
KLEINE BEITRÄGE

Musikwissenschaft und Tradition

von Friedrich Neumann, Wien

Die folgenden Überlegungen sind durch die beiden Beiträge *Empirisch-experimentelle Methoden in der Musikforschung. Kritische Bemerkungen zur Kompetenz und Eigenständigkeit der Systematischen Musikwissenschaft und zur Relevanz einiger ihrer Ergebnisse* von Georg Feder¹ und *Die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft* von Helga de la Motte-Haber² ausgelöst worden. In diesen Beiträgen taucht als Hintergrund zur vordergründig diskutierten Relevanz der Systematischen Musikwissenschaft ein Problem auf, dessen Tragweite noch nicht voll erkannt ist.

Zunächst sollen einige Aussagen aus den beiden Aufsätzen ins Gedächtnis gerufen werden. „Sind phänomenologisch-hermeneutische Aussagen des Musikers, des Musikhistorikers, des Musikethnologen einer Überprüfung durch physikalische Apparate oder Probandengruppen bedürftig?“³ „Welche Assoziationen sich bei den Probanden einstellen . . . , hing z. T. von ihrer bildungsmäßigen Aneignung der Tradition ab . . .“⁴. „Musikerkenntnis wird . . . durch fortwährendes Lernen, durch subjektive Erfahrung von innen her . . .“ gewonnen⁵. „ . . . Grad persönlicher Verinnerlichung traditioneller Werte, den wir Bildung nennen . . .“⁶. „ . . . daß Musik ohne Verankerung in den Kategorien der menschlichen Anschauung nicht einmal ein totes Dokument sei“⁷. „Das Gefühl des Begründeten, des Überzeugenden, das . . . mit Musik verbunden ist, ist . . . von der Interpretationsleistung eines wahrnehmenden Subjekts nicht abzulösen“⁸.

Formulierungen wie die vorstehenden deuten darauf hin, daß musikwissenschaftliche Tätigkeit von einer Voraussetzung abhängt, die zwar gewiß auch durch musikwissenschaftliche Tätigkeit gefördert werden kann, aber nicht nur durch sie allein sondern auch durch musikalische Tätigkeiten ganz anderer Art wie Spielen eines Instrumentes, Singen und Musizieren, verständnisvolle Beschäftigung mit Satzlehre, Generalbaßspiel etc. Gemeinsames Kennzeichen dieser Tätigkeiten ist das „Verinnerlichen traditioneller Werte“, das offenbar vorangehen muß, damit das „wahrnehmende Subjekt“ jene „Interpretationsleistung“ vollbringe, in deren Gefolge sich u. a. das erwähnte „Gefühl des Begründeten, des Überzeugenden“ einstellen kann. Maßgebende Musikforscher erkennen demnach, daß neben der Musikwissenschaft in irgendeiner noch näher zu untersuchenden Weise eine genuin musikalische Tradition existiert, die von der Wissenschaft gegenwärtig nicht entbehrt werden kann.

Damit ist den folgenden Ausführungen ihr Problem gestellt: Es soll zunächst versucht werden, das traditionelle Denken zu skizzieren; dann soll es vom wissenschaftlichen Denken unterschieden werden. Zuletzt sollen einige Erwägungen über das bisherige und ein mögliches künftiges Verhältnis zwischen Wissenschaft und Tradition angestellt werden. Von daher werden sich auch neue Aspekte zur Frage der Berechtigung einiger Teile der Systematischen Musikwissenschaft ergeben.

Der Gehalt der Traditionen, mit denen es der Musikwissenschaftler zu tun hat, ist keineswegs völlig irrational, unmittelbar, nur gefühlsmäßig zu erfassen. So sehr die Bindung an Tradition eine das

¹ Mf 33 (1980), S. 409ff.

² Mf 33 (1980), S. 431ff.

³ G. Feder, a. a. O., S. 427

⁴ G. Feder, S. 428f.

⁵ G. Feder, S. 430.

⁶ Ebda.

⁷ H. de la Motte-Haber, a. a. O., S. 438.

⁸ Ebda.

Gefühl ansprechende Seite hat, so wenig ist zu übersehen, daß lange vor dem Auftreten des modernen wissenschaftlichen Denkens ein „begrifflich gefaßtes Musikverständnis“⁹ schon im Bereich der Tradition begegnet. Als Beispiel sei die Auflösung von Dissonanzen in Konsonanzen genannt. An dem Urteil: „Die Septime soll stufenweise fallend in die Sexte aufgelöst werden“ lassen sich zwei Arten von Begriffen unterscheiden: deskriptive Begriffe, zu denen Schemata von Intervallen, Tonleitern, Notenwerten, Taktarten etc. zu rechnen sind, und normative Begriffe, im vorstehenden Fall also die Forderung, die Dissonanz in einer bestimmten Art und Weise in Konsonanz aufzulösen. Wo dieser Forderung entsprochen wird, stellt sich jedenfalls für den traditionell Gebildeten schon bis zu einem gewissen Grad das „Gefühl des Begründeten, des Überzeugenden“ ein, von dem Helga de la Motte-Haber spricht. Am angeführten Beispiel läßt sich ein weit verbreiteter Grundzug im begrifflich aussagbaren Gefüge von Tradition ablesen: das Anerkennen von Forderung und Einlösung der Forderung. Verschiedene Zeiten waren allerdings, wie allbekannt, verschiedener Ansicht über das jeweils Geforderte. Daher muß zunächst unterschieden werden zwischen dem Problem der Forderung und den verschiedenen Lösungen dieses Problems zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Stilen etc.

Wenn Goethe in seiner *Tonlehre* sagt: „Dem Ohr müssen wir . . . als einem hohen organischen Wesen, Gegenwirkung und Forderung zuschreiben; wodurch der Sinn ganz allein fähig wird, das ihm von außen Gebrachte aufzunehmen und zu fassen“¹⁰, so ist damit das Problem der Forderung ganz allgemein ausgesprochen, ohne daß einer speziellen Lösung vorgegriffen wird.

Auch die folgenden Beispiele sollen nur das Problem Forderung illustrieren. Die die Kadenz abschließende Tonika ist demnach ebenso gefordert wie die Auflösung der verminderten Quinte in die Terz oder die oben erwähnte Auflösung der Septime in die Sexte. Aber auch bestimmte Verhältnisse in der Takteinteilung, in der Koordination von Takt und Harmonie gehören hierher. Im Zusammenhang können für bestimmte Formteile bestimmte Längenverhältnisse gefordert sein. Wenn beispielsweise ein Komponist mehrere Fassungen eines Themas notiert, so kann dies seinen Grund darin haben, daß ihm eine erste Fassung nicht genügt, daß er sie verbessern will. Auch in solchen Fällen ist Forderung wirkend zu denken.

Zu den „phänomenologisch-hermeneutischen Aussagen des Musikers, des Musikhistorikers, des Musikethnologen“ müssen also die Aussagen von Musiktheoretikern, die die Regeln der Tonkunst ihrer Zeit formuliert haben, insbesondere dann hinzugenommen werden, wenn sie heute noch der „persönlichen Verinnerlichung“ erreichbar sind. Das darf allerdings nicht so verstanden werden, daß die Regeln etwa des Palestrina-Stils, soweit sie derzeit schriftlich fixiert worden sind, die für diesen Stil bezeichnenden Verhältnisse von Forderung erschöpfend erfassen. Der in traditionellen Kunstlehren häufige Hinweis auf das Studium der Meisterwerke ist nicht leicht zu nehmen. Der Inhalt von Tradition erscheint in dieser Hinsicht als Geflecht von zahlreichen größeren und kleineren Forderungen, die sowohl von der Sache her als auch von seiten ihrer Träger bald deutlich, bald weniger deutlich empfunden werden. Ein hoher Grad von Bildung wird notwendig sein, um solche Forderungen nicht nur als äußerliches Regelwerk zu verstehen. Erst auf höchster Stufe werden Urteile auftreten, die das Gefüge der traditionellen Aussagen selbst in Bewegung bringen. Solche neuen Urteile können in verbaler Form auftreten, sie können aber auch den Kompositionen quasi ‚einwohnen‘ und erst nachträglich formuliert werden.

An dieser Stelle sollen zunächst ohne Anspruch auf Vollständigkeit mehrere Arten von Aussagen über Musik unterschieden werden:

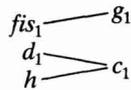
1. Genuin musikalische Urteile, die im allgemeinen einen hohen Grad von musikalischer Bildung voraussetzen,
2. Aussagen über Verhältnisse, die mit Musik zusammenhängen, zu deren Verifizierung keine besondere musikalische Bildung erforderlich ist, und
3. Beurteilungen von genuin musikalischen Urteilen.

Die genuin musikalischen Urteile sind jedenfalls sehr alt, vielleicht die ältesten der drei genannten Aussagen über Musik. Offensichtlich waren nun verschiedene Zeiten über das, was jeweils als

⁹ G. Feder, S. 430.

¹⁰ dtv *Gesamtausgabe* 39, S. 208f., S. 210.

gefordert gelten sollte, verschiedener Ansicht. Ernst Apfel¹¹ beobachtet beispielsweise, daß in mittelalterlicher englischer Musik dort, wo „der Tenor eine Gruppe in hoher Lage mit einem fallenden Sekundschrift“ beschließt, „ihn die hinzugefügten Stimmen“ mit steigenden Quintenparallelen begleiten können, so zwar daß auf der vorletzten Note der Gruppe ein Dreiklang, auf der letzten Note eine leere Quinte entsteht:



Es ergibt sich ein dreistimmiger Satz, der so, schon ganz oberflächlich gesehen, wegen der Quintenparallelen zur Zeit des Barock oder der Klassik undenkbar wäre. Alles spricht aber dafür, daß für den mittelalterlichen Sänger auch hier Verhältnisse von Forderung und Einlösung der Forderung vorlagen. Nicht nur das, nach Krummacher¹² „vertraut der Musikhistoriker“ bei seinem Verfahren „darauf, daß ästhetische und theoretische Prämissen historischer Musik über die geschichtliche Distanz hinweg zugänglich und wirksam bleiben“, was wohl so ausgelegt werden darf, daß bei eingehendem Studium auch Wendungen wie die eben beschriebene von einem „Gefühl des Begründeten und Überzeugenden“ begleitet werden können, das Begleiterscheinung der erlebbaren Forderung ist.

Wiederum müssen flüchtigste Andeutungen genügen, die der geneigte Leser nach seinem Belieben aus eigenem Wissen ergänzen möge. Das Geflecht von zahlreichen größeren und kleineren Forderungen, als welches weiter oben Tradition bezeichnet wurde, war nicht starr, es glich eher einer zähflüssigen Masse, deren Grenzen nachgiebig waren. Neue Erlebnisse, neue Beobachtungen geforderter Verhältnisse konnten neue Ziele setzen, alte Verhältnisse konnten vergessen und verlassen werden und gleichsam sterben. „Natürlich System, ein widersprechender Ausdruck“¹³ könnte man mit Goethe sagen. Die Bewegung dieses Geflechtes von erlebbaren Forderungen durch die Geschichte ließe sich als Entwicklung bezeichnen, wenn zugleich eingeräumt würde, daß nicht jede Entwicklung Höherentwicklung sein muß.

Einige allbekannte Fakten mögen das Bild von traditioneller Bildung abrunden. In der oben angeführten *Tonlehre* sagt Goethe: „Der Gesang ist völlig produktiv an sich“¹⁴. Bei aller Knappheit seines Entwurfes verschmäht er es nicht, die „Singschule“ zu erwähnen, deren Aufgabe die „Übung nach Einsicht des Leichtern und Schwerern, des Fundamentalen und Abgeleiteten“ ist¹⁵. Auch das Lesen von Musik ist zunächst ein lautloses inneres Singen, und es muß immer erstaunlich bleiben, daß geübte Musiker vier und mehr Stimmen innerlich ‚singen‘, d.h. mit klarer Tonvorstellung lesen können. Eine Produktivität im engeren Sinne, ein schaffendes Verhältnis zur Tonkunst wird auf der grundlegenden Produktivität, die Goethe schon im Gesang erkennt, aufbauen. Im Raum der Tradition im vollen Sinne des Wortes sind also Produktivität und Rezeptivität nicht schlechthin zu trennen. Schon das Auftauchen der „geforderten“ Auflösung einer Dissonanz in der Vorstellung hat etwas Produktives an sich. Dasselbe gilt wiederum für Forderungen verschiedenster Art, auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Graden der Deutlichkeit. Es ist oft bemerkt worden, daß für das traditionelle Verständnis Musik eine Sprache ist. Diese Sprache sprechen zu können, ist das Ziel traditioneller Bildung. Tradition ist also in einem gewissen, wohlverstandenen Sinn immer ‚mündliche‘ Tradition, Tradition die erst im Sprechen der traditionellen Sprache ist, was sie sein soll. Eben dieser mündliche Zug hält Tradition beweglich und wandlungsfähig. Solche ursprüngliche Tradition ist zu unterscheiden von gewissen sekundären Formen der Tradition. Die wissenschaftliche und praktische Bach-Tradition etwa ist, bei allem Einräumen eines Produktiven auch in der Bach-Interpretation,

¹¹ *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik* (Heidelberg 1956), S. 68.

¹² A. Nowak, *Vom Zusammenhang der Forschungszweige in der Musikwissenschaft. Bericht über eine Diskussion*, in: *Mf* 33 (1980), S. 446.

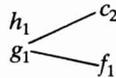
¹³ *Problem*, in: *dtv Gesamtausgabe* 39, S. 143.

¹⁴ A. a. O., S. 209.

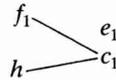
¹⁵ *Ebda.*, S. 212.

doch an vorgegebene Texte gebunden, die diesem Produktiven bestimmte Grenzen setzen, und unterscheidet sich dadurch von Tradition im vollen Sinn des Wortes.

Von den genuin musikalischen Urteilen, die zum Wesen von Tradition gehören, müssen die Beurteilungen genuin musikalischer Urteile unterschieden werden. Ein Beispiel: In vielen isländischen Zwiesesängen, die erst im Lauf des vergangenen Jahrhunderts aufgezeichnet wurden, findet sich neben Quintenparallelen eine Verbindung von großer Terz und Quinte in Gegenbewegung¹⁶:



Ein Leser, dessen musikalische Erfahrung sich, wie unter Wissenschaftlern der Gegenwart anzunehmen, nicht auf die Geschichte der abendländischen Musik bis ca. 1430 beschränkt, wird auch an einer solchen Stimmführung „Forderung“ im oben angegebenen Sinn erfahren. Die große Terz unterscheidet sich in einem solchen Fall phänomenologisch von der großen Terz als Auflösung der verminderten Quinte:



Sie nähert sich in ihrem Eindruck den Dissonanzen. Bis hierher handelt es sich um ein genuin musikalisches Urteil. Dieses Urteil kann nun selbst nochmals beurteilt werden, und zwar zunächst historisch. Die im genuinen Urteil angetroffenen Verhältnisse können dann als Relikt einer Epoche erscheinen, die die Regel aufgestellt hat, daß große Terzen in Gegenbewegung in die Quinte weiterzuführen sind¹⁷. Den Musikethnologen werden die Umstände interessieren, die das Weiterbestehen eines solchen archaischen Relikts ermöglicht haben. Der Musikpsychologe könnte durch Testversuche feststellen, wie eine größere Zahl von Versuchspersonen die angegebene Terz erlebt und ästhetisch bewertet, und könnte daraus Rückschlüsse auf Grad und Art der Bildung dieser Versuchspersonen ziehen. Für den Akustiker stellt sich die Frage, wie diese Terz zu intonieren ist, ob als natürliche Terz 4:5 oder als pythagoreische Terz 64:81. Damit ist – selbstverständlich ohne zu den nur beispielsweise angeführten Beurteilungen Stellung nehmen zu wollen – ein grundlegender Unterschied zwischen Urteilen und Beurteilen aufgewiesen. Urteilen heißt demnach im Zusammenhang dieser Studie: an Tönen und Tonverhältnissen Forderung und Einlösung der Forderung und damit Harmonie im weitesten Sinn, in anderen Fällen aber auch Nicht-Einlösung der Forderung und damit Disharmonie unmittelbar beobachten und diese Beobachtung aussagen¹⁸. Beurteilen dagegen heißt: Tonverhältnisse als faktisch gegebene einordnen nach verschiedensten Gesichtspunkten als historische, akustische, psychologische, musikethnologische und ästhetische Gegebenheit. Die angegebenen Gesichtspunkte waren wissenschaftliche, denkbar sind noch viele andere Gesichtspunkte, die hier nicht interessieren.

Weiter oben war Tradition als unübersehbares Geflecht von geforderten Verhältnissen bezeichnet worden. Den Individuen werden die in die Tradition eingegangenen Verhältnisse gleichsam bevorzugt angeboten, sie sind Vorurteile im wörtlichen Sinn. Auch der wissenschaftlich Beurteilende findet solche Vorurteile vor: die Methoden seiner Wissenschaft. Und wie im Raum der Tradition die genuin musikalischen Vorurteile beständig in Bewegung sind, so auch im Raum der Wissenschaft die methodischen Vorurteile. So galt bis vor nicht allzu langer Zeit für das historische Denken das „Kunstwerk“ in erster Linie „als Dokument“, als „Zeugnis einer Epoche, eines Stils, einer Form oder

¹⁶ B. Porsteinsson, *Islenzk Pjodlög* (Kaupmannahöfn 1906–1909), S. 779, 781f.

¹⁷ H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie* (Leipzig 1898), S. 125.

¹⁸ Goethes *Tonlehre* wäre hier sinngemäß zu ergänzen durch seine Ausführungen über Totalität und Harmonie, *Farbenlehre*, dtv Gesamtausgabe 40, S. 174. Ernst-Jürgen Dreyer, *Versuch, eine Morphologie der Musik zu begründen. Mit einer Einleitung über Goethes Tonlehre* (Bonn 1976), hat wohl als erster den Zusammenhang von „Forderung“ in der *Tonlehre* und in der *Farbenlehre* erkannt, S. 37f.

einer Satztechnik“¹⁹. Helga de la Motte erkennt die „Reduktion der Kunstwerke zum Dokument“ als Anzeichen einer „Zersetzung des musikalischen Denkens durch die Geschichte“²⁰. Gegenwärtig scheinen die Historiker bemüht, die Abstraktion, die in der oben erwähnten Reduktion liegt, zu überwinden, allerdings bis jetzt wohl noch ohne klares Ergebnis. Daß auch der Übergang zur akustischen und psychologischen Beurteilung Abstraktion mit sich bringt, geht aus den Aussagen Georg Feders²¹ hervor, ohne daß deshalb seine Konsequenzen bis ins Detail mitvollzogen werden. In abgekürzter Form muß also gesagt werden: Der Schritt vom genuin musikalischen Urteil zur Beurteilung, von der Tradition zur Wissenschaft beruht auf methodischer Abstraktion im Sinne der ‚Vorurteile‘ der jeweiligen wissenschaftlichen Einstellung.

Es wäre nun denkbar, daß die verschiedenen wissenschaftlichen Abstraktionen sich auf wissenschaftlicher Ebene zu einem Bild zusammenfügen, das Erkenntniswert besitzt, vielleicht sogar praktische Beherrschung des Gegenstandes Musik erlaubt. Helga de la Motte-Haber sieht allerdings „die Möglichkeit eines Systems von begründeten Aussagen über Musik, das hierarchisch aufgebaut kausale Zusammenhänge und Ordnungen darstellte, sogar Deduktionen erlaubte, nicht“²². Das Haben des Gegenstandes Musik in seiner ganzen Seinsfülle hängt also gegenwärtig und bis auf weiteres noch vom Weiterbestehen der Tradition neben der wissenschaftlichen Einstellung ab.

Wenn demnach Tradition als Voraussetzung für wissenschaftliches Nachdenken nicht entbehrt werden kann, so schließt das nicht aus, daß sich Tradition selbst seit dem Auftreten der Wissenschaft verändert hat. Hier ist zunächst die zeitgenössische Komposition zu nennen, in die mit den Begriffen Parameter und Struktur eine naturwissenschaftliche Denkeinstellung eingedrungen ist. In Darlegungen über Neue Musik wird sehr häufig versichert, daß beispielsweise parametrisch definierte Verhältnisse zugleich eine über das Parametrische hinausgehende Bedeutung haben, etwa: „Sind überhaupt Tonhöhenfolgen neuer Art, also ohne ein tonales Bezugszentrum, möglich? Sicher nur dann, wenn auch sie wieder einer übergeordneten ‚Harmonia‘ gehorchen“²³. „Reihen sind mehr als technische Hilfsmittel. Sie gehören in den Raum der Präkomposition, formen den Bau einer Komposition nicht nur abstrakt voraus“²⁴. „Verknüpfungen von noch so komplizierten Dauern“ bekamen, „wenn metrische Leitplanken vorgegeben waren, . . . rhythmische Gestaltqualität“²⁵.

Aber auch auf der geisteswissenschaftlich-historischen Seite findet sich dieses Modell im historisierenden Kult des Genies, der besonders das Konzertleben beherrscht, aber auch in weiten Teilen der wissenschaftlichen Forschung weiter wirkt. Ein unbedeutend scheinender Unterschied im Sprachgebrauch bezeichnet vielleicht die Wendung. Im traditionellen Bereich „hat“ man Genie, was zugleich bedeutet, daß dieses Genie gebildet werden muß. Wer nur einiges Genie hatte, konnte in der Barockzeit hoffen, durch fleißiges Üben wenigstens zum „Baßthema“ oder zur „freyen Fantasie“ zu kommen²⁶. Mit dem Schritt vom „Haben“ zum „Sein“ wird das Genie in einem Raum schlechthin unerreichbarer Überlegenheit angesiedelt, die Zugehörigkeit zu diesem Raum wird stillschweigend vorausgesetzt und muß letztlich geglaubt werden. In beiden Fällen, dem der parametrischen Struktur wie dem des Genies im modernen Sinn, soll den bloßen Fakten eine unbeweisbare Bedeutung zukommen, das „Nichts-als“ ist zugleich ein „Mehr-als“.

Versteht man den Satz, daß „Musik ohne Verankerung in Kategorien der menschlichen Anschauung nicht einmal ein totes Dokument sei“ (s. o., S. 45), nicht bloß formell und mechanisch, so muß seine Konsequenz umfassende Bildung dieser Anschauung in einem jedenfalls irgendwie traditionellen Sinn sein. „Der Verlust der Geschichte, mit dem der Verlust der Tradition und damit auch der festgefügteter Normen und Bindungen gemeint ist“²⁷, hängt damit zusammen, daß Musikwissenschaft von Tradition nur ein abstraktes, durch die Methodik der jeweiligen Teildisziplin

¹⁹ C. Dahlhaus, *Historismus und Tradition*, in: *Festschrift Müller-Blattau* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 1, Kassel 1966), S. 57.

²⁰ A. a. O., S. 434.

²¹ Siehe Anm. 1.

²² A. a. O., S. 439.

²³ W. Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert* (Celle 1975), S. 36.

²⁴ Ebda., S. 42.

²⁵ S. 63.

²⁶ C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (Neudruck Leipzig 1957), S. 322 und 325.

²⁷ H. de la Motte-Haber, S. 439.

gebrochenes Bild hat. Die „Züge der Resignation . . . , nämlich Teil einer Auflösung zu sein, zu der man selber beigetragen hat“²⁸, haften unter diesen Umständen allen Teildisziplinen der Musikwissenschaft an, nicht nur der Musikgeschichtsschreibung.

Tradition hat in der Produktion von Werken immer auch sich selber als Sprachvermögen reproduziert. So konnte beispielsweise der Kontrapunkt in den Werken Palestrinas, Bachs und der Wiener Klassik jeweils verschiedene Gestalt annehmen, wobei der „Traditionszusammenhang . . . nicht zu leugnen“ war²⁹. Die „Normen“ der Tradition erscheinen so gesehen gerade nicht als „festgefügt“, wie Helga de la Motte-Haber meint, sondern eher, wie angedeutet, als zähflüssig. Es scheint, als ob diese zähflüssige Masse sich – vielleicht unter dem Einfluß wissenschaftlichen Denkens? – polarisieren könnte, so daß es einerseits zur Verfestigung, andererseits zur Verflüchtigung kommt. Das Gegensatzpaar von fortschrittlich und konservativ würde diesen Zustand besser wiedergeben als der nur zweiwertige und damit ideologisierte Gegensatz von fortschrittlich und traditionell.

Unsere sich polarisierende Musikkultur tendiert offensichtlich zu einem Zustand, der auf der einen Seite beherrscht wird vom „Ideal“ einer Reproduktion der „Meisterwerke“, die in einem zeitlosen „imaginären Museum“³⁰ versammelt sind; dem steht auf der anderen Seite eine reine Produktivität gegenüber, in deren Bereich „das Aktuellste . . . sofort nur als ein Danach“ erscheint³¹. In beiden Räumen wird dem Geschehen eine Bedeutung beigelegt, die weitgehend an verbalen Versicherungen hängt; das Rückgrat dieser Versicherungen ist das erwähnte Denkmodell des „Nichts-als – Mehr-als“. Eine Folge der Polarisierung ist die Kommerzialisierung, die auch bei anderen ‚Arbeitsteilungen‘ aufzutreten scheint. Im Bereich der Wirtschaft bricht sich die Erkenntnis Bahn, daß ungebändigte Kommerzialisierung gewisse „Kapitalien höherer Ordnung“ zerstören kann. Dieses Kapital höherer Ordnung wäre im Bereich der Kunst jenes oben erwähnte Sprachvermögen, das sich selbst reproduziert und dabei wandelt.

Unter diesen Umständen wäre zu wünschen, daß Wissenschaft und Tradition ihre Bereiche gegenseitig abgrenzen, was im folgenden versucht werden soll.

1. Genuin musikalische Urteile, also Urteile, die, um es nochmals ins Gedächtnis zu rufen, erlebbare Forderung und Einlösung von Forderung, sei es ausdrücklich, sei es stillschweigend, aussagen, können durch wissenschaftliche Beurteilungen nicht unmittelbar relativiert werden.

So konnte beispielsweise die Tatsache, daß seit Pythagoras Oktave und Quinte als Grundlage der mathematischen Berechnung des Tonsystems galten, zu denen im Mittelalter die ‚natürliche‘ Terz hinzukam, als notwendiger geschichtlicher Prozeß beurteilt werden, dessen logische Konsequenz dann die Einbeziehung des nächsten, also des siebten Teiltones in die Berechnung war. Im genuinen musikalischen Urteil hat sich aber bis jetzt kein Phänomen „siebter Teilton“ als neue Konsonanz abgezeichnet. Die Hypothese, daß im Lauf der Geschichte der siebte Teilton zur Konsonanz werden wird, kann unter diesen Umständen nur als Vorschlag an die Fähigkeit zu genuinem musikalischen Urteil verstanden werden, diese neue Konsonanz zu suchen. Findet sie sich in der genuin musikalischen Erfahrung nicht, so reicht die oben erwähnte Annahme eines geschichtlichen Prozesses nicht aus, um sagen zu können, daß das genuine musikalische Urteil hier irrt.

Diese Maxime gilt mutatis mutandis auch für Auffassungen, die den geschichtlichen Prozeß als zunehmende Emanzipation oder Dekomposition sehen. Auch Werke, die die zunehmende Dekomposition kompositorisch zu verwirklichen streben, müssen sich dem genuinen musikalischen Urteil stellen, und wenn dieses keine „übergeordnete ‚Harmonia‘“ in ihnen findet, so reicht wiederum der angebliche geschichtliche Prozeß nicht aus, um das genuine musikalische Urteil zu widerlegen. Möglicherweise meint Helga de la Motte-Haber u. a. auch solche Werke, wenn sie von „Immanenz von Geschichte in der Neuen Musik“ spricht³². Es ist aber wohl nicht die Geschichte schlechthin, die

²⁸ Ebda., S. 434.

²⁹ St. Kunze, *Musikgeschichte, Musiktheorie, Theorie der Musikgeschichte*, in *Mf* 30 (1977), S. 170, Anm. 1.

³⁰ C. Dahlhaus, a. a. O., S. 57.

³¹ H. de la Motte-Haber, S. 434.

³² Ebda.

diesen Werken immaniert, sondern nur eine bestimmte wissenschaftliche Art, den geschichtlichen Prozeß zu beurteilen.

Im geisteswissenschaftlichen Bereich wurde die Tatsache, daß der musikalische Stil sich beständig wandelt, auf das Genie bezogen. Dieses erschien dann als Motor des Fortschritts, es erschloß neue Bereiche des Ausdrucks und war damit der Zeit voraus, die weniger bedeutenden Komponisten waren dann Nachzügler, Epigonen³³. So konnte die Schnelligkeit des Wandels zum Maßstab der Genialität werden. Hier ist insbesondere eine sich selbst als wissenschaftlich verstehende Musikkritik zu nennen, der der allergrößte Teil des zeitgenössischen Schaffens als „epigonal“ und damit als überflüssig erschien. Verstummen oder Flucht in eine forcierte Originalität, zu der gewisse oben angedeutete Beurteilungen des geschichtlichen Prozesses die Mittel lieferten, schien dann die letzte Konsequenz zu sein. Die Geschichte der Musik läßt sich sicher nicht ungezwungen als lineare Folge von „Epochen“, als „Gänsemarsch der Stile“ darstellen³⁴. Aber selbst wenn man die Simplifizierung, die im Denkmodell „Genie – Epigone“ liegt, übersieht, so macht es doch einen großen Unterschied, wenn der geniale Neuerer das eine Mal von einer vermeintlich ‚wissenschaftlichen‘ Kritik hochgelobt wird oder wenn, im traditionellen Sinn, seine Neuerung von den „Epigonen“ übernommen und nachgeahmt wird. Die erste Art von ‚Erfolg‘ wird sich in manchen Fällen kommerziell gut verwerthen lassen, die zweite Art dagegen möchte man mit der Resonanz eines gut gestimmten Musikinstrumentes vergleichen, sie ist menschlich erfreulicher und bezeichnend jedenfalls für die Bewegung im Raum der Tradition.

Das Vorstehende bedeutet selbstverständlich nicht, daß genuin musikalische Urteile sozusagen unfehlbar sind. Die vorstehenden Aussagen zeigen vielmehr, daß es genuin musikalische Urteile von sehr verschiedenen Graden der Deutlichkeit gibt, daß der Erfahrungsbereich genuin musikalischer Urteile ständig in Bewegung ist. Es kann daher auch zu scheinbaren oder wirklichen Widersprüchen zwischen diesen Urteilen kommen. Der Anspruch auf Wahrheit, der von diesen Urteilen ausgeht, unterliegt Kriterien, die für jeden Wahrheitsanspruch gelten. Wissenschaftliche Beurteilungen können genuin musikalische Beurteilungen nur deshalb nicht aufheben, weil beide auf verschiedenen Ebenen stattfinden. Vergleichsweise: Wenn die Mathematik vier- und fünfdimensionale Räume konstruiert, so bleibt unsere Raumvorstellung deswegen doch dreidimensional. Man könnte auch sagen: Unanschauliche Beurteilungen können Urteile, die sich im Raum der Tonvorstellung abspielen, nicht unmittelbar berühren.

2. Genuin musikalische Urteile treten sowohl im Raum der Tradition als auch im Raum der Musikwissenschaft auf. In beiden Sphären können solche Urteile höchsten Rang erreichen.

Insbesondere muß nochmals daran erinnert werden, daß traditionelle Bildung Voraussetzung jeder ernstzunehmenden musikwissenschaftlichen Arbeit ist. Wenn sich gezeigt hat, daß die genuin musikalischen Urteile keine absolute Konstante sind, so muß angenommen werden, daß Erweiterungen und Verengungen dieses Bereiches auch die Wissenschaft betreffen werden. Er wird beispielsweise dort verengt, wo „die Psychologie nur noch als Dogmenkunde“ bemüht wird, „um eine angeblich fest umschriebene Natur der Musik aus einer angeblich fest umschriebenen Natur des Menschen abzuleiten“³⁵. Eine gewisse Vorsicht gegenüber bloß postulierten Erweiterungen, die vom genuin musikalischen Urteil nicht nachvollzogen werden können, glaubt der Verfasser dieses Beitrages andererseits den Musikwissenschaftlern empfehlen zu können. Zwischen den beiden Bereichen, Wissenschaft und Tradition, ist also keineswegs eine Art von Arbeitsteilung anzunehmen, wonach der eine Bereich nur die Urteile zu liefern, der andere nur die Beurteilungen vorzunehmen hätte. Wissenschaft und Tradition unterscheiden sich nur durch die Art und Weise, wie die genuin musikalischen Urteile in einen Zusammenhang eingefügt werden.

3. Im Raum der Tradition dienen genuin musikalische Urteile dazu, um die in ihnen als wirkend erkannten Verhältnisse von Forderung „als Stoff und Werkzeug“ zu gebrauchen³⁶, sie in den Zusammenhang künstlerischer Tätigkeit aufzunehmen, sei diese nun reproduzierend oder, auf

³³ C. Dahlhaus, *Musikästhetik* (Köln 1967), S. 38.

³⁴ W. Wiora, *Der Anteil der Musik an den Zeitstilen der Kultur, besonders der Renaissance*, in: *Mf* 30 (1977), S. 160, bes. S. 164.

³⁵ H. de la Motte-Haber, S. 435.

³⁶ J. W. Goethe, *Tonlehre*, a. a. O., S. 212.

höchster Stufe, produzierend und führe sie im zweiten Fall zum Werk oder zur augenblicklichen Improvisation.

Die Wissenschaft dagegen beurteilt die genuin musikalischen Urteile selbst wie auch die Produkte künstlerischer Tätigkeit – die wiederum auf vielfache Weise mit den genuin musikalischen Urteilen zusammenhängen – nach wissenschaftlichen Kategorien und fügt sie in den Zusammenhang ihrer wissenschaftlichen Lehrgebäude ein.

Ohne Zweifel werden auch wissenschaftliche Arbeiten verfaßt, die sich nicht oder fast nicht auf genuin musikalische Urteile beziehen, also keine oder nur wenig spezifisch musikalische Bildung erfordern. Solche Arbeiten können in bestimmten Zusammenhängen durchaus sinnvoll sein. Ihren Gegenstand wird Musikwissenschaft jedoch nur in Arbeiten erreichen, die musikalisches Urteilsvermögen erfordern. Hier sollte nach dem bisher Dargelegten auf der Hand liegen, das solche wissenschaftlichen Beurteilungen die besten sind, die dem genuin musikalischen Urteil möglichst wenig Zwang antun, es möglichst für sich selbst sprechen lassen. Goethes Aufsatz *Der Versuch als Vermittler von Subjekt und Objekt* enthält Überlegungen zu diesem Thema, die einer Wissenschaft, die Kunst zum Gegenstand hat, willkommen sein könnten³⁷.

Was nun die „Kompetenz und Eigenständigkeit der Systematischen Musikwissenschaft“ betrifft, so läßt sich kein Grund angeben, warum nicht neben der Musikgeschichte auch Musikpsychologie, Musikethnologie, Musikästhetik und Musiktheorie jede auf ihre Weise den Gegenstand Musik erreichen können, indem sie genuin musikalische Urteile mit den Methoden ihrer Wissenschaft bearbeiten.

Eine besondere Stellung nimmt unter den Teildisziplinen der Systematischen Musikwissenschaft die Musiktheorie ein, sie ist die älteste Form systematischen Nachdenkens über Musik und damit Vorläufer der modernen Musikwissenschaft. Die erwähnte Polarisierung scheint sich bei ihr so zu äußern, daß sie einerseits etwa seit dem Beginn des vorigen Jahrhunderts fast still steht; andererseits treten neue Arten von Theorie auf, die vielfach in irgendeiner Form wissenschaftlich vorgehen zu können meinen³⁸. Neben ihnen besteht die alte, erstarrte Theorie weiter.

Räumt man das Problem genuin musikalischer Urteile ein, so muß es auch eine Disziplin geben, die sich mit den genuin musikalischen Urteilen als solchen beschäftigt, das wäre dann nochmals Musiktheorie, aber sozusagen ‚vor‘ der Polarisierung. Sie ist einerseits Wissenschaft, weil sie ihren Stoff systematisch zu ordnen trachtet, andererseits unterscheidet sie sich von den übrigen Wissenschaften dadurch, daß ihr Lehrgebäude im Idealfall nur genuin musikalische Urteile enthält, die – wiederum im Idealfall – so zusammengestellt sind, daß sie sich gegenseitig erläutern und keiner zusätzlichen wissenschaftlichen Methode oder Erklärung, keines wissenschaftlichen ‚Vorurteils‘ bedürfen³⁹. Eine solche Musiktheorie wäre vom Standpunkt der Systematischen Musikwissenschaft aus „dogmatische Musiktheorie“⁴⁰, die sich allerdings vom „Gänsemarsch der dogmatischen Musiktheorien“ – so könnte man analog zum „Gänsemarsch der Stile“ sagen – durch das hic et nunc unterscheidet. Wenn es sie gäbe, so wäre sie, was ihre Vorläufer waren: „natürlich System, ein widersprechender Ausdruck“, sie wäre auf keinen Fall einfachhin deduktiv zu formulieren. Im Gegenteil! Die wenigen hier angeführten Fälle genuin musikalischer Urteile aus verschiedenen geschichtlichen Räumen lassen ahnen, wie schwer es sein dürfte, das alles unter einen Hut zu bringen⁴¹. Es ist also die musikwissenschaftliche Forschung selbst, die die Probleme einer gegenwärtigen Musiktheorie sehr vergrößert hat. Vielleicht müßte eine solche Musiktheorie hic et nunc zwei Formen annehmen: eine systematische, deren Gegenstand die gegenwärtig vollziehbaren genuin musikalischen Urteile als solche sind, und eine praktische, die fragt, wie diese Urteile gegenwärtig „als

³⁷ dtv Gesamtausgabe 39, S. 157f.

³⁸ H. de la Motte-Haber spricht z. B. von „üppig wuchernden theoretischen Ansätze(n)“, die „um 1970 vehement vorgetragen“, „mehr zertrümmert als zusammengefaßt haben“, a. a. O., S. 438.

³⁹ J. W. Goethe, *Beobachtung und Denken*, dtv Gesamtausgabe 39, S. 168: „Ordnung die beste, wodurch die Phänomene gleichsam ein großes Phänomen werden, dessen Teile sich aufeinander beziehen.“

⁴⁰ C. Dahlhaus, *Historismus und Tradition*, a. a. O., S. 49.

⁴¹ Die Arbeit des Verfassers, *Die Tonverwandtschaften. Phänomen und Problem* (Wien 1973), die in den Spalten dieser Zeitschrift ausführlich gewürdigt worden ist, vgl. Mf 30 (1977), S. 102, stellt einen zugegeben noch recht unvollkommenen Versuch in dieser Richtung dar.

Stoff und Werkzeug“ zu gebrauchen sein könnten. Das Auftreten einer solchen Musiktheorie müßte sich auf beide Räume auswirken, auf die Musikwissenschaft begrenzend und auf die musikalische Tradition belebend.

Unter diesen Umständen sollte die Musikwissenschaft vielleicht eine neue Einstellung zur Tradition finden. Es sollte gesehen werden, daß sie selbst auf mehrfache Weise Tradition in sich und außer sich hat:

1. Sie hat die genuin musikalische Tradition in sich als Voraussetzung, ohne die sie sich ihrem Gegenstand nicht nähern kann,
2. sie hat sie aber auch außer sich, sich gegenüber, das Schicksal der musikalischen Tradition ist nicht einfachhin identisch mit dem Schicksal der Musikwissenschaft.
3. Aber auch die Musikwissenschaft selbst ist „lebendig System“, ihr Werdegang ist nicht vorhersehbar, es gibt in ihrem Bereich glänzende Zeiten und Krisen, sie ist eine Tradition eigener Art.
4. Wie die wissenschaftliche Denkweise die Tradition beeinflußt hat – vielleicht durch Polarisierung – so kann auch umgekehrt die Tradition auf die Musikwissenschaft zurückwirken. Die beiden Traditionen existieren nicht beziehungslos nebeneinander, sie sind gleichsam zwei selbständige Individuen, aber zwei Individuen, deren beiderseitiges Schicksal auf vielfache Weise zusammenhängt.

Ein möglichst unbefangenes Verhältnis zu Tradition als Tatsache und Möglichkeit, als gleichsam lebendigem Partner, wäre demnach der Musikwissenschaft zu wünschen. Das Wort von der „Resignation, . . . nämlich Teil einer Auflösung zu sein, zu der man selber beigetragen hat“ (s. o. S. 50), könnte sich dann vielleicht eines Tages von selbst erübrigen.

Unveröffentlichte Briefe von Ludwig van Beethoven und Georg Friedrich Treitschke Zur dritten Fassung des „Fidelio“

von Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Im Juli des Jahres 1814 erhielt der Intendant des Großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe von Ludwig van Beethoven und Georg Friedrich Treitschke einen Brief folgenden Inhalts:

1r

Wien 24. Juny 1814

- Die Unterzeichneten geben sich die Ehre, *einer hohen Intendanz* hiermit Text und Partitur ihrer Oper *Fidelio* in genauer und einzig rechtmäßiger Abschrift um ein Honorar von 12 # in Golde, zum Gebrauch für Ihre Bühne, je = doch ohne weitere Mittheilungs= oder ganze und einzelne Bekanntmachungs=Rechte anzutragen. Diese Oper erschien vor einigen Wochen auf hiesigem k. k. HofOperntheater, und hatte das Glück, einen mehr als gewöhnlichen Beyfall zu finden, und stets volle Häußer zu veranlassen. Text und Musik sind nicht mit der vor mehreren Jahren am k. k. pr. Theater an der Wien aufgeführten Oper gleiches Namens zu verwechseln, von deren Partitur einige Abschriften entfremdet wurden. Das Ganze ist nach veränderten, dem TheaterEffect entsprechenden Ansichten umgearbeitet, und über die Hälfte neu verfasst. –
- 10
- 15
- 1v
- 20
- Zur Sicherstellung dieses Eigenthums sind alle Anstalten getroffen, und wird in jedem Falle *eine hohe Intendanz* ersucht, keinen anderen Anträgen zu vertrauen, vielmehr an die Unterzeichneten davon gefällige Anzeige zu machen.