würden an einer solchen Stelle wohl etwas ratlos mit den Schultern zucken. Auch aktuellen, überaus lebendigen Überlegungen zur methodischen Ausrichtung der künstlerischen Forschung dürfte der Vorschlag einer derart technokratisch ausgerichteten Zweck-Mittel-Relation gegen den Strich gehen. Künstlerische Forschung als »Mittel zum Zweck« der Weiterentwicklung künstlerischer Praxis zu begreifen, bedeutet anzunehmen, die Kunst brauche für ihre Weiterentwicklung eine Art epistemologischer Frischzellenzufuhr, um (wieder) ›in die Gänge‹ zu kommen. Die Künste mussten aber noch nie und müssen wohl auch weiterhin nicht ›weiterentwickelt‹ oder in sonstige Fortschrittslogiken versetzt werden, sei es durch Forschungsprogramme oder technische Hilfsmittel jedweder Art.⁶ Mögen sie auch auf Schaffensräume und bestimmte verfügbare Materialien angewiesen sein und mögen sie periodisch in ihre je eigenen Krisen geraten, folgen die Künste doch stets den Gesetzen einer nicht rein instrumentell verwaltbaren ästhetischen Vernunft, deren Wesensmerkmal gerade darin besteht, in Bezug auf technische Anordnungen von Mitteln und

4 Wissenschaftsrat 2021, 52.

5 Ebd., 52 f., Hervorhebung d. Verf.

6 Vgl. Adorno 2021, 68. In Österreich setzt sich zunehmend die Rede von einer »Entwicklung und Erschließung der Künste« (»EEK«) durch, die auch im aktuellen Artistic-Research-Diskurs immer wieder aufgegriffen wird. Siehe z.B.: <https://www.kug.ac.at/kunst/kunst/entwicklung-und-erschliessung-der-kuenste-eeek/> (30.11.2022) oder https://www.mdw.ac.at/ar_center/de/about-arc_de/ (30.11.2022).

Zwecken eigene und »eigensinnige« Wege zu gehen.⁷ Ihre Produktionen müssen deshalb auch nicht hochschulpolitisch oder sonst wie institutionell verwaltet werden, auch wenn Kunst- und Musikhochschulen, wie der Wissenschaftsrat an anderer Stelle vollkommen zurecht unterstreicht, ein wichtiges und förderungswürdiges Milieu künstlerischer Produktivität eröffnen.

Auch die in den *Empfehlungen* des Wissenschaftsrates anklingende Vorstellung einer paritätisch aufgeteilten ästhetisch-epistemischen Doppelfunktion künstlerisch-forschender Protagonist*innen wirkt konstruiert, schließt sie doch a priori jede Form der Überbietung, Affektion und Konkurrenz beider Dimensionen aus, die für ihre historische Beziehung stets konstitutiv gewesen ist.⁸ Eine konservative, weil an einer akkuraten Aufteilung disziplinärer Ebenen ausgerichtete Perspektive scheint sich hier der künstlerischen Forschung aufpfropfen zu wollen (was zugestandenermaßen am sprachlichen Format eines Empfehlungsschreibens liegen mag, das eine Vielfalt von Positionen und Auffassungen möglichst neutral und sachlich darstellen will). In der Formulierung schließlich, künstlerische Forschung beanspruche, »zunehmend institutionelle Merkmale einer wissenschaftlichen Disziplin zu entwickeln«, worunter »eigene Fachgesellschaften, eigene Publikationsorgane und Fachkonferenzen, entsprechend profilierte Stellen und Förderprogramme sowie einschlägige Doktorats- und Postdoc-Programme« fielen, wird der aktuelle *status quo* vom Wissenschaftsrat merklich zu seiner institutionenfreundlichen Seite hin gedeutet.⁹ Ein Auszug aus dem *Handbuch Künstlerische Forschung* spricht hier beispielsweise eine ganz andere Sprache:

Was künstlerische Forschung verheißt, ist eine Verstörung: Kritische künstlerische Forschungen wollen Löcher in die Matrix des Verstehens reißen, irritierende Verbindungen herstellen und konventionelle Nahtstellen trennen. Als Teil einer kritischen Epistemologie behaupten sie, Wissen gegen den Strich zu lesen und parasitär für eigene Zwecke zu missbrauchen; sie wollen Wissen auf latente Ordnungssysteme abklopfen und mit Begehren konfrontieren. Kritische künstlerische Forschungen sind diesem Versprechen zufolge am ehesten als methodischer Ungehorsam zu fassen, als eine Art radikale Verweigerung der Prinzipien des modernen, positivistischen Forschungsethos, welches Forschung als eine vernunftgeleitete und systematische Suche nach Erkenntnis festzulegen versucht.¹⁰

Kein Vorantreiben vermeintlich »eigener« institutioneller Strukturen also vonseiten der Autor*innen des *Handbuchs*: vielmehr die rebellische Rhetorik eines künstlerisch motivierten »Ungehorsams« wissenschaftlichen Gepflogenheiten gegenüber, dessen akademische Einhegung in Form einer eigenen »Fachdisziplin« in weite Ferne gerückt erscheint.

7 Vgl. Sonderegger 2000, 65 f. Christoph Menke etwa spricht von einer »Kraft der Kunst«, die anders als ein subjektives Vermögen funktioniert, insofern ihr ein unkontrollierbares Moment innewohnt, das jede rationale Vermittlung von Zwecken übersteigt (vgl. Menke 2013).

8 Vgl. Deleuze/Guattari 1996, 238–260, sowie Stengers 2008, 33 f.

9 Wissenschaftsrat 2021, 52. Vgl. auch die Passage 87 f., wo es um die Vereinheitlichung akademischer Abschlussbezeichnungen geht.

10 Baldauf/Hoffner 2015, 81.

REVOLUTION ODER SIMULATION?

»Politische Revolutionen«, so notiert der US-amerikanische Wissenschaftsphilosoph Thomas S. Kuhn 1962 in seinem Buch *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*,

werden durch ein wachsendes, doch oft auf einen Teil der politischen Gemeinschaft beschränktes Gefühl eingeleitet, dass die existierenden Institutionen aufgehört haben, den Problemen, die eine teilweise von ihnen selbst geschaffene Umwelt stellt, gerecht zu werden. Ganz ähnlich werden die wissenschaftlichen Revolutionen durch ein wachsendes, doch ebenfalls oft auf eine kleine Untergruppe der wissenschaftlichen Gemeinschaft beschränktes Gefühl eingeleitet, dass ein existierendes Paradigma aufgehört hat, bei der Erforschung eines Aspektes der Natur, zu welchem das Paradigma selbst den Weg gewiesen hatte, in adäquater Weise zu funktionieren. Bei der politischen und wissenschaftlichen Entwicklung ist das Gefühl eines Nichtfunktionierens, das zu einer Krise führen kann, eine Voraussetzung für die Revolution.¹¹

Auch wenn es wohl etwas übertrieben wäre, die vom Wissenschaftsrat avisierte »institutionelle Verankerung«¹² der künstlerischen Forschung an Musikhochschulen in Deutschland im Rahmen einer »hybriden postgradualen Phase«¹³ als wissenschaftliche Revolution im Sinne Kuhns zu bezeichnen, ist doch zumindest – unter anderem aufgrund des großen Gewichts, das den Worten des Gremiums im Kreise bildungspolitischer Entscheidungsträger*innen beigemessen wird – so etwas wie eine paradigmatische Verschiebung zu erwarten, deren wissensökonomische Dimension eine genauere Betrachtung verdient. Das von Kuhn angeführte, Paradigmenwechseln vorausgehende »Gefühl«, dass »Institutionen aufgehört haben, den Problemen, die eine teilweise von ihnen selbst geschaffene Umwelt stellt, gerecht zu werden«, wird auch mit Blick auf die aktuelle Situation an deutschen Musikhochschulen gelegentlich artikuliert. Der Wissenschaftsrat konstatiert beispielsweise, dass »die postgraduale Phase an den Kunst- und Musikhochschulen in Deutschland« in spürbarer »Spannung zwischen neuen künstlerischen Entwicklungen, hohen Erwartungen, langen Traditionen und Veränderungen im Europäischen Hochschulraum mit beträchtlicher Sogwirkung« stünde und daher auf der Grundlage einer wissenspolitischen Expertise optimiert werden müsse.¹⁴ Die erwähnte »Spannung«, so das Expert*innengremium, sei unter anderem auf die »»künstlerische Forschung« (*artistic research*)« zurückzuführen, die inzwischen »im In- und Ausland intensiv [...] diskutiert« würde.¹⁵ Dafür sei unter anderem eine »besondere«, durch die »Bologna-Reformen« ausgelöste »Dynamik« maßgeblich, die dazu herausfordere, »insbesondere die strukturelle Verankerung der postgradualen Phase und Karrierewege an Kunst- und Musikhochschulen im Kontext der dynamischen Entwicklungen des Europäischen Hochschulraums« in den Blick zu nehmen.¹⁶

Wie Arnold Jacobshagen in seinem einleitenden Beitrag »Was ist künstlerische Musikforschung? Zur Einführung« zu seinem Band *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung* deutlich macht, präsentiert sich künstlerische Musikforschung in Deutschland entgegen der vom Wissenschaftsrat angeführten dynamischen

11 Kuhn 1976, 104.

12 Wissenschaftsrat 2021, 68.

13 Ebd., 70.

14 Ebd., 16.

15 Ebd.

16 Ebd.

Entwicklung in Europa durchweg als »verspätete Disziplin«.¹⁷ Die Ursachen liegen für Jacobshagen in erster Linie in bestimmten Traditionen und Rahmenbedingungen des deutschen Hochschul- und Wissenschaftssystems begründet:

Die in Deutschland bestehende Dreiteilung der staatlichen Hochschulen in Universitäten, Kunsthochschulen und Fachhochschulen sieht vor, dass Wissenschaft und Forschung primär als universitäre Aufgaben gelten. Dem entspricht hierzulande die traditionelle Ansiedlung der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft und andere kunstwissenschaftliche Disziplinen an den Universitäten, während die professionelle künstlerische Ausbildung primär an den Kunsthochschulen erfolgt.¹⁸

Die von Jacobshagen konstatierte ›Verspätung‹ der künstlerischen Musikforschung als eigene Disziplin in Deutschland wirft die Frage auf, ob es sich bei der vom Wissenschaftsrat empfohlenen Ausweitung künstlerischer Forschungszusammenhänge an Musikhochschulen um eine Art von ›simulierter‹, das heißt künstlich herbeigeführter paradigmatischer Verschiebung handeln könnte, die Kuhns quasi-evolutionistischer Theorie widerspricht.¹⁹ Gemeint wäre eine Art von ›wissenschaftlicher Revolution mit Ansage‹, die auf einen im Vergleich mit europäischen Kooperationspartnern konstatierten Rückstand zu antworten versucht und somit weniger aus einer intrinsischen Forschungsdynamik heraus entsteht, als dass sie – gewissermaßen aus ›innerbetrieblichen‹ Beweggründen und von außen vorgeschrieben – auf durch die Bologna-Reformen ausgelöste, wissensökonomische Entwicklungen reagiert.²⁰ Kann daher im Falle der vom Wissenschaftsrat angestrebten Veränderungen tatsächlich von einem Paradigmenwechsel gesprochen werden?

PRODUKTION, KRITIK, INSTABILITÄT

Kuhn bestimmt Paradigmen²¹ in *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* als allgemein anerkannte wissenschaftliche Leistungen, »die für eine gewisse Zeit einer Gemeinschaft

17 Jacobshagen 2020, 13. Vgl. auch Jeßulat 2021.

18 Jacobshagen 2020, 13. Vgl. hierzu auch Wissenschaftsrat 2021, 18–20.

19 Vgl. Kuhn 1976, 34.

20 In der Einleitung zu ihrem Buch *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik* unterstreicht Anke Haarmann den imperativischen Charakter dieser Entwicklung: »Zunächst fällt [...] auf, dass vor allem die Hochschulpolitik zum Durchbruch des Begriffs der künstlerischen Forschung in Zentraleuropa geführt hat. Durch den sogenannten Bologna-Prozess, dessen Ziel es war, über die europäischen Ländergrenzen hinweg eine Vereinheitlichung der Ausbildungssysteme zu erreichen, wird das Forschen in der Kunst aktuell. Denn seit den Beschlüssen von Bologna können oder sollen auch Kunsthochschulen zu Universitäten werden und daher hat man ›Artistic Research Institute‹ an Kunsthochschulen gegründet sowie Lehrpläne und Prüfungsverfahren für die Kunst als Forschung entwickelt. Denn als universitäre Einrichtungen sollen die Kunsthochschulen – wie alle anderen universitären Hochschulen auch – Forschung betreiben, und zwar mit den ihnen eigenen Disziplinen. Nur wie? Symptomatisch klingt hier das Bekenntnis von Henk Borgdorff, der seit dem Moment begann, sich theoretisch mit künstlerischer Forschung zu beschäftigen, wo er institutionell aufgefordert war, ein praxisbasiertes Doktoratsprogramm zu entwickeln. Borgdorff wurde aus dieser ›Not‹ heraus zu einem der wichtigsten mitteleuropäischen Theoretiker zum Thema der Forschung in den Künsten.« (Haarmann 2019, 14)

21 »Paradigma n. ›Beispiel‹ (in der Grammatik durchflektes Musterwort), ›kurze Erzählung, wissenschaftliche Richtung‹, gelehrte Übernahme (16. Jh.) von lat. *paradigma*, griech. *parádeigma* (παράδειγμα) ›Beispiel, Muster, Vorbild‹, zu griech. *paradeiknḗnai* (παράδεικνύει) ›als Beispiel darstellen‹; vgl. griech. *deiknḗnai* (δεικνύει) ›zeigen‹ und s. *para-*.« (Kluge 1998, 402)

von Fachleuten Modelle und Lösungen liefern«²² und der nachfolgenden Forschung durch ihren Vorbildcharakter Orientierung stiften. Kuhns Konzeption erhält so einen wissenschaftssoziologischen und historischen Sinn, der an einem dreistufigen Modell der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung erläutert wird. In einer *vor-paradigmatischen* Phase herrscht in der Wissenschaft Uneinigkeit über grundsätzliche Fragen und Probleme, was verschiedene wissenschaftliche Projekte und Methodologien in pluralistischer Weise konkurrieren und koexistieren lässt, ohne dass eines davon die anderen dominieren würde. Die zweite Phase ist von einem Paradigma geprägt. Kuhn nennt sie die *normale* Phase, weil in ihr »anerkannte Beispiele für konkrete wissenschaftliche Praxis« vorherrschen, Beispiele also, »die Gesetze, Theorien, Anwendungen und Hilfsmittel einschließen« und auf diese Weise »Modelle abgeben, aus denen bestimmte fest gefügte Traditionen wissenschaftlicher Forschung erwachsen.«²³ Schließlich – und das ist für die Rede von der »wissenschaftlichen Revolution« wahrscheinlich die entscheidende Phase – treten in der normalen Phase paradigmatische »Anomalien« auf, Probleme also, die im herrschenden Paradigma nicht lösbar sind und es in seinen Grundfesten erschüttern. Diese Krise des alten Paradigmas führt zu einer »wissenschaftlichen Revolution«, das heißt zu einem Paradigmenwechsel, der von einer kleinen Gruppe zuvor nicht erkennbar repräsentierter Forschungszusammenhänge vorangetrieben und initiiert wurde.²⁴

Kuhn insistiert darauf, dass sich jedes Wissen im Horizont eines bestimmten Paradigmas konstituiert, dessen Wirksamkeit sich in der dreifachen Funktion bemerkbar macht, *produktiv*, *kritisch* und *instabil* zu sein. Produktiv ist das Paradigma darin, dass es ein bestimmtes Gegenstandsfeld erzeugt, dem sich das Wissen zuwenden und auf dem es sich niederlassen kann. Indem sich eine wissenschaftliche Gemeinschaft im Zeichen eines bestimmten Paradigmas bildet, erwirbt sie Kuhn zufolge vor allem »ein Kriterium für die Wahl von Problemen, von welchen – solange das Paradigma nicht in Frage gestellt wird – vermutet werden kann, dass sie eine Lösung haben.«²⁵ Das berührt nicht nur Aspekte der Forschung, die sich als vom Paradigma abhängig erweist.²⁶ Es verweist auch auf »quasi-metaphysische« Bindungen des Paradigmas, die bestehende Paradigmen ihrerseits gewissermaßen paradigmatisch ordnen.²⁷ Der produktive Charakter einer paradigmatischen Anordnung zeigt sich somit darin, dass durch sie auf einen Schlag – und eben nicht durch eine »Empfehlung« – ein Gegenstandsfeld möglicher Forschung eröffnet wird.

22 Kuhn 1976, 11.

23 Ebd., 28 f.

24 Die Umwandlung der Paradigmata der physikalischen Optik war beispielsweise eine wissenschaftliche Revolution, die von Kuhn dementsprechend angeführt wird (vgl. ebd., 31). Vgl. auch Rentsch 1989, Sp. 80.

25 Kuhn 1976, 51.

26 Kuhn nennt als Beispiele für solche Paradigmata und Forschungsfelder unter anderen die Newtonschen Gesetze in der Physik, die Gesetze konstanter und multipler Proportionen und damit der Atomgewichte in der Chemie oder die Maxwellschen Gleichungen und Gesetze der statischen Thermodynamik (vgl. ebd. 121 f.).

27 Kuhn erinnert hier an die naturwissenschaftlichen Schriften Descartes', die – nicht zuletzt in der Musiktheorie – sowohl ontologische als auch methodologische Wirkungen freigesetzt hätten, die weit in die Zukunft verwiesen: ontologische Wirkungen, indem sie den »Weltstoff« als geformte Materie in Bewegung dechiffrierten; methodologische Wirkungen, indem sie die Wissenschaft als Erforschung jener Gesetze bestimmten, die die Form und Wechselwirkung der Materieteilchen vorhersagbar machen sollten (vgl. ebd.).

Gleichzeitig erlaubt diese Anordnung, ein Ensemble wissenschaftlicher Regeln zu generieren, die das paradigmatisch eröffnete Feld beschreiben.

Die *kritische Funktion* des Paradigmas zeigt sich nun im Wortsinn als eine Bewegung des Scheidens und Unterscheidens.²⁸ Paradigmen erlauben es, wie Kuhn verdeutlicht, einen bestimmten wissenschaftlichen Gegenstandsbereich von einem anderen wissenschaftlichen Gegenstandsbereich ebenso zu unterscheiden wie eine wissenschaftliche Disziplin von einer anderen wissenschaftlichen Disziplin. Musiktheoretische Forschung beispielsweise folgt anderen paradigmatischen Fluchtlinien als die musikwissenschaftliche, auch wenn sich zwischen beiden Disziplinen (gerade in jüngerer Zeit) im Rahmen einer insgesamt dynamischen Gesamtsituation eine Reihe epistemologischer ›Ununterscheidbarkeitszonen‹ herausgebildet haben. Die unterscheidende Funktion eines Paradigmas ist also untrennbar von derjenigen seiner Produktivität. Denn auch die produktive Seite des Paradigmas vollzieht sich stets im Modus einer Kritik. Als kritisches buchstabiert ein Paradigma ein affirmatives Element eines differentiellen Spiels aus, das die Wissenschaften und somit die Wissensproduktion sich selbst erzeugen und zugleich einander als das zu erkennen geben lässt, *was sie sind, indem sie sind*.²⁹ Genau dieses Zusammenspiel von *kritischer* und *produktiver* Funktion ist im Falle der künstlerischen Forschung besonders paradox. Bei der künstlerischen Forschung handelt es sich, wie Dieter Mersch in seiner Studie *Epistemologien des Ästhetischen* unterstreicht, um eine »Forschung im Ästhetischen«, die ihr *kriterion*, ihr Maß im *krino* oder *krinein*, dem Scheiden oder Unterscheiden im Sinnlichen und damit in einer ästhetischen Kritik findet.«³⁰ Die ästhetische Forschung und im Besonderen das »Forschen der Künste« besitze darin, so Mersch, ihren Ort wie ihr Vermögen:

Sie verfahren folglich im zweiten Sinne forschend, *anders als forschend* in der Bedeutung eines Vorgehens, das immer auch das Vorgehen-gegen beinhaltet, also nicht *ereunistisch*, sondern *zetetisch* – ein Forschen, das sich selbst erforscht und dabei das Wahrnehmbare, wie es Jacques Rancière ausgedrückt hat, auf immer neue Weise aufteilt (*partage*), um in seinen Bereichen andere Grenzen, andere Unterteilungen oder Schneisen zu ziehen und so das bislang Unsichtbare, das Unerhörte oder kaum Wahrgenommene zu Gesicht und zu Gehör zu bringen. Das bedeutet auch: Eine *zetetische* Forschung basiert, im Unterschied zur wissenschaftlichen Ereunistik, auf einer grundlegenden *Offenheit*, mithin *der Öffnung für ein Unbekanntes, Unerwartetes oder Verwickeltes, in das sie sich im gleichen Maße ständig wieder von Neuem hineinziehen und verwickeln lässt*.³¹

Mersch's Überlegungen weisen darauf hin, dass das dritte Moment des Paradigmas seine konstitutive *Instabilität* betrifft. Zunächst leistet das Paradigma nämlich ›nur‹ ein Doppeltes. Es eröffnet einen Horizont, in dem neue Phänomene und Fragen auftreten können. In ihm setzt sich die Forschung neuen Fragen und Phänomenen aus, und zwar in der Erwartung, ihr Paradigma am neu Erschlossenen verifizieren und somit bewahren zu können.³² Die Erforschung des Neuen und die Bestätigung des Paradigmas sind somit zwei Seiten derselben Medaille, was Kuhn als ›normalen‹ Fortgang der Forschung bezeichnet. Das Paradigma setzt sich dabei jedoch, trotz aller Sicherheit stiftenden Normalität, permanent

28 κρίνειν ((unter-)scheiden, trennen).

29 Vgl. Lenger 2002, 4.

30 Mersch 2015, 68.

31 Ebd.

32 Vgl. Lenger 2002, 4.

der riskanten Möglichkeit eines Selbstverlustes aus. »Das *krínein* des kritischen Unterscheidens läuft hier«, so Hans-Joachim Lenger, »in gewisser Weise auf eine fundamentale *krísis* zu, die dann eintritt, wenn die Forschung auf eine Anomalie stößt, die das Paradigma, von dem sie ihren Ausgang nahm, im Innersten in Frage stellt.«³³ Auf diese Weise wird eine jeder forschenden Bewegung eigene Instabilität erkennbar, die in einer tiefgreifenden wissenschaftlichen Krise münden kann, die aus der Erschütterung des Paradigmas resultiert und die von ihm ermöglichte Anordnung im Ganzen affiziert.³⁴ Ebendies markiert dann in gewisser Weise, was Kuhn die *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* nennt, die, wie die politischen Revolutionen, von einer gewissen Unübersichtlichkeit, Konfusion und nicht zuletzt von schwelenden Machtkämpfen geprägt sind.³⁵ Paradigmenwechsel setzen die Wissenschaft somit immer auch einer gewissen Unkontrollierbarkeit aus bzw. sind Ausdruck ebenjener. Sie lassen sich nicht institutionell ›verordnen‹ oder marktförmig anreizen, sondern entgehen dem Kalkül wissensökonomischer Planbarkeit. Hierin könnte, zumindest vorläufig, eine Differenz von Kuhns Überlegungen und denjenigen des Wissenschaftsrates ausgemacht werden.

PARADIGMEN DER MUSIKTHEORIE

Auch in der historischen Genese musiktheoretischen Denkens lassen sich die von Kuhn in *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* beschriebenen Paradigmenwechsel in vielfältiger Gestalt nachvollziehen. Wie Carl Dahlhaus in seinem, inzwischen ebenfalls als paradigmatisch geltenden Text »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹« ausführt, »wurde die Natur von der Geschichte als Paradigma musiktheoretischen Denkens« in dem Moment »abgelöst«, als statt des Tonsystems und der ihm zugrunde liegenden mathematischen Strukturen, »die Komposition als Inbegriff von Tonsatzregeln oder als Repertoire von Werken [...] zum primären Gegenstand der Musiktheorie wurde.«³⁶ Der Paradigmenwechsel vom Tonsystem als (vermeintlicher) Naturgegebenheit zur Komposition als geschichtlichem Phänomen markierte, so Dahlhaus, »die entscheidende Differenz, durch die sich der moderne Begriff der Musiktheorie vom antiken abhob.«³⁷ Der Terminus Paradigmenwechsel, »der von Thomas Kuhn geprägt wurde, um Kontinuitätsbrüche in der Wissenschaftsgeschichte zu bezeichnen«, erscheint Dahlhaus insofern als geeignet, da er die schroffe Differenz zwischen dem antiken und dem neuzeitlichen Theoriebegriff und der Idee von Musik, auf die er sich bezog, angemessen charakterisiert:³⁸

Dass in der Antike die ethisch und sozial motivierte Kontemplation über mathematische Strukturen des von Natur gegebenen Tonsystems, in der Neuzeit dagegen die pragmatisch orientierte Systematisierung genereller Merkmale einer sich geschichtlich verändernden kompositorischen

33 Ebd., 6.

34 Ebd. »Auch wenn der Anspruch der Kybernetik als universales Paradigma heute verblasst ist, erscheint an ihr immer noch maßgeblich, dass sie die Entstehung von Ordnung aus den immer gleichen mathematischen Modellen darzustellen sucht und eine Art Ontologie des Mathematischen verfiicht.« (Mersch 2013, 13)

35 Vgl. Lenger 2002, 6.

36 Dahlhaus 2001, 347. Vgl. dazu auch Sprick 2016.

37 Dahlhaus 2001, 348.

38 Ebd.

Praxis als Musiktheorie aufgefasst und in institutionalisierte Formen gebracht wurde, zwingt wegen des Mangels an Kontinuität, der Geschichtsschreibung nach dem Entwicklungsmodell als willkürliche Konstruktion erscheinen lässt, die Historiker der Musiktheorie geradezu, beim Begriff des Paradigmenwechsels methodologisch Zuflucht zu suchen.³⁹

Auch wenn die von Thomas Christensen herausgegebene, im Jahr 2002 erschienene *Cambridge History of Western Music Theory*⁴⁰ in ihrer Gliederung auf die von Dahlhaus geprägten Paradigmen »speculative«, »regulative« und »analytic« zurückgreift, lassen sich Dahlhaus selbst zufolge »[e]inige Schwierigkeiten, die einer einfachen Übertragung der zur Modevokabel gewordenen Kategorie im Wege stehen [...] nicht verschweigen.«⁴¹ Die Orientierung am Prinzip des Paradigmenwechsels fordere nämlich zu Einwänden heraus, »die das Schema problematisch erscheinen lassen.«⁴² Das besagt für Dahlhaus' gewohnt dialektische Argumentation jedoch keineswegs, dass das Schema nutzlos sei. Denn gerade dadurch, dass es Schwierigkeiten sichtbar mache, die gelöst werden müssen, »zeichnet es der Reflexion über Möglichkeiten, die Veränderungen der Musiktheorie als Geschichte zu verstehen, statt sie als bloße Häufung unzusammenhängender Dogmen hinnehmen zu müssen, die Wege vor.«⁴³

Ganz in diesem Sinne lassen sich auch in der zeitgenössischen deutschsprachigen Musiktheorie immer wieder richtungsweisende Verschiebungen ausmachen, die sich im Sinne Kuhns als paradigmatisch fassen lassen. Eine überaus wirksame Neuausrichtung des Faches wurde beispielsweise erkennbar, als sich Anfang der 2000er Jahre eine stärkere Orientierung der musiktheoretischen Forschung an einem historischen Paradigma abzeichnete. Die in erster Linie an Musikhochschulen verortete Musiktheorie bezog sich zu dieser Zeit mehr und mehr auf die historische Musikwissenschaft und weniger auf die Komposition als künstlerische Disziplin. Damit war eine Entwicklung hin zu einer stärkeren Verwissenschaftlichung des Faches angestoßen, die bis heute anhält. Den kritischen Einsatzpunkt stellte in diesem Zusammenhang eine programmatische Rede Ludwig Holtmeiers auf dem ersten Kongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* 2001 in Dresden dar, in dem dieser eine Rückbesinnung auf eine zerklüftete »Geschichte eines geschichtslosen Fachs« einforderte und mit ihr eine Abkehr vom »Paradigma Funktionstheorie«.⁴⁴ Holtmeiers Rede ist in jeder Faser von einer, auch von Kuhn beschriebenen, energischen Infragestellung überkommener epistemologischer Gepflogenheiten geprägt, die mit dem Ruf nach Neuem, nach Veränderung verbunden ist.

Die vom Wissenschaftsrat vorangetriebene, sich bereits in verschiedenen musiktheoretischen Zusammenhängen unterschwellig vollziehende Hinwendung und Kontaktaufnahme mit der künstlerischen Musikforschung, steht in einer gewissen Spannung zum genannten Prozess der Verwissenschaftlichung des Faches. Wie fachinterne Diskussionen und öffentliche *Roundtables*⁴⁵ verdeutlichen, wird die künstlerische Forschung zwar von

39 Ebd., 350.

40 Christensen 2002.

41 Dahlhaus 2001, 350.

42 Ebd.

43 Ebd., 351.

44 Holtmeier 2003/05. Vgl. zu den methodischen Implikationen einer historischen Wende in der Musiktheorie vor dem Hintergrund ihrer systematischen Grundlagen: Sprick 2010.

45 Vgl. zum Beispiel die online gestreamte Abschlussdiskussion »Musik verstehen!« des 20. Jahreskongresses der GMTH an der *Hochschule für Musik Detmold* am 3.10.2020.

vielen Mitgliedern der musiktheoretischen Community als tragfähige Zukunftsperspektive und Möglichkeit zu einer weiterführenden Neuausrichtung und Profilierung des Faches erkannt. Andere Musiktheoretiker*innen wiederum zeigen sich den aktuellen Entwicklungen gegenüber skeptisch oder lehnen die künstlerische Forschung als epistemologisch-akademische Option gänzlich ab.⁴⁶ In den *Empfehlungen* des Wissenschaftsrates wird die Rolle der Musiktheorie im Zusammenhang einer angestrebten Ausweitung einer postgradualen Phase an Kunst- und Musikhochschulen vorläufig im Unklaren gelassen. Sie wird nur an zwei Stellen des Papiers namentlich erwähnt, die durch ihre Wortwahl allerdings suggerieren, dass der Musiktheorie im Rahmen der hybriden postgradualen Phase nur eine Sonder- bzw. periphere Rolle zukommt.⁴⁷ Der musiktheoretischen Promotion beispielsweise käme lediglich die Aufgabe einer weiterführenden Qualifikation für eine Lehrtätigkeit an Musikhochschulen zu und nicht diejenige einer Öffnung auf andere Karriere- und Berufsfelder.⁴⁸ Durch diese Sichtweise scheinen etliche, der künstlerischen Musikforschung implizite musiktheoretische Potentiale unbeachtet zu bleiben, worin sich eine bestimmte Form struktureller Ungleichheit im Rahmen wissenspolitischer Aufmerksamkeitsökonomien bemerkbar macht. Wie Ariane Jeßulat unterstreicht, ist die Auseinandersetzung mit Spielarten künstlerischer Forschung keinesfalls auf alle aktuell an Kunst- und Musikhochschulen vertretenen Disziplinen und Fächer gleichmäßig verteilt:

[Es gibt] Affinitäten, privilegierte Situationen und andere Formen von Kontingenzen einschließlich ›externer‹ Faktoren wie juristische Hürden oder fehlende Förderungen und Ausstattungen [...], die Prozesse ermöglichen oder effizient verhindern. [...] Aufgrund ihrer Affinität zu Theoriebildungen in der aktuellen Kunst sind Sound Studies, Performance Studies, Improvisation und Choreographie deutlicher disziplinar gestützt und blicken auch auf eine dichtere und damit qualitätssichernde Tradition der Auseinandersetzung um künstlerische Forschung zurück.⁴⁹

Unter anderem aufgrund dieser ungleichen Ausgangssituation würde im Rahmen künstlerischer Musikforschung, so Jeßulat, aktuell ein reiches musikwissenschaftliches und musiktheoretisches Wissen inklusive pluraler und materialaffiner Analysezugänge teilweise noch nicht ausreichend genutzt und in neu entstehende Forschungszusammenhänge integriert. »Ansätze wie *tacit knowledge*« beispielsweise, so Jeßulat, oder »situierendes Wissen« müssten eigentlich nicht »durch neue Paradigmen an Musiktheorie herangetragen werden«.⁵⁰ Vielmehr könnten sie »als bereits vorhandene *practice-led research* identifiziert und in die Diskurse um künstlerische Forschung eingespeist« werden.⁵¹ Auf der anderen Seite seien Grundlagentexte zur künstlerischen Forschung, bei aller ihnen eigenen kulturwissenschaftlichen Profiliertheit, »hinsichtlich ihrer Passfähigkeit [für die verschiedenen] Künste alles andere als symmetrisch« verteilt.⁵² Poststrukturalistisch informierte An-

46 Vgl. Kampe 2021 und Ablinger 2019.

47 Vgl. Wissenschaftsrat 2021, 67.

48 Das avisierte »postgraduale Studium in den Künsten«, so der Wissenschaftsrat, sei nicht darauf ausgerichtet, »auf eine akademische Karriere vorzubereiten«, wobei als »Ausnahme [...] das Fach Musiktheorie zu nennen« sei, »in dem eine Hauptfunktion des Studiums wie auch der postgradualen Phase (also insbesondere der Promotion, die allerdings in Musiktheorie als eigenem Fach nur an wenigen Standorten in Deutschland möglich ist) darin besteht, den hochschulischen Nachwuchs auszubilden.« (Ebd., 41)

49 Jeßulat 2021, 214.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd.

sätze beispielsweise, »die mehr oder weniger explizit bei Derrida, Bourdieu, Deleuze und Foucault ansetzen sowie ein Weiterdenken der Wittgenstein'schen Sprachphilosophie oder der Sprechakttheorie Austins voraussetzen«⁵³, seien in ihren Artikulationen in einer Weise ausdifferenziert, dass sie verschiedene künstlerische Praxen für Vorhaben künstlerischer Forschung als unterschiedlich anschlussfähig erscheinen lassen. »Insgesamt«, so Jeßulat resümierend, »scheint die Aufgabe der Qualitätssicherung und der kommunikativen Vernetzung hier in den Disziplinen selbst zu liegen.«⁵⁴ Diese müssten sich in unterschiedlicher Weise auf eine Veränderung epistemologischer Techniken öffnen und einstellen, die sie eigene Wissensbestände wie von außen an sie herangetragene fachfremde Methoden neu bewerten und methodisch reflektieren lässt.

ÖKONOMIE DER HOMOGENISIERUNG

Wie aber wäre eine solche, ebenso qualitätssichernde wie intradisziplinär voranschreitende Selbstregulation künstlerischer Forschungsvorhaben im Falle der Musiktheorie zu bewerkstelligen? Ginge sie zwangsläufig mit der Erzeugung festerer und verbindlicher Forschungsstrukturen im Sinne der *Empfehlungen* einher, die das Repertoire genuin musiktheoretischer Fragestellungen und Methodologien gleichzeitig beibehielte? Oder konkurrieren die vom Wissenschaftsrat eingeforderten »verlässlichen Qualitätsstandards«⁵⁵ und »Maßnahmen der Qualitätssicherung«⁵⁶ die als offen an- und ausgelegte Agenda künstlerischer Forschungsvorhaben, die sich überkommenen Kontrolltechniken der »Präsentation, Prüfung und Beurteilung der Qualität der erbrachten Leistungen [...] nach fachlich anerkannten, transparenten Standards«⁵⁷ notorisch entziehen?

So sachlich-nüchtern die Argumentation in den *Empfehlungen* auch immer gehalten sein mag: Sie scheint ein für künstlerische Forschung konstitutives Moment epistemologischer Selbstreflexion zu unterschlagen, was sie in eine hierarchisch-normative Position katapultiert. Die vom Wissenschaftsrat stillschweigend als gültig vorausgesetzte Unterteilung verschiedener Diskurstypen (»gesellschaftliche, politische oder wissenschaftliche«⁵⁸), die die Voraussetzung für eine koordinierte Vermischung verschiedener Diskursformationen im Rahmen einer »hybriden postgradualen Phase« darstellen soll, in deren Rahmen der künstlerischen Forschung die Rolle einer Art von strategischer »Schnittstelle« zugewiesen wird,⁵⁹ könnte als Resultat einer mehr oder weniger willkürlichen diskursiven Kerbung des künstlerischen Aussagenfeldes betrachtet werden, die die prinzipiell unbegrenzten und, wie Michaela Ott betont, »von sich aus nicht subjektzentrierten, sondern unpersönlichen pluralen Artikulationen künstlerischer Forschung« rastern, klassifizieren und uneingestandene

53 Ebd.

54 »Als inhaltliche Gemeinsamkeit dieser Positionen ließe sich festhalten, dass eine Auflösung binärer Subjekt-Objekt-Konstellationen, eine zunehmende Konzentration auf kollektive Zusammenhänge sowie feministische Kritik traditioneller Wissensordnungen eine strukturbildende Rolle spielen.« (Ebd.)

55 Wissenschaftsrat 2021, 71.

56 Ebd., 74.

57 Ebd., 11.

58 Ebd., 55.

59 Ebd., 68 f.

Wertmaßstäbe anlegen will.⁶⁰ Die postgraduale Phase, so konstatiert etwa der Wissenschaftsrat, könne an Kunst- und Musikhochschulen

einen Beitrag auch zur Weiterentwicklung der Künste sowie zur Verständigung zwischen Wissenschaften und Künsten leisten, wovon beide profitieren können: Durch die Rückbindung der kunstbezogenen Wissenschaften an andere (insbesondere geisteswissenschaftliche) Disziplinen, die an anderen Hochschulen bzw. Forschungseinrichtungen vertreten sind, können die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler an KMHS den Künsten einen nicht zu unterschätzenden Zugang zu (wissenschaftlichen) Diskursen verschaffen.⁶¹

Der durch die *Empfehlungen* auf diese Weise eingeführte Diskurs einer ebenso disziplinierenden wie kommunikativ vernetzenden ›Win-win-Situation‹ zwischen Wissenschaften und Künsten könnte mit Foucault als »repressive Präsenz dessen, was er nicht sagt«⁶² verstanden werden, weil er eine künstlerisch motivierte Veränderung institutionalisierter akademischer Standards und das dezidierte Aufbrechen der durch die Bologna-Reformen intensivierten Ökonomisierung des Wissenschaftsbetriebes von vorne herein auszuschließen scheint.

PARADISZIPLINÄR-WERDEN

Statt qualitätssichernde Maßnahmen voranzutreiben, die letztendlich die Auftrennung der Fächer und Disziplinen stillschweigend forcieren und somit eine auf Arbeitsteilung gründende Ökonomisierung von Wissensbeständen protegieren, könnte alternativ auch eine ganz andere musiktheoretische Aussagenproduktion angestrebt werden, die beanspruchen würde, konventionelle Diskurseinteilungen in Frage zu stellen und die mit ihnen verbundene Disziplinierung zu unterlaufen. Gemeint wäre beispielsweise das Vorhaben, eine fachspezifische, auf Verfahren künstlerischer Musikforschung ausgerichtete musiktheoretische Epistemologie zu betreiben, die gerade diejenigen Konfigurationen eines musikalischen Wissens in den Blick nimmt, die weder in den einzelnen musikalischen (musikpraktischen, künstlerischen) noch musikbezogenen (musikwissenschaftlichen, musikästhetischen) Disziplinen und Wissenschaften aufgehoben sind, sondern vielmehr, wie Joseph Vogl verdeutlicht, als »vorbegrifflich, aber nicht vordiskursiv, verstreut und zusammenhängend zugleich erscheinen« und diverse musikalische Zeichensysteme und Diskurse durchqueren.⁶³ Dieses musikalische Wissen könnte eine Art von ›hybridem Milieu‹ künstlerischer Musikforschung konturieren, in dem diskursive musikalische Gegenstände ebenso Gestalt annehmen wie Subjekte, die über sie reden, und das somit einen Forschungsraum eröffnete, der den Grenzziehungen zwischen Fächern, Disziplinen und Wissenschaften vorausgeordnet wäre. »Wissen«, wie sich mit Vogl vermuten lässt, »wäre hier weder Wissenschaft noch Erkenntnis.«⁶⁴ Es provozierte vielmehr die Suche »nach operativen Faktoren und Themen, die auf verschiedenen Territorien wiederkehren, jeweils eine konstitutive Position darin besetzen und doch keine Einheit und keine Synthe-

60 Ott 2007, 69.

61 Wissenschaftsrat 2021, 53.

62 Foucault 1997, 39.

63 Vogl 2008, 15.

64 Ebd.

se des Gegenstands unterstellen.«⁶⁵ Eine derartige Bewegung der Recherche schlosse Aspekte fachlicher Spezialisierung keineswegs aus, die allerdings mit einer bestimmten Form der Ent-Disziplinierung einhergehen würde, weil sie ausgehend von einer konkreten Problemstellung gezwungen wäre, die an diese Problemstellungen angrenzenden Forschungsdisziplinen in gewisser Weise ›parasitär‹ zu durchqueren.⁶⁶

Viele Spielarten der Inter- oder Transdisziplinarität legen nahe, dass lediglich Beziehungen etwas intensiver gepflegt werden, die zwischen ansonsten fraglos konstituierten Disziplinen ohnehin schon bestehen. In gewisser Weise werden Probleme der Inter- oder Transdisziplinarität dann nur als Probleme einer epistemologischen ›Außen-‹, nicht jedoch einer ›Innenpolitik‹ des Wissens oder der Kunst behandelt. Eine Dekonstruktion derartiger Ökonomien führte ungleich weiter. Sie machte die Übertragungsbeziehungen im Innern paradigmatischer Verwerfungen nachvollziehbar und problematisierte das, was nötig war, um eine Disziplin überhaupt erst konstituieren zu können. Anders gesagt: das ›Inter-‹ der Interdisziplinarität bzw. das ›Trans-‹ der Transdisziplinarität durchquert die Disziplinen immer auch selbst und unterwandert sie. Es zeichnet sie mit einem jeweils blinden Fleck ihrer eigenen Paradigmatik, um sie auf diese Weise unablässig in- und gegeneinander zu verschieben. Diese Dynamik könnte ebenso spekulativ wie vorläufig als paradigmatisch inspirierte Paradisziplinarität bzw. paradisziplinäres Paradigma bezeichnet werden, das im Sinne Kuhns auf den Umstand zu antworten versuchte, dass bestehende bildungspolitische Institutionen, wie sie durch den Wissenschaftsrat symbolisch repräsentiert werden, auf die »Probleme, die eine teilweise von ihnen selbst geschaffene Umwelt stellt«, nicht mehr adäquat zu antworten in der Lage sind.⁶⁷

Die musiktheoretische Forschung ist schon immer mit einer theoretischen Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft verbunden gewesen, die in Bezug auf ihr ineinander spielendes Repertoire künstlerischer und wissenschaftlicher Techniken, Bezugsquellen und Improvisationen eine große Experimentierfreude an den Tag gelegt hat.⁶⁸ Auch institutionell ist sie zwischen künstlerischen, wissenschaftlichen sowie pädagogischen Formaten, Lehr- und Forschungskontexten angesiedelt. Aus dieser eigentümlichen fachlichen Struktur könnte eine paradisziplinäre Paradigmatik erwachsen, die die Musiktheorie auf Vorhaben künstlerischer Musikforschung geöffnet hält, ohne auf der anderen Seite den Kontakt zu strenger wissenschaftlich ausgerichteten Forschungszusammenhängen zu verlieren. Eine derartige musiktheoretische Praxis ›neben‹ oder ›bei‹ (griech. παρά) anderen, sie überschreitenden Disziplinen wiese darauf hin, dass das Verhältnis von Kunst, Wissen

65 Ebd., 16. Eine Bemerkung, die Gilles Deleuze einmal mit Blick auf Foucaults Arbeiten gemacht hat, verdeutlicht, was hiermit in etwa gemeint sein könnte: »Das Wesentliche besteht nicht in der Überschreitung der Dualität Wissenschaft-Poesie [...]. Es liegt in der Entdeckung und Vermessung jenes unbekanntes Landes, in dem eine literarische Fiktion, eine wissenschaftliche Proposition, ein alltäglicher Satz, ein schizophrener Unsinn usw. gleichermaßen Aussagen sind, wenngleich ohne gemeinsames Maß, ohne jede Reduktion oder diskursive Äquivalenz. Und dies ist der Punkt, der von den Logikern, den Formalisten und den Interpreten niemals erreicht worden ist. Wissenschaft und Poesie sind gleichermaßen Wissen.« (Deleuze 1987, 34)

66 Vogl 2015. »Ich glaube, dass der Zusammenhang von Spezialisierung und Disziplinierung ein ziemlich übles theoretisches, auch wenn man so will ›karrieretechnisches‹ Format darstellt. Man muss den Zusammenhang von Spezialisierung und Ent-Disziplinierung denken, was allerdings nach viel Disziplin verlangt.« (Ebd.)

67 Vgl. Anm. 11.

68 Vgl. Schmidgen 2017, 7.

und Forschung stets durch vielfache, einander ebenso überlagernde wie sich durchkreuzende Asymmetrien bestimmt wird, die sich institutionell niemals vollständig einhegen lassen. Sowohl Wissenschaften als auch Künste entspringen in je eigener Weise einem differentiellen Gefüge, das sich in paradigmatischen Einschnitten und Ausschlüssen rekonstruieren lässt. Sie fallen weder einfach in den Bereich der Wissenschaften noch einfach in den Bereich der Künste. Sie sind viel eher das, was in allen ›regionalen‹ Ontologien des Wissens wiederkehrt, als sei es deren Unbewusstes.

Literatur

- Ablinger, Peter (2019), »Kann Kunst Forschung sein? – oder: ›Was wir nicht beschreiben können, ist das, was uns glücklich macht‹«, *MusikTexte* 161, 5–9.
- Adorno, Theodor W. (2021), »Die Kunst und die Künste«, in: *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart*, hg. von Georg W. Bertram, Stefan Deines und Daniel Martin Feige, Berlin: Suhrkamp, 59–78.
- Baldauf, Anette / Ana Hoffner (2015), »Methodischer Störsinn«, in: *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hg. von Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann, Dieter Mersch, Antoinette Rey, Christoph Schenker und Germán Toro Pérez, Zürich: diaphanes, 80–82.
- Christensen, Thomas (Hg.) (2002), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus, Carl (2001), »Was heißt ›Geschichte der Musiktheorie?‹«, in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik II*, (= Gesammelte Schriften in zehn Bänden, Bd.2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Thomas Plebuch, Laaber: Laaber, 344–375.
- Deleuze, Gilles (1987), *Foucault*, übers. von Hermann Kocyba, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari (1996), *Was ist Philosophie?*, übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1997), *Die Ordnung des Diskurses*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Haarmann, Anke (2019), *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld: transcript.
- Holtmeier, Ludwig (2003/05), »Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2/1/1, 11–34. <https://doi.org/10.31751/481>
- Jacobshagen, Arnold (2020), »Was ist künstlerische Musikforschung? Eine Einführung«, in: *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, hg. von Arnold Jacobshagen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 13–32.
- Jeßulat, Ariane (2021), »Arnold Jacobshagen (Hg.), *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2020«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/1, 211–216. <https://doi.org/10.31751/1117>

- Kampe, Gordon (2021), »Lichtung des Nebels. Zweifel an künstlerischer Forschung«, *MusikTexte* 169, 3–4.
- Kluge, Friedrich (1998), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 23., erweiterte Auflage, Berlin: de Gruyter.
- Kuhn, Thomas S. (1976), *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 2., revidierte und um das Postskriptum ergänzte Auflage, übers. von Hermann Vetter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lenger, Hans-Joachim (2002), »Kunst, Wissen, Forschung«, Vortrag auf dem Doktorandenkolloquium der HFBK Hamburg, unveröffentlichtes Manuskript.
- Menke, Christoph (2013), *Die Kraft der Kunst*, Berlin: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2013), *Ordo ab chao – Order from noise*, Berlin: diaphanes.
- Mersch, Dieter (2015), *Epistemologien des Ästhetischen*, Berlin: diaphanes.
- Ott, Michaela (2007), »Kunst und (Kultur)Wissenschaft«, in: *Kunst und Wissenschaft*, hg. von Dieter Mersch und Michaela Ott, München: Fink, 69–89.
- Rentsch, Thomas (1989), »Paradigma«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Karlfried Gründer und Wolfgang Ritter, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Sp. 74–81.
- Schmidgen, Henning (2017), *Forschungsmaschinen. Experimente zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Sonderegger, Ruth (2000), *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Sprick, Jan Philipp (2010), »Kann Musiktheorie ›historisch‹ sein?«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/Sonderausgabe [Special Issue], 145–164. <https://doi.org/10.31751/597>
- Sprick, Jan Philipp (2016), »Zu Dahlhaus' Historiographie der Musiktheorie im 19. Jahrhundert«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 13/Sonderausgabe [Special Issue], 29–40. <https://doi.org/10.31751/860>
- Stengers, Isabelle (2008), *Spekulativer Konstruktivismus*, übers. von Gabriele Ricke, Henning Schmidgen und Ronald Voullié, Berlin: Merve.
- Vogl, Joseph (2008), *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Berlin: diaphanes.
- Vogl, Joseph (2015), »Medien der Finanzialisierung«, Vortrag an der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK) am 26. 2. 2015, Fragerunde. Zitiert nach: *agoRadio*. Beiträge zu Kultur und Politik, 16. Sendung: »Spekulation und Spektakel«, gesendet am 10.4.2015.
- Wissenschaftsrat (2021), *Empfehlungen zur postgradualen Qualifikationsphase an Kunst- und Musikhochschulen*, Köln. https://www.wissenschaftsrat.de/download/2021/9029-21.pdf?__blob=publicationFile&v=10 (30.11.2022)

© 2022 Benjamin Sprick (benjamin.sprick@hfmt-hamburg.de)

Hochschule für Musik und Theater Hamburg [Hamburg University of Music and Theatre]

Sprick, Benjamin (2022), Das paradisipliniäre Paradigma. Anmerkungen zu einem Papier des Wissenschaftsrates [The Para-disciplinary Paradigm. Thoughts on a Paper by the German Council of Science and Humanities], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 43–58. <https://doi.org/10.31751/1170>

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.



eingereicht / submitted: 17/02/2022

angenommen / accepted: 28/04/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 21/12/2022

Musiktheorie und ›Satzlehre‹ im Kontext der Diskussion um Artistic Research

Robert Christoph Bauer

Der folgende Diskussionsbeitrag nähert sich dem Phänomen Artistic Research aus der Perspektive des komponierenden Musiktheoretikers und ›Satztechnikers‹ an und setzt dabei subjektive Akzente, ohne umfassenden Anspruch auf Theoriebildung zu erheben. Ich richte mich daher nicht ausschließlich an die musiktheoretische Fachwelt, sondern an alle, die an Fragen einer speziell musikbezogenen künstlerischen Forschung und deren Potenzialen interessiert sind. Am Anfang steht der Versuch einer Bestandsaufnahme, im Rahmen derer ich historische und aktuelle ›Doppelverbindungen‹ der Disziplin Musiktheorie – speziell in ihrer Eigenschaft als anwendungsbezogene Satzlehre – sowohl zur künstlerischen Praxis des Komponierens als auch zur Musikforschung darlege. Ferner zeige ich als Beispiel meiner eigenen künstlerisch-forschenden Arbeit eine analytische Rekomposition, die die tonalen Implikationen eines ›atonalen‹ Liedes von Alban Berg auslotet und dabei nicht nur neue Perspektiven auf das Originalwerk eröffnen soll, sondern auch eigene, subjektiv begründete künstlerische Entscheidungen beinhaltet. Schließlich diskutiere ich Potenziale einer ›neuen Musik‹, die die forschende Auseinandersetzung mit Theorie und Satztechnik künstlerisch thematisiert.

The following discussion paper approaches the phenomenon of artistic research from the perspective of a music theorist and traditionally trained composer (*Satztechniker*), setting subjective accents without claiming the elaboration of a general theory. Therefore, I do not address myself exclusively to music-theoretical experts, but to all who are interested in questions of a specifically music-related artistic research and its potentials. Thus, I first attempt to take stock of the current situation by presenting historical and current ‘double connections’ of the discipline of music theory – especially in its capacity as *Satzlehre* – to the artistic practice of composing as well as to music research. Furthermore, as an example of my own artistic research, I present an analytical recomposition that explores the tonal implications of an ‘atonal’ song by Alban Berg and is intended not only to open up new perspectives on the original work, but also to include my own subjectively justified artistic choices. Finally, I discuss potentials of a ‘new music’ that artistically addresses the exploration of theory and traditional techniques of composition.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Arrangement; Auflösung der Tonalität; composition and music theory; dissolution of tonality; Komposition und Musiktheorie; recomposition; Rekomposition; Satzlehre; Viennese School; Werkbearbeitung; Wiener Schule

Unter der Kapitel-Überschrift »Methodologie der Innovation: Wissenschaft als Kunst« bezieht sich der Klangkünstler Marcus Maeder auf den Wissenschaftstheoretiker Paul Feyerabend: »Die Abgeschlossen- und Abgeklärtheit der Wissenschaftssphäre« sei diesem »zeitlebens ein Dorn im Auge«¹ gewesen. »Um wirkliche Innovation herzustellen, müss[t]en wissenschaftliche Regeln laufend verletzt werden – aus dem Bewusstsein heraus, dass im Befolgen von ›selbstverständlichen‹ methodologischen Regeln kein Erkenntnisfortschritt liegt und dass ›echte‹ Wissenschaft keine logisch desinfierte Praxis ist, sondern vielmehr ›jenes komplizierte, feingesponnene, halbintuitive und stets widerspruchsvolle Gebilde, das wir heute vor uns haben.«² »Die Übertretung von Regeln,

1 Maeder o.J. (ohne Seitenangaben), unter Bezugnahme auf Feyerabend 1986, 22.

2 Ebd.

Tabus und das Zurücklassen von bekannten Ansätzen«³ freilich sind Merkmale, die vor allem während des letzten Jahrhunderts förmlich zu Topoi westlichen Kunstschaffens geworden sind; somit liegt die Sichtweise nahe, dass Wissenschaft, die sich derartig ›künstlerischer‹ Prinzipien in kreativer Weise bedient, bereits *per se* eine Nähe zur Kunst aufweist. Mit Kunst im eigentlichen Sinne aber verschmilzt sie spätestens dann, wenn künstlerische Praxis selbst zum Instrument ›wissen-schaffender‹ Forschung wird,⁴ bzw. wenn Forschungen angestellt werden, die ohne die konkrete Eigenerfahrung des praktischen Kunstschaffens nicht möglich wären oder zu keinem sinnvollen Ergebnis führen würden. Zum musikbezogenen Kunstschaffen zählen – neben neueren, teils hybriden Formen von Musiktheater und Klangkunst – zunächst die traditionellen, im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts zunehmend an Eigenprofil gewinnenden Disziplinen der Komposition, der Interpretation und Improvisation. Vor allem akademisch geprägte Komponist*innen und Improvisationskünstler/Performer*innen sind heute, nicht zuletzt aufgrund der Nachwirkungen der großen ästhetischen Diskurse der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, oft zutiefst geprägt vom Geist emphatischer ›Regelübertretung‹. Von der Interpretationskunst, aber eben auch von den ›nicht-ausübenden‹ Fächern der Musikwissenschaft und Musiktheorie hingegen ließe sich dies, wenn überhaupt, mit weniger großer Eindeutigkeit sagen. So stellt sich konkret die Frage: Wie passen zu einem solch ›progressiven‹ Wissenschafts- und Kunstverständnis wie oben angedeutet nun Disziplinen wie ›Kontrapunkt‹ und ›Harmonielehre‹ (je nach ortsüblichem Sprachgebrauch heute zumeist ›Satzlehre‹, ›historische Satztechniken‹, ›Tonsatz‹), Instrumentations- und Formenlehre, welche ja *die* Verwalterinnen schlechthin von Regelwerken zu sein scheinen, deren stetige »Verletzung« im Sinne der eingangs angeführten Zitate eigentlich die Sache forschenden Kunstschaffens sein müsste? Lässt sich zwischen diesen Fächern und dem aktuellen Diskurs um Artistic Research eine Brücke schlagen, von der im besten Falle wechselseitig profitiert werden kann?

Projekte, die explizit als Artistic Research bzw. ›künstlerische Forschung‹ deklariert sind, zeichnen sich oftmals durch eines oder mehrere der folgenden Merkmale aus: Inter- bzw. Transdisziplinarität,⁵ mithin die Verwischung oder völlige Aufhebung der Grenzen nicht nur zur Wissenschaft, sondern auch zwischen den Künsten (damit einhergehend eine Entgrenzung bzw. Auflösung des traditionellen ›Metiers‹, oftmals befördert durch Schlagworte wie ›Konzeptualismus‹, Medien-, Performance-, Digitalkunst etc.), Interaktion mit dem Publikum, d. h. eine grundsätzliche Hinterfragung der Rezipientenrolle, zudem ein spürbar stärkeres Maß an konkreter ›Weltbezogenheit‹ als in herkömmlichen, rein musikalisch definierten Ausdrucksformen.⁶ Fast scheint es so, als sei es noch immer jener »Drang aus dem Handwerkerthume heraus zum künstlerischen Menschenthum, zur freien Menschenwürde«⁷ des ›Gesamtkünstlers‹ Richard Wagner, dem bis heute mit un-

3 Ebd.

4 Hier ist anzumerken, dass ›Forschung‹ und ›Wissenschaft‹ keine Synonyme sind, sondern dass Forschung zunächst ein Prozess ist, welcher im weitesten Sinne ›Wissen schafft. Auch die nicht-forschende ›Verwaltung‹, Neuinterpretation und Vermittlung bestehenden Wissens ist Ausdruck von Wissenschaft, während wiederum der Tatbestand des ›Forschens‹ allein noch nichts darüber aussagt, inwieweit er etwa allgemein geforderten wissenschaftlichen Objektivitätskriterien genügt, bzw. inwieweit er auf ein in diesem Sinne verwertbares Ergebnis abzielt.

5 Vgl. Klein 2010, 26.

6 Zur heiklen Frage der ›politischen Musik‹ siehe u. a. Hiekel 2016.

7 Wagner 1849, 44.

gebrochener Emphase Ausdruck verliehen wird. Die *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*, eine der Musikhochschulen im deutschen Sprachraum, die die künstlerische Forschung bereits akademisch institutionalisiert haben, führt das »Bewusstsein für Fragen der gesellschaftlichen beziehungsweise sozialen Relevanz«⁸ als integralen Bestandteil der »Mission« ihres *Artistic Research Centers* an. Angesichts derart expliziter Bestrebungen, sich als ›relevant‹ zu erweisen, will es fast so scheinen, als sei künstlerische Forschung für viele ihrer Vertreter*innen in erster Linie ein Instrument, gesellschaftlichen Fragen künstlerisch nachzugehen.⁹ Da Musiktheorie – zumindest in ihrer an Hochschulen gelehrten Form – noch immer ein hauptsächlich musikimmanentes, auf Analyse, strukturelles Verständnis und satztechnische ›Re-Produktion‹ von Notentexten ausgerichtetes Metier ist, könnte also auch die Frage, ob ›echte‹ künstlerische Forschung ›grenzüberschreitend‹ sein und dabei einen erkennbar aktuellen Weltbezug aufweisen müsse, Anlass zu grundsätzlicher Diskussion darüber geben, inwieweit eine solch ›handwerkliche‹ Musiktheorie überhaupt das Potenzial hat, vollwertiger und erwünschter ›Player‹ im Artistic-Research-Diskurs zu sein. Möglichen Antworten auf diese Frage möchte ich mich in den folgenden Abschnitten annähern.

THEORIE – ›SATZLEHRE‹ – KOMPOSITION

Bis heute herrscht ein weitreichender, auch institutionell verankerter Konsens darüber, dass eine gewisse historisch-musiktheoretische (Aus-)Bildung sinnvolle Vorbedingung elaborierterer Formen des Komponierens ist.¹⁰ In der Tat ist neuzeitliche Musiktheorie vor allem ›Theorie des Komponierens‹ – und damit geschichtlich aufs Engste mit dem künstlerischen Tätigkeitsprofil des oder der Komponist*in verbunden.¹¹ Im Gegensatz zur antiken *musica theorica* ist das, was wir gemeinhin unter Musiktheorie verstehen, heute ein klarer Bestandteil der *musica practica* – auch wenn mit der Verbreitung einer sich als wissenschaftlich verstehenden, dabei wesentlich durch musikalisch ›dilettierende‹ Intellektuelle getragenen Musiktheorie im 19. Jahrhundert¹² diese Zuschreibung nicht mehr derart eindeutig sein mag wie in den Jahrhunderten zuvor. ›Komponisten-Theoretiker‹, auch wenn sie klar von jenen neueren, teils spekulativen Konzepten geprägt sind, beto-

8 http://www.mdw.ac.at/ar_center/de/about-arc_de/ (15.12.2022).

9 Vgl. u.a. die aktuellen und abgeschlossenen Projekte des Berliner »Instituts für künstlerische Forschung« (<https://www.artistic-research.de/projekte> [15.12.2022]) und der mdw (https://www.mdw.ac.at/ar_center/de/projects-and-publications_de/ [15.12.2022]).

10 Freilich gibt es Stimmen, die eine andere Sichtweise vertreten: Hier wäre etwa Mathias Spahlinger zu nennen, der sich als Freiburger Professor mehrfach im gegenteiligen Sinne äußerte. Die Schriften seines Schülers Johannes Kreidler (2015; vgl. auch Menke 2015, 175) lassen eine ähnliche Denkrichtung erkennen.

11 Kolleg*innen aus Ungarn und Chile versicherten mir, dass satztechnische Studien, inklusive epochen- oder personenbezogener Stilkopien, die im deutschen Sprachraum seit Jahrzehnten eindeutig dem Bereich Musiktheorie zugerechnet werden, dort primär dem Kompositionsstudium zugeordnet sind und von Komponist*innen auf diesem Gebiet die höheren Leistungen erwartet werden. In Frankreich ist mit dem Fach *Écriture* eine vom Kompositionsstudium abgelöste ›Zwischendisziplin‹ entstanden, die sich jedoch nicht als theoretisch, sondern als künstlerisch-praktisch begreift. Die angloamerikanische *Music Theory* ist einen entgegengesetzten Weg gegangen. Die speziell deutschsprachige Situation, von der hier die Rede ist, ist also keinesfalls universell.

12 Vgl. Holtmeier 2012.

nen gerne ausdrücklich ihre ›Theorieferne‹ und suchen das, was sie als Lehrsätze formulieren, in engster Verbindung mit einer lebendigen, genuin künstlerisch inspirierten Praxis erscheinen zu lassen. Prominentestes historisches Beispiel für ein derart ›antitheoretisch‹ sich gebärdendes Theoriewerk ist wohl Arnold Schönbergs wortgewaltige *Harmonielehre*, deren berühmter Schlusssatz, »Wer wagt hier Theorie zu fordern!«,¹³ geradezu als ideologiebildend für das 20. Jahrhundert angesehen werden kann. Von einer allgemeineren, heute natürlich zumeist epochen- und stilbezogenen ›Theorie des Komponierens‹, deren Vertreter*innen selbst nicht notwendigerweise kompositorisch tätig sind, deutlich zu trennen ist hingegen jene vor allem post-Schönberg'sche Art der Theoriebildung, wie sie Christian Utz unter dem Oberbegriff »Komponistentheorien«¹⁴ bespricht. Es zeigen sich in diesem Gegensatz zwei zunächst gänzlich verschiedene HAUPTERSCHEINUNGSFORMEN von ›Kompositionstheorie‹: einerseits eine solche, die die Merkmale und ›Regeln‹ vorhandener Musik auswertet, beschreibt, gegebenenfalls systematisiert und für praktische Übungen lediglich neu aufbereitet – andererseits eine solche, die der künstlerischen Praxis gleichsam vorausseilt oder sie doch zumindest zeitgleich flankiert.

Den vielfach mit scharfer Polemik einhergehenden Befund, dass seit der Etablierung von Konservatorien im 19. Jahrhundert das Fach Musiktheorie hauptsächlich zum Betätigungsfeld technisch versierter ›Kleinmeister‹ geworden sei, denen die künstlerische Originalität abgehe,¹⁵ mag man entweder als weitgehend zutreffende Tatsachenbeschreibung akzeptieren oder in konkreten Fällen auch als unzulässige Verallgemeinerung entschieden zurückweisen. Dass romantische ›Genies‹ sich fast durchweg ›theoriefern‹ im Sinne einer teils offensiv inszenierten künstlerischen Voraussetzungslosigkeit zu positionieren suchten,¹⁶ kann kaum bestritten werden. Es trifft durchaus den Kern der Sache, wenn der Serialist und Elektronik-Pionier Herbert Eimert 1964 beklagt, selbst noch die Vertreter der Zwölftontechnik hätten »die alte tonale Praxis bestätigt, dass Komponisten nicht gern über ihre musikalische Technik reden«.¹⁷ Nicht nur in Bezug auf die radikale Wahl der Mittel, sondern auch angesichts einer plötzlich (wieder) neu hinzukommenden Rolle von Musiktheorie als Vordenkerin, Vermittlerin und flankierende Apologetin neuer ästhetischer Errungenschaften in der kompositorischen Praxis erscheint dagegen das Auftreten der Nachkriegs-Avantgarde als echter Zeitenwandel:

Im spontanen Mitteilungsbedürfnis serieller Komponisten erweist sich die Musik in ihrem rational erfaßbaren Teil wieder als angewandte Musiktheorie. An die Stelle des Meisterwerk-Komforts und der entsprechend ›nachhinkenden‹ Theorie ist das präsenste systematische Wissen getreten.¹⁸

Es liegt auf der Hand, dass die Entwicklung derart »angewandter Musiktheorie« im Sinne Eimerts sich problemlos als eine Form künstlerischen Forschens begreifen ließe, die ohne Bezug zu anderen Künsten, aber auch ohne konstruierten Gesellschaftsbezug genuin

13 Schönberg 1922, 507.

14 Utz 2016, 419 f.

15 Stimmen, die in einem derartigen Sinne argumentierten und einen »genetischen« Gegensatz von ›Theoretikern‹ und ›echten‹ Künstlern beschwören, sind bis in die jüngste Vergangenheit zu hören gewesen, siehe Mahnkopf 2016.

16 Vgl. hierzu die Entwicklung der Kompositionslehre im Kontext der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts, dargelegt von Menke 2015, 182 f.

17 Eimert 1964, 9.

18 Ebd.

»künstlerisches Wissen«¹⁹ generiert. Die experimentelle Arbeit Eimerts und anderer am *Studio für elektronische Musik* des WDR, in der die Erforschung akustischer Phänomene und deren Erzeugung sowie kompositorische Praxis und Theoriebildung fließend ineinander übergingen, kann hierfür als besonders anschauliches Exempel aus der jüngeren Musikgeschichte herangezogen werden. Die vor etwa einem halben Jahrtausend stets musiktheoretisch begründeten Neuerungen in der Kontrapunktlehre, insbesondere aber die ›Wiederentdeckung‹ von Chromatik und Enharmonik, die sich in neuen Stimmungssystemen, dem Bau von Instrumenten wie dem Archicembalo und nicht zuletzt im ›experimentellen‹ Komponieren italienischer Madrigalisten des 16. und frühen 17. Jahrhunderts niederschlugen, mögen als Beispiele aus früherer Zeit gelten. So einfach hier allerdings auch der Bogen zum heutigen Begriff von ›künstlerischer Forschung‹ zu schlagen ist: Ausgangspunkt meiner weiteren Überlegungen sind weder »Komponistentheorien« noch Eimerts Theoriebegriff im Kontext der Avantgarde, sondern tatsächlich jene »nachhinkende Theorie«, wie sie heute eindeutig vorherrscht.

Spätestens seit dem bis in die Gegenwart andauernden Erfolg von Diether de la Mottes *Harmonielehre* von 1976 ist deutlich geworden, dass der Anspruch, in erster Linie angehende Komponist*innen mit satztechnischem Rüstzeug auszustatten, zumindest im musiktheoretischen ›Mainstream‹ weitgehend *passé* ist. Trotz der enthaltenen Satzübungen geht es de la Motte ganz offensichtlich weniger um die Herausbildung technischer Fähigkeiten als vielmehr um einen dezidiert analysebetonten Unterricht, welcher »Einsicht«²⁰ in das Schaffen großer Meister der Vergangenheit gewährt. Während Schönberg sich vor allem theorieskeptisch positionierte und einen bemerkenswert konservativen Handwerks-ethos vertrat, so sind handwerksskeptische Untertöne bei de la Motte nicht zu überhören.²¹ Nur ein Scheinwiderspruch ist es, dass er trotz historisch-chronologischer Vorgehensweise eine im Kern ahistorische, von der Musiktheorie Hugo Riemanns hergeleitete analytische Sprache wählt. Hieraus erwachsen Analysen, die das eigentliche ›Handwerksdenken‹ der besprochenen Komponisten nicht unbedingt treffen.²² Man könnte sagen: Es fehlt die Suche nach Annäherung an genau jenes »künstlerische Wissen«, das für einen wahrhaft authentischen Einblick in die historische Werkstatt notwendig wäre. Aus diesem Umstand erwuchs weiterer Reformbedarf: Angestoßen u. a. durch Wolfgang Buddays *Harmonielehre Wiener Klassik*²³ verbreitete sich der Standpunkt, dass es notwendig sei, nicht nur historische Musikwerke zu studieren, sondern auch anhand von Quellen

19 Klein 2010, 27.

20 De la Motte 1976, 8.

21 Trotz der grundsätzlich berechtigten und zum damaligen Zeitpunkt wichtigen Kritik an traditioneller ›Schulharmonielehre‹ und damit einhergehenden technischen Aufgabenstellungen wie dem Auffinden möglichst kurzer Modulationswege zwischen beliebigen Tonarten – de la Motte bringt hierzu die »Exerzierplatz«-Metapher (ebd., 7) – kann nicht außer Acht bleiben, dass Vorläufer eines didaktisch orientierten ›Harmonielehresatzes‹ bereits zur Zeit der Wiener Klassik eine Rolle spielten (siehe Budday 2002) und unverzichtbare Grundlage einer ebenso historisch informierten wie gründlichen handwerklich-praktischen Ausbildung sind.

22 Siehe etwa die funktionstheoretischen Erklärungen eines »übermäßigen Dreiklangs« (de la Motte 1976, 89): Was hier vorliegt, ist zunächst einmal eine Mollvariante der *cadenza doppia*, in der sich die Stimmen zum Sextakkord mit großer Terz und kleiner Sexte über der 5. Stufe vereinigen, und der als gängiges Satzmodell zu denkenden »Modulation« aus Haydns Sinfonie Nr. 104 (ebd., 143). Beide Beispiele können durchaus als typische Resultate eines modernen, gleichsam autonomen Harmonielehredenkens betrachtet werden.

23 Budday 2002.

das jeweils zeitgenössische kompositionstheoretische ›Bewusstsein‹ zu erforschen. Die ›historische Satzlehre‹ hat sich vielerorts durchgesetzt. Sie bringt zwei folgenreiche Tendenzen mit sich: einerseits die weitere ›Verwissenschaftlichung‹ des Faches (im Sinne einer Annäherung an die historische Musikwissenschaft), andererseits aber auch eine stärkere Hinwendung zu dem, was sich im besten Sinne als praktisch ausgeübtes ›Kunsthandwerk‹ bezeichnen ließe. Auch wenn historische Satzlehre prinzipiell das Gegenteil einer reaktionären Bewegung ist,²⁴ so sind gewisse ›restaurative‹ Implikationen kaum in Abrede zu stellen.

STILGEBUNDENE KOMPOSITION ALS KUNST

Der Ort, an dem eine streng quellenbasierte, historisch informierte Satzlehre heute vermutlich am intensivsten vermittelt wird, ist die in den Neunzigerjahren durch den Organisten und Musikforscher Olivier Trachier begründete Klasse für Polyphonie des 15.–17. Jahrhunderts am *Conservatoire de Paris*. Der Ausrichtung des Hauses entsprechend steht hier weniger der wissenschaftliche Diskurs im Vordergrund, als vielmehr die praktische Arbeit unter höchsten technischen Anforderungen.²⁵ Wer diese Klasse durchläuft, in der u. a. das Anfertigen kompletter sechs- bis achtstimmiger Motetten in definierten Personalstilen der Renaissance zum Standardprogramm zählt, macht eine interessante Erfahrung, die in eigenwilligem Widerspruch zu einer vielleicht als besonders ›deutsch‹ zu bezeichnenden Grundüberzeugung der Nachkriegsjahrzehnte zu stehen scheint: nämlich, dass Komponieren (und ums ›Komponieren‹ geht es hier zweifelsfrei!), auch wenn es in einer musikalischen Sprache stattfindet, die nicht fortschrittlich, ja nicht einmal die eigene ist, dennoch eindeutig Kunst ist.²⁶ Wie aber lässt sich überhaupt begründen, dass derartige Produkte, denen anderswo unter der Bezeichnung ›Stilkopie‹ die Aura von muffigem Akademismus, mangelnder Kreativität und antikünstlerischer Rückwärtsgewandtheit anhaftet, Kunst seien? Es ist naheliegend, diese natürlich schwierige, da stark definitionsabhängige Zuschreibung am subjektiven Empfinden festzumachen. Der Komponist Julian Klein spricht von »künstlerischer Erfahrung«²⁷ – ein Begriff, der auch in diesem Zusammenhang passend erscheint. Die Selbsterfahrung des ›Künstlerseins‹ beginnt ab jenem Punkt, an dem man spürt, dass das bloße Anwenden von erlernten Reflexen, Techniken und Schemata (bis hierhin ist man gewissermaßen ›Objekt‹) nicht ausreicht, um die Arbeit überzeugend zu vollenden: Man wird zum eigentlich schöpferischen Subjekt. Jener schwer zu greifende Umschlagpunkt geht einher mit einem deutlich erhöhten Maß an innerer Identifikation mit dem entstehenden ›Werk‹, als es etwa bei der bloßen Harmonisierung von Choralmelodien, der Realisation von Partimenti oder dem Schreiben von Fugenexpositionen möglich wäre. Man macht sich so die von außen oktroyierte Ton-

24 Man denke in diesem Zusammenhang übrigens auch an die ›historisch informierte Aufführungspraxis‹.

25 Trachiers Klasse dürfte in jüngerer Zeit die einzige am *Conservatoire* sein, in der überhaupt so etwas wie Musiktheorie im höheren Sinne gelehrt wird. Die übrigen *Écriture*-Klassen bauen fast durchweg auf dem Prinzip ›Gehör und Intuition‹ auf.

26 Hiermit soll keinesfalls insinuiert werden, dass ich das Streben nach eigenen ästhetischen Standpunkten und überhaupt das Ringen um weitere Fortentwicklung in der Kunst für obsolet hielte. Zudem ist hervorzuheben, dass die Aussagen dieses Absatzes vor allem auf meinen subjektiv begründeten Erfahrungen fußen.

27 Klein 2010, 26.

sprache in gewissem Sinne tatsächlich zu einer ›eigenen‹. Diese erlaubt es, sich trotz starker stilistischer und formaler Restriktionen durchaus differenziert in ihr zu äußern und zu entfalten.

Gerade die Tatsache, dass in letzter Konsequenz natürlich keine heute lebende Person exakt so ›fühlen‹ *kann* wie der bzw. die Referenzkomponist*in, macht jede subjektiv gelungene Stilkopie in gewisser Weise zum individuellen ›Kunstwerk‹, denn jeder findet ab einem bestimmten technischen Niveau auch eigene Denk- und Vorgehensweisen, um das Ziel zu erreichen.²⁸ Dennoch: Man erlangt und perfektioniert auf diesem Wege ein »künstlerisches Wissen«, das es zweifellos erlaubt, einen historisch gewachsenen Stil wesentlich effektiver zu erforschen als rein theoretisch begründete Methoden es können²⁹ – und hier liegt denn auch der primäre Sinn derartiger Übungen. Dass dies ein ernstzunehmender wissenschaftlicher Ansatz ist, zeigt die ›experimentelle Archäologie‹, die übrigens nicht nur als konkreter Versuch der Wiederbelebung historischer ›Baukunst‹, ›Handwerkskunst‹ etc., sondern auch im zu Beginn der Einleitung vorgestellten ›höheren Sinne‹ künstlerisch ist: Sie erfüllt gegenüber konventionellen Forschungsmethoden nämlich genau jenen durch Feyerabend geforderten Tatbestand kreativer Regelverletzung, der notwendig ist, um mittels belastbarer Hypothesen in Wissensbereiche vorstoßen zu können, die sonst für immer verschlossen blieben. Nichts anderes als das, was die Experimentalarchäologie in Bezug auf die Geschichtswissenschaften leistet, leistet aber die Kunst der ›Stilkomposition‹ in Bezug auf die Musikforschung.

DAS PROBLEM DER ›KÜNSTLERISCHEN AUßENWIRKUNG‹

Als Zwischenfazit sei an dieser Stelle festgehalten, dass Musiktheorie, wie sie an Musikhochschulen und Konservatorien gelehrt wird, seit Entstehung dieser Institutionen einen mehrfachen Wandel durchgemacht hat: von einer keineswegs primär historisch ausgerichteten, propädeutischen Handwerkslehre für das ›echte‹ Komponieren hin zu einer theoretisch-praktischen Auseinandersetzung mit historischen Satztechniken, deren primäres Ziel der Erkenntnisgewinn in Bezug auf Bestehendes ist. So unterschiedlich diese Zielsetzungen auch sein mögen: Das Fach ist dabei stets ein grundsätzlich künstlerisches geblieben. Stärker als für jede andere musikbezogene Disziplin, die sich heutzutage studieren lässt, ist in der Musiktheorie die folgende Feststellung Tag für Tag hautnah erfahrbar: »Kunst und Wissenschaft sind keine getrennten Domänen, sondern vielmehr zwei Dimensionen im gemeinsamen kulturellen Raum.«³⁰ Und in Reaktion auf Ludwig Holtmeiers bereits vor einem Vierteljahrhundert formulierte Frage »Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft?«³¹ ließe sich wohl erwidern: »Kunst *und* Wissenschaft!« Selbst für jene ›Achtundsechziger-Periode‹, der u. a. de la Motte zuzurechnen ist und im Zuge derer die Auseinanderentwicklung der vormals eng verbundenen Fächer Komposition und Theorie entscheidend voranschritt, gilt dieser Befund. Der Freiburger ›Altachtundsechziger‹ und

28 Man könnte sagen: Es findet bei jedem Einzelnen eine Art von ›hermetischer‹ künstlerischer Forschung statt, die sich dem Diskurs entzieht.

29 Es geht also um die Konkurrenz von »verkörperten« und »diskursiven Wissensformen« (Linke Druck i. V.; vgl. Borgdorff 2012, 47f.); hierzu später mehr.

30 Klein 2010, 26.

31 Holtmeier 1997.

Ernst-Kurth-Verfechter Eckehard Kiem kann als eindrückliches Beispiel eines Musiktheoretikers genannt werden, der sich einerseits im emphatischen Bekenntnis zur Neuen Musik als Komponist verstand, gleichzeitig aber die Analyse – und damit einen im besonderen Maße subjektiv geprägten Modus von ›Forschung‹ – gegenüber der Satzlehre zur »Königsdisziplin«³² erklärte. Dass dies keineswegs zur Verbannung der Praxis führte, sondern gerade bei Kiem (der äußerlich eine ähnliche Skepsis gegen jeglichen »Rückfall in regelfixiertes Handwerk«³³ an den Tag legte, wie es auch bei de la Motte spürbar ist) eine durchaus ›harte‹ satztechnische Ausbildung zentraler Bestandteil des Unterrichts war, hat Johannes Menke in seinem Nachruf unterstrichen.³⁴ Doch selbst wenn man diesen Aspekt des Praktischen beiseiteließe oder gar in die Sphäre des ›Unkünstlerischen‹ verwies, so bliebe doch das Schaffen Kiems (und anderer) ein genuin ›künstlerisch-forschendes‹. Wie nah einerseits der nüchterne, notentextbasierte Befund und andererseits eine in ihrer Poetik nicht anders als ›künstlerisch‹ zu bezeichnende Analysesprache beieinanderliegen können, zeigen seine feinsinnigen, immer auch subjektiv begründeten Verbalisierungen musikalischer Wirkung. Derartige musikbezogene ›Sprachkunst‹ ist Ausdruck eines reflektierten, dabei stets an eigenes »künstlerisches Wissen« rückgebundenen »ästhetischen Erlebens«.³⁵

Während die ›künstlerische Außenwirkung‹ musiktheoretischer Hermeneutiker*innen also vor allem in ihrer verbalen Ausdrucksfähigkeit zu suchen ist, so lag sie bei den Vermittler*innen propädeutischer Kompositionslehre in den direkten Auswirkungen dieser Lehre auf die kompositorische Praxis und schlug sich in Musikwerken nieder, deren aufgeklärte Betrachtung natürlich keine scharfe Grenzziehung zwischen ›Kunst‹ und ›Handwerk‹ zulässt. Die Frage wäre nun jedoch, worin eigentlich die ›Kunstwirkung‹ einer historischen Satzlehre aktueller Prägung liegen kann, die ja oftmals weniger auf hermeneutische Werkanalyse als auf Stilanalyse abzielt. Anders als noch im 19. Jahrhundert wäre es in der Tat gewagt, einen generellen Bezug zwischen dem im Kompositionsstudium noch immer obligatorischen Erlernen historisch wegweisender Satztechniken und dem eigentlichen, in die Öffentlichkeit vordringenden kompositorischen Output behaupten zu wollen – auch wenn der satztechnische Unterricht zur Herausbildung eines gleichsam im Hintergrund stehenden ›Grund-Handwerks‹ auch dann unverzichtbar bleibt, wenn man sich ästhetisch und in der Wahl der kompositorischen Mittel weit davon entfernt. So erscheint die Praxis historischer Kompositionstechniken zunächst als weitgehend akademisch-zirkuläres Geschäft: Künstlerische Fertigkeiten, die zum Erwerb eines einschlägigen Studienabschlusses führen, werden an die nächste Generation Studierender weitergegeben, ohne dass in nennenswertem Umfang etwas davon direkt nach außen dringen würde.³⁶ Die unmittelbar öffentlichkeitswirksamen künstlerischen Anwen-

32 Kiem 2010, 25.

33 Menke 2012, 314.

34 Vgl. ebd.

35 Klein 2010, 26; vgl. etwa auch die Ausführungen von Eduard Hanslick (1881, 150f.), der das »wirklich ästhetische Hören« selbst als »Kunst« auffasste.

36 Vortragsabende und Klassenkonzerte, wie sie etwa am Pariser Conservatoire regelmäßig abgehalten werden, erreichen doch nur ein verhältnismäßig begrenztes Publikum mit Spezialinteresse an eben diesen Fähigkeiten. Ein Auftrag zur Komposition einer viersätzigen Triosonate im Stile der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, den ich 2019 von dem Freiburger *Ensemble Découvertes* annahm, wurde hingegen in einem unkonventionellen, interaktiven Konzertprogramm vor ›hochschulfernem‹ Publikum vorgetragen. Weitere Beispiele dieser Art nennt Menke 2015, 185.

dungsbereiche sind weitgehend auf die kirchenmusikalische Organist*innenpraxis, gewisse Theater- und Filmproduktionen,³⁷ populäre bzw. pädagogische Sätze sowie auf jene Bereiche der ›historischen Aufführungspraxis‹ beschränkt, in denen ein ›freierer‹ Umgang mit Notentext möglich oder gar notwendig ist. Hier sind vor allem starke Berührungspunkte zur Improvisation auszumachen: Man denke etwa an die heute wieder auflebende Praxis, Solokonzerte mit eigenen Kadenz aufzuführen. Ein weiterer Anwendungsbereich ist die Rekonstruktion historischer Werke, zumeist Vollendungen fragmentarisch gebliebener Kompositionen,³⁸ oftmals auf Grundlage von Skizzenmaterial. Auch wenn deutlich wird, dass die Anwendungsgebiete traditioneller Kompositionspraktiken grundsätzlich also noch immer vielfältig sind, so handelt es sich doch zumeist eher um kleinere Nischen oder um Bereiche, die eine tendenziell größere Distanz zur musikalischen ›Hochkultur‹ aufweisen. Je weiter sich aber jener ›populäre‹ Geschmack, der gerade für die Musikpflege im Laienwesen, in Kirchen und Schulen maßgeblich ist, von der Klassik entfernt (und diese damit sukzessive ihren einstmaligen unhinterfragten Status als ›unvergänglicher‹ Kulturwert einbüßt), desto angreifbarer wird eine dann fast nur mehr als Hochschulfach wahrnehmbare Satzlehre. Alleine schon, um den weiteren Fortbestand eines authentisch verkörperten, historisch fundierten kompositionstechnischen Know-hows zu sichern (ein Ziel, das wahrlich nicht nur im nachvollziehbaren Eigeninteresse zahlreicher musiktheoretischer Fachvertreter*innen liegt!), ist es deshalb heute von größter Bedeutung, verstärkt Ausdrucksformen zu erschließen, die einerseits in den akademischen Wissenschaftsdiskurs, andererseits aber auch als Kunst wahrnehmbar in die Öffentlichkeit ausstrahlen.

ARTISTIC RESEARCH ALS CHANCE

In den vorangegangenen Abschnitten wurde deutlich gemacht, wie vielfältig die Bezüge von Musiktheorie im Allgemeinen und Satzlehre im Besonderen zu dem sind, was man als ›künstlerische Forschung‹ bezeichnen könnte – und zwar bereits lange, bevor Artistic Research, zunächst ausgehend von anderen Kunstsparten, auf die akademische Tagesordnung drängte. Die Aktualität dieses ›Trends‹ bietet zweifellos große Chancen, das Fach Musiktheorie als künstlerische Disziplin weiterzuentwickeln, dabei Standpunkte neu zu definieren und Potenziale zu erschließen. Umgekehrt ist zu erwarten, dass auch der aktuelle Artistic-Research-Diskurs entscheidende Bereicherung erfahren wird, wenn Musiktheoretiker*innen verstärkt Erfahrungen und Perspektiven aus jenem Grenzbereich von Kunst und Wissenschaft einbringen, der für ihr Metier seit jeher charakteristisch ist. So tätigt etwa Cosima Linke die folgenden Überlegungen, deren Kernaussage ganz im Einklang mit dem Berufsverständnis von Analytikern wie Eckehard Kiem, aber auch demjenigen der Verfechter einer betont praxisbezogenen historischen Satzlehre zu stehen scheint:

37 Die Bestellung einer handwerklich ›soliden‹, ›klassischen‹ Filmpartitur, wie es noch bis weit in die Nachkriegszeit hinein dem Standard entsprach, ist heute freilich seltener geworden. Eine der wenigen (hochbezahlten) Ausnahmen stellt zweifellos der Komponist John Williams dar.

38 Ein Beispiel hierfür ist die Vollendung von Alban Bergs Oper *Lulu* durch den Komponisten Friedrich Cerha – eine Arbeit, die nach Einschätzung seines Schülers Wolfgang Nießner »seinen Personalstil sehr beeinflusst hat«. (E-Mail von Wolfgang Nießner an den Autor vom 26.10.2021)

Musikalisches Analysieren ist eine Praxisform der verstehenden Auseinandersetzung mit Musik, welche neben vorrangig theoretisch und begrifflich geprägten (also diskursiven) Praktiken auch genuin musikalische (also ästhetische) Praktiken sowohl voraussetzt als auch beinhaltet [...], die mit verkörperten Wissensformen im Unterschied zu rein diskursiven Wissensformen einhergehen [...]: wie verschiedene Modi des musikalischen Hörens, Komponieren und Interpretieren sowie generell Musikmachen wie Blattspielen oder Improvisieren.³⁹

Dass ›Satztechnik‹ als definierter Modus des ›Komponierens‹ eine naheliegende, präzisierende Ergänzung dieser Auflistung von Erscheinungsformen »verkörperten« Wissens sein könnte, liegt auf der Hand. Ebenso plausibel ist es, wenn Linke aufzeigt, dass die aktuelle Theoriebildung im Artistic-Research-Diskurs noch deutliche Lücken aufweist (die u. a. durch Praktiken aus dem Umfeld des Faches Musiktheorie zu füllen wären), indem sie bewusst der Frage »nach den genuin künstlerischen Praktiken und Wissensformen *innerhalb* von traditionell eher als wissenschaftlich oder theoretisch eingeordneten musikbezogenen Praktiken«⁴⁰ nachgeht, anstatt lediglich zu fragen, »welche spezifischen Wissensformen, Forschungsbegriffe und Methodologien [...] ein Forschen innerhalb künstlerischer Praktiken charakterisieren und auszeichnen, und inwiefern sich dieses künstlerische Forschen von ›traditioneller‹ akademischer bzw. wissenschaftlicher Forschung einerseits und von nicht als Forschung intendierter künstlerischer Praxis andererseits [...] differenzieren lässt«.⁴¹ In diesem Sinne sind die von ihr vorgestellten analytischen »Momentaufnahmen« in Form unterschiedlicher, auf historischen Querverbindungen und subjektiv ›empfundenen‹ Hör-Assoziationen fußender ›Umdeutungen‹ der Eröffnungstakte von Alban Bergs Klaviersonate trotz der künstlerisch-praktischen Vorgehensweise letztlich doch am ehesten noch jenem Komplex zuzuordnen, den Henk Borgdorff – in sorgsamer Unterscheidung zu *Research for the arts* und *Research in the arts* – als *Research on the arts*⁴² bezeichnet – also »Forschung über die Kunst«, aber eben unter methodischer Einbeziehung von Praktiken eben jener Kunst. Es handelt sich um ein gutes Beispiel dafür, wie Erscheinungsformen historischer Satzlehre den musiktheoretischen ›Output‹ künstlerisch bereichern können, indem »verkörperte Wissensformen« (musikalische Praktiken) konkret zur Anwendung gebracht werden und damit wiederum neues Wissen bzw. neue Erkenntnis generieren – also ganz im Wortsinn von Kleins These, es sei eigentlich die »Forschung, die künstlerisch«⁴³ werde (und nicht umgekehrt). Durchaus ähnliche satztechnische Experimente hat im Übrigen bereits Ludwig Holtmeier zur unmittelbar einleuchtenden Untermauerung rein diskursiv schwerlich ›beweisbarer‹ Hypothesen verwendet;⁴⁴ ein weiteres Beispiel findet sich im 2020 erschienenen Band *Am Rand der Tonalität*, in dem Bernhard Haas »Töne auf Ab-

39 Linke Druck i. V.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Vgl. Borgdorff 2012, 37. *Research on the Arts* beinhaltet natürlich vor allem auch jegliche konventionelle, theoretisch bzw. wissenschaftlich forschende Auseinandersetzung mit Musik. Es zeigt sich bereits hier, dass künstlerische Forschung wohl nur selten ganz eindeutig einer dieser Kategorien zuzuordnen ist, sondern dass diese vor allem auch zur isolierten Beschreibung einzelner Arbeitsschritte taugen.

43 Klein 2010, 26.

44 Vgl. Holtmeier 2010, 107f.

wegen«⁴⁵ satztechnisch nachweist und damit – nach den Worten der Herausgeber – »*artistic research* im besten Sinne ermöglicht und im Medium Musik erfahrbar macht«. ⁴⁶

›REKOMPOSITION‹

Im Gegensatz zu den oben angeführten Beispielen zielen die folgenden Überlegungen vor allem auf etwas ab, das inhaltlich zwar nah verwandt ist, sich jedoch hinsichtlich Form und Wirkung noch einmal signifikant davon unterscheidet: Mir geht es hier nicht primär um ›praxisgestützte‹ musikalische Analyse als Beitrag zur Wissenschaft, sondern um eine musikalische Bearbeitungskunst, deren forschende Auseinandersetzung mit dem Original sich als ›vollwertig‹ künstlerisches, klingendes Konzertformat präsentiert und somit eine andere Außenwirkung hat – mit anderen Worten: ein Format, das jenem innerhalb des Artistic-Research-Diskurses am kontroversesten debattierten Anspruch⁴⁷ gerecht wird, im eigentlichen Sinne *Research in the arts* zu sein. So möchte ich im Folgenden eine Form der künstlerischen Werkbearbeitung vorstellen, die ich als ›Rekomposition‹ bezeichne und in der sowohl das Moment von historisch-analytischer ›Stilstudie‹ als auch frei assoziative, in der subjektiven Auseinandersetzung mit dem Original begründete künstlerische Entscheidungen enthalten sind. Es handelt sich um eine Studie über Bergs »Über die Grenzen des All« aus den ›Altenberg-Liedern‹ op.4, die bereits um 2012 entstand und deren Ausgangsidee der Frage geschuldet war, wo ›Tonalität‹ aufhöre und ›Atonalität‹⁴⁸ anfangen – ein ganz typisches Beispiel für ein Problem, dessen Erforschung mit diskursiven Ansätzen allein kaum befriedigend gelingen kann, auf das man allerdings fast zwangsläufig stößt, wenn man sich mit jenen Werken der Schönberg-Schule auseinandersetzt, die ›äußerlich‹ bereits die (gefühlten) Grenzen der Tonalität erreichen oder überschreiten, bei denen jedoch durchaus ein tonaler ›Kern‹ in Gestalt harmonischer Stufenfolgen spürbar ist,⁴⁹ der sich stellenweise deutlicher, teils aber auch nur sehr subtil (und damit in besonderem Maße von der subjektiven Wahrnehmung des informierten Hörers abhängig) bemerkbar macht. Die Leitfrage der im Folgenden komplett wiedergegebenen ›Retonalisierungsstudie‹ ließe sich folgendermaßen formulieren: Ist es möglich, derlei tonale ›Restbestände‹ nicht nur analytisch dingfest zu machen, sondern mit kompositorischen Mitteln derart zu verstärken, dass sie unmittelbar erfahrbar werden, ohne dass das Werk seine ursprüngliche ›Identität‹ einbüßt? Das künstlerische Forschungsziel läge also nicht nur darin, eine alternative ›Neukomposition‹ zu schaffen, sondern letztlich auch die Wahrnehmungsperspektive auf das Original zu verändern und zu erweitern. In den vergangenen Monaten habe ich diese Arbeit einer umfassenden Revision unterzogen und zur Aufführung gebracht:

45 Haas 2020.

46 Helbing/Jeßulat/Polth 2020, 11.

47 Vgl. Borgdorff 2012, 38.

48 Auf eine weitere Problematisierung dieser etablierten und je nach Kontext für gewöhnlich ›richtig‹ verstandenen Begriffe wird hier bewusst verzichtet.

49 Vgl. Holtmeier 2010, 86–91.

Mäßige Viertel ALBAN BERG op. 4, Nr. 3

Ü - ber die Gren - zen des All blick - - -

test du sin - - - nend hin - aus;

Hat - test nie Sor - ge um Hof und Haus!

a tempo *accel. rasch!* *molto rit.*

A „Retonalisierungsstudie“ Alban Berg
Robert Christoph Bauer

Mäßige Viertel *p*

Ü - ber die Gren - zen des All blick -

test du sin - - - nend hin - aus;

Hat - test nie Sor - ge um Hof und Haus!

a tempo *accel. rasch!* *molto rit.*

B

Beispiel 1: Gegenüberstellung von Alban Berg, »Über die Grenzen des All« aus ›Altenberg-Lieder‹ op. 4 (Klavierauszug) und Robert Christoph Bauer, ›Retonalisierungsstudie‹ (Fortsetzung auf nächster Seite)

sehr langsam *p* *pp* 15

Le - ben und Traum vom Le - ben - -

12 - - - - - sehr langsam *p*

Le - ben und Traum vom Le - ben ...

noch zurückhaltend *tonlos* Mäßiges Tempo *pp* 20

plötz-lich ist al - les aus. - - - Ü - ber die Gren - zen des All blickst

14 noch zurückhaltend *tonlos* Mäßiges Tempo *pp*

plötz-lich ist al - les aus ... Ü - ber die Gren - zen des All blickst

25 (*ppp*)

du noch sin - - - - - nend hin - aus!

18 *rit.* *ppp*

du noch sin - - - - - nend hin - aus!

Beispiel 1 (Fortsetzung von vorangehender Seite)

Zunächst sei angemerkt, dass der Klaviersatz fast gänzlich auf dem Klavierauszug⁵⁰ beruht – streng genommen handelt es sich also um eine Bearbeitung zweiten Grades. Diese ist gleichzeitig ›Kontrafaktur‹, denn die Singstimme entspricht voll und ganz Bergs Originalkomposition. Die Entscheidung, keinen Ton dieser Stimme zu verändern, beruht nicht auf Willkür oder spontaner künstlerischer ›Setzung‹, sondern vielmehr darauf, dass die Gesangsmelodie sich mir – bevor ich überhaupt das harmonische Material des ›Begleitsatzes‹ genauer untersuchte – als eigentliche Trägerin einer latent in ihr enthaltenen, durch großflächig auskomponierte Fundamentschritte definierten Tonalität offenbarte. So fällt zunächst (T. 2–3) das engschrittige Kreisen der Melodie um den ›Dominantgrundton‹ g^1 auf, wobei fis^1 und gis^1 jeweils als chromatische Durchgangsnoten zur ›Dominantseptime‹ f^1 , bzw. von der frei eintretenden ›None‹ a^1 zurück zum g^1 fungieren. Das in Takt 4 rhythmisch betonte cis^1 könnte zunächst im Sinne eines terzgeschichteten Mehrklangs als hochalterierte Undezime aufgefasst werden (man denke etwa an die häufige Verwendung dieses Akkordtyps bei Ravel oder im Jazz⁵¹), wirkt dann allerdings – allein schon aufgrund seiner tiefen Lage – doch eher wie ein freier, aufwärts gerichteter chromatischer Vorhalt zu jenem d^1 , das etwas verspätet im Folgetakt erscheint, nachdem das synkopisch vorbereitete b^1 in Takt 5 vorhaltsartig zur nunmehr ›tiefalterierten None‹ as^1 geführt wurde. In Takt 6–7 wiederholt sich die Auflösung eines stark gedehnten cis^2 (nun also eine Oktave höher) hin zu d^2 – und Takt 7 wirkt schlussendlich klar als abwärts gerichtete Dominantseptakkord-Brechung mit ausgesparter Terz, dessen Quinte auf der letzten Zählzeit quasi leittönig (d. h. auf e^1 gerichtet) hochalteriert (die in diesem Sinne ›korrekte‹ Orthographie wäre dis^1 statt es^1) und zusätzlich mit der None versehen wird, bevor die endgültige Auflösung in die Tonika folgt und damit der am Ende des Stücks melodisch wiederholte A-Teil einen klar kadenzialen Abschluss findet. Der ›dominantprolongierte Schlussfall‹ des Liedes wird so bereits als Eröffnungsgeste vorweggenommen.⁵²

Die harmonische Grundierung des A-Teils gestaltet sich im Spannungsfeld der notwendigen Harmonisierung ›harmoniefremder‹ Melodietöne einerseits und der gleichzeitigen Bindung an den prolongierten Grundton G andererseits. So ergibt sich trotz gleichbleibenden Fundaments ein gewisser harmonischer Reichtum, der durchaus mit dem Tonalitätsdenken der Schönberg-Schule korrespondiert.⁵³ Wo liegt nun aber die Verbindung zu Bergs statischem Zwölftonakkord, mit dem er die Eröffnungstakte durchweg unterlegt? Im Original wird dieser Akkord lediglich durch Umschichtung der Orchesterinstrumente einem mehrfachen ›Farbwechsel‹ unterzogen, ohne dabei seine eigentliche Tonhöhenstruktur zu verändern. Auch hier war meine Vorgehensweise keineswegs von Willkür geprägt, sondern höchstens von einer gewissen Subjektivität der Assoziationen: So werden komplexe Vielklänge allein schon aufgrund ihres harmonischen Spannungsgehalts oftmals dominantisch aufgefasst; gleichzeitig liegt die Assoziation mit dem Ober-

50 Alban Berg, *Fünf Orchester-Lieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* op. 4, Klavierauszug von Hans Erich Apostel, Wien: Universal-Edition.

51 Im Jazz-Kontext gewöhnlich als Mixolydian #11, vgl. etwa Terefenko 2017, 84f. (Hier wird auch der Bezug zur Obertonreihe deutlich gemacht.)

52 Linke (Druck i. V.) verweist darauf, dass Theodor W. Adorno auch den ersten Viertakter der Berg'schen Klaviersonate als »eine einzige Kadenz« begriff.

53 Zu Schönbergs Tonalitäts- und Stufenbegriff siehe Holtmeier 2010, hier insbesondere die Ausführungen zur Trennung von harmonischem »Vorder-« und »Hintergrund« sowie zur »Entfunktionalisierung der Klänge« (vgl. ebd., 88–98).

tonspektrum nahe⁵⁴ (man denke auch an Skrjabins ›Mystischen Akkord‹⁵⁵ oder Messiaens *Accord de la résonance* als Vorläufer der komplexen Spektralharmonie bei Gérard Grisey⁵⁶ oder Georg Friedrich Haas, innerhalb derer wiederum die vertraute ›Dominantsept-Klanglichkeit‹ vielfach deutlich zu Tage tritt). An die Stelle von Bergs ›Farbwechsell‹ treten in meiner Fassung nun zwar Akkordwechsel, aber eben keine ›Funktionswechsel‹.⁵⁷ Wesentlich klarer noch als in den Eröffnungstakten offenbart sich jenes Moment von Dominantprolongation im abschließenden A'-Teil, da hier der originale Tamtam-Wirbel durch ein ›Fundament-Tremolo‹ ersetzt wird und sich darüber ein zunächst terzgeschichteter, nur durch vorübergehende Tiefalterationen eingetrübter, am Ende geradezu spektral anmutender dominantischer Mehrklang⁵⁸ aufbaut.

Es würde am eigentlichen Wesen von künstlerischer Forschung als nicht in erster Linie diskursivem Modus des Erkenntnisgewinns vorbeigehen, wenn der ästhetische Gegenstand, der solche Erkenntnis vermitteln soll, unbedingt einer detaillierten theoretisch-verbale Flankierung bedürfte. So sei lediglich gesagt, dass sich mir die Identifizierung der Passage der Takte 9–12 als auskomponierte Subdominante mit großer Eindeutigkeit aufdrängte (verunklarende Faktoren sind hier lediglich Bergs langer ›Bass-Vorhalt‹ *fis* in T. 9–10, dessen direkte ›Bereinigung‹ zugunsten von *f* bereits in T. 9 notwendig war, die direkten Kollisionen der ›Mollterz‹ *as*¹ mit der ›Durterz‹ *a*¹, die einer Entschärfung bedürften, und schließlich die Tiefalteration von *c*¹ zu *ces*¹ ab T. 10, welche allerdings weitgehend beibehalten werden konnte), während der schleichende Übergang zur prädominanten II. Stufe in Takt 13 weniger klar erschien. Hier ist zudem anzumerken, dass die Einrichtung des Begleitsatzes mit stärkeren Eingriffen in die Tonhöhenstruktur einhergehen musste, um die angedeutete Hörwahrnehmung mit einem ausreichenden Maß an tonaler Eindeutigkeit auf der Ebene der Harmonik zu unterstreichen. Dies geht natürlich auf Kosten einer im Original möglicherweise wirksamen tonalen Ambivalenz bzw. ›Polyzentrik‹.⁵⁹ Ein starker Anhaltspunkt hingegen, noch vor der Dominantprolongation des A'-Teils *D* als Fundament anzunehmen, ist im Übrigen nicht nur der Großterzsprung *d*²–*fis*² der Singstimme (»...und Traum...«), der diese Annahme natürlich stützt, sondern bereits das in Takt 8 des Berg'schen Originals als ›Hauptnote‹ eingeführte *d*², das im Folgetakt als *d*¹ in die linke Hand wandert und so nicht etwa nur als Tredezime in einem gedachten terzgeschichteten Komplex, sondern als veritable *sixte ajoutée* erscheint, die dann, vor der Wendung des Fundaments hin zur V. Stufe, jedoch notwendigerweise Grundtoncharakter annimmt und damit der ›doppeldominanten‹ Vorbereitung des A'-Teils dient. Der B-Teil der Originalversion lässt also durchaus im Sinne des Rameau'schen *double*

54 Vgl. Anm. 51.

55 Vgl. Eggebrecht 1967.

56 Vgl. Handschick 2015, 185.

57 Zur Verifikation der gleichbleibenden Stufenbindung unternehme man ein Experiment ›künstlerischer Forschung im Kleinen‹ und spiele die komplette Passage über einem kräftig angeschlagenen und dann im Sostenuato-Pedal gehaltenen Kontra-G.

58 Die Terzschichtung dieses Akkordes reicht bis zur ›doppelt tiefalterierten 19‹ *deses*³, welches de facto eine Oktavverdoppelung der Undezime darstellt. Zu dieser Art terzgeschichteter ›Vielklänge‹ jenseits der Tredezime vgl. Persichetti 1961, 85–90.

59 So ließe sich aufgrund des im Original mit starker Geste eingeführten *G*, das nach ›interpunktischer‹ Zäsur zunächst auch bestehen bleibt, durchaus argumentieren, in Takt 11 habe man es mit einem Halbschluss zu tun, an den sich, ausgehend von einem verminderten *G*-Septakkord in Takt 12, die Allusion einer Teufelsmühle anschließt.

emploi die »Interpolation eines weiteren Fundamentalbasstons ohne äquivalenten harmonischen Wechsel«⁶⁰ sinnvoll erscheinen – aber dieser im Original kaum erkennbare Wechsel lässt sich ›rekomponierend‹ verdeutlichen.

Das Ergebnis dieses kleinen Experiments im künstlerisch-praktischen Forschungslabor scheint eindeutig: Die Identifizierung eines tonalen ›Kerns‹ ist – zunächst einmal ungeachtet des im Original wirksamen Tonalitätsgrades – grundsätzlich möglich und lässt sich mit künstlerischen Mitteln veranschaulichen. Die hier gezeigte Lösung ist sicherlich nur eine von mehreren Möglichkeiten. Sowohl der analytische Befund als auch die kompositorischen Schlussfolgerungen hieraus unterliegen in unterschiedlichem Maße einer subjektiven Wahrnehmung, die Anlass zu weiterer Diskussion geben könnte. Weniger noch, als es bei rein geisteswissenschaftlicher Forschung der Fall ist, zielt eine Forschung, die in der Gestalt von Kunst auftritt, auch kaum darauf ab, feststehende ›Wahrheiten‹ zu postulieren, sondern sie bezieht ihren Kunstcharakter nicht zuletzt daraus, dass in der ästhetischen Auseinandersetzung mit ihr nicht nur neue Erkenntnisse gewonnen, sondern auch neue Fragen aufgeworfen werden. Aus meinem Experiment geht ferner hervor, dass die ›Retonalisierung‹ der musikalischen Oberfläche nicht unbegrenzt weit getrieben werden kann, sondern dass das Ergebnis sich jedenfalls im Bereich einer ›avancierten Tonalität‹ bewegen muss, wenn Identität und Wiedererkennbarkeit des Ausgangswerks nicht verloren gehen sollen. Ist dies gewährleistet, entsteht sogar Raum für ironisch-kreative ›Paradoxien‹, wie die mit absichtlich ›süßlichen‹ Terzparallelen und am Schluss gar ›straussisch‹ schillernden ›Rosenkavalier-Akkorden‹ kontrapunktierten Kadenz am Ende der beiden A-Teile zeigen.⁶¹ Nur ein scheinbarer Widerspruch (und damit ein direkt erlebbares Beispiel für das spezifische Tonalitätsdenken des Schönberg-Kreises) ist es, dass der zugrundeliegende Fundamentalbass nicht nur problemlos mit der völlig konventionellen Form des dreiteiligen Liedes korrespondiert, sondern sich – ganz im Sinne der Schönberg'schen Harmonielehre – auch geradezu archetypisch, nämlich als Folge ausschließlich »starker«, d. h. für Schönberg »steigender Schritte«⁶² präsentiert. Hinter der komplexen Außenhaut des Liedes verbirgt sich also eine letztlich in hohem Maße ›klassische‹ tonale Struktur.⁶³ Ob Berg selbst sein Werk tatsächlich in genau dieser Weise gedacht hat, ist nicht notwendigerweise die zentrale Frage – jedenfalls, wenn man Linke in ihrer Annahme folgt, »dass die ästhetische Erfahrung« (dies wäre in unserem Falle die ›Wahrnehmung durch die tonale Brille‹) »den ästhetischen Gegenstand [...] mitkonstituiert und dadurch auch transformiert«.⁶⁴ Insofern ist Rekomposition ein Ansatz, der sehr wohl geeignet ist, einerseits tiefer in das Originalwerk einzudringen (in diesem Zusammenhang ließe sich von einer Innenperspektive sprechen), sich aber gleichzeitig auch ein Stück weit davon zu lösen (somit also eine Außenperspektive einzunehmen) und sich auf eine frische ästhetisch-künstlerische Erfahrung einzulassen, die keiner weiteren wissenschaftlichen Rechtfertigung bedarf und die, womöglich in direkter Konfrontation mit dem Originalwerk, Bestandteil innovativer Konzertformate sein könnte.

60 Sönksen 2013.

61 Es handelt sich hierbei natürlich um ›Setzungen‹, die über das eigentlich angestrebte Forschungsziel hinausgehen, dabei jedoch zeigen, dass selbst stilistische Querverbindungen, die zunächst geradezu ›unmöglich‹ erschienen, plötzlich machbar sind, ohne als collagenhafter Stilbruch zu wirken.

62 Schönberg 1922, 144.

63 Vgl. Holtmeiers Fundamentalbass-Analysen zweier Lieder aus Schönbergs *Acht Liedern* op. 6 (2010, 98).

64 Linke Druck i. V.

AUSBLICK UND FAZIT

Es wäre überflüssig, zu betonen, dass die oben besprochene Rekompositionsarbeit nur ein Beispiel dafür ist, wie musiktheoretisch reflektierte Satzlehre als Instrument einer genuin künstlerischen Forschung dienen kann, die geeignet ist, über die Grenzen eines engen, wissenschaftlichen Fachdiskurses hinaus ästhetische Wirkung zu entfalten. In meinem eigenen künstlerisch-wissenschaftlichen Promotionsprojekt⁶⁵ arbeite ich etwa an ganz ähnlichen Fragestellungen hinsichtlich der avancierten Tonalität bei Schönberg und Strauss. Ein weiteres Projekt besteht darin, den Orchestersatz zum 2. Klavierkonzert des Berliner Schönberg-Schülers Norbert von Hannenheim zu ›rekonstruieren‹, von dem keinerlei Skizzen, keine Tonaufnahme, sondern lediglich der Solopart (mit einigen Stichnoten) erhalten ist. Je nach künstlerischer Herangehensweise erfordert dies also zunächst eine umfassende analytische Erforschung des Hannenheim'schen Personalstils, eine Analyse des Soloparts hinsichtlich Reihen und deren Modi, Themen, Motiven, charakteristischen Harmonien etc., bevor eine Rekomposition der Orchesterstimmen erfolgen kann, die jenem hypothetischen Original, das mit größter Wahrscheinlichkeit nie wieder erklingen wird, möglichst nahe kommt. Der Modus des Komponierens wird also am ehesten der einer auf der Materialebene stark vorstrukturierten ›Stilkomposition‹ sein, die ohne eigene künstlerische Setzungen allerdings kaum realisierbar sein wird. Musiktheoretisch reflektierte Satzlehre ist zwar unverzichtbare Grundlage einer solchen Form des Komponierens, aber am Ende nicht (mehr) ihr eigentlicher Gegenstand. Derartige ›Rekonstruktionsarbeiten‹ sind insofern prädestiniert dafür, die Grenzen zwischen den Bereichen Werkbearbeitung und Neukomposition auszuloten – gegebenenfalls bis hin zu einer stilistisch ungebundenen Montage.⁶⁶ Es liegt auf der Hand, dass von hier aus der Weg zum gänzlich ›freien‹ Komponieren nicht weit ist.

Die Möglichkeiten, wie (freies) Komponieren den Tatbestand der Forschung erfüllen kann, sind sicherlich vielfältig und zunächst einmal unabhängig von der Frage einer Verbindung zur Musiktheorie (und ebenso unabhängig von den eingangs angeführten transdisziplinären ›Trends‹) zu diskutieren. Denkt man jedoch entsprechend dem Thema des vorliegenden Artikels weiter, so gelangt man fast unweigerlich zu der Frage, inwieweit etwa auch musiktheoretische Modelle, die ursprünglich zur Analyse bestimmter (älterer) Musik entwickelt wurden, nicht nur als Grundlage von Rekomposition bzw. Rekonstruktion im oben erläuterten Sinne, sondern auch als direkte Inspiration in abstrahierter Form dienen könnten. Das musiktheoretische Werkzeug, das direkt der künstlerischen Praxis oder zumindest einer bestimmten Wahrnehmung von Kunst entspringt, würde so als produktive Größe gleichsam an ihren Ursprungsort zurückkehren und als Ideengrundlage für eine musikalische Klangsprache dienen, die sich wesentlich von jener Musik unterscheidet, die bei der Entwicklung der Theorie ursprünglich Pate stand. Analog zur postmodernen Praxis, ›Musik über Musik‹ zu schreiben, sind Konzepte denkbar, die von der Idee einer ›Musik über Musiktheorie‹ getragen sind. Im außermusikalischen Bereich existieren bereits durchaus Beispiele einer in diesem Sinne ›forschungsbasierten‹ Kunst, die etwa

65 Arbeitstitel: »Am Scheideweg« – *Komponieren im Grenzbereich avancierter Tonalitäten und ›Atonalitäten‹*, zugelassen am Deutsch-französischen Doktorandenkolleg für musikalische Interpretation und künstlerische Forschung (Freiburg/Straßburg).

66 Zum Begriff der »Montage« in Abgrenzung zur »Collage« siehe Drees 2016.

die »Performativität und Materialität«⁶⁷ wissenschaftlichen Forschens thematisiert und darauf abzielt, »Nebenprodukten des Forschungsprozesses«⁶⁸ »Bedeutungen und Erkenntnisse zu entlocken, die [...] bisher verborgen geblieben sind«.⁶⁹

Es erscheint grundsätzlich lohnenswert, verstärkt jene ›untoten‹ historischen Praktiken, die als ›Theorie‹ bis heute gleichsam konserviert wurden (und dabei von der künstlerischen Praxis immer weiter in den Verantwortungsbereich einer wissenschaftlich ausgerichteten Musikforschung bzw. -pädagogik abwanderten), auch wieder zurück in die Sphäre des Künstlerischen zu holen. Bei entsprechend kreativer Anwendung muss dies keinen ästhetischen Rückschritt bedeuten. Im besten Fall kann es sogar ein Stück weit der Befreiung aus einer Nische dienen, innerhalb derer man sich zwar als ›weltzugewandt‹ betrachten mag, aber vielerorts gleichzeitig an einem Verständnis von künstlerischer Moderne festhält, das in seinem Absolutheitsanspruch dazu beigetragen hat, dass heute ein weites Feld zwischen ästhetisch strengem, philosophisch geprägtem ›Hochschul-Komponieren‹ einerseits und einer gefälligen, dabei künstlerisch wie handwerklich unterkomplexen ›Konsum-Musik‹ andererseits weitgehend brach liegt. Eine stärkere Loslösung vom nach wie vor weit verbreiteten, dabei genuin westlichen Ideal künstlerischer ›Voraussetzungslosigkeit‹ – ein offenbar nahezu unverwüstliches Erbe der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts – könnte wieder zu einer stärkeren Wertschätzung von handwerklich ›verkörpertem‹ geschichtlichen Bewusstsein und Wissen führen: hin zu einem neuen Verständnis einer ›Wissenschaft des Komponierens‹,⁷⁰ die im Zusammenspiel mit Interpretation, Improvisation und anderen musikalischen Erscheinungsformen mit dafür sorgen kann, das Phänomen ›Kunstmusik‹ in seiner Gesamtheit als lebendige Praxis zu erhalten. Artistic Research scheint für derartige Bestrebungen ein adäquater Rahmen zu sein – insbesondere auch, wenn es darum geht, eine gewisse Respektlosigkeit vor einem allzu lange herrschenden Begriff vom ›Werk‹ als unantastbares Heiligtum zu befördern. Nicht nur Komposition im engeren Sinne kann sich so wieder stärker dem annähern, was über Jahrhunderte hinweg das Metier charakterisierte und was die Nachkriegs-Avantgarde nach den Worten Eimerts bereits zurückgewonnen zu haben glaubte: die Eigenschaft »angewandter Musiktheorie«.

Literatur

Borgdorff, Henk (2012), »The Debate on Research in the Arts«, in: ders., *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden: Leiden University Press, 28–55.

Budday, Wolfgang (2002), *Harmonielehre Wiener Klassik. Theorie – Satztechnik – Werkanalyse*, Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.

De la Motte, Diether (1976), *Harmonielehre*, Kassel: Bärenreiter.

67 Maeder o.J.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Vgl. die Rede von der »Wissenschaft des Generalbasses« (Menke 2015, 181). Menke verwendet in diesem Zusammenhang auch den Begriff »Kompositionswissenschaft« (ebd.).

- Drees, Stefan (2016), »Collage/Montage«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 209–212.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.) (1967), »Mystischer Akkord«, in: *Riemann Musiklexikon, Sachteil*, hg. von Hans-Heinrich Eggebrecht, Mainz: Schott, 620.
- Eimert, Herbert (1964), *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*, Wien: Universal-Edition.
- Feyerabend, Paul (1986), *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Haas, Bernhard (2020), »Töne auf Abwegen«, in: *Am Rand der Tonalität. Brüche – Rekonstruktionen – Nachleben*, hg. von Volker Helbing, Ariane Jeßulat und Michael Polth, Würzburg: Königshausen & Neumann, 301–339.
- Handschick, Matthias (2015), *Musik als »Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung«*, Phil. Diss., Hildesheim: Olms.
- Hanslick, Eduard (1881), *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst* [1854], Sechste vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig: Barth.
- Helbing, Volker / Ariane Jeßulat / Michael Polth (Hg.) (2020), *Am Rand der Tonalität. Brüche – Rekonstruktionen – Nachleben*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hiekel, Jörn Peter (2016), »Angekommen im Hier und Jetzt? Aspekte des Weltbezogenen in der Neuen Musik«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 54–76.
- Holtmeier, Ludwig (1997): »Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie«, *Musik & Ästhetik* 1/2, 119–136.
- Holtmeier, Ludwig (2010), »Vom Triebleben der Stufen. Gedanken zum Tonalitätsbegriff Arnold Schönbergs«, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein, 84–108.
- Holtmeier, Ludwig (2012), »Feindliche Übernahme. Gottfried Weber, Adolf Bernhard Marx und die bürgerliche Harmonielehre des 19. Jahrhunderts«, *Musik & Ästhetik* 63, 5–25.
- Kiem, Eckehard (2010), »Timing in Josquins ›Stabat mater‹«, in: *Musik und ihre Theorien. Clemens Kühn zum 65. Geburtstag*, hg. von Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, John Leigh und Edith Metzner, Dresden: Sandstein, 19–32.
- Klein, Julian (2010): »Was ist künstlerische Forschung?«, *Gegenworte* 23, *Wissenschaft trifft Kunst*, 24–28.
- Kreidler, Johannes (2015), »Immaterial«, in: *KULTURTECHNO. Blog von Johannes Kreidler über eigene und andere Kunst, neue Technologie und ihre Politik*. <http://www.kulturtechno.de/?p=15550> (15.12.2022)
- Linke, Cosima (Druck i. V.), »Immanente Analyse und Künstlerische Forschung: Analytische Momentaufnahmen zu Bergs Klaviersonate op.1«, in: *Worte ohne Lieder. Sprachästhetik und musikalisches Schreiben bei Adorno*, hg. von Gabriele Geml, Wolfgang Fuhrmann, Han-Gyeol Lie und Nikolaus Urbanek, München: Edition Text + Kritik.
- Maeder, Marcus (o. J.), *Was ist künstlerische Forschung und was kann künstlerische Forschung sein?* <https://www.academia.edu/22803800> (15.12.2022)

- Mahnkopf, Claus-Steffen (2016), »Von Nono träumen am Institut für Gegenwartsmusik«, in: *Neue Musikzeitung* 4. <https://www.nmz.de/artikel/von-nono-traeumen-am-institut-fuer-gegenwartsmusik> (15.12.2022)
- Menke, Johannes (2012), »Perdu avez vostre bon père. Nachruf auf Eckehard Kiem«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 9/2, 313–315. <https://doi.org/10.31751/688>
- Menke, Johannes (2015), »Komponieren als Handwerk. Ein historischer Streifzug«, in: *Mythos Handwerk? Zur Rolle der Musiktheorie in aktueller Komposition*, hg. von Arianne Jeßulat, Würzburg: Königshausen & Neumann, 175–186.
- Persichetti, Vincent (1961), *Twentieth-Century Harmony. Creative Aspects and Practice*, New York: Norton.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre* [1911], 3. vermehrte und verbesserte Auflage, Wien: Universal-Edition.
- Sönksen, Sören (2013), »Die Idee des stummen Fundamentes bei Rameau, Kirnberger und Sechter«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 10/2, 373–387. <https://doi.org/10.31751/730>
- Terefenko, Dariusz (2017), *Jazz Theory. From Basic to Advanced Study*, Second Edition, New York: Routledge.
- Utz, Christian (2016), »Musiktheorie«, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler / Kassel: Bärenreiter, 417–422.
- Wagner, Richard (1849), *Die Kunst und die Revolution*, Leipzig: Wigand.

© 2022 Robert Christoph Bauer (rob.c.bauer@gmx.de)

Hochschule für Musik Freiburg [University of Music Freiburg]

Bauer, Robert Christoph (2022), Musiktheorie und ›Satzlehre‹ im Kontext der Diskussion um Artistic Research [Music Theory and ›Satzlehre‹ in the Context of the Discussion on Artistic Research], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 59–78. <https://doi.org/10.31751/1171>

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.



eingereicht / submitted: 29/12/2021

angenommen / accepted: 04/03/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 23/01/2023

Probenprozesse (nicht) als Artistic Research

Perspektiven auf Intentionen, Kriterien und Praktiken der Wissensgenerierung im Bereich Dirigieren

Clara Maria Bauer

Der Artikel thematisiert mögliche Forschungsansätze und wissenschaftstheoretische Fragestellungen von Artistic Research (AR) im Bereich Dirigieren. Nach einer Standortbestimmung werden Ziele von AR diskutiert und überlegt, welche Aspekte speziell für AR im Bereich Dirigieren hilfreich sein könnten. Unter welchen Rahmenbedingungen sind AR-Projekte im Bereich Dirigieren denkbar? Was brauchen wir auf Systemebene, um Dirigent*innen und Künstler*innen, die auch dirigieren, zu ermöglichen, neues Wissen in AR-Projekten zu generieren und sie mit anderen Forschenden zu vernetzen? Wie könnten wir AR-Projekte im Bereich Dirigieren einer kritischen Qualitätsprüfung unterziehen und hierüber in Dialog treten? Welche Relevanz könnten AR-Projekte im Bereich Dirigieren für die Öffentlichkeit haben? Wann finden in Probenprozessen forschende Praktiken statt und wie müssten diese unterschieden werden von AR-Projekten? Schließlich werden konkrete Fragestellungen benannt, die aus einer dirigentischen Praxis heraus entwickelt werden könnten.

The article discusses possible research objects and questions concerning artistic research in the field of conducting. After an assessment of the current situation, objectives of artistic research will be discussed, and it will be considered which aspects could be helpful specifically for AR in the field of conducting. What are the needs of researchers who want to initiate AR projects in conducting? What do we need to support conductors and artists who also conduct, to generate new knowledge in AR projects, and to connect them with other researchers? What do we need to be able to critically assess the quality of AR projects in the field of conducting and to establish a dialogue about them? What relevance could AR projects in conducting have for the public? When do research practices take place in rehearsal processes and how should they be distinguished from AR projects? Finally, concrete research questions are stated that could be developed out of a conducting practice.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: artistic research; Arts based research; Conducting; Dirigieren; knowledge production; Künstlerische Forschung; Probenprozesse; rehearsal processes; Wissensgenerierung

Wenn György Ligeti schreibt, Form in der neuen Musik reiche »von gleichsam einräumigen, riesigen leeren Gebäuden bis zu unterirdisch verschlungenen Labyrinthen und in weiter Fläche verstreuten Siedlungen«,¹ dann fordert er dazu auf, offen zu sein, nicht nach bekannten Formen zu suchen, sondern vielerlei Gestalten zu akzeptieren. ›Research‹ – das ist der Begriff, der momentan vielerorts neu geprägt wird. Kriterienkataloge von wissenschaftlicher Forschung auf künstlerische Forschung zu übertragen, scheint wenig förderlich, für keine der beiden Formen. Die zahlreichen und diversen Projekte, die derzeit unter dem Namen ›Artistic Research‹ (AR) weltweit durchgeführt werden, unterscheiden sich inhaltlich und methodisch stark voneinander. Was würde passieren, wenn wir, angelehnt an Ligetis Aussage, Wissen und Verstehen als im gleichen Maße

1 Ligeti 2007b, 193.

divers fassen würden wie er musikalische Formen? Mit welcher Offenheit würden wir dann Begriffe wie ›Forschung‹ und ›Wissensgenerierung‹ definieren, um AR-Projekte unserer Kolleg*innen nachzuvollziehen, und wie sehr müssten wir noch detaillierter über Feinheiten in der Begriffsbestimmung der Unterkategorien ›wissenschaftlich‹ und ›künstlerisch‹ nachdenken, um eine klare Trennlinie zwischen wissenschaftlichen Forschungsprojekten, künstlerischen Forschungsprojekten und künstlerischen Praktiken ziehen zu können?

I. STANDORTBESTIMMUNG

Das *Rhythmic Music Conservatory* (RMC) in Kopenhagen hat sich zur Aufgabe gestellt, Qualitätskriterien für exzellente AR-Projekte zu entwickeln. Das zu diesem Zweck erarbeitete Konzept SITRE² unterscheidet folgende Kriterien: ›S – Significant‹, ›I – Informed‹, ›T – Transparent‹, ›R – Relevant‹, ›E – Engaged‹. Peer-Review-Prozesse von AR-Projekten, die am RMC eingereicht werden, müssen sich an diese SITRE-Kriterien halten. Die Identitäten der Reviewer*innen sind zudem offenzulegen und die künstlerischen bzw. künstlerisch-wissenschaftlichen Hintergründe und Perspektiven kurz darzulegen. Gesprochen wird hier von einem »peer dialogue«, der im besten Fall wechselseitig bereichernd funktioniert.³ Esa Kirkkopelto, seit über 14 Jahren im Bereich AR tätig, von 2007 bis 2017 Professor für AR an der *University of the Arts Helsinki* und seit 2020 Professor für AR an der *Malmö Theatre Academy der University of Lund* sprach sich dafür aus, anstatt nach der internationalen Verständigung über allgemeingültige Kriterien zu streben, besser ein Umfeld zu schaffen, in dem die unterschiedlichen Formen von AR Platz haben und sich in einem kritischen, wechselseitigen Dialog entfalten können.⁴ AR im Verständnis des RMC soll Interesse und neue Einsichten an, in und über Kunst und Prozesse des Entstehens von Kunst fördern und an eine kunst- und kulturinteressierte Öffentlichkeit gerichtet sein.⁵ Ausgangspunkte für AR-Projekte im Verständnis des RMC sind die individuellen künstlerischen Praktiken der Forschenden. Neues Wissen wird durch die Erforschung von künstlerischen Fragen entwickelt, die sich aus den künstlerischen Praktiken heraus ergeben: »RMC will approach artistic research as a diverse, multifaceted field of knowledge, firmly based on artistic experience and insights, and on what artists actually do.«⁶ Die Standpunkte und Praktiken des RMC mögen für diesen Artikel als Ausgangspunkt dienen.

Um im Folgenden über AR im Bereich Dirigieren zu sprechen, werden zunächst allgemeine Definitionsversuche von AR abgewogen und versuchsweise, ggf. auch mit Konkretisierungen und Adaptionen, auf AR im Feld Dirigieren übertragen. Zwei Merkmale, die sich in mehreren Definitionsversuchen abzeichnen, sind die Hervorhebung der Rolle der Künstler*innen für die Entwicklung von AR-Projekten und -Fragestellungen sowie die Betonung des Potentials der Wissensgenerierung. Bereits 2008 fand in Wien eine Tagung statt, deren Ergebnisse in dem 2011 erschienenen Band *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein?* veröffentlicht wurden. Dort formuliert Janet Rittermann, von 1993

2 Rhythmic Music Conservatory 2019a.

3 Ebd.

4 Vgl. Ebd.

5 Vgl. Ebd.

6 Rhythmic Music Conservatory 2019b, 17.

bis 2005 Direktorin des *Royal College of Music* in London und von 2004 bis 2012 Mitglied des österreichischen Wissenschaftsrats,⁷ noch etwas vage, dass Künstler*innen in der künstlerischen Forschung »selbst eine Schlüsselrolle spielen können – vielleicht sogar spielen sollten.«⁸ Als besondere Erkenntnis wird hervorgehoben, dass Artistic Research »Wissen schaffen kann.«⁹ Die *Association Européenne des Conservatoires Académies de Musique et Musikhochschulen* (AEC) hält in ihrem *white paper* 2015 fest, dass künstlerische Forschung als eine »Form der Forschung definiert werden [kann], die über eine starke Verankerung in der künstlerischen Praxis verfügt und die neues Wissen, neue Einsichten oder Perspektiven innerhalb der Kunst schafft und damit sowohl der Kunst selbst als auch der Innovation dient.«¹⁰ In dem 2020 veröffentlichten Band *Musik, die Wissen schafft* spricht der Musikwissenschaftler Arnold Jacobshagen von einem »spezifischen Erkenntnisgewinn aus den Künsten heraus.«¹¹ In *The Vienna Declaration on Artistic Research* (2020), ebenfalls vom AEC veröffentlicht, wird künstlerische Forschung beschrieben als »research through means of high level artistic practice and reflection« und zugleich als »epistemic inquiry, directed towards increasing knowledge, insight, understanding and skills.«¹² Auch das *Swedish Research Council* betont als wichtiges Ziel von AR die Entwicklung der Künste aus dem künstlerischen Tun heraus:

Artistic research is carried out from inside the actual artistic doing, where the question of *how* something is done is placed in focus in parallel with *something being created*, and contributes actively to developing the artistic field. At the same time, this increases the insight into art and creativity.¹³

Dabei trage AR nicht nur zur Entwicklung der künstlerischen Praxis, sondern auch der künstlerischen Ausbildung bei und fördere durch reflexive Praktiken und das genaue Verfolgen von künstlerischen Prozessen die Einsicht in künstlerische Methoden und deren Relevanz.¹⁴

Zu den Zielen und der Dissemination der Ergebnisse von AR sowie zur Bedeutung einer systematischen Herangehensweise bei der Durchführung von AR-Projekten äußert sich der australische Pianist Stephen Emmerson in seinen Definitionsversuchen folgendermaßen: AR sei ein Prozess der Untersuchung und brauche eine Intention (»[...] it is the intention to explore or investigate some issue that is one of the features that distinguishes research from practice«¹⁵). Außerdem soll AR zu neuen Einsichten führen und diese Erkenntnisse müssten auch effektiv geteilt werden (Disseminationsstrategien). In manchen Fällen sei es zudem wichtig, explizit auf den Kontext von Forschung und künstlerischer Praxis (im Sinne von: der Aufführungsort, das Publikum, die Einbettung in die Forschungslandschaft, Beziehun-

7 Der Wissenschaftsrat fungiert als beratendes Gremium der österreichischen Bundesregierung für die Weiterentwicklung des österreichischen Universitäts- und Wissenschaftssystems.

8 Rittermann/Bast/Mittelstraß 2011, 22 f.

9 Ebd.

10 AEC 2015.

11 Jacobshagen 2020, 7.

12 AEC 2020.

13 Swedish Research Council 2019, 4 (Hervorhebungen original).

14 Vgl. ebd.

15 Emmerson 2017, 31 f.

gen zu anderen Forschungen, die historische Verortung etc.) einzugehen.¹⁶ Zusammengefasst lauten die Kriterien Emmersons: ›intent‹, ›contextualization‹, ›process‹, ›documentation‹, ›new insights‹, ›dissemination‹;¹⁷ im Vergleich dazu sei an Henk Borgdorff erinnert: »subject, method, context, outcome«,¹⁸ auf dessen theoretischen Überlegungen Emerson aufbaut. Zur Frage nach einer systematischen Erforschung und einer klaren Methodik fügt Emerson hinzu, dass nicht jede künstlerische Forschung diese Systematik brauche: »Valuable insights could still be provided even if the nature of the process was emergent and less than systematic«. ¹⁹

II. AR UND DIRIGIEREN

Der bereits erwähnte Bericht des *Swedish Research Council* bringt eine Problematik der derzeit verbreiteten Definitionsversuche von und Kriterienkataloge für AR auf den Punkt:

[A]rtistic research displays a considerable range when it comes to artistic disciplines. They have differing traditions, methods, questions and needs, which makes it difficult to point out specific subsidiary areas that should be the subject of specific investments.²⁰

Dass künstlerische Disziplinen wie Musik, Photographie, Film, Tanz, Performance, Literatur, kreatives Schreiben, Theater, Architektur und viele andere unterschiedliche Bedürfnisse haben, wenn es um die Entwicklung von AR-Projekten geht, erscheint klar. Dennoch werden oftmals, auch im Hinblick auf die bereits zitierten Kriterienkataloge, allgemeingültige Bestimmungen und Qualitätskriterien für AR-Projekte gesucht und aufgestellt. Wie könnte darauf aufbauend oder diese adaptierend auf die spezifischen künstlerischen Praktiken eingegangen werden, die sich selbstverständlich auch bereits innerhalb der Musik stark voneinander unterscheiden, denken wir an Komponieren, Improvisieren, Musizieren, Hören, Dirigieren etc.? Welche institutionellen Rahmenbedingungen, personellen und finanziellen Mittel, methodischen Zugänge, wissenschaftstheoretischen Perspektiven, praktikablen Möglichkeiten des Austausches zwischen Wissenschaftler*innen und Künstler*innen würden es Forscher*innen ermöglichen, AR-Projekte im Bereich Dirigieren zu initiieren? Was brauchen wir auf Systemebene, um Dirigent*innen und Künstler*innen, die auch dirigieren, dahingehend zu unterstützen, neues Wissen in AR-Projekten zu erzeugen? Was brauchen wir, um auch an der Schnittstelle von Musiktheorie und Dirigieren AR-Forschende und -Interessierte zu vernetzen? Was brauchen wir, um AR-Projekte im Bereich Dirigieren einer fundierten Qualitätsprüfung unterziehen und hierüber in Dialog treten zu können? Wie und in welcher Form könnten Forschungsergebnisse geteilt werden?

AR-Projekte im Feld Dirigieren könnten über Probensituationen und Konzertdirigate hinaus auch die Vorbereitung, die Beschäftigung mit Aufführungstraditionen und -lehren, mit historischer Aufführungspraxis, mit der Frage nach spezifischen Modi der Interpretation und eigenen Entscheidungen darüber, das Einstellen auf das konkrete Orchester, auf

16 Vgl. ebd., 32 f.

17 Vgl. ebd., 35 f.

18 Borgdorff 2011, 45.

19 Emmerson 2017, 33.

20 Swedish Research Council 2019, 6.

Zeit und Raum, das Konzeptionieren des Programms, das Auswählen der Ausgaben bzw. das Einrichten des Materials, die sozialen Komponenten der Probensituation, die Interaktion mit Ausführenden und dem Publikum, die Nachbereitung der einzelnen Proben und Vorbereitung der kommenden (Reflexion und Adaption), das rasche Entscheiden innerhalb der Proben und Konzerte, die Nutzung des Körpers, um musikalische Ideen zu vermitteln, und das Abrufen des *embodied knowledge*, das spontane Reagieren auf musikalische Momente und Veränderungen, das innerliche Voraus- und Nachhören von musikalischen Situationen, die Reflexion der Performance etc. erforschen – um nur ein paar mögliche Andockungspunkte zu nennen. Wenn wir ausgehend vom einzelnen Fach anschließend transdisziplinär weiterdenken, eröffnen sich weitere potentielle Themengebiete für AR wie (Wechsel)-Wirkungen musiktheoretischer Erkenntnisse auf dirigentische Praktiken, *embodied leadership* und Machtvorstellungen, Spiegelneuronen in der Orchesterpraxis, künstlerisch forschende Annäherungen an ältere Dirigierpartituren, um Interpretationspraktiken zu erschließen, die Erforschung von Prozessen vom *tacit knowledge* zum *bodily knowledge* – allesamt mögliche Schwerpunkte einer »Forschung, die Wissen schafft«²¹ in einem Forschungsfeld (AR im Bereich Dirigieren), in dem es bisher noch keine öffentlichkeitswirksamen Projekte gibt, auf die wir uns berufen könnten.

Wenn wir den Beruf der*s Dirigent*in in den Blick nehmen, ist offensichtlich, dass hier auf unterschiedlichsten Ebenen (künstlerische) Praktiken stattfinden und dass im Konzert- oder Musiktheaterbetrieb stets eine Vielzahl an Personen mit diversen Interessen involviert sind. Selbstverständlich wird eine Liste dieser Praktiken und Personen unvollständig bleiben, da sie je nach Situation im Detail anders lautet und jede*r Dirigent*in auch individuelle Praktiken zur Routine macht (Abb. 1). Dennoch soll dadurch der Blick für die Breite der Tätigkeiten geöffnet werden. Künstlerische Praktiken finden hier außerdem nicht losgelöst von nicht-künstlerischen Praktiken statt. Lesen wissenschaftlicher Texte, Einrichten von Partituren und Stimmenmaterial, Singen und Musizieren – viele der Praktiken nehmen aufeinander Bezug, hängen voneinander ab und prägen in ihrem Zusammenspiel das spätere Konzertdirigat. Die Tätigkeit der Künstler*innen, in diesem Fall Dirigent*innen, soll als Ausgangspunkt dienen für AR-Fragestellungen, entsprechend den eingangs zitierten Forderungen des RMC.

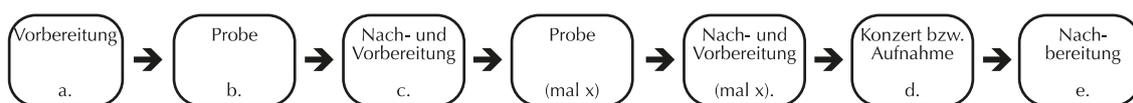


Abbildung 1: Sammlung möglicher Tätigkeiten beim Dirigieren als ein Ausgangspunkt für AR-Fragestellungen

Ad a.) Vorbereitung u. a.:

- Programmzusammenstellung
- Studieren der Partitur (u.a. mögliche Praktiken: Lesen der Noten, Suche nach unterschiedlichen Ausgaben, Vergleich mit dem Manuskript, klingende Realisation auf dem Klavier oder dem Instrument, Singen von bestimmten Stellen oder Stimmen, Auswendiglernen, Tempokonzepte, Einordnung im musikhistorischen Kontext, etc.)
- Entwicklung einer Interpretation aller Details der Partitur
- Evt. Bewegungsmuster einzelner Übergänge verinnerlichen

21 Vgl. Rittermann/Bast/Mittelstraß 2011, 22 f. und AEC 2015.

- Stimmenmaterial vorbereiten und Details eintragen bzw. adaptieren (u.a. Atmen, Bogenstriche, Schlagmuster eintragen, dynamische Details, Fehler ausbessern, etc.)
- Besetzungswünsche und Orchester- bzw. Choraufstellung festlegen
- Probenplan entwerfen und übermitteln
- Bei Aufnahme: Vorbereitungs- und Besprechungsarbeit mit Tonmeister*innen

Ad b.) Probe u. a.:

- Probendirektion
- Evt. geteilte Proben, Vorproben mit Solist*innen oder Chören
- Stück durchspielen
- Einzelne Stellen ›herausprobieren‹
- Balance austesten
- Intonation verbessern
- Interpretation vermitteln
- Einsätze zeigen
- Musikalische Charaktere vermitteln
- Zusammenspiel perfektionieren
- Gruppendynamische Prozesse beobachten und damit arbeiten
- Mögliche didaktische Formen: große Idee geben (Formkonzept, musikalische Aussage bzw. ästhetische Ideen, Überblick gewinnen), Detailprobenarbeit, dann wieder zurück zur großen Idee, im Hinblick auf das Konzertdirigat
- Akustische Einrichtungen am Aufführungsort

Ad c.) Nach- und Vorbereitung u. a.:

- Reflexion
- Evt. Probenplan für nächste Proben adaptieren
- Evt. Dialog mit Solist*innen

Ad d.) Konzert bzw. Aufnahme u. a.:

- Konzertdirigat
- Spontanes Interagieren auf der Bühne
- Interaktion mit dem Publikum

Ad e.) Nachbereitung u. a.:

- Reflexion
- Evt. Nachbesprechungen mit Manager*innen, Musiker*innen, Intendant*innen, Publikum, etc.
- Bei Aufnahme: Abmischung, Hören, Besprechungen mit Tonmeister*innen etc.

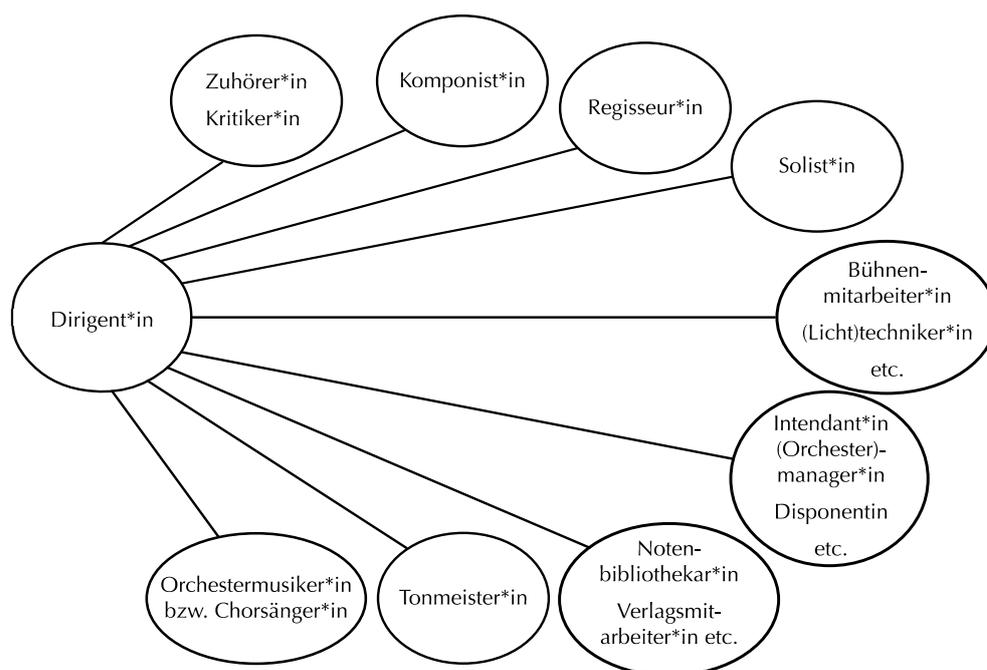


Abbildung 2: Stakeholder rund um die Person der*s Dirigent*in

Die körperlichen Praktiken des Dirigierens stehen in enger Verbindung mit den sozialen Implikationen des Berufsbilds Dirigent*in. Sich gerade mit diesen Berufsbildern auseinanderzusetzen und den eigenen und fremden Vorstellungen mit künstlerischen Forschungsprojekten zu begegnen, könnte ein Potential von AR-Projekten im Bereich Dirigieren sein. Dirigieren ist Führen und als solches auch ein Spiegel von gesellschaftlichen Strukturen. Hat zum Beispiel Herbert von Karajans Dirigierstil auch das Bild von Führung allgemein beeinflusst bzw. wo haben hier Wechselwirkungen stattgefunden? Wie verändern sich heute Machtstrukturen innerhalb von Orchestern und inwieweit spiegeln diese Entwicklungen auch gesellschaftliche Prozesse wider oder haben sogar Einfluss auf das soziale Verhalten des Publikums, auch außerhalb des Konzertsaals? Proben, und das ist selbstverständlich einer der zentralsten Arbeitsbereiche eine*r Dirigent*in, ist geprägt von Suchen: nach passenden Bogenstrichen, nach gemeinsamer Atmung, nach wohlklingenden Obertonspektren, nach musikalischen Charakteren und vielem mehr. Teil des Dirigierens ist es, mit einer Interpretation der zu dirigierenden Werke zu der ersten Probe zu kommen, diese den mitwirkenden Musiker*innen zu vermitteln und die besten Wege zu finden, die Interpretation klanglich zu realisieren und gegebenenfalls auch zu adaptieren. Herbert Blomstedt sagte 2015 im Zuge eines Interviews mit dem Bayerischen Rundfunk: »Ich habe meine Vorstellung, aber es gibt vielleicht noch schönere Vorstellung[en]. Man muss immer offen sein. Ein Musiker kann mir bringen etwas unglaublich Schönes [sic], was ich mir nie vorgestellt habe. Das verändert auch im Detail die Interpretation. Das kann passieren. Das ist ein Geben und Nehmen, ein konstanter Fluss von Informationen«. ²² Im Videomitschnitt eines Teils der Probe zu Beethovens Symphonie Nr. 4 probiert Blomstedt auch verschiedene Bogenstriche. »Ich finde diese Striche gut. Das gibt mehr

22 Herbert Blomstedt, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Film BR Klassik, Exzerpt einer Probe von 2015; Ludwig van Beethoven Symphonie Nr. 4 B-Dur op. 60 II: Adagio. Das Video ist auf Youtube zugänglich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=TS6jKucfMK0> (20.12.2022).

Intensität in dem ersten Takt«,²³ kommentiert Blomstedt. Das möglicherweise Besondere an Praktiken des Dirigierens ist die große Spontaneität, die aufgrund des Miteinanders mit großen Klangkörpern in hohem Maße gefordert ist. Inwiefern unterscheidet sich solches spontanes ›Suchen‹ nach technischen und klanglichen Lösungen von AR?

In dem Beitrag »Is My Performance Research?« beschäftigt sich Stephen Emmerson genau mit dieser Fragestellung. Er beschreibt die Intentionen für ein Konzert des *Endeavour Trios*, dessen Mitglied er ist, in Coffs Harbour in Australien im Juni 2015, bei dem Beethovens und Brahms' Klarinettentrios gespielt wurden. Emmerson wertet diese Aufführung mitsamt Vorbereitungsarbeit aufgrund der Intention, des künstlerischen Experimentierens, der gewonnenen neuen Einsichten und der Art der Dissemination als im Naheverhältnis zu künstlerischer Forschung stehend.

In terms of process, beyond our many years of experiencing these works in performance, the night before the concert we listened together to a recording of a live broadcast we did of these works on ABC FM in 2007 and concluded that, while we were happy with many aspects of that, we felt it to be too cautious, too smooth. *We decided to take more risks, to be more daring, in the upcoming performance. So we shared implicitly a strong collective intention to approach the works creatively*, and I would suggest that the decision had more impact on the performance outcome than weeks of rehearsal would have. [...] Rhetorical rests, some extreme flexibilities of tempo, spontaneous embellishments, and a sense of overt musical dialogue were but some of the features that distinguished this performance from the way in which these works are routinely played. Above all, *I would argue that this particular performance addressed that key research criterion of new insights and thus deserves close consideration.*²⁴

Laut dem Komponisten und Regisseur Julian Klein fragt der Begriff ›Künstlerische Forschung‹ danach, »wann, wo und wozu der künstlerische Modus im Verlauf von Forschung eingesetzt wurde, wird oder werden soll«. ²⁵ Umgekehrt könnte die Frage gestellt werden, wann, wo und wozu der forschende Modus im Verlauf von Kunst eingesetzt wurde, wird oder werden soll. AR wird bei Klein nicht als »Gegenpol« zu wissenschaftlicher Forschung begriffen, sondern als ein Teil eines Pools an sich überlappenden Möglichkeiten, eine Thematik zu erforschen und Wissen zu generieren.²⁶ Im Fall von Dirigieren liegt eine der zentralen Herausforderungen darin, dass sich hier eine scheinbare Übergangszone zwischen künstlerischer Forschung und künstlerischer Praxis ausmachen lässt, die diskutiert werden muss, um AR im Bereich Dirigieren fassbar machen zu können. Es wäre vereinfacht, zu sagen, dass in künstlerischen Probenprozessen keine forschenden Praktiken stattfinden. Es wäre aber ebenso zu undifferenziert, jedes künstlerische Tun, das eine Art von künstlerischem Experimentieren beinhaltet (wie von Emmerson beschrieben) als künstlerische Forschung zu deklarieren. Folgender Versuch soll eine Annäherung an die Problematik bieten: Bei AR steht der Erkenntnisgewinn im Zentrum. Bei dirigistischen Projekten ist das übergeordnete Ziel nicht der Erkenntnisgewinn, sondern eine überzeugende musikalische Aufführung. Die Reflexion über das eigene künstlerische Tun ist bei AR unbedingt gefordert, steht hingegen bei musikalischen Praktiken

23 Ebd.

24 Emmerson 2017, 43 (Hervorhebung d. Verf.).

25 Klein 2015, 5.

26 Klein beschreibt Artistic Research als »method« oder »better, [as] a strategy of undertaking research« (Klein 2018, 78). Künstlerische und wissenschaftliche Forschung versteht er als unterschiedliche Modi, die er mehr als ein Kontinuum begriffen haben möchte, denn als zwei gegensätzliche Sphären (ebd., 82).

nicht zwingend im Vordergrund, zumindest nicht explizit. Die forschenden Praktiken in Probenprozessen sind meist spontaner Natur und auch von den Probenbedingungen (Zeitplan) stark beeinflusst. AR-Projekte eröffnen die Chance, neben künstlerischen Arbeitsweisen auch wissenschaftlich-systematische einzubinden und sehr detaillierte Beobachtungen vorzunehmen – es könnte beispielsweise auch nur eine einzige Bewegung oder eine einzelne Musikstelle Gegenstand von einem AR-Forschungsprojekt sein. Das Selbstverständnis der mitwirkenden Personen ist ein anderes, je nachdem, ob sie sich als Musiker*innen verstehen oder als künstlerisch-forschende Subjekte.

Zu der Frage nach den Arten der Wissensproduktion, die bei AR eine Rolle spielen können, sei aus dem 2021 veröffentlichten Sammelband *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts* zitiert:

Knowing in Performing bezieht sich auf das *Handeln in den darstellenden Künsten als spezifische Form der Wissensgenerierung*. Diese kann sich unter anderem auf die *Entstehung neuer künstlerischer Fertigkeiten* beziehen. Es handelt sich, wie oben erwähnt, um ein *künstlerisches Wissen, das im performativen Tun vollständig inkorporiert ist*. Dieses Wissen ist eigentlich *multidimensional*. Es umfasst in erster Linie ein *Körperwissen*, ein *sinnlich-situatives Wissen* sowie ein *erfahrungsgebundenes Arbeitsprozesswissen*. [...] Die Bewältigung neuer Herausforderungen geht folglich mit einem Wissen einher, das nicht bereits vorhanden ist, sondern im Tun, d. h. im Ausprobieren und Experimentieren, überhaupt erst entsteht.²⁷

›Knowing in Performing‹ sei eine »Voraussetzung für künstlerische Forschung« und ihr »naheliegender Forschungsgegenstand«.²⁸ Ähnlich zu diesem Konzept des multidimensionalen Wissens verwendet Evelyn Buyken, Mitarbeiterin am Institut für Historische Musikwissenschaft an der *Hochschule für Musik und Tanz Köln* und Leiterin des hochschulübergreifenden Forums für künstlerische Forschung, die Beschreibung »Verkörper-Sein«, ein Vorgehen, das auf einer Wissensform beruht, die performativ und körperlich entsteht: »Es ist vielmehr als eine komplexe Wissensstruktur zu verstehen, die von intuitiven Empfindungen, wie z. B. der Erfahrung von Stimmigkeit in der künstlerischen Performance, bis hin zu intersubjektiven Phänomenen wie der rhythmischen Synchronisation [...] reicht.«²⁹ Auch in Buykens Sichtweise ist dieses Wissen situiert, d. h. die Rolle der Wissenschaftler*innen im Forschungsprozess (für die Auswahl der Fragestellungen und Methoden etc.) wird reflektiert und das Verhältnis von Wissensproduktion und Machtverhältnissen sowie epistemischer Gewalt thematisiert.³⁰

Für den Bereich Dirigieren könnten folgende Aspekte einen Startpunkt für Diskussionen und für konkrete AR-Projekte liefern:

- AR-Projekte im Bereich Dirigieren betrachten die Tätigkeit des Dirigierens nicht als eine losgelöste Praxis, sondern erkennen gerade in den diversen Praktiken und Vorstellungen, die mit dem Dirigieren verbunden sind, ein Potential in der Findung von Forschungsfragen, die sich auch aus der Praxis ergeben.
- Wissen kann auf vielerlei Arten produziert werden. Experimentierende oder suchende künstlerische Praktiken und künstlerische Forschung werden in ihrem jeweiligen Po-

27 Huber/Ingrisch/Kaufmann/Kretz/Schröder/Zembylas 2021, 8 (Hervorhebung d. Verf.).

28 Ebd.

29 Buyken 2020, 266.

30 Vgl. ebd., 270. Die Frage der Situietheit von Artistic Research hat bereits Henk Borgdorff aufgeworfen (Borgdorff 2011, 47). Aktueller sei auf Busch/Dörfling/Peters/Szántó 2018 verwiesen.

tential, Wissen zu erzeugen, anerkannt und gleichzeitig durch ihren jeweiligen Fokus und die Rahmenbedingungen voneinander abgegrenzt. Künstlerische Forschung nimmt zwar die Praxis und die Erfahrungen der Künstler*innen als Ausgangspunkt, versteht sich aber im Unterschied zu (forschender) künstlerischer Praxis vorrangig nicht als Produktion eines Konzerts oder einer Aufführung, sondern als Forschungsinitiative, die primär der Wissensproduktion dient und nicht oder erst sekundär der Kunstproduktion.

- Künstlerische Forschung und künstlerische Praxis können Wissen produzieren, das potenziell auch Einsichten in die jeweilige Kunstform liefert. Dieses Wissen kann mit Worten beschreibbar oder künstlerisch ausdrückbar sein. Künstlerische Forschung kann Wissen produzieren, insbesondere solches, das im Moment des Tuns entsteht. Künstlerische Praxis kann Wissen produzieren, das entweder mit Worten beschreibbar oder künstlerisch ausdrückbar ist und potenziell auch Einsichten in die jeweilige Kunstform liefert.
- Ziele von AR im Bereich Dirigieren könnten u. a. sein, Prozesse der dirigistischen Praxis, des gemeinsamen Musizierens und der Wirkungen des Musizierens einer Öffentlichkeit zu erschließen und zur Wissensproduktion für Dirigent*innen, Künstler*innen, Ausbildungsinstitutionen und Forscher*innen beizutragen.

III. RAHMENBEDINGUNGEN

Künstler*innen, die auch forschen, Probenprozesse, in denen sich Ensembles bewusst Zeit nehmen, nach neuen musikalischen Ausdrucksformen zu suchen, Komponist*innen, die harmonische Konzepte systematisch entwickeln, Instrumentenbauer*innen, die den Klang von Orchesterinstrumenten in kleinsten Feinheiten modellieren, Unterrichtssituationen in denen nach funktionierenden Bewegungs- und Denkmustern gesucht wird – an keinem Punkt geht es darum, abzusprechen, dass Kunstproduktion aufs Engste mit Forschung verbunden ist. AR hat niemals vorgegeben, ›traditionslos‹ zu sein. Kathleen Coesens gründete 2014 am *Royal Antwerp Conservatoire* die Forschungsplattform *CORPOREAL (Collaborative Research in Performance – RE-imagining Embodiment, Art and Learning)*,³¹ die sich zum Ziel setzt, physische Prozesse in den darstellenden Künsten zu erforschen und zu entwickeln. Eines ihrer aktuellen Projekte erforscht Möglichkeiten der Einbindung des Körpers auch bei virtuellem Unterricht (»Physicality in the Performing Arts: Knowledge, Creation, Experience and Transmission in Times of Lockdown«). Ein anderes Projekt beschäftigt sich, aufbauend auf Dorothy Heathcotes Projekt »MoE – Mantle of the Expert: The Artistic Value of Drama as a Learning Medium in Primary School«, mit den Auswirkungen von Übungen aus dem Improvisationstheater auf die künstlerischen Kompetenzen von Volksschulkindern (»MOE 2.0 – Mantle of the Expert«). Ein Projekt, das noch bis September 2022 lief, reagiert auf die Herausforderungen, vor denen Flüchtlingskinder in neuen Ländern und sozialen Umfeldern stehen können. Ziel ist die Entwicklung eines theoretischen Rahmens und eines Designs einiger künstlerischer Aktivitäten in Zusammenarbeit mit den teilnehmenden Flüchtlingskindern (»Moving in Musicking: Promoting Social Inclusiveness for Children at Risk«). Die Leiterin des Projekts, Georgia Nicolaou, Komponistin, Pianistin und Lehrerin, beschreibt das Projektziel mit den Worten:

31 <https://www.ap.be/en/researchgroup/corporeal> (25.11.2022).

Therefore, I want to thoroughly investigate the potential of movement-based musical activities to promote social inclusiveness and resilience for children that had to leave their homeland and they often experience difficulties in integrating into the new environment that they have been brought to. To realise this, I want to take a specific stance as a researcher: rather than developing a method ›for‹ children at risk, I will develop it ›with‹ the children and their environment, by jointly engaging in an artistic process where their needs, ideas and creative aspirations get a voice.³²

Coessens' Forschungsplattform zeigt deutlich, dass AR-Projekte nicht nur die Entwicklung und Erschließung der Künste³³ zum Ziel haben, sondern darüber hinaus existentielle Themen berührt werden können. Wie könnte es das Selbstbewusstsein und den Mut von Kindern beeinflussen, wenn ihnen erlaubt würde ein großes Orchester zu dirigieren? Wie könnte ein Konzept gemeinsam mit Kindern, Pädagog*innen und Dirigent*innen durch Dialog und künstlerisches Forschen entwickelt werden, dass den Kindern (oder auch Erwachsenen) über künstlerische Kompetenzen hinaus soziale Fähigkeiten eröffnet? Welche Konzepte von Hierarchien und Gesellschaftsordnungen werden auf unser Publikum und die mitwirkenden Musiker*innen übertragen, wenn Dirigent*innen auf die eine oder andere Art dirigieren? Wie können kleine Handbewegungen, Körperbewegungen und Blicke hier unser Verständnis von Führung und kollektivem Musizieren beeinflussen? Von wem und in welchen Kontexten werden welche Handbewegungen als machtvoll oder stark empfunden? Wie wird unser Verständnis von Führungskompetenzen von Bildern einer*s Dirigent*in beeinflusst? Durch die Institutionalisierung und Professionalisierung von AR, die derzeit in Gange ist, werden Rahmenbedingungen geschaffen, die Forschungsprojekte ermöglichen, die mit künstlerischen (und wissenschaftlichen) Methoden ein Thema erforschen. Der forschende Modus wird dabei zum zentralen Bestandteil der künstlerischen Praxis.

Potentielle AR-Forschungsprojekte, die dirigentische Praktiken miteinschließen, Fragestellungen aus der dirigentischen Praxis gewinnen und Forschungsergebnisse erzeugen, die für dirigentische Tätigkeiten relevant sein könnten, würden von einem methodisch transdisziplinären Ansatz profitieren (beispielsweise: Einbeziehung von sozialwissenschaftlichen Überlegungen in Bezug auf *leadership* und soziale Systeme, *research on bodily knowledge* für die Erforschung von Bewegungsmustern, Musiktheorie und -wissenschaften für die Fundierung der musikalischen Fragestellungen und Kontextualisierungen). Als Rahmenbedingung insbesondere für AR-Projekte im Bereich Dirigieren wäre folglich die Gesprächskultur im Sinne eines gegenseitigen Austauschs der wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen miteinander sowie auch der künstlerischen Disziplinen untereinander zu unterstützen. Nicholas Cook, Celia Duffy und Stephen Broad thematisieren Prozesse des Wissensaustauschs zwischen Personen, die sich als Wissenschaftler*innen bzw. als Künstler*innen verstehen.³⁴ Im Gegensatz zu »knowledge transfer« als einem unidirektionalen Prozess sehen Duffy und Broad Potential im »knowledge exchange« als bidirektionaler Kommunikation.³⁵ Schließlich: Muss Dirigieren über-

32 Nicolaou 2021/22.

33 Die ›Entwicklung und Erschließung der Künste (EEK)‹ wird im Österreichischen Universitätsgesetz (Bundesgesetz über die Organisation der Universitäten und ihre Studien) als eine der Hauptaufgaben der Kunstuniversitäten genannt.

34 Vgl. Cook 2015, 15 f.; vgl. Duffy/Broad 2015, 37–39.

35 Duffy/Broad 2015, 37–39.

haupt so funktionieren, wie es momentan in vielen Fällen passiert? Gäbe es nicht ganz andere Möglichkeiten, musikalische Ideen zu kommunizieren, durch andere Körperbewegungen und Schlagmuster, neue Medien wie Videoprojektionen, andere Entitäten als den Taktstock, etc.? Das Zusammenspiel in Jazzformationen, Kammermusikensembles und Volksmusikgruppen wird beispielsweise auch auf andere Art geregelt als durch eine*n Dirigent*in. Solche Formen der musikalischen Kommunikation genauer zu betrachten und auszuprobieren, wie sie Praktiken der Orchesterleitung beeinflussen könnten und wo sie bereits innerhalb des Orchesters zwischen Konzertmeister*in und Dirigent*in, Stimmführer*innen und Konzertmeister*in etc. stattfinden, ist kein neuer Ansatz, könnte aber durch AR noch intensiviert werden und stärker reflektiert werden. Auch Dirigieren als künstlerische Praxis selbst könnte möglicherweise von künstlerischer Forschung profitieren, indem wir gewohnte Abläufe und Bewegungsmuster bewusster in Frage stellen und Alternativen zu bekannten Wegen der Führung musikalischer Klangkörper ausprobieren und die Erkenntnisse in die Aus- und Weiterbildung von Dirigent*innen integrieren. Hier bleibt abzuwarten, welche AR-Projekte in den nächsten Jahren möglicherweise entwickelt werden und wie diese auch auf unser Verständnis von Wissenschaft, Kunst, Forschung, Wissensgenerierung, Führen und Dirigieren rückwirken.

In Bezug auf musikalische Formen, die vielleicht in der Zukunft entstehen könnten, schreibt Ligeti 1958/60:

Das Geflecht der seriellen Prästabilierungen [sic] scheint einer weiteren Auflockerung, einer Verflüssigung zuzuneigen, indem die Beziehung zwischen dem vorgeformten Steuerungsplan und der daraus hervorgehenden Form nicht fixiert und einseitig bleibt, das Realisierte vielmehr stetig auf jenen Steuerungsplan zurückwirkt. Damit verliert der Entwurf die Qualität einer verbindlichen Vor-Formung, bleibt jedoch gültig in seinen elastischen Konturen. Vom Automatismus und Ausgeliefertsein an das selbsterschaffene Material würde eine Kompositionsart – und damit eine Form – erlösen, in der dem Komponisten in jedem Moment eine Entscheidung möglich wäre, die den gesamten Verlauf auf völlig andere Pfade leiten könnte.³⁶

Die angestellten theoretischen Überlegungen sind dementsprechend als elastische Konturen zu verstehen, die uns bestenfalls ermöglichen sollen, AR im Bereich Dirigieren auszuprobieren und mit freien Entscheidungsmöglichkeiten zu versuchen, neues und für unsere Gesellschaft relevantes Wissen über Kunst und über uns zu generieren. Es bleibt abzuwarten, welche Fragestellungen über AR im Bereich Dirigieren sich aus einer Praxis von AR im Bereich Dirigieren ergeben werden: *learning about AR by doing AR* – ein wechselseitiges Verhältnis zwischen Theorie und Praxis.

36 Ligeti 2007a, 95.

Literatur

- Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC) (Hg.) (2015), *Artistic Research – Künstlerische Forschung. White Paper des AEC-Vorstandes 2015*, Glasgow. <https://aec-music.eu/publication/white-paper-on-artistic-research-key-concepts-for-aec-members/> (25.11.2022)
- Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC) (Hg.) (2020), *The Vienna Declaration on Artistic Research*, Wien. https://aec-music.eu/userfiles/File/Newsitems/2020/Vienna_Declaration_on_AR_final_version_24_June_20.pdf (25.11.2022)
- Borgdorff, Henk (2011), »The Production of Knowledge in Artistic Research«, in: *The Routledge Companion to Research in the Arts*, hg. von Michael Biggs und Henrik Karlsson, London/New York: Routledge, 44–63.
- Busch, Kathrin / Christina Dörfling / Kathrin Peters / Ildikó Szántó (Hg.) (2018), *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn: Fink.
- Buyken, Evelyn (2020), »Zur epistemologischen Qualität körperlicher Erfahrungen in der musikalischen Praxis. Beispiele künstlerischen Forschens mit Studierenden der Hochschule für Musik und Tanz Köln«, in: *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, hg. von Arnold Jacobshagen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 263–279.
- Cook, Nicholas (2015), »Performing Research: Some Institutional Perspectives«, in: *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, hg. von Mine Doğantan-Dack, Farnham: Ashgate, 11–32.
- Duffy, Celia / Stephen Broad (2015), »Practising Research, Playing with Knowledge«, in: *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, hg. von Mine Doğantan-Dack, Farnham: Ashgate, 33–51.
- Emmerson, Stephen (2017), »Is My Performance Research?«, in: *Perspectives on Artistic Research in Music*, hg. von Robert Burke und Andrys Onsmann, Lanham: Lexington, 27–46.
- Huber, Annegret / Doris Ingrisch / Therese Kaufmann / Johannes Kretz / Gesine Schröder / Tasos Zembylas (Hg.) (2021), *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*, Bielefeld: transcript.
- Jacobshagen, Arnold (Hg.) (2020), *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Klein, Julian (2015), »Künstlerische Forschung gibt es gar nicht – und wie es ihr gelang, sich nicht davor zu fürchten«, in: *LaborARTorium. Forschung im Denkraum zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Methodenreflexion*, hg. von Anna-Sophie Jürgens und Tassilo Tesche, Bielefeld: transcript, 5–12.
- Klein, Julian (2018), »The Mode is the Method Or How Research Can Become Artistic«, in: *Artistic Research – Is There Some Method?*, hg. von Daniela Jobertová und Alice Koubová, Prag: Academy of Performing Arts, 78–83.
- Ligeti, György (2007a), »Wandlungen der musikalischen Form« [1960], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 85–104.

- Ligeti, György (2007b), »Form in der Neuen Musik« [1966], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 185–199.
- Nicolaou, Georgia (2021/22), *Moving in Musicking: Promoting Social Inclusiveness for Children at Risk*, Forschungsprojekt der CORPoREAL Forschungsgruppe, 2021–22, Royal Conservatoire Antwerpen. <https://ap-arts.be/en/research/moving-musicking-promoting-social-inclusiveness-children-risk> (25.11.2022)
- Rittermann, Janet / Gerald Bast / Jürgen Mittelstraß (Hg.) (2011), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein? / Art and Research. Can Artists Be Researchers?*, Wien: Springer.
- Rhythmic Music Conservatory, Department of Research and Development (Hg.) (2019a), *SITRE. Artistic Research Quality Criteria and Peer Review Procedures*, Kopenhagen. https://rmc.dk/sites/default/files/inline-files/sitre_artistic_research_quality_criteria_for_peer_review_rmc.pdf (25.11.2022)
- Rhythmic Music Conservatory (Hg.) (2019b), *Strategy and Action Plan for Research and Development (R&D) 2019–22*, Kopenhagen. https://rmc.dk/sites/default/files/inline-files/rmc_strategy_and_action_plan_for_rd_2019-22_final.pdf (25.11.2022)
- Swedish Research Council (Hg.) (2019), *Research overview 2019. Artistic research*, Stockholm. https://www.vr.se/download/18.50a36236168b14238b1d9a/1552382102949/Research-overview-artistic-research_VR_2019.pdf (25.11.2022)

© 2022 Clara Maria Bauer (bauer-c@mdw.ac.at)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]

Bauer, Clara Maria (2022), Probenprozesse (nicht) als Artistic Research. Perspektiven auf Intentionen, Kriterien und Praktiken der Wissensgenerierung im Bereich Dirigieren [Rehearsal Processes (not) as Artistic Research. Perspectives on Intentions, Criteria, and Practices of Knowledge-generation in the Field of Conducting], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 79–92. <https://doi.org/10.31751/1172>

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.



eingereicht / submitted: 20/11/2021

angenommen / accepted: 28/09/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 23/01/2023

»Lost« »Beyond« »Improvisation«

Bericht von musiktheoretischer Partizipation an drei künstlerischen Promotionsvorhaben¹

Gesine Schröder

Das Fach Musiktheorie (Tonsatz, historische Satzlehre) kann sich in Artistic Research mit den drei Profilen des Fachs einbringen: dem künstlerischen, dem wissenschaftlichen und dem pädagogischen. Der Artikel berichtet anhand von drei Beispielen aus der eigenen Betreuungspraxis der Verfasserin, wie das geschehen kann.

The subject of music theory (historically oriented composition) can contribute to Artistic Research with the three profiles of the subject: the artistic, the scientific and the pedagogical. The article reports on how this can happen, using three examples from the author's own teaching practice.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: artistic research; Gesamtkunstwerk; historical improvisation; historische Improvisation; Künstlerische Forschung; multimedia composition; multimediale Komposition; music theory; Musiktheorie

Der Artikel gibt exemplarisch Einblick in drei Artistic-Research-Projekte mit musiktheoretischen Anteilen. Eines wurde abgeschlossen (im Dezember 2021 an der *Universiteit Leiden*), zwei weitere laufen noch (an der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*). Ich berichte aus der Perspektive der externen Gutachterin, der Betreuerin und der Betreuerin von Vorarbeiten eines Promotionsvorhabens. Skizziert wird auch die institutionelle Einbettung der Vorhaben. Der Artikel konzentriert sich auf die Rolle, die das Fach Musiktheorie, so wie es hier von der Verfasserin vertreten wird, bei diesen Artistic-Research-Projekten einnimmt: Wo kommt sein künstlerischer Anteil ins Spiel, wo mehr sein pädagogischer und wo sein wissenschaftlicher? In welches Verhältnis kann Musiktheorie zu dem künstlerischen Fach oder den künstlerischen Fächern treten, soweit dieses nicht selbst als Musiktheorie definiert wurde?

FALL 1. BERT MOOIMAN

Als externe Gutachterin wirkte ich in der zweiten Hälfte des Jahres 2021 an einem künstlerischen Promotionsverfahren an der Universität Leiden mit. Promoviert wurde der Pia-

1 Die Verfasserin dankt Jagoda Szmytka und Illia Razumeiko für die Genehmigung, in diesem Beitrag auch aus unveröffentlichten Materialien zitieren und auf bisher öffentlich nur beschränkt zugängliche Arbeiten von ihnen verlinken zu dürfen. Bert Mooiman unterstützte mich freundlicherweise bei der Beschreibung institutioneller Details niederländischer Promotionsverfahren. Annegret Huber und Johannes Kretz haben diesen Text im Hinblick auf die Darstellung des Artistic-Research-Profiles der *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* (mdw) kritisch gegengelesen, wofür ich ihnen herzlich danke.

nist, Organist, Improvisator und Theorielehrer Bert Mooiman (*1965).² Seit Langem und regelmäßig orgelt er in Gottesdiensten der Scheveninger Badkapel, am Konservatorium Den Haag unterrichtet er Theorie. Sein Musiktheoriestudium schloss er 2003 nach künstlerischen Studien in Orgel und Klavier als fast Vierzigjähriger ab. Der akademische Titel der künstlerischen Promotion setzte seinen zahlreichen akademischen Abschlüssen ein Extra drauf. Mooiman erwarb ihn, weil er von Experten begleitet forschen wollte; für seine berufliche Laufbahn benötigt er den Titel nicht. Während seiner Forschungen profitierte Mooiman von einem vierjährigen Doktorandenstipendium der *Nederlandse organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek* (Niederländischen Organisation für wissenschaftliche Untersuchungen).³ Entstanden ist Mooimans Dissertation einschließlich ihres künstlerischen Teils innerhalb des Doktoratsprogramms der *Academy of Creative and Performing Arts* (ACPA), einem Institut der *Universiteit Leiden*. Es existiert eine Kooperation zwischen ACPA und der *Hogeschool der Kunsten Den Haag* (Hochschule der Künste Den Haag), unter deren Dach die *Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten* (Königliche Akademie der Bildenden Künste) und das *Koninklijk Conservatorium* (Königliche Konservatorium) verbunden sind.⁴ Anschluss haben die Musiker*innen des Leidener künstlerischen PhD-Programms bei Bedarf außerdem an »docArtes«, das vom *Orpheus Instituut* in Gent offerierte »doctoral programme in musical arts«.⁵

Im Dezember 2021 verteidigte Mooiman seine Dissertation. Sie trägt den Titel *An Improvisatory Approach to Nineteenth-Century Music* und ist über das Repositorium der *Universiteit Leiden* im Open Access veröffentlicht, freigegeben ein halbes Jahr nach der Defensio.⁶ Im Zentrum der Untersuchungen steht die solistische Improvisation auf Tasteninstrumenten. Praktisch alle Fragestellungen der Dissertation sind für das Fach Musiktheorie entweder wesentlich, überschneiden sich mit ihm oder tangieren es: Man findet Re-kurse auf Generalbasslehren und Klavierschulen, sodann musikalische Analysen von Stücken, die als niedergeschriebene Improvisationen verstanden werden können, es gibt Studien über historische Anleitungen zum Fantasieren, Mooiman durchforstet Gesangslehren, denn der Belcanto gehört für ihn zu den wichtigsten Quellen auch des freien Improvisierens auf dem Klavier. Für die Rekonstruktion melodischer und figurativer Patterns zieht er neben Dokumenten zu sängerischen Praktiken solche zu Violinspielkulturen des 19. Jahrhunderts und Klavierstücke im brillanten Stil zu Rate. Während er dramaturgische Abläufe, Gangarten und Wirkungsweisen von Improvisiertem analytisch über (nicht nur musikbezogene) Rhetorik und über eine quasi-anthropologische Studie zum Wandern und dessen Auswirkung auf Temponahmen erfasst und sozusagen nachspielt, rekonstruiert und revitalisiert Mooiman über Einfühlung und Nachahmung bestimmte Zweige der Aufführungsgeschichte. Untersucht hat er anhand früher Tonaufnahmen – beispielsweise der Schüler*innen Clara Schumanns – die Geschichte der musikalischen Interpreta-

2 Ein aktuelles Kurzporträt Mooimans findet sich auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=srXVwKx8bwE> (30.11.2022); zu seiner Dissertation äußert er sich ab Minute 7:08. Freigeschaltet am 13.5.2022.

3 Siehe die entsprechende Annonce: <https://www.universiteitleiden.nl/nieuws/2014/01/bert-mooiman-ontvangt-nwo-promotiebeurs> (30.11.2022).

4 Siehe die Website der ACPA: <https://www.universiteitleiden.nl/geesteswetenschappen/academie-der-kunsten> (30.11.2022).

5 Website des Programms: <http://www.docartes.be/nl> (30.11.2022).

6 URL der Dissertation: <https://hdl.handle.net/1887/3247235> (30.11.2022; zugänglich seit dem 14.6.2022).

tion auf Tasteninstrumenten, soweit sie für den Kontext relevant war. Infolge seiner Ergebnisse setzt Mooiman den Anteil von Improvisatorischem auch am Literaturspiel hoch an. Schließlich entwickelt er eine kleine Improvisationsdidaktik (zum Üben harmonischer Formeln, melodischer Wendungen und für bestimmte Formabschnitte typischer Modulationsprozesse), wobei er seine Erfahrung als Lehrer am Konservatorium Den Haag einbringt, diesmal auch bezogen auf das klavierbegleitete Improvisieren von Melodieinstrumenten und nicht nur solistisch.

Mooimans künstlerisches Fach, die historisch inspirierte Improvisation, ist eine Mischung von Instrumentalspiel und Musikerfindung. Die Erfindung stützt sich in weiten Teilen auf Musiktheorie. Historisch informiertes Improvisieren revitalisiert Ergebnisse theoriegeschichtlicher wie auch aufführungsgeschichtlicher Studien, indem diese in Klang zurückübersetzt werden. Für Mooiman ist Improvisieren eine Praxis, die sich »nur schwerlich aus Konzepten ableiten lässt. Improvisation ist daher nicht etwa angewendete Musiktheorie; vielmehr ist sie für mich ein extra Zugang zur Theorie, damit die Konzepte besser begründet sind, vor allem im Unterricht. Man lernt die Grammatik auch besser, wenn man eine Sprache aktiv spricht.«⁷ Daher ist Musiktheorie unter den Fachgebieten der Personen, die Mooimans Dissertation betreut, begutachtet und die den Kandidaten bei den abschließenden Veranstaltungen befragt haben, gut vertreten. Um eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie das letzte Stadium eines solchen Verfahrens an der *Universiteit Leiden* abgewickelt wird, seien die von inhaltlicher Seite her mit ihm befassten Personen aufgelistet. Die drei Betreuer standen für drei Disziplinen: Mooimans Hauptbetreuer war Marcel Cobussen, Professor für Auditory Culture und Musikphilosophie (*Universiteit Leiden* und *Orpheus Instituut Gent*). Cobussen begann seine akademische Laufbahn mit einem Jazzklavierstudium, er hat viel über Improvisation publiziert.⁸ Mit Hans Fidom, Professor für Orgelkunde an der *Vrije Universiteit Amsterdam*, hatte Mooiman einen Zweitbetreuer, bei dessen wissenschaftlicher Arbeit das Instrument im Zentrum steht.⁹ Mooimans Co-Supervisor Michiel Schuijjer vom *Conservatorium van Amsterdam* ist ein »echter« Musiktheoretiker.¹⁰ Außer meinem kam ein weiteres externes Gutachten der Promotionskomiteemitglieder von Roger Graybill, einem am *New England Conservatory* lehrenden Musiktheoretiker, dessen Zuständigkeit sich damit erklärt, dass Theoriepädagogik und Musik des späteren 19. Jahrhunderts zu seinen Spezialgebieten gehören, auch ist er als Kirchenorganist aktiv.¹¹ Weitere Mitglieder des Promotionskomitees kamen von der *Universiteit Leiden*, darunter zwei, die sachkundig für die Rhetorik-Abschnitte von Mooimans Dissertation sind, der Gräzist Casper de Jonge, der nebenbei an der Den Haager Waalse Kerk orgelt, und Jaap de Jong, Professor für Journalismus und neue Medien.¹² Außerdem zwei für Aufführungsgeschichte Zuständi-

7 Aus einer Mail Mooimans an die Verfasserin vom 8.7.2022.

8 Siehe die Übersicht über Cobussens Publikationen auf seiner ACPA-Personalseite: <https://www.universiteitleiden.nl/medewerkers/marcel-cobussen/publicaties-tab-4> (30.11.2022).

9 Website Hans Fidom an der Vrije Universiteit Amsterdam: <https://research.vu.nl/en/persons/hans-fidom> (30.11.2022).

10 Seine Webseite: <https://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/en/study/studying-at-the-cva/faculty/classical-music/michielschuijjer-1/> (30.11.2022).

11 Personalseite Roger Graybill am New England Conservatory: <https://necmusic.edu/faculty/roger-graybill> (30.11.2022).

12 Personalseite Casper de Jonge an der Universiteit Leiden: <https://www.universiteitleiden.nl/medewerkers/casper-de-jonge/publicaties#tab-1> und Jaap de Jong <https://www.universiteitleiden.nl/medewerkers/1/jaap-de-jong/publicaties#tab-4> (30.11.2022).

ge: der Lecturer Jed Wentz und bei der Defensio selbst die Assistenzprofessorin Anna Scott, die sich als »pianist-researcher« auf musikalische Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts spezialisiert hat.¹³ Dass noch Henk Borgdorff teilnahm, von seiner Herkunft Musiktheoretiker, lag nahe: Als einer der Pioniere von Artistic Research ist er an der *Universiteit Leiden* emeritierter Professor für Theorie der künstlerischen Forschung.¹⁴

Es sei nochmals erörtert, weshalb ich mir für Mooimans Dissertationsprojekt zuständig vorkam und die externe Begutachtung daher zusagte. Das Fach Musiktheorie taucht bei dem Projekt zwar nur in geringerem Maß im Verständnis von Theoriebildung auf, und wenn man musikalische Analyse im Sinne von Notentextanalysen als Teilbereich von Musiktheorie auffasst, gilt Ähnliches: Solche Analysen waren für Mooimans Projekt marginal, wichtig waren aber Höranalysen von historischen Aufnahmen und dessen, was Mooimans Studierende in ihren Improvisationsübungsstunden spielten. Das Projekt reicht indes vor allem in den künstlerischen und den pädagogischen Aspekt des Fachs Musiktheorie hinein, in jene Aspekte des Fachs also, die zum Tagewerk von Theorielehrer*innen gehören: Sie leiten an zum Reproduzieren historischer Musiksorten, zu historischen Formen des Musikmachens, zur Nachahmung eines historischen *Musickings*. Man soll mit solchem Theorieunterricht in die Lage versetzt werden, es wiederzubeleben oder jedenfalls Anteile davon in heutige Spielpraxis sogar aktueller Musik einfließen zu lassen. In seinem Abstract formuliert Mooiman ein auf Theorieunterricht bezogenes pädagogisches Forschungsziel (Musiktheorie wird hier explizit als Musikmachen in historischen Stilen verstanden, jetzt geht es aber nicht um aufgeschriebene Stilkopien, sondern um aus dem Stegreif gespielte). Um herauszufinden, wie es im Unterricht an Hochschulen oder Konservatorien gelingen kann, die Fähigkeit zum Improvisieren in historischen Stilen zu erwerben, führte Mooiman mit Studierenden zahlreiche Experimente durch, die er zum Teil mithilfe von Audioaufnahmen dokumentiert. Er offeriert Lehrmaterialien in Form von entweder partimentoartig notierten Harmonieabläufen oder er hält (abgekürzt auf Notenpapier) in Oberstimmen zu realisierende Harmonien fest (gewöhnlich unter Absehung genauer Zeitdauern, notiert sind nur Stationen). Und er erläutert die Stationen des Lernens, zu denen Besinnungs- und Wiederholungsprozeduren gehören.

Mooimans Defensio umfasste zwei Teile: eine künstlerische Präsentation und eine Defensio der schriftlichen Arbeit einschließlich der Audiodateien. Die künstlerische Präsentation bestand in einem Improvisationskonzert. Mooiman spielte in der Scheveninger Nieuwe Badkapel auf drei Instrumenten, einem Pleyel-Flügel von 1910, einem Ende des 19. Jahrhunderts gebauten französischen Harmonium der Firma Alexandre Père & Fils und der 1926 von der Firma Pieter van Dams II gefertigten Badkapel-Orgel.¹⁵ Die Mitglieder des Promotionskomitees wurden einige Tage vor dem Konzert gebeten, ein ›Thema‹ zu liefern, das Mooiman eine Stunde vor dem Konzert übergeben werden würde. Ich sandte zwei ›Themen‹, ein achttaktiges in D-Dur, das ich in Antoine Reichas Kompositi-

13 Personalseite Jed Wentz an der Universiteit Leiden: <https://www.universiteitleiden.nl/en/staffmembers/jed-wentz/publications#tab-4> sowie Anna Scott: <https://www.universiteitleiden.nl/en/staffmembers/anna-scott/publications#tab-3> (30.11.2022).

14 Personalseite Henk Borgdorff an der Universiteit Leiden: <https://www.universiteitleiden.nl/medewerkers/henk-borgdorff/publicaties#tab-4> (30.11.2022). Borgdorff war 2015–19 Präsident der *Society for Artistic Research* (SAR) und bis 2015 Herausgeber ihres *Journal for Artistic Research* (JAR).

15 Siehe die Ankündigung des Konzerts auf der Website der *Universiteit Leiden*: <https://www.universiteitleiden.nl/en/events/2021/12/concert-bert-mooiman> (30.11.2022).

onslehre gefunden hatte,¹⁶ und alternativ ein zweitaktiges Motiv in g-Moll aus einem Lied von Agathe Backer-Grøndahl (op. 60/3, *Namenloses Weh*, »Wohl dem, der noch vertrauen kann«). Gewünscht wurde aber ein selbst erfundenes ›Thema‹, und so lieferte ich diese empfindsamen vier Dreivierteltakte in a-Moll (siehe Bsp. 1):



Beispiel 1: Viertaktiges Thema in a-moll

Mit ihnen bestritt Mooiman sein 60 Minuten dauerndes Konzert, stilistisch durchquerte er das gesamte 19. Jahrhundert, um ausgehend von frühromantischem Klavierspiel über von dem französischen Chanson um 1900 inspirierte Kinoorgelmusik, gespielt auf dem Harmonium, bei massiv-chromatischen Orgelklängen anzulangen, die sich stilistisch jener Zeit näherten, als die Badkapel-Orgel gebaut wurde. Vorneweg hatte Mooiman kurz über die Instrumente informiert, auf denen er spielen würde. Nach dem Konzert wurde er durch das Komitee zu seinem Spiel befragt.

Der zweite Teil der Promotion bestand in der Defensio der ›proefschrift‹ von 618 Seiten zuzüglich zahlreicher Audiodateien mit historischen Aufnahmen, selbst eingespielten Exempeln und in der Unterrichtspraxis erstellten Mitschnitten von improvisierenden Konservatorist*innen. Die Verteidigung fand nach einem Zeremoniell statt, das an der *Universiteit Leiden*, der ältesten der Niederlande, womöglich seit ihrer Gründung im Jahr 1575 existiert.¹⁷ Alle aktiv Beteiligten hatten sich mit Hut und Talar einzukleiden, dem mit einer Art Klingelstab stampfenden Saalmajor hinterher marschierten sie in den Saal, in festgesetzter Reihenfolge sprach man Mooiman mit »geachte kandidaat« an, formulierte die Frage oder den Einwand, der Kandidat erwiderte, alles nach bemessener Zeit, und pünktlich nach 60 Minuten beendete der Major mit Klingeln und Stampfen die Zeremonie – es folgte der Abmarsch des Komitees, Beratung, Verkündigung des Ergebnisses und Gratulationen. Das übliche Gelage fiel der holländischen Corona-Sperrstunde zum Opfer.

Ort der ›Fälle‹ 2 und 3 ist die *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* (mdw). An der mdw kann Musiktheorie (wie auch Analyse) im zweiten Studienabschnitt des Diplomstudiums »Komposition und Musiktheorie« als zentrales künstlerisches Fach gewählt werden, und selbst wenn das Adjektiv ›künstlerisch‹ nur administrativ gemeint sein sollte (als Hauptfach an einer Kunstuniversität), so spricht nichts dagegen, es ernst zu nehmen. Infolge käme Musiktheorie bei einem Promotionsvorhaben in Artistic Research mit dem Abschluss Dr. Artium auch als künstlerisches Fach in Betracht, als eines neben anderen künstlerischen Fächern, aber womöglich auch als erstes Fach. Beim Ansuchen auf Zulassung soll angegeben werden, welche Fächer mit welchem Prozentsatz zu dem Vorhaben gehören, zu fächerübergreifenden Vorhaben wird ermutigt. Der Dr.-Artium-Studiengang existiert erst seit 2020. Pro Jahrgang stehen maximal fünf Studienplätze zur Verfügung. Die Zahl der Bewerber*innen ist hoch, das Zulassungsverfahren mehrphasig und ziemlich aufwändig und wird von einer relativ großen Kommission abgenommen

16 Reicha 1832, dort im Kapitel »Von den Formen oder Rahmen der Tonwerke, welche der Entwicklung der Ideen am günstigsten sind«, 1159.

17 Promotionen der *Universiteit Leiden* lassen sich im Livestream verfolgen: <https://www.universiteitleiden.nl/wetenschappers/livestream-promotie> (30.11.2022).

(mit teils wechselnden Mitgliedern – je nach den Fächern, für die es Bewerbungen gibt). Unter den für die ersten drei Studienjahre bisher fünfzehn akzeptierten Doktorand*innen ist niemand, der oder die Musiktheorie als erstes Fach gewählt hat.

FALL 2. JAGODA SZMYTKA

Die polnische Performance-Künstlerin und Komponistin Jagoda Szmytka (*1982) ist seit Oktober 2021 an der mdw in das künstlerische Doktoratsstudium inskribiert, sie gehört damit zum zweiten Jahrgang. Szmytkas Hauptfach ist Komposition, hinzu kommen Bildende Kunst, Soziologie und Musiktheorie. Sie hat vier Betreuer*innen: den Leiter des ARC – *Artistic Research Center* und elektroakustischen Komponisten Johannes Kretz, den Kulturwissenschaftler, Soziologen und promovierten Philosophen Tasos Zembylas, den Bildenden Künstler Franz Schubert von der *Universität für angewandte Kunst Wien* und mich.¹⁸ Der vorläufige Titel von Szmytkas Projekt ist: *Music Beyond (Disciplinary) Boundaries. Expanding Contemporary Composition*. Szmytka hatte feststellen müssen, dass die meisten Komponist*innen, die mit Bildern, Objekten oder anderen nicht-klanglichen Medien arbeiten wollen, die dafür nötigen Fähigkeiten nur autodidaktisch erworben haben, da an Musikuniversitäten, -akademien oder -hochschulen fast ausschließlich klangorientiert gearbeitet werde. Daher verfügten diese Komponist*innen nicht über das volle Spektrum expressiver Möglichkeiten, sie seien nicht mit Deutungstraditionen solcher Medienkombinationen vertraut und könnten deren Wirkung in spezifischen kulturellen Kontexten schlecht einschätzen. Dieser Mangel an Wissen und vielseitigen Skills schlage auf die künstlerischen Produkte zurück.

Szmytka hat auch für den theoretischen Überbau ihrer Dissertation gesorgt und sich umfassend in postmoderne Ästhetik eingelesen. Ihr Exposé führt Foucault, Lyotard, Derrida, Barthes etc. an, unter neueren Texten natürlich Harry Lehmanns *Die digitale Revolution der Musik* (2012),¹⁹ aus eher musikkundiger Feder Texte Marko Cicilianis und anderes.²⁰ Von einer spartenübergreifenden Kunst verspricht sich Szmytka auch lebensweltliche Kunsteffekte:

[...] speculation on applied expanded composition and its potential in creating socially relevant and actual [...] real-world music.²¹

Szmytka fasste ihr Projekt so zusammen:²² Sie wolle das Feld zeitgenössischen Komponierens neu denken (überdenken). Statt eines Komponierens mit Bange vor den Stoppschildern traditioneller Kunstsparten seien Perspektiven für die Kunsterfindung aufzuzeigen, die sich einer erweiterten kompositorischen Praxis eröffneten. Zu dem Zweck wird Szmytka die erweiterten Mittel künstlerischer Produktion systematisch erfassen, um Techniken des Komponierens oder eigentlich der Medienkombination entwickeln zu können.

18 Infos zu Kretz und Zembylas: https://www.mdw.ac.at/ar_center/team-kretz/; https://www.mdw.ac.at/ar_center/team-zembylas/. Zu Schubert von der *Universität für angewandte Kunst Wien*: <https://digitalekunst.ac.at/schauraum/franz-schubert> (30.11.2022).

19 Lehmann 2012.

20 Siehe den zu ihren Ambitionen passenden Text von Ciciliani 2016.

21 Aus einer Mail Szmytkas an die Verfasserin vom 30.9.2021.

22 Ebd.

Sodann lasse sich befreit darüber spekulieren, worin das Potenzial erweiterten Komponierens für eine sozial relevante und aktuelle ›Realwelt-Musik‹ liege, wie sie ihr vorschwebt. Geplant ist, diese zwei methodischen Schritte zu absolvieren: die Erstellung einer parametrischen Landkarte und modularer Konfigurationen. Die parametrische Landkarte könne als Werkzeugkiste dienen. Zunächst werden die Komponenten der Kunsterfindung getrennt. Wenn für einzelne Komponenten wesentliche Muster herausgefiltert wurden, lassen sie sich sequenzieren, und ihnen können nun spezifische Funktionen zugeschrieben werden. Eine zweite Werkzeugkiste ist die Gruppierung der Konglomerate. Solche Gruppierungen könnten übergeordnete Funktionen erfüllen. Jenseits des Zünftigen böten die beiden Werkzeugkisten methodische Hilfen bei der Erweiterung des Kompositionsbegriffs. Sie plane,

[...] to develop two methodological tools - a ›parametric map‹ and a ›modular configurator‹. A parametric map is conceived as a tool based on segregating components according to their most substantial features (parametrisation) and dividing them into units of sequences that perform a specific task (division into sub-functions). The main idea of the second tool – a modular configurator – is to group the parameters and sub-functions in modules: units of sequences that perform higher-order functions. In praxis, both tools should serve as methodological assistance in compositional processes in an expanded field.²³

Szmytkas bisherige, noch in der Testphase befindliche Gruppierungen sind, soweit sie mir bekannt wurden, radikal-elementar und zugleich sehr individuell: Sie bestehen in Videoclips von wenigen Sekunden, kombiniert mit absichtsvoll unterkomplexen Geräuschen oder Tongemischen. Durch Ausprobieren sucht Szmytka nach Prinzipien des Zusammenfügens optischer, akustischer und quasi-theatraler Phänomene und nach deren Wirkungen. Sie untersucht, was die Kombination eines Elements mit anderen auslöst. Ein Beispiel für ihre bewegten hör- und sichtbaren Snapshots präsentierte Szmytka beim ARC-Laboratorium im Juni 2022.²⁴

Es wird eine soziologisch-kulturphilosophische Einleitung zu dem Projekt geben (im Wesentlichen von Zembylas betreut), einen künstlerisch-praktischen Hauptteil zum erweiterten Komponieren – erweitert um Elemente aus Bildender Kunst und Theater –, wo Schubert beratend zur Seite stehen wird, und schließlich so etwas wie eine Lehre medial erweiterten Komponierens. Da Kompositionslehren gewöhnlich von Leuten verfasst wurden, die man heute als Musiktheoretiker bezeichnet, hat man für diesen Teil von Szmytkas Arbeit an mich gedacht (wiewohl mir das Schreiben eines Lehrwerks bisher noch nicht in den Sinn kam). Als Modell für ihr Lehrwerk des erweiterten Komponierens denkt Szmytka weniger an Harmonie- oder Kontrapunkt- als an Instrumentationslehren. Im Unterschied zu jenen haben diese kaum Züge von Dogmatiken (im juristischen Sinne, also von Lehrbüchern, in denen ein in sich funktionierendes und möglichst stimmiges Denkgelände ausgearbeitet wird). In Instrumentationslehren werden oft nur tausend »Fälle« diskutiert; sie bestehen aus kommentierten Notenbeispielen, abgehandelt in einer Systematik von Besetzungsarten und Satzfunktionen. Beispiele, also »Fälle«, ersetzen Prinzipien. In unseren ersten Besprechungen empfahl ich Szmytka, ihr Lehrwerk des erweiterten Komponierens in der Lehrpraxis zu erproben. Kurzfristig ergab sich die Möglichkeit, zum Sommersemester 2022 an der Mainzer Musikhochschule als Vertretung einer Va-

23 Ebd.

24 Es ist über YouTube zugänglich unter: <https://youtu.be/1HwhuUIBIWY> (30.11.2022).

kanz einzuspringen. Mein Ratschlag, den Lehrwerkteil ihrer Dissertation auszuprobieren oder ihn sogar aus ihr hervorgehen zu lassen (Schönberg Glauben schenkend, er habe die Harmonielehre von seinen Schülern gelernt), bedeutete für Szymtka, dass ihr Seminarplan auf die Hauptfächer der Studierenden ihres Kurses abzustimmen war, denn diese studieren nicht Komposition, sondern ein instrumentales Hauptfach, sodass Fragen der Interpretation ins Zentrum traten. Szymtka wendete den Plan nun so: Wie lehrt man Instrumentalist*innen den Umgang mit Vorlagen, bei denen bildnerische oder theatrale Elemente eingeschlossen sind wie bei graphisch notierten Stücken, bei Stücken mit Video oder bei solchen, in denen sie als Schauspieler*innen zu agieren haben? Szymtka will zugleich lehren – ein ursprünglich nicht inkludiertes Ziel –, wie man als Instrumentalist*in zur Co-Autorin oder zum Co-Autor wird.²⁵ Das kommt einem Movens des Wiener Artistic-Research-Konzepts entgegen: an die Stelle der Idee vom einsamen Schöpfertum Kollektiv-Produkte treten zu lassen. Die Vorstellung ist, dass es aktuellen künstlerischen Arbeiten guttut, wenn ihr*e Urheber*in keine Einzelperson ist und es stattdessen zu fluiden und multiplen Autor*innenschaften kommt. Anders als beim traditionellen Meisterklassenstudium treffen sich die Wiener Artistic-Research-Doktorand*innen daher pro Semester für mehrere Intensivtage, die Austausch nicht nur ermöglichen, sondern einfordern. Ähnliches gilt für die Betreuung, die nicht mehr in einer Hand liegt. Die Gefahr, dass Betreuer*innen zu viel dreinreden und einander widersprechen, sodass Sperriges und Innovatives abgeschliffen und fad werden, lässt sich schwer vermeiden. Vielleicht hilft der Vorsatz: Die Peers drängen nicht darauf, dass man es allen recht macht.

FALL 3. ILLIA RAZUMEIKO ALIAS ELIAS SPRICHT

Der Komponist und Performer Razumeiko (*1989) promoviert ebenfalls an der mdw, er ist nunmehr (Mai 2022) im zweiten Studienjahr. Seine Dissertation mit dem provisorischen Titel *In reSearch of a Lost Gesamtkunstwerk* dreht sich um im Team erstellte Opern, synthetische Genres, neue Gesamt- und Kollektivkunstwerke. Mit dem Komponisten Roman Grygoriv gründete Razumeiko 2015 ein »Opera Nova« genanntes Laboratorium der zeitgenössischen Oper in der Ukraine.²⁶ Es dient als Plattform für theatrale Produktionen eines Kollektivs ukrainischer Künstler*innen, 2014 von dem Regisseur Vlad Troisky ins Leben gerufen.²⁷ 2020 bildete sich ein neues Kollektiv, das unter dem nunmehrigen Label »Opera Aperta« ein Laboratorium ins Leben rief. Aktuell hat es ein Repertoire aus mehreren Opern, die jeweils eigene Sub-Genres ausprägen: eine archäologische Oper, ein Opern-Requiem, eine Opera Lingua, eine futuristische Oper, eine Opern-Dystopie, einen Opern-Zirkus, ein Opern-Ballett, ein Drama per musica sowie eine Traum- und eine Trap-Oper.²⁸ Ich bin nicht Betreuerin von Razumeikos Promotionsprojekt, habe aber seine Ende 2019 eingereichte Diplomarbeit²⁹ betreut, die als Vorbereitung

25 Hilfreich waren hier u. a. Überlegungen, die sich in dem aus einem Symposium an der Paul Sacher Stiftung Basel vom 27.–29. April 2011 hervorgegangenen Band von Danuser/Kassel 2017 finden.

26 Siehe die Website von Roman Grygoriv und Illia Razumeiko: <https://grygoriv-razumeiko.com/> - about (30.11.2022).

27 Siehe Webseite des Kollektivs: <http://novaopera.com.ua/about/> (30.11.2022).

28 Der Zugang zu einigen Produktionen von »Opera Aperta« ist über YouTube gegeben: <https://www.youtube.com/c/OPERAAPERTA> (30.11.2022).

29 Razumeiko o. J.

auf das Promotionsprojekt thematisierte, was »offene Oper« heißen könne, und zwar anhand der *Norwegian Opra* von Trond Reinholdtsen, einer globalen Produktion, die lokale Traditionen ausstellt und zugleich überall dort auf der Welt zugänglich ist, wo YouTube nicht gesperrt ist. An sie knüpft Razumeiko mit seinem Work-in-Progress an. Weit hinausgehend über das, was für Opern typisch ist, schon weil das Libretto meist nicht vom Komponisten stammt, sucht er die Kollaboration. Für die Projekte, die Razumeiko erfindet, arbeitet er bis in die Aufführungen hinein mit einem weiteren Komponisten (Roman Grygoriv), einer Kostümbildnerin, den Performer*innen, zu denen meist er selber zählt, Filmer*innen, je nach Sub-Genre einer Choreographin etc. als Ko-Autor*innen zusammen. Die Rollen des Librettisten und des Regisseurs trennen Razumeiko und Grygoriv gewöhnlich nicht von ihrer Rolle als Komponisten ab.

Den Anstoß für die Gründung einer eigenen Operntruppe gab Razumeiko die Beobachtung, dass von öffentlicher Hand geförderte Opernhäuser und Opernfestivals (die »monströse Struktur des Staatstheaters«³⁰) ganze Generationen jüngerer bis mittelalter Komponist*innen ignorierten und ihnen (abgesehen von einigen wenigen Komponist*innen-Stars) keine Chance gäben, musiktheatrale Erfahrung zu gewinnen. Wo Komponist*innen im modernen Musiktheater dennoch zum Zuge kämen, seien sie oft nur Sound-Designer, welche die Visionen von Regisseur*innen und Librettist*innen erfüllten, während Musik und deren Aufführung keine wesentliche Rolle mehr spielten. Verschärft werde die Lage dadurch, dass sich die akademische Ausbildung von Kompositionsstudierenden zuallermeist auf »reine Musik« konzentriere, Komponieren werde – dem traditionellen Verständnis folgend – nur als Arbeit am Klangmaterial verstanden. Razumeiko möchte nach langen Jahren einer »diktatorischen Regieoper und Literaturoper«³¹ jetzt Arten von Gesamt- und Gemeinschaftskunstwerken wieder- und neuerschaffen, in denen Musik die Aufführungsstruktur generiere und für die Multidisziplinarität zentral sei, wobei Live-Performance und radikale Körperlichkeit von neuen Medien niemals ausgelöscht werden. Das übliche Verständnis von Internationalität und von Professionalität sieht Razumeiko kritisch und stellt diesem seinen Zugriff auf Lokales entgegen, womit sein Projekt auch ethnomusikologische Forschung beinhaltet. Die Produktionen der Nova-Operntruppe werden in der gegenwärtigen Situation zu einer politischen Kunst, welche die Mauer zwischen professioneller und dilettantischer Aktivität in der Oper schleift, um stattdessen auszustellen, woher sie kommt. Meine Rolle war, Razumeiko bei der Erforschung der Vorgeschichte seines Vorhabens Tipps zu geben. Bei seiner Konzentration auf Reinholdtsen fand er Fäden, die sich weiterspinnen ließen. Kein Rundumschlag, kein Geschichts-Cut. Einen Eindruck vom Stand seiner Forschungen im Juni 2022 vermittelt der Mitschnitt von Razumeikos Präsentation beim ARC-Laboratorium, zugänglich über YouTube.³²

Wie alle Männer zwischen 18 und 60 Jahren darf Razumeiko die Ukraine nur mit Sondergenehmigung verlassen. Im Mai 2022 machte er mit dem Nova-Opera-Kollektiv eine Tour: über Wien nach Rotterdam und über Wien zurück nach Kiew. Hoffe, dass er die aktuelle Lage übersteht!

30 Razumeiko, Exposé des Promotionsvorhabens (unveröffentlicht).

31 Ebd.

32 https://youtu.be/MRoPf_DVjLE (30.11.2022).

Literatur

- Ciciliani, Marko (2016), »Music in the Expanded Field. On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition«, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Bd. 24, hg. von Michael Rebhahn und Thomas Schäfer, Mainz: Schott, 23–35.
- Danuser, Hermann / Matthias Kassel (Hg.) (2017), *Wessen Klänge? Über Autorschaft in neuer Musik*, Mainz: Schott.
- Lehmann, Harry (2012), *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz: Schott.
- Razumeiko, Illia (o.J.), *Musik, Drama und YouTube. Untersuchungen zur Norwegian Opra von Trond Reinholdtsen*, Diplomarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. <https://rb.gy/hiauub> (30.11.2022)
- Reicha, Antoine (1832), *Reicha's Compositionslehre. Vierter Band, enthaltend den 8^{ten} 9^{ten} und 10^{ten} Theil*, übers. von Carl Czerny, Wien: Diabelli und Comp.

© 2022 Gesine Schröder (gesine.schroeder@hmt-leipzig.de)

Hochschule für Musik und Theater ›Felix Mendelssohn Bartholdy‹ Leipzig [University of Music and Theatre ›Felix Mendelssohn Bartholdy‹ Leipzig]

Schröder, Gesine (2022), »Lost« »Beyond« »Improvisation« [»Lost« »Beyond« »Improvisation«. Report on Music-Theoretical Participation in three Artistic Doctoral Projects], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 93–102. <https://doi.org/10.31751/1173>

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.



eingereicht / submitted: 27/05/2022

angenommen / accepted: 11/07/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 22/12/2022

Rotting Sounds

Artistic Research Practice in Experimental Sound Art

Thomas Grill, Till Bovermann, Almut Schilling

The majority of today's media is produced in the digital domain. Although digital data are adorned by a myth of perfection, everyday experience does provide evidence for the existence of degradation and, ultimately, data loss in various forms. The multi-year artistic research project *Rotting Sounds* has investigated the causes, mechanisms, and effects of such deterioration, specifically in the context of digital audio. This report gives a condensed account of some of the theoretical foundations and methodical approaches chosen. The digital-analog interface, information encoding, as well as the *deep time* perspective are specifically highlighted. We present a number of artistic works that have been developed as experimental systems to co-generate questions and finally lead to various conclusions. These concern the controllability of such experiments and the interrelationships between (sound) information and its environment. The term of *digital patina* was introduced to characterize observed aesthetics in permanent transformation and to open up a new perspective on the existence of the digital in a material context.

Der überwiegende Anteil heutiger Medien wird in digitaler Form produziert. Digitale Daten sind von einem Mythos der Perfektion umrankt, obwohl die Alltagserfahrung Evidenz für die Existenz von Degradation und letztendlich Datenverlust in verschiedener Weise liefert. Das mehrjährige künstlerische Forschungsprojekt *Rotting Sounds* untersuchte die Ursachen, Mechanismen und Auswirkungen solcher Verfallserscheinungen, speziell im Kontext von digitalen Audiodaten. In diesem Bericht werden einige der gewählten theoretischen Grundlagen und methodischen Ansätze in komprimierter Form dargestellt. Besonders hervorgehoben werden die Digital-Analog-Schnittstelle, die Kodierung von Information, sowie die Perspektive der ›tiefen Zeit‹. Wir präsentieren eine Reihe von künstlerischen Arbeiten, die als experimentelle Systeme entwickelt wurden, um Fragen zu generieren und letztendlich zu verschiedenen Schlussfolgerungen zu gelangen. Diese betreffen die Kontrollierbarkeit solcher Experimente und Zusammenhänge zwischen (Klang-) Information und ihrer Umgebung. Der Begriff der ›digitalen Patina‹ wurde eingeführt, um beobachtete Ästhetiken in permanenter Transformation zu charakterisieren und eine neue Perspektive auf das Wesen des Digitalen im materiellen Kontext zu eröffnen.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: artistic research; deep time; degradation; digital media; digitale Medien; experimental music; experimentelle Musik; Klangkunst; Künstlerische Forschung; sound art; tiefe Zeit; Verfall

INTRODUCTION

“Pure, perfect sound – forever” was the marketing slogan used by Philips corporation to introduce the digital compact disc (CD) in the early 1980s. Almost forty years have passed since then and the vast majority of the media on offer, audio and video, is now produced and stored in digital form. In contrast to the marketing slogan, the fact that digitally stored information is affected by deterioration processes, has been most knowingly engineered into the data format of the compact disc and into the reading mechanism of players in the form of a multi-level error correction mechanism. These mechanisms are designed to counteract the effects of data corrosion on the physical information carriers. In close introspection, the error correction mechanisms wrestling with physical erosion are as much sound influencing processes as filtering or dynamic effects that have been applied to the music in a studio, only that they are beyond control of the original music

makers or publishers. The sonic results of such error-correcting audio processing are instead dependent on the individual path that the data carrier takes through time.

Since 2018, the artistic research project *Rotting Sounds*¹ has been investigating the fundamentals, mechanisms, and effects of such phenomena of digital erosion, especially focusing on digital audio. In its course, artistic works such as compositions, sound installations, performances, sculptures, etc., have been created as experimental setups to reveal specific conceptual and aesthetic characteristics of degradation processes and thus – through thorough introspection – generate new knowledge within the field of experimental music and media.

The project is a cooperation among the *mdw – University of Music and Performing Arts Vienna, Department of Composition, Electroacoustics and Tonmeister Education* (represented by Thomas Grill), the *University of Applied Arts Vienna, Institute of Fine Arts and Media Art, Department of Art & Science* (Till Bovermann) and the *Academy of Fine Arts Vienna, Institute for Conservation – Restoration* (Almut Schilling) funded by the *Austrian Science Fund (FWF)* through its PEEK program.²

Although the compact disc does serve as a good example to illustrate some general ideas of the project because of its widespread use in the last decades, there are many other forms of digital audio representation, and consequently, other forms of digital erosion with respective aesthetic implications.

From the standpoint of artistic practice in digital sound, the main research objectives were given by the following original formulation: How can degradation effects be understood, actuated, reproduced, directed, and harnessed within the field of sound art?

In order to treat such a broad field, more detailed questions arose:

- What are the fundamental differences between digital and analog sound and how does this affect deterioration processes?
- What are established techniques to represent sound digitally and what are their respective properties regarding storage, archiving, and (contextual) development over time? Which techniques are conceivable, yet not established and why?
- Which mechanisms of deterioration take place in digital sound? What are their respective aesthetic qualities?

The comprehensively constructive approach, expressed by the subtitle “Embracing the Temporal Deterioration of Digital Audio,” was captured into the form of a manifesto publication shortly after the project start.³

The structure of this report is as follows:

In the section following this introduction, we will give a terse description of the notion of “experimental systems” as we have understood and employed it in the *Rotting Sounds* context.

In order for the project to be properly rooted, we had to inspect the very fundamentals of digital audio representation. This is delineated in the third section “The digital-analog interface: 1-bit audio,” covering the boundary between the analog and the digital domains which is pierced by the “1-bit audio” format.

1 <http://rottingsounds.org> (30 Nov 2022).

2 <https://www.fwf.ac.at/en/research-funding/fwf-programmes/peek>(30 Nov 2022). The project was funded by the *Austrian Science Fund* as project AR 445-G24.

3 See Grill et al. 2018.

The fourth major section “Encoding/decoding” expands on the concept of the *codec* (short for *(en)coder-decoder*), that is, a protocol used to represent sound and music in the digital domain. Many different *codecs* exist and each one has distinct properties to be considered regarding the representation of sound, and specifically, in the context of erosion.

The fifth section “Deep time” examines the circumstances of (long) time spans as researched in the project. Although *Rotting Sounds* was designed to last four years – the maximum duration possible in the PEEK funding program – we have conceptually extrapolated the project’s time horizon to speculate all the way into deep time.

These sections are illustrated by various “experimental systems” we have designed and realized throughout the artistic research project. These have been made both by artist-researchers directly associated with the project as well as by external artists commissioned to create original works related to the *Rotting Sounds* themes.

The final section concludes with insights based on the research project.

EXPERIMENTAL SYSTEMS

Within the *Rotting Sounds* project, experiments have not been established to prove specific theoretical considerations. This is typical for artistic research, where experimental arrangements can function as co-generators for questions *ab initio*. Following Hans-Jörg Rheinberger, experimental systems “are set up in order to give answers to questions that we are not yet able to formulate clearly. In a typical case, an experimental system is, in [François] Jacobs’ words, a ‘machine for making the future’.”⁴ For Rheinberger, it is obvious that such experimental systems do not directly guide reasoning, instead “[...] what is at issue is the exact opposite: a movement oriented through instrumental peripheral conditions in which reasoning is torn into the game of material entities.”⁵

For our case of erosion processes, very literally, the material and peripheral conditions are the major determining factors. In a digital media environment, such material may be physical – data carriers for instance – or from the information domain.⁶ Many of our experimental systems – mostly sounding installations, as detailed below – have been designed as long-running recurrent systems whose mode of operation is the ever-repeating inscription of the system’s operation on its status, be it a physical or information configuration.

The temporal disposition of our installations, constituted naturally from their sounding nature and the evolving erosion processes, fulfils Rheinberger’s postulation that “such an arrangement must [...] be set up ‘differentially’. If it is organised such that the production of differences itself becomes the organising principle of its reproduction, then one can say that it obeys the kind of subversive, displacing movement Jacques Derrida referred to as ‘différance’. In this sense, differential reproduction lends science, or better, individual research systems, their own internal time.”⁷

4 Rheinberger 2012, 92.

5 Ibid., 90.

6 “Material” in the information domain metaphorically refers to the substance one shapes: digital data in various encodings.

7 Rheinberger 2012, 95.

There is a notable connection within our theme to physics' second law of thermodynamics. The latter establishes the concept of entropy, whose increase can be described as a spreading of energy states from a well-defined configuration (i. e., a localization) to a dispersed one or, following the formulation of Arieh Ben-Naim, one of "missing information."⁸ The relationship to the process of erosion is – also intuitively – obvious. The increase in entropy for closed systems is said to be "what distinguishes the past from the future, giving a direction to time."⁹ The experimental systems under our consideration may be characterized as "sufficiently closed," as environmental parameters should be controlled, thus generating said "arrow of time." In this sense, erosion's constitutive configuration changes and time directionality nicely connect to Derrida's "différance" in its implied "espacement" (spacing) and "temporisation" (temporalization), the constitution of primordial spatiality and temporality.¹⁰

In practical terms, most physical research experiments (i. e., sound installations) were located at the *Auditorium of Rotting Sounds*,¹¹ an unrestored building on the main campus of *mdw – University of Music and Performing Arts Vienna*, which used to be an auditorium of the former *School for Veterinary Medicine*. See figure 1 for an overview of the installations located therein. Other experiments have also been run in the course of long-term exhibitions or in digital space on a dedicated computing device, the so-called *rotter*.

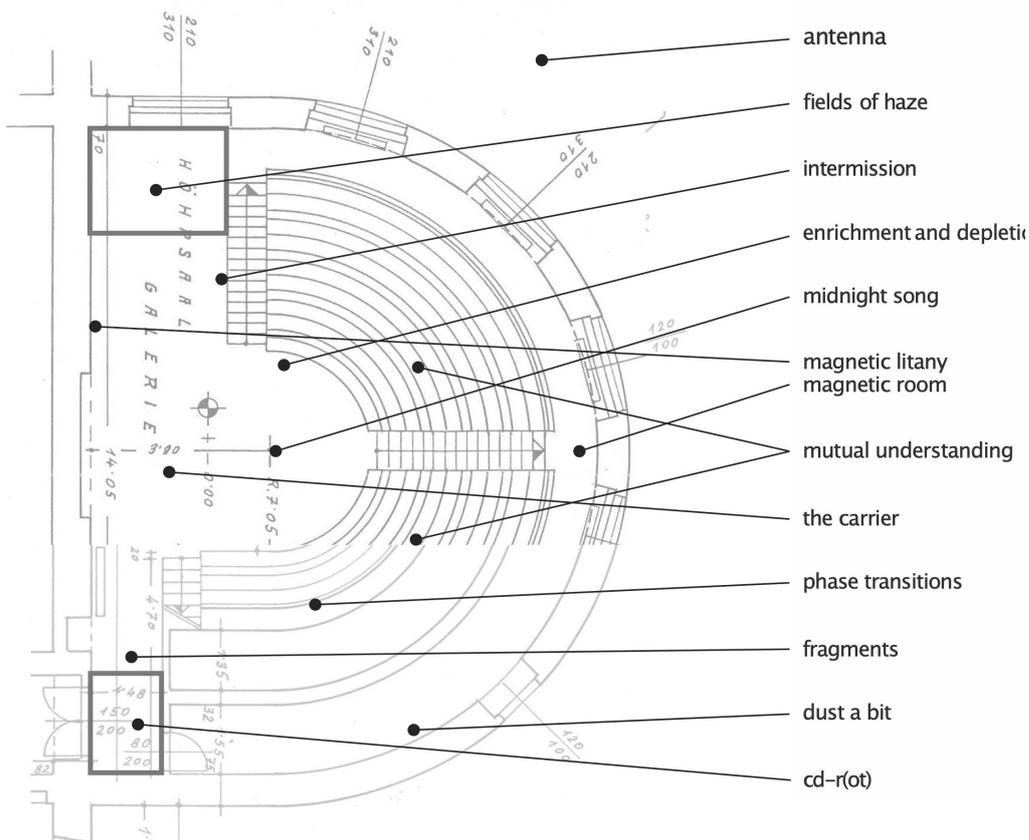


Figure 1: Floor plan of the *Auditorium of Rotting Sounds* with its experiments

8 Ben-Naim 2008, 19.

9 Hawking 2017, 149.

10 See Derrida 1982.

11 <https://rottingsounds.org/auditorium> (30 Nov 2022).

THE DIGITAL-ANALOG INTERFACE: 1-BIT AUDIO

One radical approach we took within the scope of our project examines the rendering of sound as a 1-bit stream in which audio signals are represented as a pure sequence of binary states. Here, a signal is embedded in 1-bit noise with most of its frequency spectrum far above the range of human hearing. While the fundamentals of this encoding technique are well known, it became used commercially on a broader scale only in recent years. In our project, it turned out that 1-bit-based information representation techniques for audio were of particular interest in terms of digital deterioration research, primarily because the format can be played both digitally or using analog technology, thus entailing permeability of the border between digital and analog realms.

The non-auditory installation *Reference Tone*,¹² realized by Thomas Grill in 2020, makes a theme of this: a 1 kHz sine tone, as commonly used to calibrate equipment in the domain of audio technology, was printed in a spiral path (like a CD audio track) on a paper disc using 1-bit code. The object was placed on the floor of Vienna's *Museum of Applied Arts* (MAK) in a walk-through area for the duration of a month. While observation at a microscopic scale reveals a seemingly random noise pattern (see figure 2), the interference that arises from the track's spiral running in close proximity to itself reveals the periodic pattern of a sine wave when viewed from farther away. Although the "printed sound" is initially a near-perfect representation of the sine tone, the ongoing interaction with visitors lends it scratches and dents, giving it a specific patina that manifests itself as an erosion of the sonic representation: the "reference tone" is transformed in its own context.



Figure 2: *Reference Tone* (2020), magnification of printed 1-bit audio data

Dust a bit,¹³ designed and built by Klaus Filip and Thomas Grill in 2019, is an experimental system of the above mentioned recurrent type. A stationary musical chord in just intonation, represented as a 1-bit-audio signal with a sample rate around 1 MHz, serves as the starting material. The audio signal modulates the intensity of a laser beam. The laser light is sent through the auditorium, repeatedly deflected by mirrors, and is finally directed to a

12 https://rottingsounds.org/reference_tone (30 Nov 2022).

13 <https://rottingsounds.org/dust-a-bit> (30 Nov 2022).

phototransistor sensor. On its way through the space, the optical signal is disturbed by particles (i. e., dust) present in the air, causing the modification of individual bits of the 1-bit stream. After being registered by the sensor, the “dusty” bit stream replaces the original signal which is then sent out again through the laser into the room. This is repeated over hours, days and months and the erosion process can be followed via headphones and a live internet stream.

The installation has been restarted a couple of times because the carefully calibrated laser beam tends to wander out of focus over time. This is most probably due to temperature changes and/or vibrations in the building, causing the mirror arrangement to lose its precise adjustment. We have prepared timelapse recordings¹⁴ of the sonic developments of the several installation runs – every time several weeks of collecting “dust.” One minute of such a time lapse corresponds to a day of operation.

The software library *bitDSP*,¹⁵ initiated and developed by Till Bovermann and Dario Sanfilippo,¹⁶ started out as a set of functions for the audio-specific programming language *FAUST* and soon also encompassed derivative works based on it. While its functions are perfectly capable of being used in generative and representative contexts for 1-bit audio, their implementation was aimed towards exploration and research of the aesthetics underlying and emerging from bit-based algorithms and their deterioration. Functions range from simple bit operations over classic delta-sigma modulations to more experimental approaches like bit-based cellular automata, recursive Boolean networks, and linear feedback shift registers.¹⁷

The library was used in several performance settings, most prominently in a performance *Merge and Dissolve* (see figure 3) at the *Ars Electronica* 2020 and in a performance by Till Bovermann, Dario Sanfilippo, Martin Howse, and Kathrin Hunze for the *Rotting Sounds* symposium in 2021.¹⁸

ENCODING/DECODING

Sound and thus music is ephemeral. It is carried from its source to our ears (and body) by means of pressure waves in air. To conserve it means to create some kind of description. For centuries, such descriptions were of a merely symbolic nature: musical scores serve as hints to musicians on how to use their voice or play their instruments in order to recreate the envisioned music. The introduction of the phonograph and later magnetic tape made it possible to capture sound and music in a less abstract form. The pressure wave in the air, i. e., its signal, was represented directly in height variations of a groove (phonograph), and respective variations in magnetic polarity (tape). In each of these cases, however, an (implicit) agreement is assumed about how to convert this description of sound into actual sound. While these early *codecs* were either self-explanatory or built directly into the (mechanical) playback devices themselves, the introduction of digital sound representations required a more explicit and machine interpretable instruction set

14 <https://rottingsounds.org/2020/06/07/dust-a-bit-rec> (30 Nov 2022).

15 <https://github.com/rottingsounds/bitDSP-faust> (30 Nov 2022).

16 See Bovermann/Sanfilippo 2020.

17 For information on these technologies, see the README document on the project website.

18 <https://rottingsounds.org/symposium/> (30 Nov 2022).

in the form of algorithms. The aforementioned 1-bit representation of audio signals can be interpreted as a hybrid between analog and digital representation. However, many other forms of *codecs* are possible to define. Similar to the 1-bit *codec*, each of them holds a unique set of aesthetic deteriorative qualities – a topic that was persistently examined within the scope of the project.

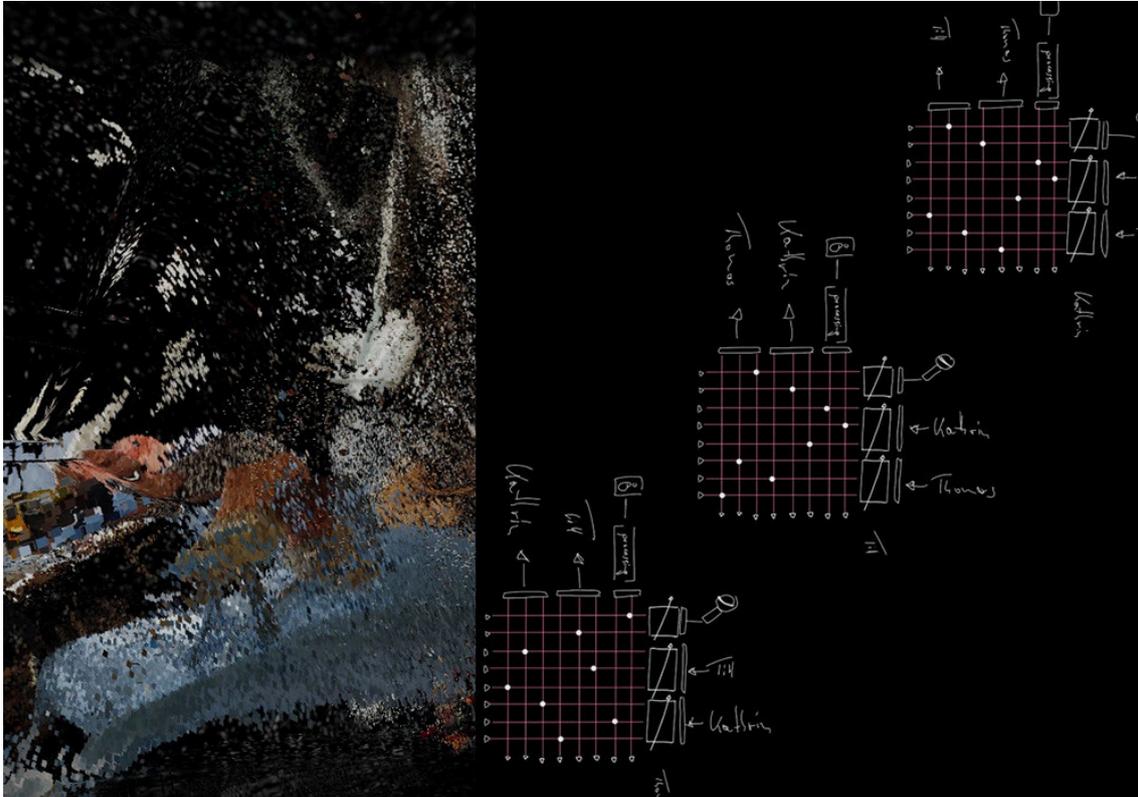


Figure 3: Live visualization still and score sketches for *Merge and Dissolve* at the *Ars Electronica 2020*

A widely established *codec* is based on Pulse Code Modulation (PCM), in which a time- and value-continuous analog signal is converted into a time- and value-discrete digital signal that can be transmitted and stored in binary form. The Compact Disc (CD) is a popular medium based on this *codec*. *CD-R(ot)*¹⁹ by Almut Schilling and Till Bovermann investigates the deterioration processes originating from this commercial standard. A monolithic CD player stack (see figure 4) revealing the (im-)perfections of consumer digital audio was set up in 2019. Seven playback machines are fed with referential material, their analog output signal being identically and simultaneously amplified and emitted. Minimal differences of reproduction emerge, amplifying onto the false promise of “pure perfection” of the digital, the myth that 01010010111 are infinite integrity. Continuous playback causes degradation, amplified by controlled micro-manipulation of the CD material, triggering the very soul of digital reproduction: the error correction.

19 <https://rottingsounds.org/threads/auditorium/cd-rot/> (30 Nov 2022).



Figure 4: *CD-R(ot)*

A different approach was taken with *CD manipulations (01)*,²⁰ a performative study by Till Bovermann in which error corrections and artifacts were provoked in CD players in the style of Nick Collins²¹ by in vitro manipulation and interference with the CD and its player.

Resource constraints such as memory or bandwidth limitations require more compact and thus more complex *codecs*. MP3 is a common example for this. Its inception was motivated by demands in storing and transferring only those parts of a signal that are necessary to recreate a similar sound that cannot be distinguished from the original by the ear of an average mid-30s, white, human male working at or near the Fraunhofer institute in which it was developed. Workshops conducted within the scope of the project such as the masterclass at *Herzen University, St. Petersburg*²² examined the deterioration of digital sound by use of MP3 artifacts.

Whilst the technological assumptions made for the MP3 algorithms are valid in their context of mass media, many other requirements for signal transmission or preservation can be imagined. Within our project this meant, e. g., to construct specific *codecs* based on artistic considerations, primarily focusing on the aesthetics of digital deterioration.

20 <https://rottingsounds.org/2018/11/03/cd-manipulation-01/> (30 Nov 2022).

21 https://econtact.ca/20_3/collins_cdhacking.html (30 Nov 2022).

22 <https://rottingsounds.org/2019/05/27/masterclass-herzen-2019> (30 Nov 2022).

The *Antenna*²³ installation, devised in 2019 by Juliana Herrero and Thomas Grill, creates an interface between sound and its environment. Like a telegraph, it transmits sounds generated from encoded text in the form of musical chords. The recited text originates from “The Art of Noises” (*L’arte dei Rumori*), a futurist manifesto written by Luigi Russolo in a 1913 letter to his friend and futurist composer Francesco Balilla Pratella.²⁴ The sonic vibrations are resonating through the filigree networked structure of the artwork, amplified and broadcasted into the surrounding air and modified by the environmental conditions – wind, rain, dust, birds sitting on the wire. At the other end of the wire network, the sounds are picked up again and translated back into text. This process can be followed on a small display. By the time, the environment of the sculpture inscribes itself into the text by disturbing single bits of the manifesto, slowly realizing Russolo’s utopia by turning it from readable symbols into environmentally informed noise.

Over the course of the last decades, the traditional, symbolic form of music encoding, music engraving, has slowly and steadily converted to digital typesetting. In this representation, the musical information is subject to the very forms of temporal transformation researched in the *Rotting Sounds* project. As has been stressed above, the specific encoding of this digital data representation enables specific forms of erosion, which again give rise to likewise specific aesthetics of the musical outcome.

The composition *rill*²⁵ for ensemble by Adam McCartney and Thomas Grill, premiered at the *Wien Modern* festival 2021, addresses such processes of binary erosion in score-based instrumental music. The title “rill” refers to an imprint in the ground caused by the erosive effect of a soft, flowing stream of water. Degradation in digital media occurs at the bit level, below the symbolic level based on it, where composers with digitally set scores or musicians with electronic instruments exercise their control. Artifacts resulting from these profound changes typically lie outside the artistic concept and entail aesthetic ruptures, but on the other hand can provide impulses for new ideas.

The form of the piece serves as a plan for two musical elements: Melodies in poly-modal space, and a delayed tremolo texture to “blur the distinction between dissonance and resolution.”²⁶ The basis for the score is a series of twelve short modules that follow a harmonic scheme based on a descending mode: *c, a#, a, g#, f#, f, eb, d*.

The piece was formulated using the text-based notation language Lilypond. This way of representing scores provides formalized control over the music, or modeling of musical ideas in abstract form. In this way, the musical ideas used in the composition appear at the lowest level of representation as a stream of bits. Simple digital erosion processes in the form of stochastic bit flips were applied at this level, creating hundreds of variants of the piece over time. This manipulation of notation without any musically informed intentions creates variations outside of the usual schemes. However, an analysis of this erosion effect reveals that the effects are not erratic, but rather that certain elements of form continue to be amplified or exposed – not unlike the erosion caused by a steady trickle of water.

The progressive erosion processes also affect the readability of the score: more and more notational errors, i.e., unplayability, arise and require corrections by the perfor-

23 <https://rottingsounds.org/antenna> (30 Nov 2022).

24 Russolo 1916.

25 <https://rottingsounds.org/rill> (22 Dec 2022).

26 McCartney/Grill 2022, 201.

mers. Their efforts to make idiomatic corrections, i. e., corrections that fit the musical context of the composition, are made more difficult because they know that the errors have been created by machine – and not deliberate human – intervention.

DEEP TIME

The term “deep time,” coined by John McPhee,²⁷ refers to the concept of “geologic time” which is used with the study of Earth’s rock layers (strata) and layering (stratification). Typical time scales in this framework are of the order of 100 million years and more. The concept was later reused in the context of media by Siegfried Zielinski.²⁸ It serves as a metaphor to point to the stratifications of technological phases in the sense of “tectonic” flow – interpreting time, space, and communication as a kind of historical formation. The focus on media materiality has been further deepened by Jussi Parikka,²⁹ from the geophysical nature into hardware and energy with its various sociopolitical implications.

We have picked up the metaphor of “deep time” for our own research, in order to point to a time beyond our own control and to symbolize a time horizon where forces of geological scale will instead take over the transformation of human artifacts. Through the factual existence of fossils as remains of geological age, we can rightly speculate that information in the form of human-made structures such as music inscriptions may survive even those time spans – but not without experiencing considerable transformation over the duration.

When speculating about the dissemination of media artifacts over (extremely) long time spans, interpretation difficulties arising through a (potentially complete) loss of socio-cultural context come into play. As an attempt of artistic tangency, the transdisciplinary narration *Voicings of an Auralist – a series of transmissions from an unknown source* was developed by Till Bovermann, Almut Schilling, Thomas Grill and Tobias Leibetseder over the span of the years 2020 and 2021.

After a flat, circular artifact reminiscent of a compact disc had been found in Vienna’s Auer-Welsbach Park back in June of 2019 (see figure 5), it took quite some analytical work to determine that it was indeed a digital data medium containing a lengthy message of unclear origin. The interpretation of the found fragmentary message, encoded as a digital audio recording,³⁰ has to this day remained a rather fuzzy affair. Without knowledge of the recording’s context, translation attempts must necessarily remain mere approximations. The process of forensic analysis and likely interpretations of the content of the artifact were released as a text³¹ and as a radio play³² developed for *Ö1 Kunstradio* of the Austrian Broadcasting Corporation (ORF). The found artifact along with its contained audio message has been preserved as a sculptural media installation.

27 McPhee 1980, 29.

28 See Zielinski 2006.

29 See Parikka 2015.

30 <https://archive.org/details/auralist> (30 Nov 2022).

31 Bovermann et al. 2021.

32 http://www.kunstradio.at/2021A/21_03_21.html (30 Nov 2022).



Figure 5: Discovery of *Voicings of an Auralist* at Auer-Welsbach Park in Vienna

The project's overall artistic research was accompanied by the mixed-media sculpture *Fragments*,³³ which consists of materials that have “fallen off” (in the sense of “offal”) of the process in various ways. Waste, things collected, things stored and things put aside, texts, pictures, data, sounds, etc., are the basis of the shape-changing work. It was originally located at the *Auditorium of Rotting Sounds*. No distinction was made between “unwanted” accompanying material (packaging, etc.) and media on digital media that was purposefully and possibly elaborately created in the project. In its inherently transformative nature, the sculpture takes on most diverse forms, as a processual installation, as experimental sound and film, as a series of transformative performances, as sculptural multiples, as a digital publication³⁴ and as an art book.

The basic idea was to process the research process and its material concomitants via various dissemination processes for a “handing down.” The titular, fragmentary form seems only logical in the perspective of long time periods and the expected decomposition processes. These transformational phenomena are amplified through explicit material stratification techniques as part of the installation, through fermentation rituals in performance events, but also through a thorough processing of the accumulated substances for sculpture multiples and the art book's paper making. The book's graphical content will be the book's paper, interspersed with fragments of multi-year research practice, and overlaid by a textual layer consisting of a three-perspective introduction by the core research team and a poetic-ethnological main part by the invited author Burkhard Stangl.

Throughout the years of research, not only have all sounding experiments been continuously streamed into the internet – an automatic process has also captured a sample of sixty seconds of audio for each hour and each installation. This *Rotting Sounds Archive* has accumulated to over 200,000 of such samples, corresponding to three terabytes worth of data, which can be browsed through an online interface.³⁵

33 <https://rottingsounds.org/fragments> (30 Nov 2022).

34 Leibetseder et al. 2022.

35 <https://mdw.ac.at/rottingsounds/public/archive> (30 Nov 2022).

Although this data has also been processed into the *Fragments* sculpture and book through tiny fragments of digital LTO storage tape, another form of archival representation has been realized in parallel: The long-term installation *Inscriptions from the Archive* (2020/21)³⁶ by Hannes Köcher and Thomas Grill consists of a laser-engraving robot with read access to the *Rotting Sounds Archive* (see figure 6). It autonomously moved along the wooden backrest planks of the auditorium benches, randomly chose a sample from the digital sound archive for each plank and engraved a spectrogram representation along with some textual metadata of it into the surface. Steadily, over the course of several months, a representative selection of the sound archive has been inscribed into the 1000 planks of the auditorium, transforming the digital IT-based into a graphical wooden archive. The robot is also equipped with technical facilities to convert the inscriptions back into sound. The actual application of these facilities shall be left to a future archeologist.

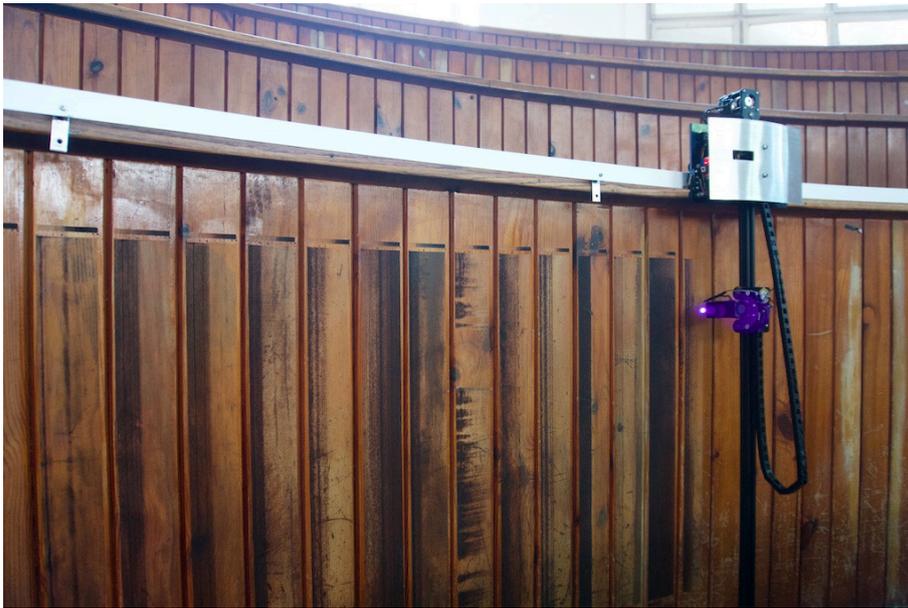


Figure 6: *Inscriptions from the Archive*

CONCLUSIONS: INSIGHTS AND CONSEQUENCES

In trying to realize the Rotting Sounds project's guiding principle of "embracing the temporal deterioration" of digital (and also analog) sound, a major challenge became apparent: how can deterioration processes in "controlled" experimental settings be maintained? A paradigm of "letting go," therewith enabling temporal transformation of a yet to be discovered manner forbids any active intervention. In the maintenance practice in the *Auditorium of Rotting Sounds*, the question of when a system is considered "broken" (in the sense of the system's conception) or has just entered a different state worth to be further examined arose frequently, and was to be resolved each time in a most investigatory and context-aware manner.

It has also turned out that the "closedness" of a system in a thermodynamical sense is challenged by the auditorium's sonic environment, forming a "soundscape" of interweaved audio sources. Since the individual systems – due to their recurrent nature – are

36 <https://rottingsounds.org/inscriptions> (30 Nov 2022).

extremely sensitive to external influences, every tiny vibration can potentially influence a state which is then amplified over many iterations, typically for weeks and months. The above mentioned installation *Dust a bit* is one such example, but also *Phase transitions*³⁷ by Dario Sanfilippo. This sonified numerical simulation of a non-linear differential equation bears the realistic potential of an induced “butterfly effect”³⁸ to completely overturn long-term behavior. As a consequence, we have launched multiple runs for these systems, documenting the changing sonic behavior.³⁹ Nevertheless, the causes for the changes cannot be easily attributed to one specific effect.

The individual experimental systems can be seen as micro-eco-systems in which site-specific, time-dependent entities are acting, and – obviously – also reacting to and interpreting each other within their environment. Those conceptual entities are based on physical and logical (information) materialities. Fernando Domínguez Rubio differentiates between things and objects and describes the process of maintenance as the prevention from destroying the link between the thing and the object, consequently reducing its readability.⁴⁰ The *Auditorium of Rotting Sounds* has acted as a host for these processes of degradation and transformation. It served as an implicit archive in its own right, transitive with respect to the contained experimental systems’ respective media. This perspective is motivated by Domínguez Rubio who refers to “things [which] are constantly falling out of place. Taking this fact seriously, [...] requires us to think differently about the material world, it requires us to think ecologically, which means not to think in terms of objects but in terms of processes and conditions under which certain things are rendered possible as particular kinds of objects.”⁴¹

Within the scope of our project, many different cases of degradation have been observed and documented. The individual transformation processes have been specific to the particular system design and its context. However, in the observation of these processes of decay it became clear that temporal transformations in digital systems are less gradual than in analog systems. This has also been observed by Jonathan Sterne in the context of sound carriers: “Where analog recordings fade slowly into nothingness, digital recordings fall off a cliff from presence into absence.”⁴² We have termed the abrupt degradation of digital media as “Sterne’s cliff,” explaining its nature with the operation of error correction mechanisms as a counteraction to the unavoidable, underlying analog degradation. Sophisticated algorithms can sustain information integrity (or simulate estimates) as long as the physical foundation provides sufficient support. When this is no longer given, the system tips abruptly. These differences between analog and digital systems also affect the aesthetics of sonic content.

For the purpose of illustrating key epistemological objects of our research, we introduced the concept of “digital trinity.” The fictitious character of the “auralist,” introduced above, describes it as follows:⁴³

37 <https://rottingsounds.org/phase-transitions> (30 Nov 2022).

38 See Lorenz 2000.

39 <https://rottingsounds.org/2020/06/07/dust-a-bit-rec> (30 Nov 2022).

40 See Domínguez Rubio 2016.

41 Ibid., 76.

42 Sterne 2009, 64.

43 Bovermann et al. 2021, 105.

[Listening closely | Listen carefully], digital turns out to be [threefold | triple].

There is “data”, a [description that is] symbolically [encoded description | encoded]. In [the case | terms] of sound, it may consist of a series of numbers representing the [deflection of a] speaker cone [deflection] at a given time, but [it] may [as well | also] be a set of rules [on | about] how sonic qualities [could | can] be [derived | obtained] from environmental factors.

There is “hardware”, [the] physical [boards populated | board is filled] with [semi-|half-] conductive components, connected with [wires | cables], both printed and [free-running | running freely]; [spinning | rotating] magnetic discs, sometimes magnetic [tapes | bands], microphones and loudspeakers. They form [a] complex [system on which | systems where] data is stored and processed.

There is [the interpretation level | a level of interpretation]. Data storage is [so general, so | very common, very] abstract (almost always in binary code) [so] that an interpretation [guideline | recipe | codec | algorithm] is needed to determine how it is [turned | converted] back into sound.

The [borders | boundaries] of these classes are [fuzzy: interpretation | unclear: interpretations] can be [hard-coded | coded] into [wires | cables], or, as [it is the case] with error correction, data [may | can] contain information [on | about] how it [should | would] be read. One factor informs the other, nothing can be [examined independent | checked regardless] of the other.

Within our reflection on time and its traces inscribed into digital (and the underlying physical) objects, we developed the notion of “digital patina”⁴⁴ as a poetic narrative for data-bearing material in its temporality, emphasizing the specific aesthetics of degradation in digital technology. The concept of patina refers to aesthetics of transience and characterizes changes in the material over time due to intrinsic and extrinsic influences. It adds value through historic testimony and uniqueness, and it can be understood as an expression of an artwork’s “aura.”⁴⁵ The concept of the patina may be perceived on a physical, aesthetic, and temporal layer. The “myth of the digital” declares bit-wise perfection and denies the physical fact of degradation, and consequently neglects an aesthetic beyond this pure perfection. In this narrative, digital existence is liberated from physical matter and its implied transience. The derived oxymoron of the “digital patina” reflects real degradation processes in digital space and points to sound aesthetics of such permanent transformation. This is an attempt to manifest a new self confidence of the digital beyond glitch aesthetics. There is a truth, an aura, which is proven by its decay. In analogy to a geophysical existence, the digital exposes stratigraphical characteristics and is therefore subject to erosion. This narrative enables novel perspectives on the different layers of the digital existence, the “digital trinity” and its symptoms of decay. Transience is inherent in anything and “anything becomes aesthetic with time.”⁴⁶ Truly long-term (deep) observations within the digital realm would need to be conducted to possibly falsify this statement.

44 See Schilling 2020.

45 See Benjamin 1969.

46 Dieter Roth cited after Grothe/Ihrig 2016, 63.

References

- Benjamin, Walter. 1969. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." In *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn from the 1935 essay. New York: Schocken Books.
- Ben-Naim, Arieh. 2008. *A Farewell to Entropy: Statistical Thermodynamics Based on Information: $S = \log W$* . Singapore: World Scientific.
- Bovermann, Till / Dario Sanfilippo. 2020. "Creative Use of Bit-Stream DSP in Faust." In *Proceedings of the 2nd International Faust Conference (IFC-20)*. Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, France. <https://ifc20.sciencesconf.org/332745> (30 Nov 2022)
- Bovermann, Till / Almut Schilling / Thomas Grill / Tobias Leibetseder. 2021. "voicings of an auralist." In *Knowing in Performing: Artistic Research in Music and the Performing Arts*, edited by Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder, and Tasos Zembylas, Bielefeld: transcript, 89–110. <https://doi.org/10.14361/9783839452875-008>
- Derrida, Jacques. 1982 (1968). "Différance." In *Margins of Philosophy*, translated by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 3–27.
- Domínguez Rubio, Fernando. 2016. "On the Discrepancy Between Objects and Things: An Ecological Approach." *Journal of Material Culture* 21/1: 59–86.
- Grill, Thomas / Till Bovermann / Almut Schilling. 2018. "Embracing the Temporal Deterioration of Digital Audio: A Manifesto." In *Proceedings of the Politics of the Machines Conference*. <https://doi.org/10.14236/ewic/EVAC18.22>
- Grothe, Nicole / Daniela Ihrig. 2016. *Dieter Roth: Schöne Scheiße. Dilettantische Meisterwerke / Dieter Roth: Shit Sublime. Imperfect Masterpieces*. Exhibition catalog of the Museum Ostwall at the Dortmunder U: City of Dortmund.
- Hawking, Stephen. 2017 (1988). *A Brief History of Time: From Big Bang to Black Holes*. New York: Bantam Books.
- Leibetseder, Tobias / Thomas Grill / Till Bovermann / Almut Schilling. 2022. "Fragments in Time." *VIS – Nordic Journal for Artistic Research*. <https://www.researchcatalogue.net/view/1283942/1340975> (30 Nov 2022)
- Lorenz, Edward. 2000. "The Butterfly Effect." *World Scientific Series on Nonlinear Science Series A* 39: 91–94.
- McCartney, Adam / Thomas Grill. 2022. "The effects of binary erosion on music composition expressed as a notated score." In *Proceedings of the ICMC, 200–205*. <https://www.fulcrum.org/epubs/8910jx22c?page=212> (30 Nov 2022)
- McPhee, John. 1980. *Basin and Range*. New York: The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux.
- Parikka, Jussi. 2015. *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rheinberger, Hans-Jörg. 2012. "Experimental Systems: Difference, Graphematicity, Conjunction." In *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*, edited by Florian Dombos, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis and Michael Schwab, London: König, 89–99.
- Russolo, Luigi. 1916 (1913). *L'arte dei Rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia.

- Schilling, Almut. 2020. "<Patina>digital</Patina> ...es wird alles ästhetisch mit der Zeit..." In *Gestern – Heute – Morgen in der Konservierung und Restaurierung*, edited by Anke Schäning, Salzburg: Österreichischer Restauratorenverband, 106–118.
- Sterne, Jonathan. 2009. "The Preservation Paradox in Digital Audio." In *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, edited by Karin Bijsterveld and José van Dijck, Amsterdam: Amsterdam University Press, 55–66.
- Zielinski, Siegfried. 2006. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge (MA): MIT Press.

© 2022 Thomas Grill (grill@mdw.ac.at, ORCID iD: 0000-0002-0962-6224), Till Bovermann (till.bovermann@hmtm.de, ORCID iD: 0000-0002-6539-3912), Almut Schilling (a.schilling@akbild.ac.at, ORCID iD: 0000-0002-2091-1579)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]; Hochschule für Musik und Theater München [University of Music and Performing Arts Munich]; Akademie der bildenden Künste Wien [Academy of Fine Arts Vienna]

Grill, Thomas / Till Bovermann / Almut Schilling (2022), Rotting Sounds, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 103–118. <https://doi.org/10.31751/1174>

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.



eingereicht / submitted: 14/03/2022

angenommen / accepted: 20/06/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 22/12/2022

Über den »unisonierenden Dualismus« im ersten Satz von Schuberts Streichquartett G-Dur, D. 887

Sebastian Urmoneit

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: chromatic harmony; chromatische Harmonik; Franz Schubert; Ganztonleiter; harmonische Tonalität; hermeneutics; Hermeneutik; Ironie; irony; tonality; whole-tone scale

in memoriam Heinrich Poos¹

Bis in unsere Zeit hinein ist der Widerspruch, der zwischen musiktheoretischer Erklärung und musikwissenschaftlichem Verstehen sich auftut, nicht aufgehoben worden. Schon Carl Dahlhaus hatte vor etwa 50 Jahren versucht, ihm mit seiner Unterscheidung einer Analyse, die in »theoretischer Absicht« verfährt, und einer solchen, die nach der »ästhetischen Absicht« fragt, zu begegnen. Doch seine Untersuchung von Schuberts letztem Quartett, so viele Details sie auch enthält, bleibt in der Theorie befangen und kommt so, was die »ästhetische Absicht« betrifft, mit Hegel gesprochen »nicht vom Fleck«. Das G-Dur-Quartett beginnt mit einem »Dur-Moll-Siegel«, das eine tönende Abhandlung über den Tongeschlechterwechsel in Aussicht stellt. Doch schon das Hauptthema deutet an, dass Schubert etwas anderes mit dieser Komposition im Sinn hatte. In der Durchführung wird deutlich, dass er mittels einer »Kompositionswissenschaft«, die den Werken der Gattung Streichquartett seit Haydn wesenhaft ist, an dem Verfahren einer symmetrischen Teilung der Oktave die Gefahr aufdeckt, sich gerade dort, wo er vermeintlich besonders systematisch vorgeht, in »schlechte Unendlichkeit« zu verlieren.

The contradiction between music-theoretical explanation and musicological understanding has not been resolved up to our time. Some fifty years ago Carl Dahlhaus had already attempted to address this with his distinction between analysis that proceeds with "theoretical intention" and analysis that enquires into "aesthetic intention." But his study of Schubert's last quartet, despite the many details it contains, remains caught up in theory and thus, as far as the "aesthetic intention" is concerned, "does not get off the ground," to use Hegel's words. The G major quartet begins with a "major-minor-seal" that holds out the prospect of a sonorous treatise on modal mixture. But the main theme already suggests that Schubert had something else in mind with this composition. In the development it becomes clear that Schubert, by means of 'compositional science' that has been essential to the works of the string quartet genre since Haydn, uses the procedure of a symmetrical division of the octave to expose the danger of losing himself in 'bad infiniteness' precisely where he supposedly proceeds in a particularly systematic manner.

1 Dieser Aufsatz ist im Andenken an meinen Lehrer Heinrich Poos geschrieben worden. Ich habe mit ihm in mehreren Seminarvorträgen in Berlin und Frankfurt 1992/93 über Schuberts Streichquartett G-Dur intensiv gesprochen. Diese Gespräche bilden den Keim dieser Untersuchung, die dann aber – ganz im Sinne meines Lehrers – eine Wendung in eine ganz andere Richtung genommen hat.

VORBEMERKUNG

»Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.«²

In seiner Abhandlung »Analyse und Werturteil« hat Carl Dahlhaus zwei Arten der musikalischen Analyse voneinander unterschieden: die »in theoretischer Absicht« vorgehende von der, die von »ästhetischer Absicht« gelenkt wird. Während jene ihren Gegenstand der Kompositionsgeschichte »als auswechselbares Exempel einer Regel« nimmt, um an ihm die »Triftigkeit einer Theorie [...] zu demonstrieren«, ³ versucht diese »einem musikalischen Werk als besonderem, individuellem Gebilde gerecht zu werden«. ⁴ Doch Dahlhaus hat allein die Aufgaben einer Analyse, die in »theoretischer Absicht« verfährt, genau festgelegt und selbst eingestanden, dass die erforderlichen »Kategorien« einer von »ästhetischer Absicht« geleiteten »Analyse zweiten Grades«, mit der das einer Komposition Eigene explizit zu machen wäre, bislang »noch kaum entwickelt worden sind«. ⁵ Wenn er selbst zu Beginn seiner Abhandlung aber bemerkt, dass analytische Verfahrensweisen für ihn nicht allein grundsätzlich an »ästhetische Voraussetzungen gebunden«, sondern sogar von der »das musikalische Denken einer Epoche« bestimmenden »Ästhetik abhängig« sind, dann hat er das eine musikalische Analyse leitende »Ästhetische« selbst viel weiter gefasst, als er es in seiner Unterscheidung zwischen generalisierender oder individualisierender Vorgehensweisen zum Ausdruck gebracht hat. ⁶ Ohne dass er selbst davon gesprochen hat, ist die in »theoretischer Absicht« verfahrenende Analyse, bei der einzelne Notentexte daraufhin untersucht werden, ob sich die darin eingearbeiteten Besonderheiten einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit so unterordnen lassen, dass sie letztlich zur Marginalie degradiert werden, grundsätzlich einer durch Descartes begründeten und durch Kants Systemphilosophie fortgesetzten Wissenschaftsmethode verpflichtet. Umgekehrt dazu richtete Dahlhaus das Interesse einer in »ästhetischer Absicht« vorgehenden Analyse auf das Besondere, um es vor den Zugriffen der Verallgemeinerung zu bewahren. An welche Denktradition diese Art der Analyse angeknüpft werden kann, soll im Folgenden herausgearbeitet werden.

Die Schwierigkeiten, die entstehen, wenn diese beiden Vorgehensweisen der Analyse ganz unabhängig voneinander für sich angewendet werden, treten in den kurzen Analysen, die Dahlhaus dem zweiten Teil seiner Abhandlung »Analyse und Werturteil« angeschlossen hat, nicht hervor. Wenn die oben skizzierte Unterscheidung aber der Lektüre seines ausführlichen, dem ersten Satz von Franz Schuberts Quartett G-Dur D. 887 gewidmeten Aufsatzes vorgeschaltet wird, werden sie offensichtlich.

Dahlhaus will seine Analyse des Kopfsatzes von D. 887 »auf Theorie zielen« lassen, »statt bloß beschreibend an der Oberfläche entlangzufahren oder sich einer Hermeneutik anzuvertrauen, die dafür, daß sie vom Wesentlichen redet, den Preis bezahlt, hypothe-

2 Schlegel 1967, 173.

3 Dahlhaus 2001a, 17.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd., 15 f.

tisch und metaphorisch zu bleiben«. ⁷ Warum aber hat Dahlhaus, der die Musiktheorie an einem anderem Ort als »hermeneutische Disziplin« ⁸ bezeichnet hatte, nicht an Friedrich Schleiermacher angeknüpft, der mit seiner Hermeneutik »aus der Sprache und mit Hülfe der Sprache den bestimmten Sinn einer gewissen Rede zu finden« ⁹ suchte? Im Unterschied zu seinen Zeitgenossen wertete Schleiermacher »das Individuelle« nicht als Grundübel aller Fehlerquellen der Erkenntnis herab, sondern sah es als die Aufgabe des Verstehens an, dem Besonderen und Eigenen eines Textes gerecht zu werden. ¹⁰

Zunächst ist zu berücksichtigen, dass Schleiermacher selbst davor warnte, seine Hermeneutik etwa auf die »Werke[...] der bildenden Künste« anzuwenden, weil dabei »ganz über ihre bestimmten Grenzen« hinausgegangen werden würde, »die es immer nur mit dem in der Sprache producirt zu thun haben kann«. ¹¹ Weil Schleiermachers Hermeneutik prinzipiell nur auf Sprachäußerungen anwendbar ist, verhilft sie zum Verstehen von Musik auch nur dann, wenn diese als eine Ton-Sprache aufgefasst wird, die in einem in Noten verfassten Text individuelle Gestalt angenommen hat ¹² – ohne dass Schleiermacher selbst jemals so über Musik nachgedacht hätte.

Indem Schleiermacher die »grammatische« und die »technisch-psychologische Interpretation« voneinander unterschied, trennte er nicht »zwey Arten der Interpretation« voneinander, um, je nach Interesse, diese oder jene nach Belieben heranziehen zu können, sondern verlangte, dass »jede Auslegung [...] beides vollkommen leisten« muss; denn wer »nur grammatisch verstehn will, will immer nur unkünstlerisch verstehn. Wer nur psychologisch verstehn will [...] wird immer unphilologisch verstehn.« ¹³

Eine Textauslegung gelingt nach Schleiermacher darum auch »nur im Ineinandersein dieser beiden Momente«: ¹⁴ einander spiegelbildlich ergänzend und stets gleichzeitig vorgenommen. Dabei widmet sich die »grammatische Interpretation« der »objective[n] Totalität der Sprache«, ¹⁵ die er anderswo als die »gegebene Sprache« ¹⁶ bezeichnet; die »tech-

7 Dahlhaus 2003a, 678. Auf ähnliche Weise befand Adorno (1973, 244), dass das »wissenschaftliche Bewußtsein von Musik [...] in blinde Technologie und kindisch-unverbindliche, poetisierende Auslegungen wie die Scheringschen Beethovens« auseinander fiele.

8 Bei ihm heißt es (Dahlhaus 2003b, 636): »Sofern sie über das Sammeln und die chronologische Verknüpfung von Fakten hinausreicht, ist die Musiktheorie eine hermeneutische Disziplin: ein Versuch, aus überlieferten Texten das Bewußtsein einer vergangenen Epoche zu erschließen.«

9 Schleiermacher 2012a, 39.

10 Dabei ist aber darauf hinzuweisen, dass Schleiermacher seine Hermeneutik vor allem zur Auslegung der Heiligen Schrift ausgearbeitet hat. Als Theologe wollte er das Neue des Neuen Testaments ergründen, statt es nur als Fortsetzung des Alten zu lesen. Darin liegt wohl der eigentliche Grund dafür, dass er sein Augenmerk auf das Individuelle eines Textes gelegt hat. Siehe dazu Danneberg 1998, 100–105.

11 Schleiermacher 2002, 637.

12 Weder Gunter Scholtz (1981) noch Siegfried Mauser (2016) [1996] noch Andreas Jacob (1999) sind in ihren Versuchen, Schleiermachers Hermeneutik auf das Verstehen von Musik anzuwenden, von einer Tonsprache ausgegangen.

13 Schleiermacher 2012b, 75.

14 Schleiermacher 2012c, 121.

15 Schleiermacher 2002, 619.

16 Schleiermacher 2012c, 120.

nisch-psychologische« ist auf die »Productivität des Autors gerichtet«;¹⁷ denn das »Verstehen hat eine doppelte Richtung, nach der Sprache *und* nach den Gedanken hin«.¹⁸

DIE ›GRAMMATISCHE INTERPRETATION‹

Zur Introduction

Eröffnet wird das G-Dur-Quartett¹⁹ durch eine Introduction (siehe Bsp. 1), die – wie in manchen anderen Werken Schuberts auch – nicht durch ein langsames Tempo von der Allegro-Exposition abgesetzt ist. Doch erst ab Takt 3 bereitet Schubert Motive des Hauptthemas vor.²⁰ Wie als Einleitung der Einleitung noch vorausgeschickt, erklingt zuallererst ein G-Dur-Dreiklang in offener Quintlage, der vom *piano* ins *forte* crescendo und dessen Terz auf der letzten Zählzeit von Takt 2 in der zweiten Violine von *h*¹ nach *b*¹ geführt wird. Im Gefolge der Auftakt-Quarte in der Oberstimme und der fallenden Oktave im Violoncello erklingt auf der Eins des dritten Taktes so abrupt wie unvermutet der g-Moll-Dreiklang in Oktavlage, dessen Stimmen vielfach verdoppelt sind und dessen Dynamik zum *fortissimo* gesteigert ist. Die Mollvariante wird durch eine Kadenz bestätigt und der gesamte Abschnitt in der Oberquinte wiederholt.

Dieser Beginn hat die Forschung zu derart abstrakten²¹ Argumentationen veranlasst, dass der Verdacht entsteht, dass die Notentextlektüre lediglich cursorisch vorgenommen wurde. Nach Hans-Joachim Hinrichsen »spielt dieses Werk von allem Anfang an mit dem Oszillieren zwischen Dur und Moll, ja erhebt dieses regelrecht zu seiner zentralen Thematik.«²² Nach Hermann Danuser führt Schubert sogar als mutmaßlich »erster Komponist der Musikgeschichte [...] den Geschlechtswechsel als strukturelle Möglichkeit im Sinne eines Motiv-Topos ein, der es erlaubt, instrumentalmusikalische Formprozesse zu begründen. Der Kopfsatz des Streichquartetts ›in G‹ – Schubert schreibt weder ›Dur‹ noch ›Moll‹, doch das vorgezeichnete *fis* deutet auf G-Dur hin – basiert auf einem generischen Wechsel als Kernmotiv.«²³

Doch stellt Schubert in diesen dem Quartett wie als ›Devise‹ vorangestellten Eröffnungstakten wirklich die ›Kernfrage‹, mit der er sich im Hauptteil auseinanderzusetzen gedenkt?

17 Schleiermacher 2002, 619.

18 Schleiermacher 2012b, 75.

19 Schubert komponierte sein letztes Quartett in den letzten zehn Tagen des Junis 1826. Uraufgeführt wurde es erst am 8. Dezember 1850 durch das Hellmesberger-Quartett im Wiener Musikverein.

20 Der punktierte Rhythmus der Motive in Takt 3 f. wird in der Hauptthemen-Phrase der Violine (T. 15 f.); der fallende Halbton der Oberstimme von Takt 11 f. ebenda transponiert vom Violoncello aufgegriffen.

21 »Das Abstrakte bei Hegel bedeutet [...] nicht ganz dasselbe, was der Begriff ›Abstraktheit‹ in dem üblichen Denken bedeutet. Abstrakt ist nämlich bei Hegel nicht einfach das Allgemeine, sondern das Isolierte.« (Adorno 2010, 57)

22 Hinrichsen 2011, 86.

23 Danuser 2020, 33.

Beispiel 1: Franz Schubert, Streichquartett G-Dur, D. 887, T. 1–14

Das Hauptthema

Im Vordersatz (T. 15–18) des Hauptthemas (siehe Bsp. 2), das in dieser Untersuchung Dahlhaus folgend als Thema einer Variationenfolge aufgefasst wird,²⁴ bilden die drei Unterstimmen die Akkordfolge zur Harmonisierung des chromatisch fallenden Basses *g–fis–f–e*, über dem die erste Violine das Phrasenmotiv exponiert und sequenziert. Die aus der Verbindung des Tonika-Dreiklangs mit dem Dominant-Sextakkord gebildete Phrase wird als variierte Phrasenwiederholung ganztonweise abwärts sequenziert. Mit dem den Nachsatz eröffnenden Es-Dur-Dreiklang (T. 19) könnte diese Sequenz durch die gleichbleibend wiederholte Summierung, d. h. hier Sequenzierung der zweigliedrigen Akkordfolge, ›schlecht unendlich‹ fortgesetzt werden. Doch vermeidet Schubert dies, indem er den Basston *d* nicht der in der Phrase exponierten Akkordfolge entsprechend mit dem B-Dur-Sextakkord, sondern mit dem G-Dur-Quartsextakkord harmonisiert, dem er einen C-Dur-Dreiklang folgen lässt.²⁵ Den Halbton im Bass durch den Ganzton ersetzend und die zweigliedrige Akkordfolge des Vordersatzes zu einer dreiglied-

24 Siehe Dahlhaus 2003a, 680–682.

25 Diese Akkordfolge hat ihr Vorbild wahrscheinlich in dem Thema mit chromatischem Bass, über das Beethoven 1806 seine 32 Variationen in c-Moll (WoO 80) komponiert hat. Auch er lässt dem Durchgangs-Quartsextakkord (T. 6) keinen verminderten Septimenakkord über *fis* folgen, sondern den grundständigen Durdreiklang der Subdominante.

liegenden im Nachsatz erweiternd, leitet er die fallende Sequenz in die zur Grundtonart zurückführende Kadenz über.²⁶

Beispiel 2: Franz Schubert, Streichquartett G-Dur, D. 887, T. 15–23

Wenn Dahlhaus feststellt, dass Schuberts Harmonisierung des chromatisch fallenden Basses aus der »Tradition des ›Passus duriusculus‹ [...] herausfällt«,²⁷ dann könnte diese Einsicht den Ausgangspunkt einer von ästhetischer Absicht geleiteten Notentextlektüre bilden. Doch da er nur hervorhebt, dass Schuberts Harmonisierung sich »einer funktionalen Chiffrierung« entzieht,²⁸ bleibt seine Analyse ganz in einer theoretischen Absicht verhaftet – ohne dass dabei deutlich wird, was dadurch gewonnen werden soll. Wer diese Harmonisierung des Lamentobasses demgegenüber in freier Anlehnung an Schleiermacher als »herausgenommen aus der Sprache«²⁹ kommentiert, dem fällt auf, dass der chromatische Lamentobass ganz herausgelöst von seinem Affektgehalt nicht in einer Moll-, sondern in einer Durtonart verwendet wird und, wohl singulär in der Kompositionsgeschichte, sogar ohne jede Akkorddissonanz (bzw. ›wesentliche‹ Dissonanz im Sinne Johann Philipp Kirnbergers)³⁰ ausschließlich mit Dur-Dreiklängen harmonisiert worden ist.³¹

Doch so abgesondert von der Verwendungsgeschichte Schuberts Harmonisierung des chromatischen Basses auch anmutet, ganz ohne Vorbilder steht sie nicht für sich da.

Vorbilder

1. Eine »musiktheoretische ›Tatsachenforschung‹«, die sich als »philologisch fest gegründete Archäologie« versteht, »Stoffmengen sichtet und ordnet, die Topoi vergleicht und

26 Bei Haydn und Beethoven festigte sich ein »Periodentypus, dessen Nachsatzbeginn durch eine emphatische, [...] durch den ›schweren‹ sechsten Takt betonte Subdominante gekennzeichnet ist. Auf die Perioden-Peripetie antwortet die epilogische *catastrophe*: eine Kadenz festigt die scheinbar suspendierte neue Tonart.« Zu dieser grundlegenden, bis heute fast völlig unbekanntem Auffassung der Periode, siehe Poos 2012, 279.

27 Dahlhaus 2003a, 684 f.

28 Ebd., 685.

29 Schleiermacher 2012c, 120.

30 Kirnberger 1771, 30.

31 Allein im 7-6-Vorhalt in der ersten Violine zum Bass in der Phrase (T. 16 bzw. T. 18) und im Durchgangs-Quartsextakkord über *d* (T. 20) erklingen Stimmführungs- bzw. Durchgangsdissonanzen.

verfolgt«, ³² wird Schuberts Harmonisierung des chromatisch fallenden Basses mit der aus Bachs Nr. 25 der »Goldberg-Variationen« in Verbindung bringen (Bsp. 3).



Beispiel 3: Johann Sebastian Bach, *Aria mit 30 Veränderungen* BWV 988 (»Goldberg-Variationen«), Variatio Nr. 25, T. 1–4

In dieser Variation variierte Bach, ganz dem Charakter einer Minore-Variation entsprechend, den diatonischen Lamentobass, über den er den Beginn der das Thema bildenden G-Dur-»Aria« komponierte, zum chromatisch fallenden. Doch so viel reicher die Stimmführung in Bachs g-Moll-Variation im Vergleich zu Schuberts lapidarer Dreiklangs-Harmonik auch gestaltet ist, bleibt doch festzuhalten, dass das harmonische Gerüst auch bei Bach durch eine fallende Ganzton-Sequenz gebildet ist, die im zweiten Glied in die Kadenz umgeleitet wird.³³

2. Auch im Menuett aus Wolfgang Amadeus Mozarts Streichquartett d-Moll KV 421 lässt sich eine Harmonisierung des chromatischen Basses finden, die als Vorbild für Schuberts Hauptthema des G-Dur-Quartetts gedient haben könnte (Bsp. 4).

Beispiel 4: Wolfgang Amadeus Mozart, Streichquartett in d-Moll KV 421, Menuetto, T. 1–10

Im mittleren Abschnitt dieses Fortspinnungstypus sequenziert Mozart das aus dem Tonika-Dreiklang und dem Dominant-Sextakkord gebildete Modell in d-Moll ganztonweise abwärts nach C-Dur (ab T. 4 mit Auftakt). Indem er den Ton g auf der letzten Zählzeit des 4. Taktes zwar wie eine Akkordseptime über dem Fundament a vorbereitend einführt, aber nicht auch dementsprechend abwärts auflöst, sondern in ihm die Quinte des folgenden C-Dur-Dreiklanges antizipiert, hat er, wie Bach, wenn auch auf andere Weise, das zwischen Modell und Sequenz liegende »tote« zum »motivischen« Intervall umgedeutet. Der den Epilog (T. 7–10) markierende übermäßige Quintsextakkord lenkt auf ähnliche Weise wie vorher bei Bach und später bei Schubert die fallende Sequenz in die Kadenz, um zur Grundtonart zurückzuführen.

32 Poos 2012, 276.

33 Während Bach den dem Sequenz-Modell entsprechenden es-Moll-Dreiklang durch den übermäßigen Sextakkord über dem Ton es ersetzt (T. 3), lässt Schubert anstelle der Akkorddissonanz über dem Bass-ton es den Es-Dur-Dreiklang treten.

3. Schließlich lässt sich als Beispiel der Harmonisierung des chromatischen Basses in einer Dur-Tonart das Hauptthema anführen, mit dem Ludwig van Beethovens Klaviersonate C-Dur op. 53 eröffnet wird (Bsp. 5).

Beispiel 5: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 53, *Allegro con brio*, T. 1–12

Beethoven harmonisiert die Basstöne des Themas *c-h-b-a* mit einer ganztonweise abwärts geführten Sequenz, in der das in C-Dur stehende Modell aus Tonika-Dreiklang und Dominant-Sextakkord nach B-Dur transponiert wiederholt wird. Doch im Unterschied zu Schubert findet Beethoven im Nachsatz auf andere Art und Weise in die Grundtonart zurück. Auch schiebt er in den Takten 2 und 6 jeweils noch den Sekundakkord der Doppeldominante in die zweigliedrige Akkordfolge ein.

Die Variationenfolge

Nach Dahlhaus ist der Hauptsatz der Exposition des G-Dur-Quartetts, wie der Seitensatz auch, nur ungleich komplizierter, als Thema mit Variationen komponiert worden, wobei Dahlhaus die Takte 55 bis 63 in die Variationenfolge integriert,³⁴ obwohl die Kadenz zur Grundtonart (T. 50–54) den Hauptsatz zuvor schon abgeschlossen hat. Die »Simplizität der Variationenfolge« gestatte es Schubert, »entlegene Beziehungen [...] verstehbar zu machen«.³⁵ Dabei gehe der Komponist nicht mehr von »einer fest umrissenen rhythmisch-diatematisch-harmonischen Gestalt« aus, sondern variiere »abstrakte« Momente: den »Wechsel zwischen großer und kleiner Terz«, das »rhythmische[...] Muster« und die »Sequenz aus Halbtönen abwärts«.³⁶ Dieser sehr weit gefasste Begriff des Thematischen bildet den Ausgangspunkt der nun folgenden Notentextlektüre, soll aber

34 Dahlhaus 2003a, 682.

35 Ebd., 684.

36 Ebd., 682.

weit enger an die Schubert »gegebene Sprache«³⁷ angeschlossen sein als dies bei Dahlhaus geschehen ist.

Die erste Variation (T. 24–33)

Indem Schubert im Vordersatz der ersten Variation (T. 24–27, siehe Bsp. 6) zwischen Dur-Dreiklang und Sextakkord jeweils einen verminderten Septimenakkord setzt, variiert er nicht nur den Ausschnitt der fallenden Ganztonleiter des Themas zur chromatisch fallenden Tonleiter,³⁸ sondern verleibt der bislang so makellosen Dreiklangs-Harmonik auch den größten Akkord-Antipoden ein. Das bewirkt, dass die zu Beginn des Nachsatzes ertönende Dreiklangsfolge (T. 28f.) nicht mehr, wie im Thema, durch den fallenden Bass zusammengehalten wird, sondern zu dem variiert ist, was Kurth als »absolute Klangfortschreitung«³⁹ bezeichnet hätte, wobei die drei Dreiklänge von Es-Dur, G-Dur und C-Dur (Sextakkord) nicht in einen kadenzharmonischen Verlauf eingebunden sind. Was Kurths Denken fremd ist, macht letztlich allein das Attribut »absolut« (losgelöst von) sinnvoll. Es wirken keine »zentrifugalen Kräfte«, sondern kompositorische Verfügungen ordnen die Akkordfolge: Allein durch den Stimmtausch entsteht aus der Akkordfolge mit dem Durchgangs-Quartsextakkord (T. 19f.) ein Neologismus (T. 28f.), der für sich genommen keinen Zusammenhang in einer Tonart ergäbe.

Beispiel 6: Franz Schubert, Streichquartett G-Dur, D. 887, T. 24–33

37 Schleiermacher 2012c, 120.

38 Im Vergleich zum Hauptthema verlegt Schubert die chromatische Tonleiter nun in die Viola; das variierte Phrasenmotiv wird vom Violoncello übernommen.

39 Ernst Kurth (1968, 266) verstand unter einer »absoluten Klangfortschreitung« Harmoniefolgen, die zwar in einen kadenzharmonischen Verlauf eingebunden sind, diesem aber doch, zentrifugalen Kräften vergleichbar, entgegenwirken und so »zu absoluter Bedeutung und Isolierung« hindrängen.

Die zweite Variation (T. 33–54)

Zu Beginn der zweiten Variation greift Schubert das rhythmische Motiv vom Beginn der Introduktion auf, nicht aber das schroffe Umschlagen von Dur nach Moll. Durch die Einführung des Introduktions-Motivs sind der D-Dur-Sextakkord und der F-Dur-Dreiklang nicht mehr wie im Thema durch die syntaktische Pause zwischen den beiden Phrasen voneinander getrennt, sondern miteinander so verbunden, dass der chromatische Halbton *fis–f* die Bedeutung eines motivischen Intervalls erhält (T. 36 f.).⁴⁰

Dass in den Takten 41–44 – die im Thema selbst noch artikulierte Zäsur zwischen Vorder- und Nachsatz dabei überspielend – dem Es-Dur-Dreiklang der Quintsextakkord der Doppeldominante von g-Moll folgt, setzt die Tendenz der ersten Variation fort, Akkorddissonanzen in die Harmonik aufzunehmen. Wenn diesem Akkord dann mit dem g-Moll-Quartsextakkord der einzige Molldreiklang im gesamten Hauptsatz folgt, dann tritt schließlich die topologische Grundlage hervor, die in der Nachsatz-Harmonik des Themas selbst ganz in der Diatonik wie verborgen ruhte: Es ist das dreigliedrige Modell der hier auf zweifache Weise variierten ›Teufelmühle‹. Der Es-Dur-Dreiklang lässt sich als ein um sein dissonantes Rahmenintervall verkürzter und so zum Schein zur Dreiklangskonsonanz maskierter übermäßiger Quintsextakkord erklären;⁴¹ die Aufeinanderfolge der beiden toposimmanenten Akkorde ist im Vergleich zu den Vorbildern in sich vertauscht.⁴² In den aus der Gebrauchsgeschichte dieses Topos ganz vertrauten Verlauf der ›Teufelmühle‹ findet sich die Harmonik wieder ein, wenn dem Quintsextakkord über *cis* der grundständige Dominant-Septimenakkord über *c* folgt (T. 48 f.), von dem aus sich die Akkordfolge auch wie gewohnt als Kleinterzzirkel fortsetzen ließe. Doch den als übermäßigen Quintsextakkord von e-Moll eingearbeiteten Akkord führt Schubert als Dreiklang der vierten Stufe mit hochalterierter *sixte ajoutée* nach G-Dur weiter, um – grundsätzlich wie im Thema, nur mit anderen Mitteln – die reale Sequenz in die Kadenz übergehen zu lassen. Wenn in der Akkordfolge ab Takt 45 nun ausschließlich Akkorddissonanzen aufeinander folgen, ist der Chromatik jener ihr eigene Affekt zurückgegeben, der ihr im Thema selbst genommen worden ist.

40 Bach hatte in der oben angeführten Variation das Modell und Sequenz voneinander trennende ›tote‹ Intervall zwar im Bass durch die Achtelpause zwischen den Tönen *fis* und *f* hervorgehoben, die Oberstimmen-Melodie aber so phrasiert, dass die der Fundamentschritt-Harmonik zuwiderlaufende Akkordverbindung des verminderten Septimenakkords über *fis* mit dem f-Moll-Dreiklang die Bedeutung eines harmonischen Motivs annimmt.

41 In der Kompositionsgeschichte finden sich für diese Fragmentarisierung dieses Akkords etliche Beispiele. Von einem solchen »Fragment des übermäßigen Quintsextakkords« spricht in der Forschungsliteratur meines Wissens lediglich Lothar Schmidt in seiner Besprechung von Beethovens Klaviertrios D-Dur »Geistertrio« und Es-Dur op. 70; siehe Schmidt 1994, 526.

42 Ist die Akkordfolge im Nachsatz der ersten Variation durch Stimmtausch verändert, so ist sie in der zweiten durch ein anagrammatisches Verfahren umgestaltet worden.

Beispiel 7: Franz Schubert, Streichquartett G-Dur, D. 887, T. 33–53

Die dritte Variation (T. 54–63)

Haupt- und Seitensatz sind nicht durch Modulation miteinander verbunden, sondern durch eine letzte Variation des Hauptthemas (siehe Bsp. 8),⁴³ in der Schubert das ähnlich wie in den Takten 33–40 enggeführte Introduktions-Motiv nun unter Anspielung auf den dort ausgesparten Dur-Moll-Wechsel mit einer Variante der Dreiklangsfolge der Hauptthemenphrase verschränkt. Zum einen folgen in Takt 54–60 nur noch grundständige Durdreiklänge aufeinander, zum anderen wird diese zweigliedrige Akkordfolge nun

43 Dahlhaus (2003a, 678) bezeichnet diesen Abschnitt als die vierte Ausprägung des Hauptgedanken, als »Übergang«, und rechnet so motivisch noch zum ersten Thema, was in der harmonischen Form schon die Modulation bestreitet.

ganztonweise aufwärts sequenziert, bis die in Quinten steigende Dreiklangsfolge auf dem Fis-Dur-Dreiklang halt macht (T. 63).

Beispiel 8: Franz Schubert, Streichquartett G-Dur, D. 887, T. 54–63

Die Durchführung

In der Durchführung beschäftigt sich Schubert allein mit dem Hauptthema und den ihm angeschlossenen Variationenfolgen. Eröffnet wird sie durch eine abwärts von *d* nach *B* geführte, chromatisch figurierte Ganztonleiter im Violoncello (T. 168–179, siehe Bsp. 9). Die übrigen drei Instrumente präparieren mit Motiven, die der Tremolo-Begleitung der ersten Variation (T. 24–33) entnommen sind, den Großerzirkel *B–Fis–D–B* heraus (T. 171, 173, 175 und 179). Beim Erreichen seiner letzten Station schert Schubert aus der Sequenz aus, führt den B-Dur-Dreiklang als Dreiklang der fünften Stufe nach Es-Dur weiter und wiederholt das Hauptthema in dieser Tonart, sonst aber fast tongetreu. Indem er ab Takt 189, im Stimmtausch der Motive, den Durchführungs-Beginn in der Unterquinte wiederholt, nimmt er die zweite Ganztonleiter des Tonsystems in die Komposition auf. Analog zu den Takten 168–179 führt er die Skala nun von es^2 nach ces^2 . Entsprechend zu diesen Takten akzentuiert er in ihr den Großerzirkel *Ces–G–Es–Ces* und führt den letzten Dreiklang der Sequenz als Dominante nach E-Dur weiter.⁴⁴

44 Diese im Vergleich zur Exposition um eine große Sexte höher transponierte Variante der ersten Variation (T. 24–33) ist mit einer neuen Oberstimme versehen worden.

Beispiel 9: Franz Schubert, Streichquartett G-Dur, D. 887, T. 168–179

Wie Schubert in der zweiten Variation des Hauptthemas in der Exposition ab Takt 33 die Motivik vom Beginn der Introdution aufgreift, so bezieht er sich in der zweiten Durchführungs-Variation, die in Takt 210 beginnt (siehe Bsp. 10), nun sowohl auf den Quartettanfang als auch auf den Beginn der zweiten Variation des Hauptthemas. Das erste Teilstück dieser zweiten Variation (T. 210–218) bildet eine über dem ganztonweise fallenden Bass (*e–d–c*) komponierte Akkordfolge. Eröffnet wird dieser Abschnitt im Rückgriff auf die ›Devise‹ (T. 1–3) mit einer aufsteigenden Quarte und dem Rhythmus der Repetiernote, aber ohne den Dur-Moll-Wechsel. Während im Hauptsatz der Exposition erst in Takt 44 der einzige Moll-Dreiklang überhaupt erklingen war, hat sich das Mollgeschlecht in dieser Variation so auf die gesamte variierte Phrase ausgedehnt, dass nicht allein der Tonika-Dreiklang, sondern auch noch der Dominant-Sextakkord nach Moll transponiert worden ist.⁴⁵

Hatte Schubert, zu Beginn der ›Minore-Variation‹ (ab T. 210), den chromatisch fallenden Bass des Themas durch den diatonisch fallenden ersetzt, so erklingt die auf Takt 48–51 des Themas zurückgehende Akkordverbindung in Takt 214–217 über dem liegenden Basston *c*. Die regulär vorbereitete Septime *h* löst Schubert zwar gemäß einer 7-6-Syncopatio abwärts nach *ais* (notiert als *b*) im folgenden Akkord auf, führt diesen Akkord aber weder als alterierte Doppeldominante nach e-Moll noch wie in Takt 49f. als eine im hinzugefügten Ton hochalterierte Subdominante weiter, sondern, so wie notiert, als einfache Dominante in den F-Dur-Dreiklang (T. 217f.). In Takt 214–218 hat Schubert, mit der Anspielung auf das rhythmische Motiv von Takt 1–3 seine Absicht unterstreichend, erstmals die beiden in der ›Devise‹ hervortretenden Halbtöne *h* und *b* in den Variationsprozess aufgenommen, aber doch davon entbunden, wie anfangs, den Dur-Moll-Wechsel zu besiegeln.

45 Der bisher im Verlauf der Variationen ganz unberücksichtigt gebliebene Dur-Moll-Wechsel aus der ›Devise‹ findet im Tonarten-Verhältnis zwischen erster und zweiter Durchführungs-Variation, die in E-Dur bzw. e-Moll beginnen (T. 202 m. A. bzw. T. 210), wie durch die Hintertür Eingang in die Variationsfolge des Hauptthemas, ohne darum im Zentrum des Diskurses zu stehen.

The image displays a musical score for Franz Schubert's String Quartet in G major, D. 887, measures 210-221. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 210-213) begins with a forte (ff) dynamic and a sforzando (fz) dynamic. The second system (measures 214-217) continues with a forte (f) dynamic and sforzando (fz) dynamics. The third system (measures 218-221) shows a decrescendo (dim.) section starting from a fortissimo (fpp) dynamic, ending with a piano (pp) dynamic.

Beispiel 10: Franz Schubert, Streichquartett G-Dur, D. 887, T. 210–221

In den Takten 218–222 folgen – abermals unter Rückgriff auf die rhythmische Motivik von Takt 1–3 (bzw. T. 33–35) – über der an den Beginn der Durchführung anknüpfenden figurierten, ab Takt 220 akzelerierten, fallenden Ganztonleiter *f–es–cis–h* in den drei Oberstimmen der F-Dur-Dreiklang, der Zusammenklang der Töne *f–gis–cis* und der fis-Moll-Dreiklang aufeinander. Sind in dem mittleren Akkord dieser Harmonieverbindung, die im Unterschied zu der Akkordfolge am Durchführungsbeginn keine Verbindung mit dem Bass eingeht, das Fragment des übermäßigen Quintsextakkords von F-Dur und der Dreiklang der V. Stufe von fis-Moll zu einem Januskopf zusammengewachsen?⁴⁶

46 In der von Es-Dur (T. 180–189) ausgehenden, über E-Dur/e-Moll (ab T. 201 bzw. 210) und F-Dur (ab T. 217f.) nach fis-Moll (T. 223) führenden Tonartenfolge scheint die chromatisch absteigende Tonleiter, über die das Hauptthema komponiert ist, augmentiert und umgekehrt worden zu sein.

Es scheint, als sei Schubert im »Kern der Durchführung«⁴⁷ mit seiner tönenden Spekulation an ein Ende gekommen. Zumindest setzt er die Arbeit von dieser Stelle an nicht mehr fort, sondern wiederholt den Durchführungsabschnitt der Takte 210–231 in der Tonart der Unterquinte (T. 234–255), ohne sonst noch Veränderungen an ihm vorzunehmen.

DIE ›TECHNISCH-PSYCHOLOGISCHE INTERPRETATION‹

Bis zu diesem Abschnitt des Aufsatzes wurde versucht, Schuberts Tonsprache zu rekonstruieren, ohne dabei die Grenzen des Philologischen zu überschreiten, d. h. die Partitur möglichst genau am Sprachgebrauch orientiert zu lesen, um so die Spuren freizulegen, die zu Schuberts Komposition geführt haben könnten. Doch wer sich damit zufrieden gibt, dem ist bei der Lektüre »das Moment des Fragens, mithin auch der Erkenntnis [...] abhandeln gekommen«; denn ein solches »Forschen ist zum bloßen Suchen geworden«, aber »nach etwas [...], das es gibt und nur noch aufzufinden gilt«.⁴⁸ Bedeutete ›Forschen‹ aber nicht »einst Fragen und Suchen«? Nicht anders als die Literaturwissenschaft hat die Musikwissenschaft und -theorie der Kenntnis mehr Beachtung geschenkt als der Erkenntnis. Frei nach Adorno ausgedrückt, läuft letztlich jedes Denken, »das seine Erklärungen aus den ohnehin vorhandenen Tatsachen heraus abstrahiert und dann für Erkenntnisse ausgibt«, auf »Tautologien« hinaus. Einem solchen, positivistisch forschenden Vorgehen hat Adorno, in Anlehnung an Hegels Vorwurf gegen die »Gründe[...] des szientifischen Denkens«, angekreidet, dass man so »nicht vom Fleck« käme.⁴⁹

Zunächst scheint es, als habe Schubert sein letztes Quartett ganz im Bewusstsein jener »größte[n] Compositionswissenschaft« geschrieben, die Haydn einst Mozart attestierte, als dieser ihm seine sechs Quartette gewidmet hatte.⁵⁰ Die Variationenfolgen im Hauptsatz und in der Durchführung lassen sich mit Friedrich Schlegels Ideal einer Instrumentalmusik in Zusammenhang bringen, weil in ihnen »das Thema [...] so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert [wird], wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe«.⁵¹ Doch wie wäre der Gegenstand dieser komponierten Meditation zu benennen?

Wer behauptet, dass zu Beginn der Durchführung die erste Ganztonleiter von *d* nach *b* führt, in dessen Gefolge das Hauptthema dann in Es-Dur erklingt, der wendet einen Kniff an, um den Großterzzirkel als geschlossen aufzufassen, obwohl er offen gehalten ist; denn der auf den ersten B-Dur-Dreiklang (T. 170) folgende Akkord kann nur als ein Ges-Dur-, nicht, wie notiert, als ein Fis-Dur-Dreiklang gehört werden. So aber führt die Sequenz über den Eses-Dur-Dreiklang (T. 175) in den von Ceses-Dur (T. 177), was schließlich dazu zwingt, das in Takt 180–189 erklingende Hauptthema nicht in Es-, sondern in Feses-Dur zu lesen. Allein der Hinweis darauf, dass die Dreiklangsfolge im Thema am Beginn des Nachsatzes (T. 19) zum Es-Dur-Dreiklang führte, erlaubte es, die Ansicht zu vertreten, dass zu

47 Ratz 1951, 33.

48 Angelehnt ist der gesamte Absatz an Szondi 1978, 267.

49 Adorno 2003, 162. Die Rede davon, dass das Denken »nicht vom Fleck« komme, geht auf eine Anmerkung zu Hegels »Theorie des Grundes« zurück; siehe Hegel 1986, 100.

50 »Ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Namen nach kenne; er hat Geschmack, und überdieß die größte Compositionswissenschaft.« (Leopold Mozart an Nannerl, Wien, 14./16. Februar 1785 (?), zitiert nach Finscher 1962, IX)

51 Schlegel 1967, 254 (Athenäums-Fragment Nr. 444).

Beginn der Durchführung das Innere des Themas nach außen getreten ist. Doch eine solche Art rettender Auslegung ist im Hinblick auf die Tonart in der auf Takt 24–33 zurückgehenden ersten Variation des Hauptthemas in Takt 201–210 nicht mehr möglich. Der die Ganztonleiter strukturierende Großterzzirkel verliert sich ab Takt 193 in so dunkle Regionen, dass die Variation ab Takt 201 allein um ihrer Lesbarkeit willen in der Tonart E-Dur notiert ist, keinesfalls aber in dieser Tonart steht, wobei, konsequent gelesen, sogar festzustellen wäre, dass Schubert in dieser Variation nicht Fes-Dur, sondern sogar die noch tiefere Schicht, ›Geseses‹-Dur, erreicht hätte. Dies könnte, mit aller Vorsicht, als tönende Entsprechung dessen verstanden werden, was sich als ›schlechte Unendlichkeit‹ bezeichnen ließe, die als bloße Folge von Summierung des Endlichen einer ›wahren Unendlichkeit‹ entgegensteht, die sowohl sich selbst als auch ihr Gegenteil, das Endliche, umfasst. Diese Paradoxie auf einen Begriff bringend, hat E. T. A. Hoffmann vom »unisonierenden Dualismus« gesprochen und danach gefragt, ob in »der Schmiede der gleichschwebenden Temperatur« die »Enharmonik nur ein kindisches Vexierspiel«⁵² sei, wodurch die Ordnung im Dur-Moll-System nur mittels der enharmonischen Verwechslung von Tönen in der Notation⁵³ künstlich hergestellt worden ist.

Hat Schubert im Hauptthema ab Takt 45 noch sorgsam die Enharmonik der Töne *b* und *ais* entschärft, indem er die Sexte des g-Moll-Quartsextakkords über den Ton *a* im Quintsextakkord der Doppeldominante in den Ton *ais* führt, den er dann als hochalterierte *sixte ajoutée* in den Ton *h* des Tonikadreiblanks leitet, so ist derlei Eindeutigkeit in der Durchführung der zweiten Variation des Hauptthemas (T. 214–218) nicht mehr gegeben: Der Auflösungsston der Septimendissonanz *c–h* muss *ais* lauten, doch nimmt er, wenn der Akkord in Takt 216 als Dominantseptimenakkord nach F-Dur weitergeführt wird, die Bedeutung von *b* an. Wie in einem letzten Akt der Auflösung und Reduktion des »Materials«⁵⁴ ist so der zweite Ton des chromatischen Halbtons *h–b*, der zu Beginn des Quartetts den Dur-Moll-Wechsel bewirkt hat, hier konsequent gelesen zu einem ›enharmonischen Halbton‹ (*b–ais*) geworden.

In der dreigliedrigen Akkordfolge (T. 219–221) ist die Harmonik vom Quartett-Beginn vollends ins Abwegige geraten: In den ihren Rahmen bildenden Dreiklängen von F-Dur und fis-Moll ist nicht mehr wie zu Beginn die Tonika, sondern sind zwei halbtönenbenachbarte Dreiklänge in Dur und Moll aufgespalten. Zwischen diese beiden Dreiklänge schiebt Schubert einen Rätselakkord, dessen Weiterführung den Zieldreiklang auf einen

52 Hoffmann 1992, 61.

53 »Das Tonsystem der Dur-Moll-Tonalität umfaßt, wenn man voraussetzt, daß das Wesen der Sache von der Notation, in der sie erscheint, ablesbar sei, 35 Stufen in der Oktave. Sie sind das Resultat des Verfahrens, jede der sieben diatonischen Stufen in der Grundform und in vier Varianten - in einfacher und doppelter Hoch- und Tiefalteration- zu exponieren, also *c* in *cis* und *cisis*, *ces* und *ceses* zu verwandeln. Den Schein der Selbstverständlichkeit und Logik verdankt aber die Notation bloßer Gewohnheit, denn sie ist sowohl nach materialen als auch nach funktionalen Kriterien fragwürdig. (Allerdings dürfen die Probleme einer materialen und funktionalen Bestimmung der Alterationen nicht mit den Schwierigkeiten verwechselt werden, die in der prinzipiellen Grenzenlosigkeit chromatisch-enharmonischer Systeme begründet sind: Töne wie *hisisis* und *feseses* sind, obwohl sie sich nicht notieren lassen, musikalisch real, wenn sie durch Modulationen erreicht werden; und für den Versuch, über den Sinn der 35stufigen Notation zu entscheiden, sind Spekulationen über eine Grenze des Modulierens, die nicht existiert, irrelevant.)« (Dahlhaus 2001b, 172)

54 Hier an dieser Stelle erscheint mir der oft unpassende Begriff Material dazu geeignet, den kompositorischen Sachverhalt zu treffen.

doppelten Boden stellt, sodass nicht entschieden werden kann, ob der Dreiklang in Takt 121 nun, wie notiert, ein fis- oder doch ein ges-Moll-Dreiklang ist. War zu Beginn der Durchführung die Identität der Tonart verloren gegangen und ließ sich allein durch Schreibweisen-Enharmonik zum Schein noch bewahren, so ist, wenn in Takt 220f. die Töne *f-gis-cis* mit dem auf *cis* zielenden Basston es der absteigenden Ganztonleiter zusammen erklingen, jeder Einzelton in sich gespalten, was sich nicht einmal mehr in der Notation kaschieren lässt. Als Resultat komponierter Abspaltungs-Arbeit bleibt im ›Kern der Durchführung‹ ein vom Sprachgebrauch suspendierter Stimmenverband übrig, in dem die Grundelemente der tönenden Gedankenführung – der Dur-Moll-Wechsel, der chromatische und diatonische Halbton und die Ganztonleiter – nur noch zusammengezwungen sind, aber keinen Zusammenhang mehr ergeben.

Mit Friedrich Schlegel gesprochen enthält dieser Kommentar bisher »die reinen und einfachen Elemente, in welchen man die gemischten Produkte der modernen Poesie erst analysieren muß, um ihr labyrinthisches Chaos völlig zu enträtseln«. ⁵⁵ Doch gilt es, nach Schlegel, weniger, das Chaos – wozu auch die »irrationale[n] Stellen« ⁵⁶ in einem Text zu rechnen sind, die auf es hindeuten – zu erkennen als es anzuerkennen, ⁵⁷ und nach der Verbindung von »*Symmetrie* und *Chaos*« ⁵⁸ zu suchen: Die Dur-Moll-Tonalität ist allein in Dur ein ›geschlossenes System‹, weil nur in ihr die Identität von Skala und Stufe der »Quintenketten« ⁵⁹ gegeben ist, während in Moll schon durch die Einführung des Leittons im Akkord der Dominante aus dieser Ordnung ausgeschert wird. Während in der Quintfallsequenz einer Durtonart das ›tote‹ Intervall der verminderten Quinte zwischen der IV. und VII. Stufe verhindert, dass die Tonart verlassen wird (was bei einer realen Sequenz in reinen Quinten die unvermeidliche Folge wäre), rückt zudem in Moll die verminderte Quinte zwischen der VI. und der II. Stufe in den Rang eines ›motivischen‹ Intervalls.

In seinem letzten Quartett hat Schubert, so lautet die These, »Freyheit und Unendlichkeit, oder, um es auffallend auszudrücken, Systemlosigkeit, in ein System gebracht.« ⁶⁰ Er lässt das wie selbstverständlich gegebene Ideal tonaler Geschlossenheit in die Realität ihrer ›schlechten Unendlichkeit‹ umschlagen – an ihren Rändern ausufernd und darum ins Grenzenlose führend. ⁶¹ In seiner musikalischen »Poesie der Poesie« erhebt Schubert im Akt der Komposition die Bedingungen des Komponierens ⁶² zum Gegenstand der Reflexion. ⁶³

55 Schlegel 1979, 308.

56 Schlegel 1975b, 381.

57 »Das Verstehen des $\chi\alpha$ [Chaos] besteht im Anerkennen.« (Ebd., 227)

58 Schlegel 1981, 298.

59 Handschin 1948, 260.

60 Novalis 1983, 590.

61 Das Dilemma einer symmetrischen Teilung der Oktave, die niemals zu ihrem Anfang zurückführt, war schon Gegenstand der *La Malinconia*-Introduction vor dem *Allegretto quasi Allegro* des Finales in Beethovens Streichquartett B-Dur, op. 18 Nr. 6.

62 »Schlegel fordert eine Dichtung, die mit dem Objekt auch sich selber mit dichtet, die auch sich selbst zum Gegenstand hat und in dieser inneren Spaltung in Subjekt und Objekt sich potenziert, Poesie der Poesie wird.« (Szondi 1954, 17)

63 Schlegel stellte »seine Überlegungen zur Musik in den Kontext einer gattungsüberschreitenden Poetik [...], die sämtliche Künste und die Philosophie unter den gemeinsamen Gesichtspunkten der Selbstreflexion und der Darstellungstheorie zu integrieren sucht« (ebd., 12f.). Die Instrumentalmusik wird als »Reflexionsform« aufgefasst, »die sich selbst ›poetisch kommentiert‹« (Naumann 2016).

Schubert komponiert dort ›kritisch‹, wo er die Grundlagen seines kompositorischen Denkens in Frage gestellt sieht, und dies so radikal, ›an die Wurzel‹ gehend, dass dieser Reflexionsakt schließlich in eine ›reine Leere‹ führt;⁶⁴ denn je weiter er die Sprache rationalisiert, desto irrationalere Produkte bringt er hervor. »Ewige Agilität kennzeichnet den Menschen der Moderne, der im Chaos lebt. Indem er sein chaotisches Dasein ins Bewußtsein hebt, indem er es als ein bewußtes lebt, verhält er sich ironisch zu ihm.«⁶⁵ Mit Schlegel gesprochen hat Schubert in seinem G-Dur-Quartett den »unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten«⁶⁶ auskomponiert und dasjenige Form annehmen lassen, was

Walter Benjamin als ›unendliche Reflexion‹ bezeichnet hat – eine Reflexion, bei der das Denken im Selbstbewußtsein unaufhaltsam über sich selbst reflektiert und in der Unendlichkeit seiner Potenzreihen zu immer höherer Selbsterfassung zu gelangen strebt. Die in dieser Reflexion erfahrenen Gegensätze und Widersprüche sollten nicht in einer Synthese aufgehoben werden, sondern den Stachel für die Bewegung des Geistes bilden, der sich in einem ›Schweben‹ zwischen den Antinomien und einem ständigen Wechsel zwischen den Antithesen entfaltet und reicher wird. In der kunstvollen Darstellung seiner selbst sollte dies grenzenlose Denken Einheit und Zusammenhang finden – in einer Darstellung freilich, die nicht in einem Wurf gelingt, sondern notwendigerweise fragmentarisch ansetzt und in immer größeren Kreisen über sich hinauswächst.⁶⁷

Ironie und Witz

»Wenn sich [...] für die Theorie der romantischen Reflexion und des Bewußtseins eine Affinität zum Chaotischen ergab, so muss sich solches auch für deren Kraftquelle, die Ironie, nachweisen lassen.«⁶⁸ Dass Schubert die kompositorische Reflexion seines letzten Quartetts in G-Dur vornimmt, der wohl harmlos-schlichtesten Tonart des Tonsystems,⁶⁹ gleicht dem Ausdruck »transzendental[e] Buffonerie«, die »sich über alles Bedingte unendlich erhebt«.⁷⁰

Und wie anders denn als Ausdruck einer »ars combinatoria« des romantischen Witzes⁷¹ lässt es sich verstehen, wenn das heitere, pentatonische Phrasenmotiv der ersten Violine (T. 15 f.), das Rossini entlehnt sein könnte, den Kontrapunkt zu dem chromatischen Lamento-Bass bildet? Dessen Harmonisierung mit Dur-Dreiklängen lässt den Leidenstopos so indifferent werden, dass die durch Romantisierung gebildete Akkordfolge nicht allein wie das in »Geheimniß Stand« versetzte »Bekante«⁷² erklingt, sondern dabei in die Nähe der »Parodie« gerückt ist, die Schlegel als »poetische Ausprägungs-

64 Dazu grundsätzlich: Szondi 1954, 16–25.

65 Ebd., 24. Bei Schlegel (1975a, 263) heißt es: »Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos.«

66 Schlegel 1967, 368.

67 Behler 1978, 82.

68 Mathy 1984, 96.

69 Der Kopfsatz von Haydns Sonate in G-Dur, Hob. XVI:40, ist mit *Allegretto e innocente* überschrieben. Das italienische Wort *innocente* lässt sich mit ›unschuldig‹ oder ›harmlos‹ übersetzen.

70 Schlegel 1967, 152.

71 Schlegel 1975b, 124: »Witz, ars combinat.[oria], Kritik, Erfindungskunst, ist alles einerlei.«

72 Novalis 1983, 590.

form des ›Witzes‹ immer wieder in polarer Komplementarität zum romantischen Ironie-Begriff⁷³ angesiedelt sah.

Der Dur-Moll-Wechsel

Introduktion

Erst am Ende der Abhandlung lässt sich unter dem Blickwinkel von Ironie und Witz die Frage danach zu beantworten versuchen, wie es sich verstehen lässt, dass Schubert sein G-Dur-Quartett mit einer Pathosformel eröffnet, in der er ein zartes Dur-Licht in ein dunkles Moll explodieren lässt, diese an den Anfang seines Quartetts gestellte Konfrontation der beiden Tongeschlechter aber keinesfalls zum Gegenstand des kompositorischen Diskurses erklärt.⁷⁴

Die Heftigkeit dieses Anfangs gemahnt an Schillers Erörterungen zum »Gefühl des Erhabenen«, das zusammengesetzt ist »einerseits aus dem Gefühl unsrer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unsrer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich *geistig* unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen.«⁷⁵

Der Beginn der Reprise

Am Beginn der in Takt 278 einsetzenden Reprise kehrt Schubert den das Quartett eröffnenden Dur-Moll-Wechsel – dabei wie mit einem Weichzeichner vorgehend – wie im Nachhall auf das in den Anfangstakten so bedrohlich Hervortretende, in der dreigliedrigen Akkordfolge im Kern der Durchführung (T. 219–221) dann aber letztlich unbewältigt Gelassene, in den Moll-Dur-Wechsel im *Pianissimo* der Innenstimmen um und mildert noch die in Takt 3 f. folgenden heftigen Punktierungen zu Legato-Achteln (T. 280). Recht eigentlich gibt er in diesen Takten aber nur das, was in der Durchführung nicht zu verarbeiten war, ›wie in Spiegelschrift‹ notiert der potenzierten Reflexion zurück.⁷⁶ In diesem Reprisebeginn schießt alles »Widersprüchliche«, woran Schuberts Denken »sich abgearbeitet hat, in der Figur des Witzes« zusammen.⁷⁷

73 Bersier 1997, 10. Bei Schlegel (1981, 171) heißt es: »Ironie und Parodie s[in]d die absoluten Witzarten; der erste der ideale, der zweite d.[er] reale.«

74 In der Exposition ist der Dur-Moll-Wechsel nur wie beiläufig in die Motivik eingestreut; denn weder in Takt 54 f. noch in Takt 66 ist von einer an thematischer Arbeit orientierten kompositorischen Entfaltung der ›Devisen‹ zu sprechen. Auch wenn Schubert im Schlusssatz der Exposition (T. 154–168) die Tonart der Oberquinte festigt, die er zunächst bis Takt 160 als d-Moll, dann als D-Dur ausgelegt hat, ist dies mehr als Reflex auf die Labilität der Tonart der Oberquinte im Vergleich zur Stabilität der Grundtonart zu hören, die schon viele Sonatensätze Haydns charakterisiert.

75 Schiller 1962, 137.

76 Nach Hermann Danuser (2020, 34) »verlockt« der Beginn der Reprise »nachgerade zu dialektischen Gedanken [...]. Offenkundig betrachtet Schubert die Dur-Moll-Tonalität als ein ›demokratisches‹ System, das auch einen Machtwechsel, die Umkehrung der Richtung, mit vollkommener Logik etablieren kann.«

77 Mathy 1984, 97.

Die Coda

In der Coda richtet Schubert schließlich den Blick zurück. Er knüpft (ab T. 413) an den Beginn der Durchführung (ab T. 168) an und präpariert in die hier von *g* nach *es* abwärts geführte chromatisch figurierte Ganztonleiter nun den Großterzzirkel *G–Es–Ces* usf. heraus. In den letzten Takten der Coda (T. 436–444) ist Schubert an den Beginn des Quartetts angelangt, kehrt aber den direkt auf Takt 1–3 bezogenen Dur-Moll-Wechsel sofort in einen Moll-Dur-Wechsel um und wiederholt diesen Ausdruck reiner Indifferenz noch einmal, ohne, wie zu Beginn der Reprise, noch etwas anderes an dem Motiv aus Takt 1–3 zu ändern.⁷⁸ Am Schluss ist der Tongeschlechterwechsel zu einer ornamentierten Floskel geworden, die sich hin- und her wenden und ins Unendliche fortsetzen ließe und allein noch mit einer so konventionellen wie bestimmenden Schlussgeste aufzuhalten ist.

SCHLUSSWORT ALS QUINTESSENZ DIESER ABHANDLUNG

Während Dahlhaus die Analyse ›in theoretischer‹ und der ›in ästhetischer Absicht‹ strikt voneinander trennte, ist in dieser Abhandlung zum Kopfsatz des Schubertschen G-Dur-Quartetts allein darum in zumindest freier Anwendung an Schleiermacher angeknüpft worden, weil dieser die ›grammatische‹ und die ›technisch-psychologische Interpretation‹ nicht als ein Entweder-Oder auffasste, sondern als die zwei Seiten ein- und desselben Verstehensaktes so eng miteinander vermittelte, dass sie stets gleichzeitig wirksam sind. Doch erst in den Worten Walter Benjamins gesprochen wird deutlich, dass mein Aufsatz keinen auf den ›Sachgehalt‹ ausgerichteten ›Kommentar‹ bildet, sondern eine ›Kritik‹, die den ›Wahrheitsgehalt‹ eines Kunstwerks sucht.

Mehr und mehr wird für jeden späteren Kritiker die Deutung des Auffallenden und Befremdenden, des Sachgehaltes, demnach zur Vorbedingung. Man darf ihn mit dem Paläographen vor einem Pergamente vergleichen, dessen verblichener Text überdeckt wird von den Zügen einer kräftigern Schrift, die auf ihn sich bezieht. Wie der Paläograph mit dem Lesen der letztern beginnen müsste, so der Kritiker mit dem Kommentieren. Und mit einem Schlag entspringt ihm daraus ein unschätzbare Kriterium seines Urteils: nun erst kann er die kritische Grundfrage stellen, ob der Schein des Wahrheitsgehaltes dem Sachgehalt, oder das Leben des Sachgehaltes dem Wahrheitsgehalt zu verdanken sei.⁷⁹

Es hätte der Forschung doch auffallen müssen, dass die zu Beginn von Schuberts G-Dur-Quartett so heftig exponierte Dur-Moll-Polarität keinen instrumentalmusikalischen Formprozess begründet. Doch wie lässt sich die Vehemenz verstehen, mit der dieser Tongeschlechter-Wechsel am Anfang des Werkes zwar hervortritt, aber offenbar nur vorgibt, das Zentralthema des Satzes zu sein? Die im Tempo von dem Sonatensatz nicht abgesetzte Introduction erinnert an einen »absolut-ersten, schlechthin unbedingten Grundsatz

78 Nach Danuser (2020, 35) »offenbart sich« in diesen Takten »die besondere Physiognomie dieses Kopfsatzes, denn in Fortsetzung der dialektischen Umkehrung der motivischen Geschlechtsbildung findet jetzt eine Synthese statt.« Mit Adorno (2010, 82) gesprochen tut Danuser so, als hätte Schubert am Schluss des Kopfsatzes »gewissermaßen den Rahm von den beiden einander entgegengesetzten Sätzen [den zu Beginn der Introduction und den zu Beginn der Reprise] ab[ge]schöpft und daraus die Synthese [ge]macht.«

79 Benjamin 1974, 125.

alles menschlichen Wissens [...]. *Beweisen*, oder *bestimmen* läßt er sich nicht, wenn er absoluter Grundsatz sein soll.«⁸⁰ Es hat den Anschein, als beschwöre Schubert zu Beginn des Quartetts mit den beiden wie in einem Emanationsakt herausgeschleuderten Grundelementen der Dur-Moll-Tonalität eine felsenfeste Gewissheit, die etwas zeitlos Seiendes und darum schlechterdings Geltendes verkörpert, etwas, was unumstößlich als in sich geschlossen anzusehen ist. Doch das Pathos steht allein noch für den Anspruch auf schlechthinnige Gültigkeit der mit ihm behaupteten Geschlossenheit der Dur-Moll-Tonalität. Die komponierte Realität holt den Komponisten in dem Moment ein, da er sich in den Diskurs des Hauptthemas mit seinen Varianten begibt und in der Durchführung ins Uferlose sich verliert.

Während es Schubert in der Exposition des Hauptthemas mit dem »kombinatorischen Geist« seines ›Witzes‹, d. h. mit seinem »Vermögen, die Ähnlichkeiten zwischen Gegenständen aufzufinden, die sonst sehr unabhängig, verschieden und getrennt sind, und so das Mannigfaltigste, Verschiedenartigste zu Einheit zu verbinden«,⁸¹ noch gelang, jener ›schlechten Unendlichkeit‹ zu entgehen, die durch regelmäßig additive Fortsetzung von Intervallfolgen in realen Sequenzen entsteht,⁸² so führte ihn die systematische Anwendung solcher Verfahrensweisen, wie die symmetrische Teilung der Oktave in Ganztonschritte, in die Paradoxie, dass er, je konsequenter er verfuhr, desto heilloser sich verstrickte, bis er schließlich so in die ›Unverständlichkeit‹ geriet, dass er den Fortgang der Abhandlung abbrechen musste und das Gesagte bloß noch transponiert wiederholen konnte.⁸³

Nach Schlegel lässt sich die »Begrenztheit eines jeden Systems« nur »durch eine Kopplung von Philosophie und Poesie« aufheben; weil es nur diese erlaubt, den offenen, progressiven Charakter der Philosophie zumindest annäherungsweise darzustellen.⁸⁴ »Ein φ [philosophisches] System hat mehr Aehnlichkeit mit einem π [poetischen] und Hist[orischen] System, als mit einem *mathematischen*, was man immer *ausschließend* für systematisch hielt.«⁸⁵

80 Fichte 1988, 11.

81 Schlegel 1964, 403.

82 Im Nachsatz des Themas bewahrte ihn davor die Fragmentierung des Akkordes der alterierten Doppeldominante zum Es-Dur-Dreiklang; in der zweiten Variation die enharmonische Umdeutung der alterierten Doppeldominante in den Akkord der hochalterierten *sixte ajoutée*.

83 Die Takte 234–255 sind die Unterquinttransposition der Takte 210–231.

84 Stadler 1990, 64.

85 Schlegel 1975b, 84.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1973), *Einleitung in die Musiksoziologie* (= Gesammelte Schriften, Bd. 14), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2003), »Mahler. Eine musikalische Physiognomik« [1971], in: ders., *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften, Bd. 13), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 149–319.
- Adorno, Theodor W. (2010), *Einführung in die Dialektik* [1958], hg. von Christoph Ziermann (= Nachgelassene Schriften, Abt. IV, Bd. 2), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Behler, Ernst (1978), »Nietzsche und die frühromantische Schule«, *Nietzsche-Studien* 7/1, 59–96.
- Benjamin, Walter (1974): »Goethes Wahlverwandtschaften« [1921/22], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 1 hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 125–201.
- Bersier, Gabrielle (1997), *Goethes Rätselparodie der Romantik. Eine neue Lesart der »Wahlverwandtschaften«*, Tübingen: De Gruyter.
- Dahlhaus, Carl (2001a), »Analyse und Werturteil« [1970], in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik II* (= Gesammelte Schriften, Bd. 2), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–76.
- Dahlhaus, Carl (2001b), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität« [1967], in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften, Bd. 3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–307.
- Dahlhaus, Carl (2003a), »Die Sonatenform bei Schubert. Der erste Satz des G-Dur-Quartetts D 887« [1978], in: ders., *19. Jahrhundert III. Ludwig van Beethoven – Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte – Texte zur Instrumentalmusik* (= Gesammelte Schriften, Bd. 6), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 678–686.
- Dahlhaus, Carl (2003b), »Klassische und Romantische Musikästhetik« [1988], in: ders., *19. Jahrhundert II. Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien* (= Gesammelte Schriften, Bd. 5), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 393–850.
- Danneberg, Lutz (1998), »Schleiermachers Hermeneutik im historischen Kontext – mit einem Blick auf ihre Rezeption«, in: *Dialogische Wissenschaft. Perspektiven der Philosophie Schleiermachers*, hg. von Dieter Burdorf und Reinold Schmücker, Paderborn: Schöningh, 81–105.
- Danuser, Hermann (2020), »Dur/Moll im Horizont musikalischer Topik«, in: *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, hg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Stefan Keym, Köln: Böhlau, 19–40.
- Fichte, Johann Gottlieb (1988), *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* [1794], hg. von Wilhelm G. Jacobs, Hamburg: Meiner.

- Finscher, Ludwig (1962), »Zum vorliegenden Band«, in: *Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII/Bd. 2, hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter, VII–XII.
- Handschin, Jacques S. (1948), *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm (1986), *Wissenschaft der Logik II*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (= Theorie-Werkausgabe, Bd. 6), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011), *Franz Schubert*, München: Beck.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1992), *Lebens-Ansichten des Katers Murr [1819/1821]*, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Jacob, Andreas (1999), »Eine Theorie künstlerischen Handelns. Zur Kunst- und Musikphilosophie Friedrich Schlegels«, *Musik & Ästhetik* 3/11, 51–69.
- Kirnberger, Johann Philipp (1771), *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin: Voß, Reprint Kassel: Bärenreiter 2004.
- Kurth, Ernst (1968), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan« [1920]*, Hildesheim: Olms.
- Mathy, Dietrich (1984), *Poesie und Chaos. Zur anarchistischen Komponente der frühromantischen Ästhetik*, München: Weixler.
- Mausier, Siegfried (2016), »Hermeneutik« [1996], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12555> (15.12.2022)
- Naumann, Barbara (2016), »Schlegel, Friedrich von« [2005], in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/407232> (15.12.2022)
- Novalis (1983), »Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmenten« [1798], in: ders., *Das philosophische Werk I* (= Schriften, Bd. 2), hg. von Richard Samuel, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 507–651.
- Poos, Heinrich (2012), »Hugo Wolfs Klavierlied ›An den Schlaf‹. Eine ikonographische Studie«, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, hg. von Andreas Dorschel, Thomas Gerlich und Ute Ringhandt, Tutzing: Schneider, 275–313.
- Ratz, Erwin (1951), *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Schiller, Friedrich (1962), »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen«, in: ders., *Philosophische Schriften. Erster Teil* (= Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 20), hg. von Benno von Wiese, Weimar: Böhlau Nachfolger, 133–147.
- Schlegel, Friedrich (1964), »Philosophische Vorlesungen insbesondere über Philosophie der Sprache und des Wortes«, in: *Philosophische Vorlesungen (1800–1807). Erster Teil* (= Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke, Abt. II/Bd. 12), hg. von Jean-Jacques Anstett, Paderborn: Schöningh, 107–480.
- Schlegel, Friedrich (1967), *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)* (= Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke, Abt. I/Bd. 2), hg. von Hans Eichner, Paderborn: Schöningh.

- Schlegel, Friedrich (1975a), *Charakteristiken und Kritiken II* (1802–1829) (= Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke, Abt. I/Bd. 3), hg. von Hans Eichner, Paderborn: Schöningh.
- Schlegel, Friedrich (1975b), *Philosophische Lehrjahre 1796–1806* (= Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke, Abt. I/Bd. 18), hg. von Ernst Behler, Paderborn: Schöningh.
- Schlegel, Friedrich (1979), »Die Griechen und Römer. Historische und kritische Versuche über das Altertum« [1797], in: ders., *Studien des klassischen Altertums* (= Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke, Abt. I/Bd. 1), hg. von Ernst Behler, Paderborn: Schöningh, 203–368.
- Schlegel, Friedrich (1981), *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil* (= Friedrich Schlegel. Kritische Ausgabe seiner Werke, Abt. I/Bd. 16), hg. von Hans Eichner, Paderborn: Schöningh.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2002), »Über den Begriff der Hermeneutik« [1829], in: ders., *Akademievorträge* (= Kritische Gesamtausgabe, Abt. I/Bd. 11), hg. von Martin Rössler unter Mitwirkung von Lars Emersleben, Berlin: De Gruyter, 599–642.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2012a), »Hermeneutik. Erster Entwurf (1805)«, in: ders., *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik* (= Kritische Gesamtausgabe, Abt. II/Bd. 4), hg. von Wolfgang Virmond unter Mitwirkung von Hermann Patsch, Berlin: De Gruyter, 35–70.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2012b), »Allgemeine Hermeneutik 1809/10«, in: ders., *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik* (= Kritische Gesamtausgabe, Abt. II/Bd. 4), hg. von Wolfgang Virmond unter Mitwirkung von Hermann Patsch, Berlin: De Gruyter, 71–116.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2012c), »Hermeneutik 1819«, in: ders., *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik* (= Kritische Gesamtausgabe, Abt. II/Bd. 4), hg. von Wolfgang Virmond unter Mitwirkung von Hermann Patsch, Berlin: De Gruyter, 117–158.
- Schmidt, Lothar (1994), »2 Klaviertrios D-Dur ›Geistertrio‹ und Es-Dur op. 70«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber, 523–531.
- Scholtz, Gunter (1981), *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stadler, Ulrich (1990), »System und Systemlosigkeit. Bemerkungen zu einer Darstellungsform im Umkreis idealistischer Philosophie und frühromantischer Literatur«, in: *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*, hg. von Walter Jaeschke und Helmut Holzhey, Hamburg: Meiner, 52–68.
- Szondi, Peter (1954), »Friedrich Schlegel und die romantische Ironie«, in: ders., *Schriften*, Bd. 2, hg. von Jean Bollack, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 11–31.
- Szondi, Peter (1978), »Über philologische Erkenntnis«, in: ders., *Schriften*, Bd. 1, hg. von Jean Bollack, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 263–268.

© 2022 Sebastian Urmoneit (sebastian.urmoneit@t-online.de)

Urmoneit, Sebastian (2022), Über den »unisonierenden Dualismus« im ersten Satz von Schuberts Streichquartett G-Dur, D. 887 [On the »Unisonizing Dualism« in the First Movement of Schubert's String Quartet in G Major, D. 887], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 119–143. <https://doi.org/10.31751/1175>

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.



eingereicht / submitted: 18/11/2022

angenommen / accepted: 18/11/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 21/12/2022

Schon wieder das Lied!

Robert Schumanns »In der Fremde« und die Kriterien musikalischer Analyse

Felix Diergarten

Schumanns Eichendorff-Vertonungen sind schon vielfach Gegenstand musikwissenschaftlicher Untersuchungen und musikalischer Analysen geworden: Schumanns Eingriffe in den lyrischen Text, seine musikalischen Reaktionen darauf, die Harmonik, die Frage nach der Zyklizität oder Nicht-Zyklizität, all das wurde viel diskutiert, so dass man anhand von Schumann-Analysen eine Geschichte der Lied-Analyse generell schreiben könnte. Trotzdem und deswegen nehme ich mir in diesem Artikel das erste Lied des *Liederkreis* op. 39 (»In der Fremde«) vor dem Hintergrund einiger jüngerer Entwicklungen in der historisch informierten Analyse noch einmal vor, um einen Blick auf heutige Möglichkeiten der Analyse zu werfen, wozu insbesondere die Verwendung von Generalbass, Oktavregel und Satzmodellen zählt. Bestimmte Aspekte der Faktur, die bei den Analytiker*innen immer wieder Farbmotiven evoziert haben, lassen sich auf diese Weise gut beschreiben. Besonderes Augenmerk gilt dabei Schumanns eigenen Umarbeitungen des Lieds. Damit verbunden sind einige Reflexionen zur Methodologie musikalischer Analyse.

Schumann's Eichendorff songs have been the subject of many musicological studies and musical analyses: Schumann's interventions in the lyrical text, his musical reactions to the text, the question of cyclical and non-cyclical, Schumann's harmony: all this has been discussed so much that a history of song-analysis can be written on the basis of Schumann-analyses. Despite this, or precisely because of it, this article takes up the first song of the *Liederkreis* op. 39 ("In der Fremde") once again and presents it against the background of some recent developments in historically informed analysis, including in particular the use of figured bass, rule of the octave and schemata, in order to take a look at present-day possibilities of analysis. Certain aspects of the texture that have always evoked color metaphors among analysts can be well described in this way. Particular attention is paid to Schumann's own reworkings of the song. Connected with this are some general reflections on the methodology of musical analysis.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; figured bass; Generalbass; Liederkreis; music analysis; romantic harmony; romantische Harmonik; Satzmodelle; schemata

*Aus der Heimath hinter den Blitzen roth
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange todt,
Es kennt mich dort keiner mehr.
Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir
Rauschet die schöne Waldeinsamkeit
Und keiner mehr kennt mich auch hier.*

Mit der Gitarre im Arm, hinausschauend in die vom Gewitter beleuchtete Gegend: So singt Julie in der Erzählung *Viel Lärmen um Nichts* jenes Lied, dem Eichendorff erst in seiner Gedichtsammlung von 1837 die Überschrift »In der Fremde« beifügen sollte.¹

1 Eichendorffs Erzählung mitsamt Kommentar findet sich in Eichendorff 2006, 75–156, das Gedicht ebd., 127. Das Gedicht nach Eichendorffs Gedichtsammlungen findet sich in Eichendorff 1993, 280, der Kommentar zum Gedicht in Eichendorff 1994, 468.

Leontin, der Gatte der Sängerin, seine Brauen finster zusammenziehend, quittiert den Gesang mit dem Ausruf »Schon wieder das Lied!«. Diese überdrüssige Reaktion hat ihre Berechtigung, gerade im heutigen Kontext. Schon wieder »Schumann und Eichendorff«? Schon wieder dieses Lied? Es ist doch alles gesagt: Schumanns Eingriffe in den Text,² die verwickelte Entstehungsgeschichte mit den verschiedenen melodischen und harmonischen Fassungen,³ der irritierende Wegfall dieses Lieds im Erstdruck und seine Rückkehr in der revidierten Fassung,⁴ Schumanns stereotyp als ›kongenial‹ bezeichnete Vertonungen der Lyrik Eichendorffs, die Frage nach der ›Zyklizität‹;⁵ all das wurde so häufig diskutiert, dass an der musikwissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte des *Liederkreis* die methodischen Chancen und Probleme der Kunstlied-Analyse ganz allgemein greifbar werden.⁶

Trotzdem, oder gerade deswegen, soll im Folgenden versucht werden, nochmal neue Funken aus diesem Lied zu schlagen. Den Anlass dafür bilden einige jüngere Entwicklungen in der Technik musikalischer Analyse. Mit einigen einleitenden, grundlegenden Gedanken zu den Kriterien und zur Historizität der musikalischen Analyse knüpfe ich an einen fünfzig Jahre alten Text von Peter Benary an. Unter dem Titel »Technik der musikalischen Analyse dargestellt am ersten Lied aus Robert Schumanns *Dichterliebe*«⁷ analysierte Benary Schumanns »Im wunderschönen Monat Mai«. Sein Text ist ein Musterbeispiel klarer, unpräventiöser und sorgfältig abwägender analytischer Prosa. In Benarys Analyse sind einige Gedanken formuliert, die noch immer aktuell sind, und im Folgenden auf die heutige Situation übertragen werden sollen. So schreibt Benary etwa, Analyse sei immer »einer historischen Relativität unterworfen«. Benary empfiehlt, »nicht nur die Komposition als ein historisches Objekt zu betrachten, sondern auch die eigene analytische Bemühung zeitbedingten Momenten unterworfen zu sehen«.⁸ Diese wechselseitige Vermittlung von historischem Gegenstand und historisch gewachsenen analytischen bzw. satztechnischen Ansätzen, diese Verwicklung von Geschichte, Ästhetik, Komposition und Analyse bleibt bis auf den heutigen Tag eine Herausforderung.

Peter Benary grenzt seine eigene Position in zwei Richtungen ab, nämlich sowohl von einem naiven Objektivismus als auch von einem radikalen Konstruktivismus; auch dies ein Thema, das noch immer aktuell ist. Benary betont zunächst, »die Frage nach der Technik der musikalischen Analyse« sei »vor allem eine Frage nach dem richtigen Ansatz«.⁹ Dabei scheut Benary nicht davor zurück, mit Blick auf analytische Ansätze die Begriffe »falsch« und »verfehlt« im Mund zu führen. Wenn Benary wenige Zeilen später schreibt, er halte »jeden Ansatz für möglich und jeden möglichen für notwendig«, so scheint das auf Anhieb widersprüchlich. Benary beharrt aber auf der Frage nach der ›Angemessenheit‹ der analytischen Methode – nur dass diese jedes Mal aufs Neue verhandelt werden muss. In den Worten Benarys: Die Technik der musikalischen Analyse »wird in

2 Vgl. den synoptischen Überblick in Ferris 2000, 97.

3 Vgl. Brinkmann 1997, 71–74 und Ferris 2000, 71.

4 Vgl. den Überblick in Brinkmann 1997, 71.

5 Vgl. Turchin 1981; Turchin 1985; Ferris 2000.

6 Vgl. Tewinkel 2003.

7 Benary 1967. Die im Folgenden ausgebreiteten Gedanken wurden erstmals im Sommer 2017 im Rahmen meiner Antrittsvorlesung an der Universität Würzburg vorgestellt.

8 Ebd., 21.

9 Ebd., 22.

erster Linie durch die Aufgabe bestimmt, die sie erfüllen soll.«¹⁰ Die Frage nach der ›Angemessenheit‹ analytischer Ansätze – so denke ich Benarys Formulierung weiter – ist einerseits eine Frage der methodologischen Transparenz: Inwiefern ist der gewählte Ansatz in der Lage, die gestellten Fragen zu beantworten? Die Frage nach der ›Angemessenheit‹ analytischer Ansätze ist andererseits aber auch eine Frage der epistemologischen Transparenz: Warum werden genau diese Fragen an das Werk gestellt (und nicht andere)? Für wen sind diese Fragen von Relevanz und in welchen Kontexten sind sie zu sehen? Wissenschaftlichen Charakter im engeren Sinne erhält musikalische Analyse (sofern gewünscht) erst durch diese Transparenzregeln, nicht durch eine gewählte Methode und deren Stringenz allein.

»Fürchte dich nicht vor den Worten:
Theorie, Generalbaß, Contrapunkt etc.;
sie kommen dir freundlich entgegen, wenn du dasselbe tust.«¹¹

Während Peter Benary sich vor 50 Jahren exemplarisch das erste Lied aus Schumanns *Dichterliebe* vornahm, so der folgende Text das erste Lied aus dem *Liederkreis* op. 39, jenes Lied also, das Julie in Eichendorffs *Viel Lärmen um Nichts* zur Gitarre anstimmt. Schon wieder das Lied also! Und wie Benary damals, so geht es auch mir heute darum, am Einzelfall etwas Allgemeines aufscheinen zu lassen: eben jene oben aufgestellten Transparenzregeln für die Kriterien musikalischer Analyse. Die Frage, die ich mir mit Blick auf Schumanns Lied stelle, ist die Kernfrage Historischer Satzlehre: die Frage »wie es gemacht ist«. Damit steht sie im Gegensatz zu einer Analysetradition, deren Credo Arnold Schönbergs berühmte Aussage ist, er habe immer Analysen »bekämpft« (!), deren Ziel die Erkenntnis sei, »wie es gemacht ist« und stattdessen stets zur Erkenntnis verhelfen wollen, »was es ist«.¹² Die Historische Satzlehre insistiert darauf, dass das, was ein Kunstwerk sozusagen »ist« (was auch immer das genau heißen mag), jedenfalls immer vermittelt ist dadurch, »wie es gemacht« und »was es geworden« ist. Wie setzt Schumann seine kontrapunktischen, harmonischen und clavieristischen Pinsel an? In welche Farbmischung taucht er sie, um z. B. jene Wirkungen zu erreichen, die Adorno mit Blick auf »In der Fremde« als »bleich schimmerndes Dur«, als »unbeschreiblich ausdrucksvolle harmonische Variante« beschrieb?¹³ Diese Fragen betreffen Aspekte der musikalischen ›Materialkunde‹ und ›Maltechnik‹ und unterstützen die Aspekte der Ikonographie und Interpretation, von denen gerade Lied-Analysen häufig geprägt sind: Aspekte, die für Ausführende und Publikum von großer Relevanz sind, die aber (zumindest hinter den Kulissen) analytisch fundiert sein müssen, um keine Luftwurzeln zu treiben. Hier sehe ich die Relevanz und die Zielgruppe meiner Fragen und ihrer Beantwortung. Die Analyse richtet sich zunächst an diejenigen unter den Ausführenden, die Interesse an einem Blick in Schumanns Werkstatt und seinen Werkzeugkasten haben und die ihr Spielen und Hören dieser nur allzu bekannten Musik verändern oder doch zumindest verstehen wollen. Sie

10 Ebd., 21.

11 Schumann 1850.

12 Brief an Kolisch vom 27.7.1932, in: Stein 1958, 179.

13 Vgl. Adorno 1974, 87–94, hier 90.

richtet sich aber auch an alle, die ein theoretisches, historisches oder pädagogisches Interesse an der Entwicklung der Harmonik im 19. Jahrhundert und an effizienten Mitteln ihrer Beschreibung haben.

Zur Beantwortung dieser Fragen gehe ich im Folgenden zunächst auf Schumanns Umarbeitungen des eigenen Liedes ein, die einen Blick in seine kompositorischen Prozesse erlauben und einzelne satztechnische Entscheidungen besonders profiliert beschreibbar machen. Zur musiktheoretischen Beschreibung dieser satztechnischen Phänomene scheint mir eine auf Generalbass, Oktavregel und Satzmodelle gegründete Harmonielehre der geeignete Ansatz,¹⁴ und zwar aus folgenden Gründen: Grundsätzlich besteht an der Präsenz der Generalbasslehre als Harmonielehre im 19. Jahrhundert heute kein Zweifel mehr: Schumanns Haus- und Lebensregel, die diesem Abschnitt als Motto vorangestellt ist, zeigt, dass auch für Schumann (ganz zeittypisch) Generalbass ein Synonym für Harmonielehre war.¹⁵ Schumanns Ausbildung im Generalbass und seine mit Generalbassziffern versehenen Skizzen sind gut dokumentiert und erschlossen.¹⁶ Die Präsenz von Topoi und Satzmodellen, die in die Musiksprache des 17. und 18. Jahrhunderts zurückreichen, ist in Schumanns eigener Sprache offenkundig (und sei's als ironisch gebrochene Präsenz).¹⁷ Der Ansatz einer solchen Harmonielehre scheint mir aber in diesem Fall sogar besonders geeignet, weil Schumann an einzelnen Stellen auf bezeichnende Weise von den unter dem Stichwort ›Generalbass‹ gebündelten Traditionen der Stimm- und Akkordführung abweicht. Gerade hier erweist sich *ex negativo* die Erklärungskraft dieses Ansatzes als Hintergrundfolie: Vieles, was sich bei Schumann auf Antrieb metaphorisch als ›Farbeffekte‹ erfassen lässt, ist auf ein Transzendieren der traditionellen ›Zeichnung‹ im Sinne der kontrapunktischen Generalbassregeln zurückzuführen.

Ob Schumann neben der Gedichtausgabe Eichendorffs auch den ursprünglichen Kontext des Lieds in Eichendorffs Erzählung kannte, ist nicht zu belegen. Wir können also nicht mit Gewissheit sagen, ob die durchgehend arpeggierte Klavierbegleitung auf das Gitarrenspiel der Julie anspielt oder nur programmatisch den Dichter-Sänger, den »Neuen Troubadour« (so der ursprüngliche Titel von Eichendorffs *Taugenichts*-Roman) zu Beginn des Zyklus auftreten lässt (vgl. zum Folgenden die von Clara Schumann besorgte Werkausgabe¹⁸). Die Textur des Klaviersatzes verändert sich nur in den Takten 10–15, die den

14 Zu einem solchen Ansatz vgl. Diergarten/Holtmeier 2011 und Holtmeier 2011.

15 Vgl. Diergarten 2010; ders. 2011; Diergarten/Holtmeier 2011.

16 Vgl. dazu Opitz 2017. Schumanns Studien im Generalbass stehen als Faksimiles digital zur Verfügung (vgl. die Link-Liste ebd., 242, Anm.4) sowie als Edition im Rahmen der Schumann-Ausgabe (*Robert Schumann. Studien und Skizzen. Studien und Skizzenbuch I und II* [RSA VII/3/1], hg. von Matthias Wendt, Mainz: Schott 2010; *Robert Schumann. Studien und Skizzen. Studien und Skizzenbuch III* [RSA VII/3/2], hg. von Matthias Wendt, Mainz: Schott 2016).

17 Vgl. z. B. Schreier 2010, Leigh 2006 und Opitz 2017.

18 Digitalisat unter <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/28/IMSLP51730-PMLP12741-RS127.pdf> (15.12.2022). Die von Clara Schumann besorgte Werkausgabe (Serie XIII, Bd. 2, Leipzig 1885) folgt (bis auf zu vernachlässigende Details) dem revidierten Druck des *Liederkreis* von 1850 und spiegelt damit Roberts Fassung letzter Hand wider.

Mittelteil einer dreiteiligen Form bilden. Der erste Teil entspricht den ersten vier Zeilen¹⁹ von Eichendorffs Gedicht, der Mittelteil entspricht Zeile 5 mit dem Anfang von Zeile 6, für die verbleibenden Zeilen kehrt die Musik des Anfangs in variiertes Gestalt zurück, gefolgt von einem Nachspiel.²⁰

Die ersten vier Zeilen fasst Schumann in einen Achttakter, bei dem jeweils zwei Takte einer Zeile des Gedichts entsprechen (siehe Bsp. 1). Jeder dieser Zweitakter beginnt (entsprechend den konsequenten Auftakten im Gedicht in diesen vier Zeilen) mit einem Auftakt. Harmonisch/melodisch sind jeweils zwei Zeilen zusammengefasst, da Zeile 1 und 3 jeweils harmonisch offen enden, die Zeilen 2 und 4 aber jeweils mit einer Kadenz. Dies entspricht auch dem Kreuzreim des Gedichts. Die Gestaltung ist von großer Einfachheit und Regelmäßigkeit, die Stimme folgt den Versen in dicht angeschmiegteter Deklamation und engem melodischen Rahmen. Nur an drei Stellen bricht sich Expressivität Bahn: Zweimal ganz formelhaft, nämlich in der Schleiferfigur am Ende beider Viertakter (T. 4 und T. 8), in einer topischen Verzierungsgeste also, die den Kadenzen an den beiden Zeilenenden Nachdruck verleiht; einmal aber einen bestimmten Gedanken des poetischen Textes aufgreifend, und zwar in Takt 6f., wo der im Text zum Ausdruck gebrachte Gedanke an den Tod der Eltern von einem topischen chromatischen Bassgang begleitet wird.

(1) Aus der Hei - math hin - ter den Bli - tzen roth (2) da kom - men die Wol - ken her.

(3) A - ber Va - ter und Mut - ter sind lan - ge todt, (4) es kennt mich dort kei - ner mehr.

Beispiel 1: Harmonische Analyse der Takte 2–9, eingekreiste arabische Ziffern bezeichnen die Bass-Stufen

Dieser chromatische Bassgang war eine nachträgliche Eingebung Schumanns. Damit ist die Entstehungsgeschichte des Lieds und ihre Erforschung angesprochen: Am Anfang steht Schumanns »Klavierskizze« im sogenannten »Liederbuch I«, das sich heute in Berlin be-

19 In der Sekundärliteratur werden die ersten vier Zeilen häufig als »erste Strophe« bezeichnet (so in Knaus 1974, 19). Tatsächlich legt die Analogie der Zeilen 4 und 8 diese Gliederung nahe, aber weder in Eichendorffs Erzählung noch in seiner Gedichtausgabe ist das Gedicht tatsächlich strophisch gegliedert.

20 Die vertrackte metrische Gestalt der Zeilen 6 und 7 in Eichendorffs Gedicht (Mittelzäsur in Zeile 6, Enjambement zwischen Zeile 6 und 7, das Stocken des Versschemas der Chevy-Chase-Strophe an dieser Stelle durch den »zu langen« Auftakt »und über mir«) wurde immer wieder als Ursache von Schumanns Revisionen, als Grund für seine »Schwierigkeiten bei der Komposition dieses Lieds« angeführt (vgl. z. B. Brinkmann 1997, 73).

findet.²¹ In dieser Skizze nahm Schumann Korrekturen vor und überklebte einige Takte mit einem Notenblattausschnitt, um eine ganz neue Fassung zu notieren. Da die Existenz und Bedeutung dieses (in der Bibliothek wieder entfernten und ganz am Ende des Buches eingeklebten) Fragments erst spät verstanden wurde, sind die bis in die 1980er-Jahre entstandenen Faksimiles und Transkriptionen der Berliner »Klavierskizze« für die Takte 15–20 nicht verlässlich. Richtig gestellt wurde der Sachverhalt erst in einem nach wie vor unveröffentlichten Vortrag von Rufus Hallmark.²² Die nächste Phase des Entstehungsprozesses wird durch Clara Schumanns Reinschrift (heute in München) dokumentiert, die erst teilweise die Korrekturen der Berliner Fassung enthielt.²³ Robert trug die Korrekturen nochmals nach, fügte weitere hinzu, die vor allem melodisch-deklamatorische Aspekte betreffen.²⁴ In der ersten Fassung (der Berliner »Klavierskizze«) also lauten die Takte 6–9 wie in Beispiel 2 wiedergegeben und in Beispiel 3 analysiert.

Beispiel 2: Durchgestrichene Fassung der Takte 6–9 in der Berliner »Klavierskizze«

Beispiel 3: Harmonische Analyse der Takte 6–9 der durchgestrichenen Fassung in der Berliner »Klavierskizze«

In Schumanns erster Fassung folgt also auf den Tritonusprung von der 1. Stufe²⁵ in die erhöhte 4. Stufe (T.6) der ›normale‹ Aufstieg in die 5. Stufe mit Dominantseptakkord, dessen Quinte mit einem Sextvorhalt verzögert wird und der dann in der zweiten Hälfte von Takt 7 über den Sekundakkord *per transitum* in die 3. Stufe absteigt. Schumanns revidierte Fassung intensiviert die ›harte‹ Wendung, denn nach dem ›Saltus duriusculus‹ schreitet der Bass hier per ›Passus duriusculus‹ in Gegenrichtung von der aufsteigenden

21 Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Mus.ms.autogr. R. Schumann 16(1)*, Digitalisat unter <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000DE580000000> (15.12.2022).

22 Vgl. dazu den Überblick in Brinkmann 1997, 72, und Ferris 2000, 110.

23 http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00072158/image_1 (15.12.2022).

24 Den besten Überblick über die Korrekturen bieten Ferris 2000, 109–116 (mit Blick auf die Berliner Korrekturen) und Brinkmann 1997, 74 (mit Blick auf die deklamatorischen Korrekturen in München).

25 Zu den arabischen Stufenziffern und ihrer Verwendung in der harmonischen Analyse vgl. Holtmeier 2011.

4. Stufe mit vermindertem Septakkord abwärts in die absteigende 4. Stufe. Diese Fortschreitung hat eine lange Tradition im 18. Jahrhundert. Emanuel Aloys Förster beispielsweise zählt sie in seiner in Leipzig erschienenen *Anleitung zum Generalbass* von 1805 zu den »künstlichen Wendungen, so die enharmonischen Accorde nehmen.«²⁶ Für den Generalbass ist diese Folge gerade *kein* »Verschieben vermindertener Septakkorde«,²⁷ denn während auf der aufsteigenden 7. bzw. erhöhten 4. Stufe tatsächlich ein vermindertener Septakkord steht, ist es auf der absteigenden 4. Stufe im Sinne einer erweiterten Oktavregel ein Tritonus-Akkord, also entweder ein $2/\sharp 4/6$ -Klang wie in Schumanns ursprünglich vorgesehener Variante, oder ein $\flat 3/\sharp 4/6$ -Klang wie in der späteren Variante.

Schumanns Überarbeitungsprozess zeichnet gewissermaßen die kontrapunktische Genese dieser Wendung während des 18. Jahrhunderts nach. In seiner monumentalen Schrift *Der General-Bass in der Composition* beschreibt Johann David Heinichen 1728 die in Beispiel 4a wiedergegebene Wendung, bei der sich der verminderte Septakkord über chromatisch absteigendem Bass in den Sekund-Tritonus-Akkord auflöst.²⁸ Heinichen erklärt diese Wendung als »anticipatio transitus«: Regulär würde der Bass wie in Beispiel 4b fortschreiten, also zunächst nach oben und dann *per transitum* nach unten. In der direkten chromatischen Abwärtslösung antizipiert der Bass gleichermaßen – so Heinichen – den Transitus. Bei Heinichen steht dabei wohlgerneht auf der absteigenden 4. Stufe nicht der $\flat 3/\sharp 4/6$ -Klang, sondern der Sekundakkord. Allerdings beschreibt Heinichen an anderer Stelle explizit auch die in Beispiel 4c wiedergegebene Wendung als »Transitus«. Verbindet man nun diesen Transitus mit Heinichens Beschreibung der »anticipatio transitus«, kombiniert man also Beispiel 4c mit Beispiel 4a, so ergibt sich Beispiel 4d und damit das von Schumann verwendete Modell. Am Anfang von Schumanns Skizzierungs- und Überarbeitungsprozess steht also in der frühen Fassung (Bsp. 2 und 3) die reguläre Fassung mit Transitus im Bass; Schumann intensiviert diese Wendung dann in der späteren Fassung (Bsp. 1) indem er die Wendung mit der *anticipatio transitus* und mit der kleinen Terz (statt der Sekunde) schärft.

Beispiel 4: (a) Heinichens Beispiel für einen *Transitus anticipatus* (Heinichen 1728, 699), (b) die »normale« Fortschreitung mit regulärem Transitus gemäß Heinichens Erläuterung (ohne Notenbeispiel bei Heinichen), (c) Heinichens Beispiel für den *per transitum* eintretenden Akkord mit kleiner Terz und übermäßiger Quarte (ebd., 238), (d) bei Heinichen nicht gegebene Kombination von (a) und (c)

Mit dem Eintritt von »Wie bald, wie bald kommt die Stille Zeit« (Eichendorffs fünfte Textzeile) ereignet sich ein umfassender Umschwung von Farbe und Stimmung, der fast alle Ebenen des Satzes erfasst. Wo das Gedicht sich von der Vergangenheit der Zukunft und einer Utopie von letzter Ruhe und Stille in erzromantischer »Waldeinsamkeit« zuwendet, da tritt in der Musik an die Stelle der klar umrissenen Zeichnung des Anfangs Entgrenzung auf allen Ebenen. Das beginnt schon beim Text: Bei Eichendorff geraten mit der Wiederholung »Wie bald, wie bald«, mit der Mittelzäsur in der sechsten Zeile und deren

26 Förster 1805, 26. Emanuel Aloys Försters Generalbassschule zählt zwar zur Wiener Tradition, erschien aber 1805 bei Breitkopf in Leipzig, wo sie während Schumanns Studienzeit bei Heinrich Dorn in den 1830er-Jahren womöglich noch präsent war.

27 Ferris (2000, 99) spricht in diesem Sinne von »series of passing diminished seventh-chords«.

28 Heinichen 1728, 699.

überlangem Auftakt zur nächsten die anfangs streng gesetzten prosodischen Grenzen ins Fließen. Schumann folgt dieser Tendenz. Er verlängert Eichendorffs Text um ein »ach« und wiederholt die Halbzeilen »da ruhe ich auch« sowie »die schöne Waldeinsamkeit«, sodass sich das Deklamationstempo merklich verlangsamt. Während die ersten vier Zeilen in acht Takten deklamiert wurden, erstrecken sich die folgenden drei Zeilen auf zwölf Takte. Entgrenzung zeigt sich aber auch im musikalischen Satz: Die strenge und geradezu altmodische Zeichnung der ersten neun Takte öffnet sich hier zu leicht verschwommenen Farbeffekten, zu einem (wie Adorno schrieb) »bleich schimmernden« Dur, zu unscharfen Bruchstücken bekannter Satzmodelle, vor allem aber zu einem Dialog zwischen Stimme und Klavierbegleitung. Die Klavierstimme »hebt an zu singen«, wie es in Eichendorffs berühmtesten Gedicht heißt – plötzlich und für einen kurzen Moment. Es mag einem widerstreben, eine Passage von solchem Zauber und letztlich so einfacher und offenkundiger Bildhaftigkeit zu zergliedern; doch an dieser Stelle werden die Chancen des hier umrissenen analytischen Ansatzes besonders gut greifbar, und gerade an dieser Stelle hat Schumann während des Entstehungsprozesses eine tiefgreifende Umarbeitung vorgenommen.

Auf den ersten Blick überwiegt auch in diesem Mittelteil die Kontinuität der weiterlaufenden, arpeggierten (Gitarren-)Begleitung. In der Klavierskizze notiert Schumann über den Takten 10–13 allerdings mit Bleistift »nach und nach langsamer«, eine interessante (und den Entgrenzungs-Charakter dieser auf »Ruhe« abzielenden Takte unterstreichende) Anweisung, die allerdings schon in Clara Schumanns Reinschrift (und dann auch in der Druckausgabe) getilgt ist, womöglich um den pulsierenden Einheitsablauf der Arpeggio-Begleitung nicht zu opfern (wobei bekanntlich selbst ›Einheitsabläufe‹ in der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts nicht notierten und nicht notierbaren Tempomodifikationen unterworfen wurden).²⁹ Der rhythmischen Kontinuität (wie streng auch immer sie von Schumann letztlich aufführungspraktisch mitgedacht gewesen sein mag) steht der harmonische Bruch gegenüber, denn mit dem Wort »bald« wird die strenge fis-Moll-Welt der ersten Takte plötzlich verlassen. Das harmonische Modell, das die Takte 10–12 in der finalen Fassung prägt, ist (unter vorläufiger Vernachlässigung von rechter Hand und Gesangsstimme) in Beispiel 5 wiedergegeben. Es handelt sich um ein seit dem 17. Jahrhundert übliches und viel beschriebenes Modell der Kadenzvorbereitung (»preparamento alla cadenza«),³⁰ bei dem eine gedehnte, über mehrere Klänge nicht aufgelöste Dissonanz das Eintreten der Kadenz intensiviert. In keiner der bekannten Beschreibungen dieses Modells in Generalbasslehren jedoch geht die Wendung am Ende in den Quartsextakkord über, wie zu Beginn von Takt 12 in Schumanns Beispiel: Traditionell löst sich das *a*, die Patiens-Stimme der gedehnten Synkopendissonanz, am Ende dann doch ordnungsgemäß einen Schritt nach unten, also entweder nach dem Quartvorhalt (Bsp. 6a) oder nach dem Quint-

29 Vgl. Peres da Costa 2012.

30 Bartolomeo Bismantova spricht in seinem *Compendio musicale* (1677, 79) mit Blick auf dieses Modell vom »Preparamento alla cadenza di quarta e terza«. Henry Purcell beschreibt die Progression (ebenfalls mit Blick auf der Terzquartakkord) als »another sort of Discord used by the Italians [...], which is the Third and Fourth together, to introduce a Close« (Playford 1694, 132). Auch bei Georg Muffat (1699) ist dieser Terzquartakkord die »Quarta italica« (Muffat 1991, 16), und Heinichen beschreibt 1728 diese Figur mit dem Hinweis auf Dissonanzen, die »ihre resolution über etliche Noten auffhalten, biß endlich die letzte Note alle die vorhergehenden resolviret« (Heinichen 1728, 200). Vgl. dazu auch Cumer 2012, 91 und de Goede 2005, 239. Auch in der neapolitanischen Partimento-Tradition kommt das Modell noch vor, vgl. Sanguinetti 2012, 270.

sextakkord (Bsp. 6b). An die Stelle dieser traditionellen und (im ersten Fall) durch den Quartvorhalt gravitatisch-kontrapunktischen Lösung steht bei Schumann die Auflösung in den milderen Quartsextakkord – eine nicht weniger modellhafte Wendung, es wechselt aber das Bezugsmodell: Es ist das in Beispiel 6c wiedergegebene Modell mit Quartsextakkord auf der 5. Stufe, bei dem die Außenstimmen sich in Sextparallelen um nur eine Liegestimme (und nicht um eine liegende Dissonanz) drehen, ein im Vergleich zum *preparamento* galanteres, leichteres Modell.³¹ Kann man sich ein schöneres und zugleich einfacheres handwerkliches Mittel zur Gestaltung des Eichendorff'schen »wie bald« denken als diese Synkopendissonanz, die über zwei Takte gedehnt ihrer Lösung harrt, bis die Agens-Stimme sich auf einmal auf dem Wort »Ruhe« in den milden Quartsextakkord wendet?

Beispiel 5: Analyse der Takte 10–13

Beispiel 6: Traditionelle Auflösung des *Preparamento alla cadenza* mit 4/5-Klang (a) bzw. 3/5-Klang (b), jeweils ohne *Anticipatio transitus*; Variante mit Sextparallelen und Quartsextakkord (c)

Beispiel 7: Analyse der Takte 10–13

Die eigentliche klanglich-farbliche Entgrenzung aber ereignet sich anderswo, denn das *Preparamento alla cadenza* gibt gleichsam nur den zeichnerischen Rahmen für die Farb-

31 Vgl. das von Robert Gjerdingen als »Indugio« bezeichnete Modell; vgl. Gjerdingen 2007, 273–283.

effekte der Oberstimmen (vgl. Bsp. 7). An die Stelle der engschrittig fest in den kontrapunktischen Stimmführungskontext der Generalbassharmonik gefügten Melodie der ersten Takte tritt hier ein Dialog der Quart- bzw. Quintrufe von Gesang und Klavierstimme, deren Noten befreit vom Gerüstsatz über der Harmonik schweben: Das gilt für das *fis* im Klavier in Takt 10, die höchste Note des ganzen Stücks, die als frei eintretende None über dem Quartquintklang eintritt, und für das *cis* der Gesangsstimme in Takt 11, eine seufzende Appoggiatur, die für einen kurzen Moment einen 3/4/5/6-Akkord erklingen lässt. Bei diesen Tönen, bei dieser Melodie tritt der Farbwert der einzelnen Noten gegenüber der durch den Rahmen der regulären Generalbass-Stimmführung gegebenen Zeichnung in den Vordergrund: daher der besondere klangliche Eindruck dieser Stelle, der Farbmethaphorik evoziert. Romantische Entgrenzung par excellence zeigt sich auch im allmählichen Verschmelzen der beiden Stimmen, die hier das Duett singen. Während die Stimmen sich am Anfang die »kurzen Motivansätze im Klavier«, von denen Adorno sprach, gleichsam zuzurufen scheinen, verschmelzen sie ab der letzten Zählzeit von Takt 11 allmählich, und zwar zunächst in einem »ungenauen Unisono«³² in Takt 12 und 13, ein musikalisches *Sfumato*, nicht in Generalbassziffern zu fassen, dann aber tatsächlich gemeinsam in Takt 14 f., endlich vereint auf dem Weg zur großen Kadenz in A-Dur. Und im Moment dieser Kadenz, wo alle Erwartung sich zu erfüllen scheint, erklingt Adornos »unbeschreiblich ausdrucksvolle harmonische Variante«, denn die Erwartung erfüllt sich *nicht* – zumindest nicht in Schumanns letzter Fassung. Aber Schumann hatte hier anfänglich anderes vorgesehen, denn zunächst hatte Schumann das Ende des Mittelteils und die Rückkehr des Anfangs wie in Beispiel 8 wiedergegeben geplant.

14

da ruhe ich auch und

A: ⑥ ⑤ ① fis: ⑤

16

ü - ber mir rau - schet die schö - ne Waldeinsam-

zwei melodische Varianten, obere durchgestrichen

① ⑤ ① ⑤

Beispiel 8: Durchgestrichene Fassung der Takte 14–18 in der Berliner »Klavierskizze« mit Analyse

Zunächst einmal ist in dieser Version das melodische Verschmelzen der beiden Stimmen kürzer: Nur in Takt 15 kommen sie für einen kurzen Augenblick zusammen. Vor allem

32 So die Formulierung Adornos, die Brinkmann (1997, 60–63) übernimmt. Vgl. Adorno (1976, 256) in Bezug auf Anton Weberns »George-Lieder« op. 3.

aber hatte Schumann für die Worte »da ruhe ich auch« zunächst eine emphatische Kadenz vorgesehen (T. 14 f.). Die Rückkehr in die Musik des Anfangs nahm Schumann dann unvermittelt vor: Auf die erreichte 1. Stufe in A-Dur folgt sofort die 5. Stufe von fis-Moll, mit der Tonart, Gestus und melodisches Material des Anfangs zurückkehren.

Warum war Schumann mit dieser ersten Fassung nicht zufrieden? Warum entschied er sich für die »unbeschreiblich ausdrucksvolle« Flucht aus der A-Dur-Kadenz, warum für die Rückkehr des Anfangs in h-Moll statt fis-Moll? Handwerklich stellt sich der spätere Vorgang wie folgt dar (vgl. Bsp. 9): Genau in dem Moment, wo der kadenzierende Quartsextakkord (das zweite Mal) emphatisch erreicht wird (T. 14), färbt ein g als kleine Terz diesen Klang neu ein. Der so resultierende Terzquartsextakkord hat gemäß der Oktavregel seinen Sitz auf der 2. Stufe von D-Dur. Im Moment des kadenzierenden Quartsextakkords erfolgt also ein plötzlicher Spannungsnachlass, ein Abgleiten in die subdominanti-sche Region, die sich auch noch im folgenden 2/4/6-Klang auf D fortsetzt, der durchaus noch modellhaft in einer D-Dur-Wendung verstanden werden kann (vgl. das zweitunterste System von Bsp. 9). Statt nach D-Dur wendet sich die Musik dann aber gewissermaßen trugschlüssig in die ›parallele‹ Tonart h-Moll. Hier benennt Adorno mit seiner nuancierten Formulierung einer »unbeschreiblich ausdrucksvollen *Variante*« den Kern der Sache. Es ereignet sich keine revolutionäre harmonische Neuerfindung, sondern eben eine ›Variante‹, ein Überschneiden verschiedener Modelle, eine Neueinfärbung eines schlichten Außenstimmensatzes, womit nochmal das Thema von Zeichnung und Farbe aufgegriffen ist. Die Zeichnung ist der Sextensatz der Außenstimmen, der sich von Takt 14 mit Auftakt bis in Takt 15 über vier Sexten erstreckt, die Schumann durch die Halsung und die halben Noten im Bass auch ausdrücklich hervorhebt. Es handelt sich bei dieser Sextenseligkeit um jenen kurzen emphatischen Moment, wo Gesangsstimme und Klavierstimme zur Einheit verschmelzen. Nur ist diese scharfe Zeichnung farblich verschwommen, denn die Sexten in Takt 14 mit Auftakt lassen sich in drei verschiedenen Tonarten lesen, in A-Dur, in D-Dur und h-Moll (vgl. die untersten drei Systeme von Bsp. 9). Jede dieser Tonarten würde jeweils eine andere modellhafte Ausfüllung durch Mittelstimmen erfordern. Schumanns verschwommene Einfärbung des scharf gezeichneten Sextengerüsts durch die Mittelstimmen, die sich der verschiedenen Modelle bedienen, resultiert in einer kurzen entgrenzten Ambivalenz dieser Tonarten, die erst im Rückblick eine klare Bewegung von A nach D nach h ist.

Natürlich lassen sich lediglich gelehrte Mutmaßungen anstellen, was Schumann zu dieser Veränderung bewegt hat. War es tatsächlich, wie Barbara Turchin gemutmaßt hat, der tonale Plan des Stückes und seine Bedeutung für den »Zyklus« als Ganzen, der Schumann dazu gebracht hat, statt nach A-Dur nach h-Moll zu gehen? Hinter einer solchen Auffassung steht womöglich eher eine musikwissenschaftliche Fixierung auf bestimmte Aspekte der »Zyklizität«, auf Geschlossenheit und tonale Großpläne, ja überhaupt ein problematisches Verständnis von »Zyklus«, das nicht ohne weiteres auf alle »Liederkreise« und »Liederzyklen« des 19. Jahrhunderts anzuwenden ist, wo das Singen von herausgelösten Einzelliedern und das Vertauschen von Liedern übliche Praxis war.³³ Vielleicht waren es vielmehr syntaktische Überlegungen, bzw. Schumanns »Schwierigkeiten« mit den »metrisch-rhythmischen Komplikationen« von Zeile 6 und 7 in Eichendorffs Gedicht?³⁴ Warum dann aber die harmonischen Eingriffe und die geflohene Ka-

33 Loges 2021.

34 So die zentrale Argumentation in Brinkmann 1997, 73.

denz? Dient letztere nur dazu, die Binnenzäsur in Zeile 6 nicht allzu deutlich hervortreten zu lassen? Oder untersagte sich Schumann mit der enttäuschten Kadenz Erwartung die emphatische Positivität der Zukunftshoffnung »da ruhe ich auch«, eine Hoffnung, die nun gleichsam unter den Fingern zerrinnt, ohne sich ganz zu verlieren?

The image shows a musical score for Example 9, covering measures 14 and 15. It consists of several staves:

- Vocal Line:** The top staff shows the vocal melody with lyrics: "da ru - he ich auch und ü".
- Piano Accompaniment:** The middle two staves show the piano part, featuring a complex texture with many sixteenth notes and slurs.
- Generalbass:** The bottom staff shows the figured bass notation for the piano part, including figures like 6, 6⁴/₃, 6^{b4}/₂, 6⁴/₃, 7[#], and 1.
- Sextensatz:** Below the Generalbass are three staves for Sixth chords: h-Moll, D-Dur, and A-Dur.
- Kombination:** The final staff at the bottom is labeled "Kombination" and shows a complex chord structure.

Beispiel 9: Analyse der Takte 14 f.

Womöglich war es am Ende eine Kombination solcher Überlegungen, von denen keine allein ein hinreichender Grund für die Revision in all ihren Teilaspekten sein kann. Eins steht fest: Mit der Entscheidung, die Reprise in h-Moll eintreten zu lassen, die Passage »und keiner kennt mich mehr hier« ab Takt 21 jedoch unverändert zu lassen, hatte Schumann sich das Problem eingehandelt, auf einem durch den Text stark begrenzten Raum von h-Moll nochmal zurück nach fis-Moll modulieren zu müssen. In h-Moll angekommen, führt Schumann per Halbtonschritt im Bass die erhöhte 4. Stufe von fis-Moll (T. 19) ein und wiederholt die zuvor in h-Moll gesungenen Worte »die schöne Waldeinsamkeit« noch einmal gerafft eine Quarte tiefer. Diese Wendung hat auf mich persönlich, gemessen an der feinen harmonischen Ironie des unmittelbar Vorhergehenden, etwas merkwürdig Gewundenes. Sie scheint mir die Narbe, die der Überarbeitungsprozess, die die Geschichte ins Werk geschlagen hat; der verminderte Septakkord in Takt 19 wäre dann der musikalische »Kleber«, der die Schnittstelle erkenntlich macht (der genaue Vorgang dieses Revisionsprozesses ist ja erst rekonstruierbar geworden, als Rufus Hallmark die Kleber-Rückstände in Schumanns Klavierskizze entdeckte und dadurch erkannte, dass Schumanns Fragment an dieser Stelle eingeklebt war). Allerdings könnte man einwenden, dass diese Modulation sich eben auf Schumanns frühe Fassung bezieht, denn in seiner ersten Fassung hatte Schumann ja in Takt 6 f. eine vergleichbare Wendung mit vermindertem Septakkord vorgesehen (vgl. Bsp. 3 und 4). Außerdem ist ja – wie oben dargestellt

wurde – gegenüber der Farbigkeit des Mittelteils die Harmonik der Anfangstakte, in deren Welt wir hier zurückkehren, strenger gezeichnet. Die Gestaltung der Stelle, das etwas gewundene Zurechtrücken der tonartlichen Verhältnisse, die etwas förmlich wirkende Rückkehr in die Strenge des Anfangs mag durchaus programmatisch so stehen gelassen sein: Sie rückt nach der Entgrenzung des Mittelteils die Dinge hier wieder in ihre Grenzen.

Ziel dieser Schnittstelle ist der abschließende Orgelpunkt, den Schumann in dieser Gestalt von Anfang an vor Augen hatte. Und auch hier lässt sich Schumanns Gestaltung wieder als Überlagerung verschiedener Modelle erklären. Da ist zum einen wohl das Orgelpunktmodell schlechthin, dem Robert Gjerdingen aufgrund seiner gleichsam beruhigenden Wirkung den treffenden Namen »Quiescenza« gegeben hat (vgl. Bsp. 10a und b).³⁵ Dieses Modell mit seinen zahlreichen Erweiterungsmöglichkeiten ist der typische Kontext für den 2-4-7- bzw. 2-4-6-7-Akkord, und in dessen Zusammenhang findet er meistens seine Beschreibung in den Generalbasslehren. C. P. E. Bach empfiehlt in seiner Anleitung zur Fantasie diese Modellfamilie sowohl für den Gebrauch auf der 1. als auch auf der 5. Stufe: »Die Orgelpunkte über der Prime sind bequem, die erwählte Tonart bey dem Anfange und Ende festzusetzen. Vor dem Schluss können auch sehr wohl Orgelpunkte über der Dominante angebracht werden.«³⁶ Diese Ambivalenz ist dem Modell eingeschrieben. Beim Orgelpunkt auf der 1. Stufe wird der Grundton durch den Akkord mit großer Terz und kleiner Septime zur 5. Stufe; auf der Dominante eingesetzt wird diese durch den 2-4-#7-Akkord vorübergehend zu einer 1. Stufe, weil dieser Akkord »nur auf dieser Stufe in Dur und Moll vorkommt«, wie Förster 1805 beobachtet.³⁷

Beispiel 10: Orgelpunktmodelle

Schumann schärft dieses Modell, indem er statt der in fis-Moll leitereigenen Sekunde (*gis*) die erniedrigte Sekunde (*g*) einsetzt (siehe Bsp. 10c), die er auch dem Quartsextakkord hinzufügt, der so zum $b2/4/6$ -Akkord wird. Dieser Klang ist der alten Generalbasslehre bekannt, allerdings (soweit ich sehe) ausschließlich *per syncopationem*, also mit nach unten auflösendem Bass, nicht aber als Orgelpunkt.³⁸ Insbesondere durch den $b2/4/6/\#7$ -Akkord aber tritt noch ein anderes Erklärungsmodell in den Blick. Emanuel Aloys Förster schreibt in seiner *Anleitung zum Generalbass*: »Diese Orgelpunkte sind nicht immer möglich zu beziffern, weil bisweilen die einfachsten Accorde gegen den

35 Gjerdingen 2007, 181–195.

36 Bach 1762, 328–330.

37 Förster 1805, 31.

38 Vgl. z. B. Heinichen 1728, 163; Bach 1762, 99 f.

immer liegen bleibenden Bass die wunderlichste Gestalt bekommen.«³⁹ Förster schlägt dann vor, den Orgelpunkt gleichsam zu subtrahieren, und eine darüber liegende Mittelstimme als Bass zu beziffern. Das harmonische Modell, das sich bei Schumann über dem Orgelpunkt ereignet, wird so deutlich: Es ist jene omnipräsente Wendung mit Trugschluss zur 6. Stufe und Rückkehr zur 5. Stufe durch den übermäßigen Quintsextakkord (Bsp. 10d). Die Präsenz dieser Wendung intensiviert nochmals die Inszenierung von *fis* als 5. Stufe. Der langen Rede kurzer Sinn: Schumann kleidet Eichendorffs raunende Schlussworte »und keiner kennt mich mehr hier« in ein klangliches Gewand, das in seiner Orgelpunkt-Modellhaftigkeit einen Abschieds- und Ruhe-Topos evoziert, der hier durch den gewissermaßen phrygischen Halbtonschritt der erniedrigten 2. Stufe, durch die dissonante Ballung des $b2/4/6/\#7$ -Akkords und durch die schluchzende Schleifer-Figur mit einem romantischen Erschauern überzogen wird.

Ich komme abschließend zurück zu den eingangs gestellten allgemeinen Fragen und Aufgaben, und zwar zunächst zu Peter Benarys Aufforderung, »nicht nur die Komposition als ein historisches Objekt zu betrachten, sondern auch die eigene analytische Bemühung zeitbedingten Momenten unterworfen zu sehen«. Schumanns Lied »In der Fremde« wurde im Vorausgehenden in verschiedener Hinsicht als ein »historisches Objekt« gesehen. Einerseits nämlich als ein Objekt, das noch vor seiner endgültigen Verdinglichung als gedrucktes ›Werk‹ eine Geschichte hat, eine Geschichte, die sich von Eichendorffs Novelle über seine Gedichtsammlung, über Schumanns verschiedene Skizzen und Überarbeitungen bis hin zur gedruckten Fassung letzter Hand erstreckt. Als ein historisches Objekt wurde Schumanns Lied hier aber auch insofern gesehen, als die historische Vermittlungsbedürftigkeit dieses Objekts betont wurde. Schumanns Lied ist zweifellos ein klassischer romantischer Liedkunst schlechthin und erscheint auf Anhieb nicht vermittlungsbedürftig. »Was ›klassisch‹ heißt, ist nicht erst der Überwindung des historischen Abstandes bedürftig«, lautet in diesem Sinne eine berühmte, aber auch häufig kritisierte Definition von Hans-Georg Gadamer.⁴⁰ Gerade bei den Klassikern ist diese vermeintliche unmittelbare Gegenwart ein Trug,⁴¹ denn ihre Gegenwart ist vermittelt durch besonders intensive Rezeptionsgeschichten. Das betrifft in vorliegendem Fall zum einen die musikwissenschaftliche Rezeptionsgeschichte, die bei »In der Fremde« nicht nur musikwissenschaftliche ›Interpretationen‹ des Lieds betreffen, sondern so basale Dinge wie verschiedene Editionen und Rekonstruktionen des ›gleichen‹ Notentextes. Ausgeklammert und für eine andere Gelegenheit aufgespart werden musste hier als weitere Dimension von Geschichtlichkeit die aufführungspraktische Rezeptionsgeschichte des Lieds, die mit der musikwissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte in einem Wechselverhältnis zu sehen wäre.⁴² Rezeptionsgeschichtliche Vermittlung betrifft aber auch die Fachgeschichte der Musiktheorie, deren Methoden sich immer wieder neu an den ›Klassikern‹ entzündet haben. In die-

39 Förster 1805, 37f.

40 Gadamer 2010, 295.

41 Gadamer's Klassik-Begriff wurde deswegen auch vielfach kritisiert, vgl. den Überblick über die Diskussion in Hammermeister 1999, 65f. und 112f.

42 Vgl. zu dieser Thematik mit Blick auf ein anderes Schumann-Lied Diergarten 2018.

sem Sinne wurde im Vorhergehenden Schumanns Lied als historisches Objekt verstanden, auch im Ringen um angemessene analytische Begriffe.

Damit kommt auch die Reflexion der ›zeitbedingten‹ Momente der Analyse ins Spiel. Es ist rückblickend ein Leichtes, die ›zeitbedingten Momente‹ in Benarys eigener Analyse zu sehen: Funktionstheorie, Stufentheorie und einzelne Elemente der Stimmführungsanalyse waren Gegebenheiten seiner Zeit. Auch die in meinem Text verwendeten Techniken stehen offensichtlich in vielerlei Hinsicht zeitbedingt in Diskursen meiner Zeit: Das betrifft die Hinwendung zu Satzmodellen oder ›schemata‹, wohl eines der einflussreichsten musiktheoretischen Konzepte der Gegenwart; das betrifft auch die Hinwendung zum Generalbass und zu den Handwerkslehren des 18. Jahrhunderts, wenngleich diese im aktuellen Diskurs noch nicht einen dem Satzmodell-Diskurs vergleichbaren Stellenwert einnehmen, weil er sich leichter auch in unterschiedliche ›moderne‹ Harmonielehre-Konzepte implementieren lässt.⁴³

Schließlich ging es auch um Benarys Frage nach der ›Angemessenheit‹ analytischer Ansätze, die ich zu ›Transparenzregeln‹ musikalischer Analyse expliziert habe. Aufgeworfen habe ich in diesem Text Fragen nach der Machart des musikalischen Satzes, nach dem »Wie-es-gemacht-ist«. Solche Fragen nach den handwerklichen Bedingungen von Kompositionen scheinen mir von großer Relevanz für die aufführungspraktische und analytische Interpretation: Welche anderen Möglichkeiten hat Schumann erwogen? Warum klingt das Lied so, wie es klingt? Für die Beantwortung dieser Fragen liegen jetzt neue Stichworte vor. Für andere Fragen analytischer und interpretatorischer Art, die hier unberücksichtigt bleiben, mag es je andere Ansätze geben, deren Funktionieren dann jeweils offenzulegen wäre. Für die Frage »wie es klingt« z.B. wären auch Fragen an die Geschichte der Aufführungspraxis dieses Lieds zu stellen, die hier nur gestreift werden konnten. Als die angemessene Methode für die Beantwortung der in diesem Text gestellten Fragen habe ich einen Ansatz vorgeschlagen, der auf Generalbass, Oktavregel und Satzmodellen beruht. So werden Schumanns musikalische Pinselstriche verständlich, die mit ihren »unbeschreiblich ausdrucksvollen« Momenten unweigerlich Farb- und Stimmungsmetaphern suggerieren, Metaphern, deren Auslösung sich gleichwohl durch spezifische Aspekte des Satzes benennen lässt. In diesem Sinne halte ich den hier verwendeten Ansatz für einen angemessenen, ja: einen richtigen Weg. Darum also schon wieder Schumann und Eichendorff, darum schon wieder dieses Lied.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1974), »Zum Gedächtnis Eichendorffs«, in: ders., *Noten zur Literatur* (= Gesammelte Schriften, Bd. 11), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M., 69–94.

Adorno, Theodor W. (1976), »Der getreue Korrepetitor. Interpretationsanalysen neuer Musik«, in: ders., *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* (= Gesammelte Schriften, Bd. 15), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M., 249–368.

43 Vgl. Diergarten 2017.

- Bach, Carl Philipp Emanuel (1762), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Zweyter Theil*, Berlin: Georg Ludewig Winter.
- Benary, Peter (1967), »Technik der musikalischen Analyse dargestellt am ersten Lied aus Robert Schumanns ›Dichterliebe‹«, in: *Versuche musikalischer Analysen. Sieben Beiträge*, hg. von Peter Benary, Berlin: Merseburger, 21–29.
- Bismantova, Bartolomeo (1677), *Compendio Musicale*, Ferrara, Reprint Florenz: Studio per edizioni scelte 1983.
- Brinkmann, Reinhold (1997), *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis opus 39* (Musik-Konzepte, Bd. 95), München: edition text + kritik.
- Cumer, Nicola (2012), »Si suona passacaglio. A Didatic Introduction to Improvisation in the Italian Practice of the Basso Ostinato«, *Philomusica on-line* 12, 85–98.
- de Goede, Therese (2005), »From Dissonance to Note-Cluster. The Application of Musical-Rhetorical Figures and Dissonances to Thoroughbass Accompaniment of Early 17th-Century Italian Vocal Music«, *Early Music* 33/2, 233–250.
- Diergarten, Felix (2010), »Handwerk und Weltengrund. Zum Generalbass der Romantik«, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 34, 207–228.
- Diergarten, Felix (2011), »Romantic Thoroughbass. Music Theory between Improvisation, Composition, and Performance«, *Theoria* 18, 5–36.
- Diergarten, Felix (2017), »Editorial«, *Eighteenth-Century Music* 14/1, 5–11.
- Diergarten, Felix (2018), »Ich grolle, ich grolle nicht. Zum Wechselverhältnis von Musikforschung und musikalischer Praxis«, in: *Beredete Musik. Konversationen zum 80. Geburtstag von Wulf Arlt*, hg. von Martin Kirnbauer, Basel: Schwabe, 91–103.
- Diergarten, Felix / Ludwig Holtmeier (2011), »Ruhige und feste Gänge. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109«, *Musiktheorie* 26/2, 123–146.
- Eichendorff, Joseph von (1993): *Gedichte. Erster Teil. Text*, hg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-Kritische Ausgabe*, begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann, Bd. I/1), Stuttgart: Kohlhammer.
- Eichendorff, Joseph von (1994): *Gedichte. Erster Teil. Kommentar*, hg. von Harry Fröhlich (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-Kritische Ausgabe*, begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann, Bd. I/2), Tübingen: Niemeyer.
- Eichendorff, Joseph von (2006): *Erzählungen. Zweiter Teil. Fragmente und Nachgelassenes. Text und Kommentar*, hg. von Heinz-Peter Niewerth (= *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-Kritische Ausgabe*, begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und hg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann, Bd. V/3, zweiter Teil), Tübingen: Niemeyer.
- Ferris, David (2000), *Schumann's Eichendorff »Liederkreis« and the Genre of the Romantic Cycle*, Oxford: Oxford University Press.
- Förster, Emanuel Aloys (1805), *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Gadamer, Hans-Georg (2010), *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [1960], 7. Auflage, Tübingen: Mohr.

- Gjerdingen, Robert (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Hammermeister, Kai (1999), *Hans-Georg Gadamer*, München: Beck.
- Heinichen, Johann David (1728), *Der Generalbaß in der Composition*, Dresden, Reprint Hildesheim: Olms 1994.
- Holtmeier, Ludwig (2011), »Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. Überlegungen zu einer Reform der harmonischen Analyse«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 8/3, 465–487. <https://doi.org/10.31751/655>
- Knaus, Herwig (1974), *Musiksprache und Werkstruktur in Robert Schumanns »Liederkreis«*, München: Katzbichler.
- Leigh, John (2006), »Musikalische Topoi«, in: Clemens Kühn, *Musiktheorie unterrichten – Musik vermitteln. Erfahrungen, Ideen, Methoden*, Kassel: Bärenreiter, 184–208.
- Loges, Natasha (2021), »Detours on a Winter’s Journey. Schubert’s *Winterreise* in Nineteenth-Century Concerts«, *Journal of the American Musicological Society* 74, 1–42.
- Muffat, Georg (1991), *Regulae concertuum partiturae* [Ms., 1699], hg. von Bettina Hoffmann und Stefano Lorenzetti, Bologna: Associazione clavicembalista bolognese.
- Opitz, Astrid (2017), »Altes in neuem Gewand. Zur Rolle des Generalbasses bei Robert Schumann«, in: *Musiktheorie im 19. Jahrhundert. 11. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie in Bern 2011*, hg. von Martin Skamletz, Michael Lehner und Stephan Zirwes, Schliengen: Argus, 241–251.
- Peres da Costa, Neal (2012), *Off the Record. Performing Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford: Oxford University Press.
- Playford, John (1694), *An Introduction to the Skill of Musick [...] Corrected and Amended by Mr. Henry Purcell*, 12. Auflage, London.
- Sanguinetti, Giorgio (2012), *The Art of Partimento. History, Theory, and Practice*, New York: Oxford University Press.
- Schreier, Anno (2010), »»Kollision« und »Verschiebung«. Satztechnische Modelle in Liedern Robert Schumanns«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 7/1, 99–110. <https://doi.org/10.31751/506>
- Schumann, Robert (1850), »Musikalische Haus- und Lebensregeln«, *Neue Zeitschrift für Musik* 32/36, Beilage.
- Stein, Erwin (Hg.) (1958): *Arnold Schönberg. Ausgewählte Briefe*, Mainz: Schott.
- Tewinkel, Christiane (2003), *Vom Rauschen singen. Robert Schumanns »Liederkreis« op. 39 nach Gedichten von Joseph von Eichendorff*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Turchin, Barbara (1981), *Robert Schumann’s Song Cycles in the Context of the Early Nineteenth Century »Liederkreis«*, Ph.D. Diss., Columbia University.
- Turchin, Barbara (1985), »Schumann’s Song Cycles. The Cycle within the Song«, *19th-Century Music* 8/3, 231–244.

© 2022 Felix Diergarten (f.diergarten@mh-freiburg.de)

Hochschule für Musik Freiburg [University of Music Freiburg]

Diergarten, Felix (2022), Schon wieder das Lied! Robert Schumanns »In der Fremde« und die Kriterien musikalischer Analyse [That Song Again! Robert Schumann's »In der Fremde« and the Criteria of Musical Analysis], *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 145–162. <https://doi.org/10.31751/1176>

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.



eingereicht / submitted: 28/10/2022

angenommen / accepted: 07/11/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2022

Andrea Horz, *Heinrich Glareans Dodekachordon. Zu den textuellen Bezügen des Musiktraktats* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, Bd. 8), Wien: Hollitzer 2017

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Dodekachordon; Heinrich Glarean; Intertextualität; intertextuality; Renaissance

[...] hac accendebantur illi magis, quod inter diversas opiniones priorum et quasdam etiam inter se contrarias difficilis esset electio; ut mihi si non inveniendi nova at certe iudicandi de veteribus iniungere laborem non iniuste viderentur.¹

Andrea Horz gelingt es in ihrer 2017 veröffentlichten Studie² zu Heinrich Glareans *Dodekachordon* vorzüglich einen neuen Blick auf diesen berühmten Traktat zu werfen. Ihre Methode und die damit eingenommene Perspektive sind bisher noch wenig auf musiktheoretische Texte angewendet worden und das, wie die Autorin zeigt, zu Unrecht.

Horz wählt keinen herkömmlichen oder »klassischen« (12) Zugang zum Traktat und zur Musiktheorie Glareans. Eine genuin musiktheoretische Perspektive, wie sie in der historisch informierten Musiktheorie, der historischen Satzlehre oder im Kontext einer musikgeschichtlichen Betrachtungsweise etabliert ist, wird in der Studie gar nicht explizit eingenommen. Horz grenzt ihre Methode sogar zu Anfang an einigen Stellen von den gängigen Methoden dieser Fachbereiche ab, um eine eigene Methode für die Studie zu entwickeln (10). Jedoch überzeugt die Studie mit Einblicken auch für die historisch

informierte Satzlehre und die Geschichte der Musiktheorie, gerade weil sie von verschiedenen Perspektiven mit nicht unbedingt nur facheigenen Methoden und einer bestimmten Erkenntnisabsicht auf den Traktat blickt. So wird auch für Leser*innen, die musiktheoretisch an Glareans Traktat interessiert sind, die Lektüre gewinnbringend sein.

Schon beim ersten Blick in das Inhaltsverzeichnis wird ein wesentliches methodisches Merkmal deutlich: Die Überschriften in einem Mix aus lateinischen Titeln und deutschen Untertiteln führen in ein literaturwissenschaftliches Konzept der Intertextualität ein, das im gesamten Buch konsequent durchgehalten wird. Dabei wird, überspitzt gesagt, auch die Intertextualität der Studie selbst immer wieder aufgegriffen: Es entsteht über das Aufgreifen von Ausdrücken auf sprachlicher Ebene eine wohl intendierte und inszenierte Beziehung zwischen dem Kommentar und dem Studienobjekt selbst. So werden beispielsweise die einzelnen Kapitel stets mit Zitaten aus Gérard Genettes *Paratexte* oder *Palimpseste* eingeleitet,³ die den Kapiteln jeweils als Motto dienen. Auch die humanistische lateinische Gelehrtensprache wird zuweilen in Überschriften genutzt und erzeugt eine Nähe zum Gegenstand der Untersuchung.

Exemplarisch für den so gesetzten methodischen Rahmen ist sicherlich die *Praefatio – Ad lectorem*. Horz reflektiert und ordnet die Stellung, die dem *Dodekachordon* in der wissenschaftlichen Beschäftigung bisher zukam, ein

1 »Das stachelte sie nur noch mehr an, da es unter den verschiedenen Meinungen der älteren Autoren auch einige gab, die sich widersprechen und die Wahl zwischen diesen nicht leicht sei. Es erschien ihnen daher legitim, mich mit der Aufgabe zu betrauen, wenn ich schon keine neuen Erkenntnisse aufschreibe, so doch die Erkenntnisse der Alten zu bewerten.« (Quintilian 1920, 4; Übersetzung d. Verf.)

2 Das Buch ist eine überarbeitete Fassung ihrer 2013 beim Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien eingereichten Dissertation mit dem Titel »Heinrich Glareans Dodekachordon. Text – Kontext«.

3 Genette 1989 und 1993.

und liefert einen ausführlichen Literaturbericht, der im Laufe der Untersuchung immer wieder erweitert wird. Sie beschreibt den Traktat dort auf Grund seiner Inhalte als »innerhalb der musikhistorischen Forschung dazu prädestiniert, [...] um hieraus Hilfestellungen für den Umgang mit [...] Stücken zu destillieren« (9). Der Traktat sei oft als »Steinbruch« für »Analysekriterien« (ebd.) genutzt worden, natürlich vor allem vor dem Hintergrund der Moduslehre und der Tonartenbestimmung polyphoner Stücke. Gleichzeitig sei er aber auch »Anekdotenpool« (10) für die heutige Forschung, da Glarean zahlreiche biographische Bemerkungen zu den Musikern seiner Zeit in den Text einfließen lässt. Horz unternimmt zudem einen Streifzug durch neuere Forschungsliteratur, von Claude Palisca Darstellung, Glarean sei bei der Rekonstruktion antiker Tonarten nicht an die »antike Wirklichkeit« (9) herangekommen,⁴ über Rob C. Wegmans einschlägige Beiträge, bis zu einem Forschungsprojekt der LMU München unter der Leitung von Inga Mai Groote, das einen Schwerpunkt auf Glarean legte.⁵ Insbesondere weist sie auf Bernhard Kölbls Dissertation *Autorität der Autorität* hin, welche ihre eigene Studie quasi ergänze.⁶ Horz leitet aus ihrer Literaturübersicht zwei methodische Leitlinien ab. Erstens will sie das *Dodekachordon* nicht erneut als »Steinbruch« nutzen, die musiktheoretischen Inhalte herauslösen und sie in ein »vermeintlich richtiges Licht« (10) rücken, sondern sie betrachtet den Traktat als einen Punkt auf der Landkarte, von dem aus verschiedene musikgeschichtliche Themen angegangen werden können. Das *Dodekachordon* wird zu einem Angelpunkt und Ausgangspunkt, um sich einem Thema zu nähern. Dazu kommt zweitens eine eigene Art auf Quellen zuzugreifen. Horz beschreibt die Quellen als Netzwerk von Texten, das Glareans Ar-

beit als Philologe nachzeichnet. Quellenmaterial wird von ihr konsequent in Bezug auf das *Dodekachordon* gelesen und soll so Aussagen über den Traktat ermöglichen. Horz sieht in dieser Anlage einen fundamentalen Unterschied zu einer »klassischen« musiktheoretischen Behandlung des Traktats (12) und warnt gleichzeitig, dass damit auch weniger das »Erkunden einer kompositorischen, historischen oder ästhetischen musikalischen Idee« auf Basis eines Corpus »im Mittelpunkt [stehe]«. Stattdessen möchte sie umgekehrt vom Traktat ausgehend bestimmte Phänomene angehen bzw. »eruiieren« (ebd.). Als Ergebnis dieser Leitlinien strebt sie eine »mehrdimensionale intertextuelle Lesart« des Traktats an (13).

Nach der Schilderung der Methodik greife ich zur Verdeutlichung drei Teile des Buches heraus, die exemplarisch für diese Art der Perspektiven auf den Traktat stehen sollen.

GLAREAN, DAS *DODEKACHORDON* UND DESSEN UMFELD

Zur besseren Orientierung auf der oben genannten Landkarte dienen die ersten beiden Kapitel. Das erste Kapitel behandelt cursorisch Glareans Verhältnis zur Scholastik und zum Humanismus. Methodisch werden dazu von den Paratexten des *Dodekachordon* aus größer angelegte Exkurse zum Umfeld, zu den Lehrern und zu den Kollegen Glareans unternommen. Das *Dodekachordon* bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte, die genutzt werden, um Glareans Kölner Zeit und die Ernennung zum *poeta laureatus* im Jahr 1512 rückblickend einzuordnen. Dem im Hintergrund an der Kölner Universität ablaufenden Prozess um die Auseinandersetzung von Methoden der Scholastik und des Humanismus wird dabei viel Raum gegeben. Interessant ist, dass die Anerkennung der *studia humanitatis* an der Kölner Universität fast zeitgleich mit der Ernennung Glareans zum *poeta laureatus* erfolgte. Glareans eigene Positionierung wird im Spannungsfeld der wissenschaftlichen Strömungen der Zeit gesucht. Illustriert wird dieses Spannungsfeld anhand der prägenden Erfahrung der Ernennung zum *poeta laureatus*, die Glarean die Lehrerlaubnis in den *studia humanitatis* an jeder Reichsuniversität verlieh und mit der Verpflichtung einherging, für die Verbreitung und Vermehrung des Lobs des Kaisers zu sorgen.

4 Palisca 1985, 346.

5 Das Projekt an der LMU München trug den Titel »Humanistische Theorie der Musik im Wissenssystem ihrer Zeit. Pluralisierung eines Kunstdiskurses«. Ergebnisse mit Bezug zu Glarean sind die Dissertation von Bernhard Kölbl (2012) und der von Inga Mai Groote und Iain Fenlon herausgegebene Band *Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a Sixteenth-Century Musical Humanist* (2013).

6 Kölbl 2012.

Politisch war die Ernennung eines Schweizers insofern klug, da Maximilian I. damit auch in dessen Heimat für sich werben konnte. Für Glarean bedeutete die Ernennung, dass er sich im Diskurs nicht mehr völlig neutral bewegen konnte. Das Spannungsfeld der wissenschaftlichen Methodik von älterer Scholastik und neueren *studia humanitatis* schlägt sich noch im *Dodekachordon* nieder. Glarean »betont [im *Dodekachordon*], dass er sein Panegyrikus [d. i. das Loblied auf den Kaiser] im dorischen Modus vorgetragen habe« und Horz folgert daraus, dass er damit seine »einzigartige Leistung auf wissenschaftlichem Gebiet, die Beschäftigung mit der Moduslehre«, mit dem »entscheidendsten Ereignis seiner Laufbahn« verknüpfe (35).

Auch die Beziehung zu Hermann von dem Busche⁷ und Erasmus von Rotterdam wird anhand solcher Parallelen untersucht. Insbesondere die Vorbildfunktion von Hermann von dem Busche wird dabei von der Autorin herausgestellt,⁸ indem auch andere Texte Glareans außer dem *Dodekachordon* herangezogen werden (34, 36f.). Außerdem wird Glareans Haltung zu Fragen der Reformation und zu kirchenmusikalischen Themen vor dem Hintergrund der Paratexte angerissen und später beispielsweise in den Kapiteln zu Ludwig Senfl oder Jacob Obrecht weiter vertieft. Zuletzt geht es noch um »autobiographische Momente« im *Dodekachordon* (44). Zahlreiche Verweise auf vorreformatorische Werke belegen, so Horz, dass Glarean seinen »eigenen Idealen – ungeachtet der Reformationswirren« treu bleibt (45). Mit dem Verweis auf kleinere Änderungen bei Neuausgaben zeigt die Autorin, dass diese Entscheidungen auch mit Blick auf Glareans Biographie gedeutet werden können. Die Ergebnisse sind im Detail spannend und sollen Glareans Haltung stärker akzentuieren, als dies bisher in der Forschung geschah. Als Fazit des Kapitels, das von der prominenten Nennung der

Autoren im Index zu Beginn des *Dodekachordon* ausgeht, steht das Bild von Glareans Traktat als einem Werk mit »humanistischem Referenzrahmen«. Glarean »[akzentuiere] einen Humanismus, der gegenüber der scholastischen Lehre nicht vermittelt, aber auch keine sozialpolitisch motivierten Umstürze anstrebt, sondern über die Beschäftigung und Lehre der *bonae litterae* zur Erneuerung innerhalb der gegebenen Ordnung führen möchte« (47).

Das dritte Kapitel geht nicht vom Index, sondern von der *nomenclatura auctorum* direkt zu Beginn des *Dodekachordon* aus und unternimmt ähnliche Spurensuchen zu den Quellen, wobei diesmal Glareans philologische Arbeit, die sich auch im Traktat niederschlägt, im Zentrum steht.

DIE HUMANISTENODE

Ein gutes Beispiel, wie ein Gegenstand ›durch die Brille‹ des Traktats gelesen wird, stellt das Kapitel zur Humanistenode dar. Der umfangreiche Forschungsüberblick – die ausführliche Zusammenfassung des Forschungsstandes und die pointierte Darstellung verschiedener Positionen ist übrigens ein sehr positives Merkmal der gesamten Studie, die sie auch als Überblickslektüre brauchbar macht – führt in die Thematik quasi ›a priori‹ ein, um dann die Befunde anhand des Traktats näher zu beleuchten und zu beurteilen.

Zur Einführung in das Thema gehört die Rekapitulation der »humanistischen Identität« (99) Glareans und sein Selbstverständnis als *poeta laureatus*. Als Gelehrter und Dichter ist er nicht nur Philologe, sondern eben auch ein ›Sänger‹. Horz' These ist, dass der »Odengesang zu [Glareans] humanistische[r] Identität [gehöre]« (99) und er in seinem Musiktraktat die philologische Beschäftigung mit den antiken Oden mit dem Gesangsvortrag in Verbindung setze. Als Belege und Quellen für diese Nähe von Philologie, Musiktheorie und historischer wie aktueller Musikpraxis führt Horz mehrere Berichte von Schülern Glareans sowie ein Musikstück zu Beginn seines Suetonkommentars an. Außerdem geht sie auf die klassischen Definitionen der Humanistenode und die heute dafür paradigmatisch stehenden Sammlungen von Conrad Celtis

7 Hermann von dem Busche ist eine wichtige Bezugsperson für Glarean in Köln und für einige Zeit sein Lehrer. Von dem Busches Gedicht auf die Universität Köln kann als Modell für Glareans Panegyrikus auf Kaiser Maximilian I. gelesen werden.

8 Glarean folgt von dem Busche z. B. in seiner Haltung »gegenüber einem zur scholastischen Tradition vermittelnden Humanismus« (44).

und Petrus Tritonius ein.⁹ Sie arbeitet heraus, dass die Humanistenode in der neueren Forschung nicht nur auf die metrische und homophone Setzweise und den Einsatz im schulischen Kontext reduziert wird. Horz schließt sich Birgit Lodes' Argumentation an, die Drucke seien »für den Schulgebrauch ungeeignet«, da sie zu teuer und auch zu fehlerhaft seien (99).¹⁰ Dass die Publikation eher repräsentativen Zwecken dient – eine pädagogische Nutzung ist damit nicht auszuschließen – und dabei einiges über die Autoren preisgibt, scheint auch für das Lesen des *Dodekachordon* ein interessanter Ansatzpunkt zu sein. Denn Horz findet bei Glarean einiges, womit sich dieser von den oben geschilderten Standpunkten und der üblichen Praxis abgegrenzt hat. Glarean favorisiert einerseits den einstimmigen Gesang, welcher der antiken Praxis seiner Überzeugung nach näher komme (104), andererseits interpretiert Horz den Index des *Dodekachordons* auch als eine Abgrenzung von Conrad Celtis. Glarean weist dort eindeutig auf seine Urheberschaft der Melodien zu Horaz' Oden hin, Celtis hingegen geht es gewissermaßen um die Horaz-Nachfolge selbst. Der Vergleich der beiden Publikationen ist ergiebig und spannend zu lesen. Interessant ist ebenfalls, dass Horz die Melodiebildung für die einzelnen Metren im *Dodekachordon* genauer untersucht und dabei »Melodiekomponenten« (112) ausmacht, die Glarean in verschiedenen Metren wiederverwendet. Sie leitet daraus Hypothesen ab, wie sich Glarean die Praxis der Odenkomposition vorgestellt und unterrichtet haben mag. Auch die Erkenntnis, dass er mit der Favorisierung des einstimmigen Odengesangs nicht alleine steht, wird herausgestellt. Gerade der Aspekt der »wissenschaftlichen Leistung, [die] Modi als konstruktiven Bestandteil dieser Praxis neben das Wissen um die Metrik« (118) zu stellen, überzeugt sehr. Dass Glarean damit eine andere Position als Celtis einnimmt und sich als Kenner und Vermittler der Antike profiliert, ist für das Verständnis des *Dodekachordon* interessant.

9 Celtis/Tritonius 1507.

10 Vgl. Lodes 2010, 56 f.

GLAREAN UND DIE NACHWIRKUNGEN

Das Kapitel zu den *infra annis* (späteren Jahren) stellt das *Dodekachordon*, und besonders dessen drittes Buch, als Musikanthologie vor. Eine These, die als Ausgangspunkt des Kapitels dient, lautet: Glarean sammelt zahlreiche musikalische Werke und bereitet sie im Stil einer Anthologie auf. Horz beschreibt das dritte Buch des *Dodekachordon* als einen Text, der »zwischen Schulbuch zur Mensurallehre, Gelehrtenabhandlung und Musikanthologie [changiert]« (211). Diese Teile werden dann kontextualisiert, vor allem vor dem Hintergrund, wie sich Glarean in der Debatte um mehrstimmige und einstimmige Musik positioniert. Die Autorin geht auch diese Frage von unterschiedlichen Seiten an und beleuchtet aus verschiedenen Perspektiven den Text des *Dodekachordon*, der dadurch in den Diskursen an Profil gewinnt: Einerseits lässt es sich Glarean nicht nehmen, sich auf die Seite der Befürworter einstimmiger Musikpraxis zu schlagen, was andererseits – so Horz – auch die mehrstimmigen Beispiele, die in den Traktat aufgenommen wurden, nicht von kirchenpolitischen Debatten unabhängig macht. Sie liest sie hingegen eher als einen für den Humanisten Glarean typischen und ausdifferenzierten Beitrag. Glarean ist schon deshalb den einstimmigen Gesängen nicht abgeneigt, weil sie philologisch betrachtet die Grundlage für viele der mehrstimmigen Stücke bilden, die er in seiner Sammlung aufnimmt und nennt. Außerdem weist Horz darauf hin, dass die »Frage nach dem Nutzen der Gesänge [...] bemerkenswerterweise verquickt [ist] mit der Frage nach dem Erfreulichen« (213). Sie konstatiert damit eine Verkehrung der gängigen Argumentation, wonach mehrstimmige Musik »bloßes Wohlgefallen erzeugt« (213). Für Glarean sei hingegen »nützlicher, was mehreren Hörern Vergnügen bereitet« (213). Gleichzeitig hat für ihn die Mehrstimmigkeit dann eine Grenze, wenn sie nur zur Zurschaustellung des *ingenium* eines Komponisten dient. Glarean betreibt, wie Horz anhand einiger Briefe dokumentiert, einen recht großen Aufwand, um geeignete Stücke mit verschiedenen Stimmenanzahlen zu finden (217f.). Insgesamt zeichnet sich das Kapitel durch sehr viele Detailbeobachtungen aus, die ein Bild vom dritten Buch des *Dodekachordon* zeichnen, das vielschichtig und erhellend ist.

Auch die anschließenden Teile zu Ludwig Senfl (222) und Jacob Obrecht (254) geben einen quellenreichen Einblick in die Diskussionen der Zeit. Horz schlägt diese thematischen Bögen, indem sie das Dodekachordon auf stets verschiedene Arten als Angelpunkt heranzieht.

Auf das abschließende Kapitel zur Boethiusrezeption sei nur noch kurz eingegangen. Dieses Kapitel ist musiktheoretisch vor allem deshalb interessant, da es in großer Breite auf eine Rezeption der *Institutio Musica* eingeht und dabei die »klassischen« Themen der Musiktraktate des 16. und teilweise auch noch des 17. Jahrhunderts behandelt. Stichworte sind unter anderem die Verwendung des Monochords, die *sensus-ratio*-Diskussion und die Boethianischen *musica*-Definitionen. Die literaturwissenschaftlichen und philologischen Herangehensweisen tun der Thematik gut. Als Ergebnis wird festgehalten, dass Glarean die antike Technik und das antike Wissen für seine Beschäftigung mit Musik nutzbar machen möchte. Er »adaptiert in einem gewissenhaften, die mittelalterliche monastische Tradition berücksichtigenden Quellenstudium die Lehrinhalte in humanistisch-philologischer Richtung« (314).

Andrea Horz' Studie bietet einen außerordentlich breiten Zugang zu einem zentralen musikgeschichtlichen und musiktheoretischen Text sowie zu dessen Autor. Dank der Entscheidung, das *Dodekachordon* als Dreh- und Angelpunkt ihrer Untersuchungen zu setzen, wird dessen Position und Vernetzung in den Diskursen der Zeit eingehend dargestellt. Horz gelingt es immer wieder, ein Licht auf die sonst wenig beachteten Teile des Traktats zu werfen und ihnen auch im Hinblick auf musikgeschichtliche Fragestellungen manches zu entlocken.

Wenn hier nur exemplarisch einige Passagen des 369 Seiten umfassenden Buchs besprochen werden konnten, zeigt dies auch die enorme inhaltliche Dichte, mit der Andrea Horz schreibt. Von Vorteil ist es deshalb auch, dass die einzelnen Kapitel weitgehend in sich abgeschlossene Einheiten darstellen und getrennt voneinander gut verständlich und absolut lesenswert sind.

Moritz Heffter

Literatur

- Celtis, Conrad / Petrus Tritonius (1507), *Melopoiaie sive harmoniae tetracenticae*, Augsburg: ohne Verlagsangabe.
- Fenlon, Iain / Inga Mai Groote (Hg.) (2013), *Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a Sixteenth-Century Musical Humanist*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard (1989), *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Campus.
- Genette, Gérard (1993), *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kölbl, Bernhard (2012), *Autorität der Autorschaft. Heinrich Glarean als Vermittler seiner Musiktheorie*, Wiesbaden: Reichert.
- Lodes, Birgit (2010), »Concentus, Melopoiaie und Harmonie 1507: Zum Geburtsjahr des Typendrucks mehrstimmiger Musik nördlich der Alpen«, in: *Niveau, Nische, Nimbus. Die Anfänge des Musikdrucks nördlich der Alpen*, hg. von Birgit Lodes, Wien: Hollitzer, 33–66. <https://doi.org/10.2307/j.ctvg8p2x9> (15.12.2022)
- Palisca, Claude (1985): *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven: Yale University Press.
- Quintilian, M. Fabius (1920), *Institutio Oratoria. Books I–III*, hg. und übers. von Harold Butler, Cambridge: Harvard University Press.

© 2022 Moritz Heffter (moritz_heffter@me.com)

Hochschule für Musik Freiburg/Hochschule für Musik FHNW Basel [University of Music Freiburg/FHNW Academy of Music Basel]

Heffter, Moritz (2022), Andrea Horz, *Heinrich Glareans Dodekachordon. Zu den textuellen Bezügen des Musiktraktats* (= Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, Bd. 8), Wien: Hollitzer 2017, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 163–168. <https://doi.org/10.31751/1177>

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.



eingereicht / submitted: 14/11/2022

angenommen / accepted: 14/11/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2022

Wolfgang Böhmer, *Versuche machen, verbessern, wagen. Kompositionsstrategien und musikalisches Denken bei Joseph Haydn*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; Form; Formenlehre; historical theory of form; historische Formenlehre; Joseph Haydn; Klaviersonaten; Piano Sonatas; sonata form; Sonatenhauptsatzform

»Eine Studie zu den Kopfsätzen sämtlicher Klaviersonaten« (3) möchte Wolfgang Böhmer, angeregt durch die Studie Felix Diergartens zu den sinfonischen Expositionen Haydns,¹ vorlegen. Er zeichnet dafür zunächst das Bild eines Komponisten, dessen Vater Handwerker gewesen sei und der sich den Kompositionsprozess quasi in der Wagenbauer-Werkstatt habe anschauen können: sachgerechtes und ökonomisches Vorgehen, präzise Planung und pünktliche Produktion, Prüfung, Auswählen und Verwerfen von Material, Zuschneiden, Gewichten und Anpassen, Zufriedenstellen des Auftraggebers (14). Des Weiteren erinnert Böhmer an den Geist der Aufklärung und mit ihm an die Selbstgesetzlichkeit des künstlerischen Subjektes (19) und versteht »Komponieren als fortgesetztes, methodisches Arbeiten, das in der Erfindung zwar spielerische Fantasie, aber in der Ausführung und kontrollierenden Beobachtung Systematik, Beharrlichkeit und Ausdauer verlangt« (7). In Anlehnung an László Somfai schildert er den Kompositionsvorgang Haydns als dreistufig.² Hierbei folgt er der Beschreibung Heinrich Christoph Kochs, der in seinem musikalischen Lexikon Anlage, Ausführung und Ausarbeitung unterscheidet (31). In der Beantwortung der schwierigen Frage, »wo in diesen Arbeitsvorgängen intuitive Erfindung aufhört und rationales Handwerk anfängt« (33), bleibt Böhmer insofern im Vagen, als er die Unterscheidung nicht am kompositorischen Gegenstand konkretisiert. Es stellt sich auch die Frage, ob die beiden Aspekte überhaupt voneinander getrennt werden können oder ob sie nicht grundsätzlich Hand in Hand gehen müssen. Die Absicht Böhmers ist aber

sehr deutlich: Er möchte das rationale Moment der Formbildung der Kopfsätze der Klaviersonaten Haydns herausarbeiten und zeigen, dass der in Esterházy abgeschieden lebende Komponist ein »radikaler Experimentator« war, der »wie in einem naturwissenschaftlichen Labor formale Versuche« anstellte (Rückseite Einband).

Haydns kompositorischer Arbeit unterstellt Böhmer ein Streben nach Folgerichtigkeit und innerer Notwendigkeit sowie nach Balance und Stimmigkeit. In Haydns Kompositionen zeige sich in systematischer Weise ein musikalisches Denken, das auf logischen Prinzipien beruhe (8f.). In einem eigenen Kapitel (Kap.3) unterzieht Böhmer den Begriff »Musikalisches Denken« einer gesonderten Untersuchung. Er grenzt ihn von der Kreativität ab und definiert ihn als »die kompositorische Ratio«, also als etwas »Logisches«, dabei aber als »offenes System«, das heißt, als Gesetzmäßigkeit, deren Existenz allein der Komponist bestimmt (36f.). Böhmer vergleicht die geschichtliche Situation Haydns mit der Arnold Schönbergs, die in beiden Fällen kompositorisch offen gewesen sei. Da Schönberg »jedoch sehr viel mitteilbarer« als Haydn gewesen sei (39), wird das »musikalisches Denken« noch einmal aus Schönbergs Perspektive thematisiert. Indes: Dass ein Komponist über das Komponieren schreibt (oder spricht), ist zwar nicht der Regelfall, jedoch keine Seltenheit. Der geschichtliche Vergleich ist insofern nicht stichhaltig, als dass die Kontexte, in denen beide Komponisten agierten, denkbar verschieden waren. Außerdem müsste man, an die in diesem Kapitel vielzitierten Positionen Hans Heinrich Eggebrechts anschließend, im Falle Schönbergs musikgeschichtlich eher den geschichtlichen Wert einer Phase des Neuaufbruchs betonen, während Haydn mit seinem Platz in der Trias

1 Diergarten 2012.

2 Somfai 1980, 90.

Haydn – Mozart – Beethoven einer Phase ästhetischer Hochblüte angehörte, deren Grundstein von anderen Komponisten gelegt wurde.³

Der Vergleich erscheint umso unpassender, sobald Böhmer im folgenden Kapitel (Kap.4) seinen analytischen Ansatz präsentiert: Mithilfe der rhetorischen Theorie nach Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch »soll es der musikalischen Analyse darum gehen, ›das Musikwerk aus der Sicht des Komponisten zu verstehen‹, wie es Wolfgang Budday ausdrückt« (49). Als Ergebnis seiner Forschungen hält Böhmer fest, dass auch Riepel und Koch »ein Konzept der inhaltlich-thematischen Bezüge« formuliert hätten (53 f.), weshalb sich die Zuhilfenahme späterer Formenlehren nicht anbiete. Dabei operiert er mit Begriffen wie »Ähnlichkeit«, »Einheit in der Mannigfaltigkeit« und »Mannigfaltigkeit in der Einheit«, »Hauptsatz«, »Zergliederungssatz« und »Nebensatz« und nennt technische Mittel, mit denen Bezüge im Werk hergestellt werden könnten, wie Wiederholung, Versetzung, Transposition sowie die Aufnahme einer Kontur, eines Melodiebogens oder einer rhythmischen Struktur. Riepel und Koch hätten kein »festes ›systematisches‹ Formmodell« entwickeln, sondern eher eine Methode schaffen wollen, die »Vielfalt in der Einheit« ermögliche, welche sich aus der Dynamik von Tonordnung, Taktordnung und Zusammenhang ergebe (62 f.). Damit tendierten die Schriften Riepels und Kochs zu dem jüngst von Felix Diergarten und Markus Neuwirth geprägten »modularen« Formbegriff,⁴ wobei Böhmer die heutige Musiktheorie vor die Aufgabe gestellt sieht, die entsprechenden Module als Formmodelle erst zu konstruieren. Die geistig offene Herangehensweise, die sich zunächst einem rein empirischen Beobachten verschreibt, ist sympathisch, allerdings wird sich das völlige Fehlen von Normen bzw. Erwartungshaltungen, die an die Werke angelegt werden, noch als problematisch erweisen.

Die Theorien Riepels und Kochs werden, wie manch weitere Aspekte in der Studie, nur sehr kurz umrissen. Dies ist schon in der Schrift »Mozarts Ausbildung zum Komponisten« von Wolfgang Budday,⁵ auf die sich Böhmer in diesem vierten Kapitel mehrfach beruft, ein Pro-

blem. Eine Leserschaft ohne Kenntnisse der Quellen wird Verständnisschwierigkeiten haben. Bekanntschaft mit den heute gängigen Werkzeugen der »historisch informierten« Analyse (die freilich in verschiedenen Publikationen leicht greifbar sind) werden hier vorausgesetzt. Ebenfalls in Anlehnung an Budday und unter Berufung auf Riepel unterscheidet Böhmer zwischen zwei- und dreiteiliger Form. Er bleibt hier allerdings hinter der Gründlichkeit Buddays sowie hinter den grundlegenden Erkenntnissen Diergartens und Neuwirths zurück, da er ausschließlich auf Riepel rekurriert. Die interpunktischen Kombinationsmöglichkeiten innerhalb der Formteile werden tabellarisch vorgetragen und die Form GAI– QAI– QAV– KV als ein Plan vorgestellt, der von Koch später als Hauptform für die Exposition angeführt werde. Dies ist insofern problematisch, als dass somit nun doch Formmodelle als mehr oder weniger normatives Regelwerk vorgestellt werden, was die Frage aufwirft, ob diese für Haydn nun Relevanz besäßen oder nicht. Außerdem könnte man, Böhmers vorherigen Ausführungen folgend, ja auch genau gegenläufig argumentieren: dass nämlich die Abfolge der Interpunktionen eine individuelle Entscheidung des Komponisten sei, die für jedes Werk neu durchdacht und definiert werden könne. Oder dienen die theoretisch formulierten Modelle als Grundlage Haydn'schen Komponierens, der sich an ihnen abarbeitet im offenkundigen »Bemühen, seine Verfahren zu optimieren und rationalisieren, die kompositorischen Möglichkeiten innerhalb einer bestimmten Gattung systematisch auszuloten« (10)?

Bevor Böhmer zum Hauptteil seiner Studie übergeht, den »Musikalischen Einzelanalysen der Klaviersonaten mit Joseph Riepel« (Kap.6), widmet er sich noch dem kompositorischen Umfeld Haydns (Kap.5), auch dies in einer solchen Kürze, dass der aktuelle Forschungsstand am Ende kaum adäquat dargestellt werden kann. Dies ist allerdings verzeihlich, da Böhmers Anliegen ja die Betrachtung der Musik ist. Er hat dargelegt, was Komponieren bedeuten kann: dass es eines entscheidenden Abwägens von Aspekten bedarf, dass eine Entscheidung für eine Möglichkeit der Umsetzung gleichzeitig eine Entscheidung gegen viele andere Optionen bedeutet, dass sich musikalische Situationen bewähren und dadurch eventuell Modellcharakter annehmen können, dass andere Passagen singu-

3 Eggebrecht 2004, 471.

4 Diergarten/Neuwirth 2019.

5 Budday 2016.

II: A			B		:II	
I: Ga HS	V: Ga	V: Ga NS	V: GK	V: Qa Minore	V: GK Maggiore	V: Ga
6 4+E2	9 8+E1 2+2-4E1	10 8+E2 4+2-2+E2	12 8+4Kad 4+2/2+4	12 11+TE1 3 x 4	12 11+TE1 3 x 4	2
Thema stark moti- visch gebaut	endet mit Wdh. The- menkopf	Progression (Fonte), Beschleunig. d. Notenwerte	Steigerung mit Orgel- pkt, Lösung mittels Kad.			Anhang

Abbildung 1: Tabellarische Darstellung des ersten Teils des Kopfsatzes der Sonate A-Dur Hob: XVI, 5 (86)

lär bleiben. Sollte es ihm gelingen, den Kompositionsprozess auf diese Weise ein Stück weit transparent zu machen, die Punkte der Entscheidungen zu definieren, eventuell Alternativen aufzuzeigen, würde er seinem gesetzten hohen Anspruch gerecht. Darüber hinaus möchte Böhmer durch ein enzyklopädisches Durchgehen sämtlicher Sonaten Entwicklungen, Tendenzen und Sackgassen aufzeigen:

Die herkömmliche Methode ist, an bestimmten exemplarischen Werken wichtige Eigenheiten oder Neuerungen zu beschreiben. [...] Durch den Blick auf das ganze Korpus der Klaviersonaten werden jedoch einige Aspekte erfahrbar, die dem nur punktuellen Zugriff entgehen: Die kompositorische Entwicklung verläuft nicht kontinuierlich fortschreitend, sie ist mit wechselnder Intensität und Konzentration auf die Gattung verbunden, die Beschäftigung mit der Gattung wechselt zwischen systematischer Erforschung und punktueller Gelegenheitsarbeit. (49f.)

Die Analysen Böhmers lösen das Erwartete jedoch nicht ein. Die Analysen der ersten Werkgruppe »Neun frühe Sonaten« umfassen lediglich 19 Buchseiten. Auf solch knappem Raum sind Diskussionen einzelner, unter Umständen mehrdeutiger Passagen nicht möglich. Die wenigen Notenbeispiele dienen keiner analytischen Darstellung. So herrscht Statistik vor einem wirklich tieferen Eindringen in die musikalischen Sachverhalte. Rekurse zum Theorieteil finden kaum statt. Die von Koch als »eine gewisse Hauptform«⁶ beschriebene und von Böhmer referierte Kombination GAI– QAI– QAV– KV formiert z. B. die Exposition des Kopfsatzes der Sonate Hob: XVI, 14. Dies wird aber nicht thematisiert, stattdessen der Beginn GAI– QAI als

»umgekehrte Periode« bezeichnet (92). Diese Beschreibung steht dem erklärten Ziel, in historischen Kategorien zu denken, seltsam entgegen. Dazu wird die Aussagekraft der Analysen durch handwerkliche Fehler geschwächt und werden analytische (also künstlerische) Entscheidungen getroffen, die für mich nicht nachvollziehbar sind.

Die Sonate Hob: XVI, 5 z. B. beginnt mit einem erweiterten, sechstaktigen Satz, der mit GAI schließt. Danach analysiert Böhmer einen Neuntakter (»2+2-4E1«, siehe Abb. 1)⁷ (86). Dabei übersieht er den QAV in Takt 11, der insofern bedeutsam ist, als dass der Bass, vorher progressiv fortschreitend, hier für drei Takte auf dem Ton *h* eingefroren wird. An dieser Stelle könnte man grundlegende Möglichkeiten des Quintabsatzes bei Haydn diskutieren. So kann dem Schlussakkord eine Pause folgen. Auch ist es Usus, einen Anhang zu komponieren, der den erreichten Zäsurklang wiederholt und dadurch in seiner Wirkung verstärkt. Hier dagegen wird die dominantische Harmonie dazu genutzt, über einem eintaktigen Motiv Spannung aufzubauen, die sich in Takt 14 in die I. Stufe auflöst. Daher ist Takt 14 nicht als Schluss zu verstehen, sondern als Beginn. »Endet mit Wdh. Themenkopf«, schreibt Böhmer (86), obwohl es sich bei dem triolischen Motiv nicht um den Themenkopf handelt. Böhmer versteht Takt 14 als GAV, also als ästhetischen Ruhepunkt, Takt 15 als Erweiterung durch Wiederholung. In der Folge arbeitet Haydn mit Zweitaktgliedern, die Absätze verhindern, was typisch für seine Instrumen-

6 Koch 1793, 342 f.

7 Die stenografische Analyseschrift Böhmers demonstriert die innere Aufteilung des neuntaktigen Satzes. Zunächst werde ein zweitaktiger Einschnitt dupliziert. Dem schließe sich ein Vierer an, welchem eine eintaktige Erweiterung folge.

talmusik ist und sie dynamisch fließen lässt. Das auf Interpunktionen fußende rhetorische Konzept steht der Dynamik in der Musik stets entgegen. Dieser Problematik kann man bei der Analyse zwar begegnen, aber Böhmer thematisiert dies nicht. Er konstatiert (auch dies ist mir unverständlich) einen weiteren GAV in Takt 23. Ich lese ab Takt 16 eine 2T2T2-Struktur (T = Transposition), der sich eine 2W2-Idee (W = Wiederholung) anschließt. Nach Koch handelt es sich um zusammengeschobene Sätze, die (ästhetisch gesprochen) einen Ruhepunkt bzw. (technisch gesprochen) eine Interpunktion vermissen lassen und auf diese Weise der Musik eine ausgreifende Dynamik verleihen. Ab Takt 26 bewegt sich Haydn zur Schlusskadenz in Takt 37; diese ist unstrittig. Es folgt ein Teil in e-Moll, also in der Varianttonart der erreichten Tonart der V. Stufe. Beginnend in Takt 38 lese ich einen Elftakter, der mit QAV^b schließt. Böhmer benennt diesen QA, behauptet aber gleichzeitig einen Zwölftakter (»3x4«) mit Takterstickung (86). Dies widerspricht sich freilich, denn eine Verschränkung der Sätze liegt definitiv nicht vor. Der sich anschließende Dur-Teil (T. 49–62) umfasst rein numerisch betrachtet 14 Takte. Böhmer sieht dies auch so, behauptet aber noch eine interne Takterstickung, was nicht stimmig ist, da seine Analyse in diesem Fall 15 Takte aufweisen müsste. Hier vermischt er die syntaktische Beschreibung in sich geschlossener Gedanken, der musikalischen Sätze also, mit einer Beschreibung der Taktordnung.

Auch der Analyse des zweiten Teils dieses Kopfsatzes fehlt es an Konsistenz. Nachdem das sechstaktige Thema in der verwandten Tonart der V. Stufe rekapituliert wurde (T. 63–68), steht Haydn aus meiner Sicht vor einigen grundsätzlichen Entscheidungen: Möchte er die mehr oder weniger obligatorische dritte Tonart des Satzes direkt ansteuern oder zunächst noch einmal den »sicheren Hafen« der Haupttonart anlaufen? Möchte er die Nebentonart als durchgehende Tonart behandeln oder soll sie formales Gewicht bekommen? Falls ja, ist das Ziel ein Quintabsatz oder eine Kadenz?⁸ Böhmer könnte, das musikalische Denken beschreibend, ein solches Netz

an Optionen vorführen und die jeweiligen Konsequenzen gegeneinander abwägen. Stattdessen analysiert er einen 16-taktigen Zusammenhang, der mit GAIII, also in cis-Moll, enden soll. Diese Tonart ist in diesem Kopfsatz aber überhaupt nicht existent: Haydn hat sich eben von der Tonart der III. Stufe gelöst und steuert nun einen QA in der »modernen« Tonart der VI. Stufe,⁹ fis-Moll, an. Zuvor moduliert er erst einmal mithilfe eines Fonte II–I zurück in die Haupttonart (T. 69–72). In Takt 84 ist der QAVI erreicht (nach Böhmer GAIII), der nach Koch geeignet ist, eine KVI vorzubereiten. Doch diese Zäsur erscheint in diesem Kopfsatz nicht; stattdessen moduliert Haydn mittels eines Bassquintfalls zurück nach A-Dur. Böhmer liest in Takt 100 einen GAI – für mich unverständlich, denn der dortige Quartsextakkord kommt als Ruhepunkt nicht infrage und ist zudem Teil der vorangehenden Sequenz durch die Tonarten fis-Moll, h-Moll und E-Dur. Warum sollte eine Sequenzstruktur dreimal keinen Absatz ausprägen, beim vierten Mal hingegen schon? Ab Takt 101 schließlich behauptet Böhmer 12 Takte, obwohl 16 Takte folgen; hier stimmt also nicht einmal die bloße Anzahl der Takte. Das Fazit der tabellarischen Analyse ist markig, aber nicht nachvollziehbar, da es sich nicht aus den musikalischen Sachverhalten ergibt: Die »enge Arbeit zwischen motivischer Kombination und Periodenbau ist in dieser Konzentration neuartig, weist auf ein musikalisches Denken hin, das aus Bausteinen Perioden baut, die formal durch die kadenzialen Interpunktionen strukturiert werden und einen Verlauf von Steigerung und Kontrast

8 Diese Optionen gehen auf Koch zurück, der sich im dritten Band seiner Kompositionslehre mit der Einrichtung des zweiten Teils größerer Tonstücke beschäftigt (Koch 1793, 394–430).

9 Riepel (1755, 93) behauptet, die »Concertmäßige Ordnung«, zu gebrauchen »zu einem Allegro einer Simphonie oder eines Concerts« (67), laute I–V–VI–I. Davon grenzt er eine »Fugenmäßige Ordnung« mit dem Tonartenplan I–V–III–I ab. Für die Komponisten der Wiener Klassik wird die neuere Ordnung, die wohl auf italienische Vorbilder zurückgeht, relativ charakteristisch für die ersten Sätze von Sonate, Sinfonie und Konzert, ohne jedoch allgemeine Verbindlichkeit zu besitzen. Später – im 19. Jahrhundert – rücken andere Gesichtspunkte (wie die motivisch-thematische Gestaltung) stärker in den Fokus, wobei klassische Muster aber immer noch eine gewisse Rolle spielen. Die Tonart der VI. Stufe verliert als Zielpunkt des Mittelteils an Bedeutung.

für die Bildung der Großform nehmen« (88). Schade, dass dieser Befund nicht am Notentext demonstriert wird.

Die Schwächen durchziehen die Analysen, die diversen offensichtlichen Fehler relativieren die Ergebnisse. Und so bleibt am Ende ein Leser zurück, der durch den theoretischen Teil viele Anregungen erhalten hat und darauf brennt, die jeweiligen Punkte der kompositorischen Entscheidungen Haydns in diesen Sätzen aufzusuchen, der aber weiß, dass eine solche Untersuchung sämtlicher Haydn'schen Klaviersonaten ein Mammutprojekt wäre. Mittels Tabellen lässt sich dies nicht lösen. Schlussendlich könnte

man, bei wirklich tiefer Kenntnis dieser Stücke, hoffen, Entwicklungen zu erkennen, die über Äußerlichkeiten hinausgehen. Dies schafft das vorliegende Buch leider nicht. Mit Sicherheit hat Haydn viele unterschiedliche Wege beschritten, hat er experimentiert, hat er sich immer wieder selbst inspirieren und neu erfinden müssen. Ob er aber, wie behauptet, »systematisch« komponiert habe, oder ob das nicht eher ein vielfach geäußelter Wunsch der Musikwissenschaft ist, das mag jede Leserin / jeder Leser selbst entscheiden.

Michael Spors

Literatur

- Budday, Wolfgang (2016), *Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765). Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie*, Bd. 1: Textband, Hildesheim: Olms.
- Diergarten, Felix (2012), »Jedem Ohre klingend«. *Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*, Laaber: Laaber.
- Diergarten, Felix / Markus Neuwirth (2019), *Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (2004), *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 5. Auflage, München: Piper.
- Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig: Böhme.
- Riepel, Joseph (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt a. M.: Bader.
- Somfai, László (1980), »Opus-Planung und Neuerung bei Haydn«, *Studia Musicologica* 22, 87–110.

© 2022 Michael Spors (michael.spors@hmdk-stuttgart.de)

Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart [State University of Music and the Performing Arts Stuttgart]

Spors, Michael (2022), Wolfgang Böhmer, *Versuche machen, verbessern, wagen. Kompositionsstrategien und musikalisches Denken bei Joseph Haydn*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 169–174. <https://doi.org/10.31751/1178>

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.



eingereicht / submitted: 11/09/2022

angenommen / accepted: 11/09/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2022

Michael Jakumeit, *Vom Aufbau einer Welt. Untersuchungen zur makrologischen Harmonik in den Kopfsätzen der ersten drei Symphonien von Gustav Mahler* (= Schriften der Musikhochschule Lübeck, Bd. 3), Hildesheim: Olms 2022

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Felder; macro-logical harmony; makrologische Harmonik; pools; Theodor W. Adorno

Michael Jakumeits Publikation ist eine der sehr wenigen Monografien der letzten 100 Jahre, die explizit die Harmonik in Gustav Mahlers Werken thematisieren. Damit dürfte sie in der Mahler-Forschung mit offenen Armen empfangen werden und auf großes Interesse stoßen; auch, weil sie, wie bereits im Titel angeklingen und im Folgenden dargestellt, musiktheoretisch wenig erforschtes Land betritt. Gut 60 Jahre nach Theodor W. Adornos Charakterisierung von Mahlers Harmonik als »makrologisch«¹ geht Jakumeit diesem bei Adorno musiktheoretisch unausgefüllt gebliebenen Terminus nach und liefert eine bemerkenswerte Analyse der Kopfsätze der ersten drei Sinfonien.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Hauptteile nebst Einleitung und Fazit. In der Einleitung werden zunächst in der Mahler-Forschung gängige Termini erläutert, um dann eine Brücke zu dem eigens für die Arbeit entwickelten Analyse-Instrumentarium zu schlagen. Dessen Darlegung fällt überraschend knapp und konzentriert aus, dafür führt der Analyseteil viele hier nur ange-deutete Aspekte detailliert aus. Von grundsätzlicher Bedeutung sind einerseits der oben genannte Adorno'sche Ansatz, ferner das Verständnis von Tonalität als harmonische und melodische bzw. modale Tonalität, wie es Dahlhaus entscheidend geschärft hat.² Besonders der Terminus »Feld« erregt Aufmerksamkeit, ist er doch durch die Tonfeldtheorie nach Albert Simon (zuerst dargestellt durch Bernhard Haas) in den letzten knapp 20 Jahren häufiger ins Zentrum

der Aufmerksamkeit gerückt.³ Hingegen definiert Jakumeit in der vorliegenden Arbeit einen eigenen, »für den Mahlerkontext definiert[en]« (21) Feldbegriff, dem einerseits eine »gewisse zeitliche Ausdehnung« (ebd.) innewohnt und welcher sich andererseits als von motivisch-thematischen Entwicklungen unabhängig definiert. Auch unter Verwendung traditioneller Termini wie »Funktionen« à la Riemann,⁴ »Bordune«, »Orgelpunkte« oder die eben genannten »Felder« gelingt es Jakumeit durch entsprechende Schärfung der Begriffe, im Hinblick auf die zu untersuchenden Sätze wirksame Instrumente zu generieren. Das in den letzten Jahren wieder stärker in den Fokus gerückte Gebiet der Satzmodelle⁵ nimmt breiteren Raum ein. Der folgenden Analyse nicht abträglich aber gleichwohl überraschend ist die Tatsache, dass die Arbeit analytische Konzepte wie die *Neo-Riemannian Theory* oder die Simon'sche Tonfeldtheorie lediglich streift.

Die beiden Hauptteile sind ein Analyseteil und ein zusammenfassender theoretisierender Teil. Hier ist zunächst festzuhalten, dass die formale Gestaltung der Arbeit versucht, ein grundsätzliches Problem zu lösen, das sich vielen Untersuchungen zu Mahlers Harmonik stellt: Jakumeit legt eine Komplettanalyse von jedem der drei Sätze vor, um die Mahlers Musik oft unterstellte »Neigung zur Verknüpfung heterogener Elemente bei deutlichem Verzicht auf

1 Adorno 2003, 176.

2 Vgl. Dahlhaus 2001.

3 Vgl. Haas 2004.

4 Riemann 1913.

5 Stellvertretend für weitere Publikationen dazu sei verwiesen auf Aerts 2007.

deren Synthese«⁶ systematisierend zu überprüfen. Daher liegt die Vorgehensweise, Sätze in ihrer Gesamtarchitektur zu betrachten, nahe. Zugleich positioniert Jakumeit sich damit auch in der kontrovers diskutierten Frage, inwieweit Tonalität und Harmonik – hier explizit ›makrologische‹ Harmonik genannt – eine für sich allein schon formstiftende Funktion einnehmen können. Im Vergleich z. B. zu Johannes Schilds *Parsifal*-Analyse nimmt Jakumeit hier eine entgegengesetzte Position ein.⁷

In seinen Analysen verweist Jakumeit stets auf den aktuellen Stand der Mahler-Forschung, ohne betonen zu müssen, dass in vielen Untersuchungen die Harmonik eine stark untergeordnete Rolle spielt oder ihre vermittelnde Rolle wie z. B. für die Form kaum erwähnt wird.⁸ Die drei Einzelanalysen orientieren sich in ihrer Gliederung an formalen Gesichtspunkten, was angesichts des oben genannten Anspruchs, die Harmonik als makrologisch darzustellen, geradezu zwingend ist. Auf dem Weg zum Gesamtbild untersucht Jakumeit zahlreiche harmonische, melodische und satztechnische Situationen und stellt diese in detailreichen und anschaulich aufbereiteten Notenbeispielen und Partiturauszügen dar. Dabei stellt sich in vielen Reduktionen des musikalischen Geschehens heraus, welche entscheidende Rolle Stimmführungen (auch übergeordneter Art in Sinne Heinrich Schenkers) in harmonischen Konstellationen spielen, die sie sowohl klären wie verunklaren können. Besonders gilt dies für die Verwendung traditioneller Satzmodelle und Sequenzen (278).⁹ Die Stichhaltigkeit und Bedeutung der ausgewählten und herausgearbeiteten Details zeigen sich eindrucksvoll in den grafischen Übersichten der drei untersuchten Sätze (77, 144, 250), in denen sich formale Gliederung (in allen drei Fällen im Sinne der Sonatenhauptsatzform), programmatische Deutungen Mahlers, Kategorisierungen von Abschnitten nach verschiedenen Feldtypen (siehe unten) und harmonischen Schwerpunkten die Hände reichen. Auflistungen der wichtigsten Motive und Themen runden die Kapitel ab.

Ein starkes Moment der Arbeit und für Jakumeits Analyse unverzichtbar ist die Berücksichtigung modaler Strukturen. Dies lässt sich besonders eindrücklich in der Analyse des Kopfsatzes der Dritten Sinfonie beobachten, wo Jakumeit das ebenso omnipräsente wie sonderbare ›d-Moll‹ der ersten knapp zweihundert Takte bezüglich seiner Ambivalenz zwischen Dur-Moll-Tonalität und Modalität untersucht. Schwebenden tonalen Zuständen durch Vorhalten des Leittons, der Einführung des Leittones durch den großen Mollseptakkord der I. Stufe oder der Gleichzeitigkeit von natürlicher und alterierter siebter Skalenstufe werden syntaktische Rollen zugewiesen. Ergänzend bzw. dem gewissermaßen gegenüberstehend erfolgen Einordnungen aus funktionsharmonischer Perspektive. Hier mag die Frage angebracht sein, wieso die ohne funktionstheoretische Deutungen erlangten Erkenntnisse nicht für sich stehen können und ob ein Hineinzwängen dieser Phänomene in funktionsharmonische Schemata nicht einen Rückfall in die Bewertung von Abläufen als Abweichungen von Normen darstellen. Hierdurch erfährt das »Winkelschiefe«, wie die bei Mahler oft unkonventionell, wenn nicht gar regelwidrig gehandhabte Stimmführung beschrieben worden ist,¹⁰ eine sicherlich unbeabsichtigte implizite qualitative Wertung.

Auffallend ist, dass Begriffe wie ›Enharmo-
nik‹, ›Äquidistanz‹¹¹ usw. expressis verbis kaum eine Rolle spielen. Allerdings findet eine Auseinandersetzung mit solchen Phänomenen durchaus statt. Ein Beispiel dafür findet sich in der Analyse des Seitenthemas im Kopfsatz der Zweiten Sinfonie: Jakumeit weist darauf hin, dass dieses Thema der Notation wie verschiedenen Kommentaren nach¹² in E-Dur stehe, gemäß der »kleingliedrigen harmonischen Ebene« (94) jedoch in Fes-Dur. Diesem Befund liegt nicht bloß eine ›sture‹ quintentreue Lesart zugrunde, sondern ein Weitblick, welcher vorausgehende wie nachfolgende harmonische Prozesse berücksichtigt. Das vorausgehende c-Moll erfährt mittels halbtöniger Progressionen der Akkorde c-as-Fes/E einen heftigen Quintensturz, welcher aber durch zwei ›entgegengesetzte‹ Modulationen

6 Utz 2011, 303.

7 Vgl. Schild 2010.

8 Vgl. hierzu Ratz 1974.

9 Vgl. dazu auch Korte 2013.

10 Vgl. Sprenger 2003.

11 Vgl. Gárdonyi 2002.

12 Vgl. z. B. Stephan 1979, 44.

T. 205-206,2 T. 206,3 T. 207ff.

Inszenierte Kadenz

Quartenmotive

Anstelle der tonikalen Auflösung erfolgt eine Tonikalisierung von D-Dur

g-Moll: tP^7_5 $D^7_{5>}$ D

Abbildung 2: »Inszenierung« der Kadenz am Ende des ersten Durchführungsteils (T. 205–207)« (57)

tima-Akkord ist also fraglich, da sie dem Akkord eine Identität unterstellt, die, erst nachträglich vermittelt, der unbestimmten Wirkung dieses Klanges nicht gerecht wird. Es stellt sich somit grundsätzlich die Frage, inwieweit eine funktionstheoretische Bezeichnung diesen Klang überhaupt angemessen charakterisieren kann.

Der theoretisierende zweite Hauptteil der Arbeit führt die Ergebnisse der drei Analysen zusammen. Hierbei werden zunächst vier »Feldtypen« (262) unterschieden: »Bordunfelder«, »Orgelpunktfelder«, »modale Felder« sowie »ambivalente Felder«, welche sich nicht den ersten drei Typen zuordnen lassen und eine mehr oder minder ausgeprägte Mehrdeutigkeit aufweisen. Jakumeit zeigt Häufigkeiten und Entwicklungen dieser Feldtypen in den drei analysierten Sätzen auf und differenziert u. a. hinsichtlich syntaktischer Verwendungen, bestimmter Manipulationen (z. B. durch Molltrübungen) und temporärer Irritationen (z. B. durch Verzögerung oder Verunklarung zu erwartender Auflösungen, die Schaffung harmonischer Nebenschauplätze oder Chromatisierungen). Im Hinblick auf die Kadenz arbeitet Jakumeit typische Wendungen heraus, wie die in dem oben beschriebenen Analysebeispiel vorkommende »Tonikalisierung« dominantisch konnotierter Klänge (272) oder die Fortschreitung einer Dominante zu einem tonikalen Dur-Septnonakkord (274). Im Bereich der Sequenzen und anderen Satzmodelle kristallisieren sich gewisse »Mahler-Typen« heraus, wie z. B. der Fauxbourdon und der parallele Sextensatz, die sich in unterschiedlichsten Ausprägungen diatonischer bis chromatischer Art zeigen und prominente Rollen inner-

halb der Felder einnehmen. Nach weiteren Gestaltungstechniken wie »parataktische Reihungen« (286) genannte Rückungen oder »Überblendungen« (286) ist es vor allem der Modulationsbegriff, der bei Mahler eine sehr individualisierte Form annimmt. Anstatt zielgerichtet und fasslich vermittelnd gestaltet zu sein, bewegen sich Mahlers Modulationen zwischen Rückungen einerseits und zunächst unmerklichen, erst nachträglich vermittelten Tonartenwechseln andererseits. Dabei spielt der von Theodor Schmitt eingeführte Begriff der »Achsentontechnik«¹⁴, welcher nicht mit »Achsenharmonik«¹⁵ bei Ernő Lendvai u. a. verwechselt werden darf, eine wichtige Rolle.

Vor dem Hintergrund dieser Charakteristika ergeben die oben genannten grafischen Zusammenfassungen der drei Analysen (77, 144, 250) ein aussagekräftiges Gesamtbild. Im Kopfsatz der Ersten Sinfonie (D-Dur) dominieren »ambivalente Felder« und »Bordunfelder«. Die Stufen I, III und V werden großflächig auskomponiert, wobei in der Einleitung und dem ersten Teil der Durchführung tonale Schwebezustände vorherrschen und die I. Stufe erst zum Satzende eine klare tonikale Präsenz erhält. Im Kopfsatz der Zweiten Sinfonie (c-Moll) sind es vor allem »modale Felder«, welche die tonale Architektur prägen. Wie in der Ersten Sinfonie erhält die III. Stufe, die hier sowohl als E-Dur/e-Moll als auch als es-Moll auftritt, eine wichtige Rolle in der tonalen Gestaltung. In der Exposition enthält

14 Schmitt 1983.

15 Lendvai 1995, 92.

der Seitensatz bereits E-Dur und es-Moll als Tonarten, bevor sie in der zweiteiligen Durchführung großflächig auskomponiert werden. Im Kopfsatz der Dritten Sinfonie (d-Moll) schließlich erhält die III. Stufe F-Dur, in welcher der Satz sogar schließt, ein derartiges Gewicht, dass Jakumeit die makrologische Darstellung auf beiden tonalen Zentren basiert. Hier ist die tonale Ausgestaltung der gigantischen formalen Anlage u.a. durch reiche Ausdifferenzierungen, tonale Prolongationen und bitonale Färbungen besonders komplex.

Auf diese Weise gelingt Jakumeit etwas, was bislang vielen Mahler-Analysen mit dem Ziel großdimensionierter (also auch im übertragenen Sinne makrologisch) und verallgemeinernder Erkenntnisse versagt geblieben ist: eine – mindestens für die analysierten Sätze – treffende, auf musiktheoretischen Termini (denen überdies, wie oben angemerkt, auch die historische Komponente nicht fehlt) basierende Charakterisierung der Tonalität und Harmonik. Wie groß die Reichweite dieser Erkenntnisse sein mag, kann seine Untersuchung nur andeuten. Dass sie auch für die übrigen Sätze der ersten drei Sinfonien Gültigkeit beanspruchen können, erscheint mir durchaus wahrscheinlich. Im Fazit führt Jakumeit zudem einige Beispiele späterer Sinfonien an, welche die in den drei Analysen herausgearbeiteten Charakteristika aufgreifen und zeigen, dass Mahler sich nie ganz von ihnen lossagen wird. Gleichwohl ist fraglich, ob die Entwicklung von Mahlers Tonsprache über die Dritte Sinfonie hinaus mithilfe von Jakumeits Ansatz beschreibbar ist, was der Autor aber zu

keiner Zeit behauptet. In seinen Schlussüberlegungen weist der Autor darauf hin, dass die Entwicklung der tonal-formalen makrologischen Architektur mit der Dritten zunächst einen Höhepunkt erreicht. Welche Erkenntnisse zu den späteren Sinfonien mit Jakumeits Ansatz erschlossen werden können, bleibt abzuwarten.

Michael Jakumeit ist mit seiner Mahler-Monografie eine bemerkenswerte Arbeit gelungen. Der hohe Anspruch, eine präzise harmonische Beschreibung von Mahlers Musik zu erzielen, wird durch Feinfühligkeit im Umgang mit dem Analyseinstrumentarium, eine überzeugende Grundstruktur sowie einen großen Detailreichtum, welcher sich zu einem stimmigen Gesamtbild zusammensetzt, erfüllt. Dabei gelingt es Jakumeit, bisherige Analysen dieser Sätze, die eher einen individualistischen, »mikrologischen Ansatz«¹⁶ verfolgen, nicht ausschließlich zu kritisieren, sondern produktiv zu ergänzen. Die bereits genannte Charakterisierung als »winkelschiefe Satzkunst«¹⁷ wird in der Arbeit im direktesten Fall als temporäre Irritation oder Manipulation konkretisiert; oft aber werden scheinbar unkonventionelle Ereignisse erst durch sorgfältige Betrachtung ihres Umfelds zu Bestandteilen einer Mahler-typischen Tonsprache. Jakumeits Arbeit sollte als Anstoß für weitere Publikationen mit diesem breiten Fokus verstanden werden und bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte für eine intensivere Beschäftigung mit Mahlers Harmonik.

Stephan Quandel

16 Hierzu verweist Jakumeit (10) z. B. auf Fürbeth 1999.

17 Siehe Anm. 10.

Literatur

- Aerts, Hans (2007), »Modell und ›Topos‹ in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4/1–2, 143–158. <https://doi.org/10.31751/250>
- Adorno, Theodor W. (2003), »Mahler. Eine musikalische Physiognomik« [1971], in: ders., *Die musikalischen Monographien* (= Gesammelte Schriften, Bd.13), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 149–319.
- Dahlhaus, Carl (2001), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität« [1967], in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= Gesammelte Schriften, Bd.3), hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 11–307.
- Fürbeth, Oliver (1999), *›Ton‹ und Struktur. Das Problem der Harmonik bei Gustav Mahler*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Gárdonyi, Zsolt / Hubert Nordhoff (2002), *Harmonik*, überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Wolfenbüttel: Mösseler.
- Haas, Bernhard (2004), *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Korte, Oliver (2013), »Bordun und Parallelsatz. Zur Artikulation tonaler Felder bei Gustav Mahler«, in: *Das klagende Lied: Mahlers ›Opus 1‹ – Synthese, Innovation, kompositorische Rezeption*, hg. von Elisabeth Kappel, Wien: Universal Edition, 163–200.
- Lendvai, Ernő (1995), *Symmetrien in der Musik. Einführung in die musikalische Semantik*, Wien: Universal Edition.
- Ratz, Erwin (1974), »Zum Formproblem bei Mahler. Eine Analyse des ersten Satzes der IX. Symphonie«, in: *Zur musikalischen Analyse*, hg. von Gerhard Schuhmacher, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 276–288.
- Riemann, Hugo (1913), *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz)*, 5. Auflage, Leipzig: Hesse.
- Schild, Johannes (2010), »›...zum Raum wird hier die Zeit.‹ Tonfelder in Wagners Parsifal«, in: *Funktionale Analyse. Musik – Malerei – Antike Literatur. Analyse Fonctionnelle. Musique – Peinture – Littérature classique. Colloquium/Colloque Paris, Stuttgart 2007*, hg. von Bernhard Haas und Bruno Haas, Hildesheim: Olms, 313–373.
- Schmitt, Theodor (1983), *Der langsame Sinfoniesatz Gustav Mahlers. Historisch-vergleichende Studien zu Mahlers Kompositionstechnik*, München: Fink.
- Sprenger, Sebastian (2003), »›Winkelschiefe Satzkunst‹. Zu einigen Quint- und Oktavparallelen im Werk Gustav Mahlers«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1/1, 85–105. <https://doi.org/10.31751/485>
- Stephan, Rudolf (1979), *Gustav Mahler. II. Symphonie c-Moll*, München: Fink.
- Utz, Christian (2011), »Neunte Sinfonie«, in: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Peter Revers und Oliver Korte, Bd.2, Laaber: Laaber, 294–363.

© 2022 Stephan Quandel (stephan.quandel@moz.ac.at)

Universität Mozarteum Salzburg [Mozarteum University Salzburg]

Quandel, Stephan (2022), Michael Jakumeit, *Vom Aufbau einer Welt. Untersuchungen zur makrologischen Harmonik in den Kopfsätzen der ersten drei Symphonien von Gustav Mahler* (= Schriften der Musikhochschule Lübeck, Bd. 3), Hildesheim: Olms 2022, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 175–181. <https://doi.org/10.31751/1180>

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.



eingereicht / submitted: 27/09/2022

angenommen / accepted: 27/09/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2022