

Musikwissenschaft und zeitgenössische Musik*

von Friedrich Neumann, Wien

Seit rund zwei Jahrhunderten entwickelt sich Musikwissenschaft zunehmend zu einem bedeutenden Zweig wissenschaftlicher Forschung, der von zahlreichen hauptberuflich tätigen Forschern betrieben wird. Dieses Faktum wird zwar von allen Seiten gesehen, sein Einfluß auf unser Kulturleben ist aber noch kaum grundsätzlich bedacht worden. Die folgenden Ausführungen nehmen zwei bedeutende Arbeiten der jüngsten Zeit zum Anlaß, um darüber Erwägungen anzustellen.

Der Einfluß der Wissenschaft auf die praktische Gestaltung der Kulturinhalte läßt sich unter anderem ablesen an der geänderten Rolle der Musiktheorie. Bis in die Barockzeit und noch länger war Musiktheorie gleichzusetzen mit Kunstlehre; sie war nicht Wissenschaft im modernen Sinn, sondern stand eher der Poetik oder Rhetorik nahe¹. Mit dem Aufkommen der Musikwissenschaft wird versucht, Musiktheorie als Teil der Musikwissenschaft zu begreifen und wissenschaftlich zu begründen. Zwei Richtungen sind zu unterscheiden.

a) Die dogmatische Musiktheorie richtet sich auf bestimmte Epochen, also z. B. den Palestrina-Stil, die klassische Epoche oder die frühe englische Mehrstimmigkeit. Die überwiegend wissenschaftliche Einstellung äußert sich darin, daß der wissenschaftliche Theoretiker nicht mehr in erster Linie praktischer Musiker und Komponist sein muß. Die Richtigkeit seiner Theorie sucht er häufig durch Vorlage umfassender Analysen zu bestätigen².

b) Der systematischen Musiktheorie fehlt der konkrete Ausgangspunkt einer bestimmten Epoche, sie ersetzt ihn durch Hilfswissenschaften wie Akustik, Physiologie, Psychologie, Mathematik, Informationstheorie, Kybernetik, musikalische Ethnologie u. a. Zu greifbaren Ergebnissen kommt sie vielfach nur auf der Ebene des Materials der Musik, also z. B. der Obertonspektren von Klängen, der Möglichkeiten von Stimmungen, der Materialleitern, Mikrintervalle, aber auch verschiedener Taktarten, der Polymetrik usw. Während also die dogmatische Musiktheorie den Gegenstand Musik nurmehr in der abgeschlossenen, erstarrten, verdinglichten Form der „Meisterwerke“ vergangener Epochen hat, löst sich für die systematische Musiktheorie dieser Gegenstand selbst auf in eine Vielzahl tonsystemlicher, melodischer, klanglicher oder rhythmischer Bestimmungen, deren Einheit letztlich nurmehr behauptet und versichert werden kann³.

* Hellmut Federhofer: *Neue Musik. Ein Literaturbericht*. Tutzing: Hans Schneider 1977. 281 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 9.) – Hellmuth Christian Wolff: *Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950*. Bonn-Bad Godesberg: Verlag für Systematische Musikwissenschaft 1978. 294 S. (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 24.)

¹ In seinem Aufsatz *Zur Musiktheorie im enzyklopädischen Wissenschaftssystem des 16./17. Jahrhunderts* stellt Klaus Wolfgang Niemöller fest, daß „über fünf Jahrhunderte . . . die . . . Zuordnung der Musik in die Gruppe der mathematischen Fächer . . .“ als Vorform der modernen wissenschaftlichen Denkweise „fast unverändert geblieben“ ist, „in der Sache jedoch hat die musikalische Praxis die Erwägungen über die Grundfragen des ‚sonus numerosus‘ . . . an den Rand gedrängt und die Musik als ‚Kunst‘ in den Mittelpunkt gerückt“. Vgl. *Über Musiktheorie, Referate der Arbeitstagung 1970 in Berlin*, hrsg. von F. Zamminer, Köln 1970, S. 33f.

² Für Hugo Riemann sei nur auf die *Analyse von Beethovens Klaviersonaten I–III*, Berlin 1918–19 verwiesen, für Heinrich Schenker auf: *Beethovens Neunte Symphonie*, Wien 1912, *Der Tonwille I–IV*, Wien 1921–1924, *Das Meisterwerk in der Musik I–III*, München 1925–1930, *Der freie Satz*, Wien 1935.

³ Vgl. W. Matejka, *Das Scheitern der Musikwissenschaft an ihren abstrakten Methoden*, Tutzing 1976, S. 35f. über „methodische Abstraktion“.

Beide Einstellungen finden sich wieder in der Beschaffenheit des gegenwärtigen Kulturlebens: Der historistische Konzertbetrieb ist Kult der „Meisterwerke“ der Vergangenheit, im Raum der Neuen Musik dagegen verflüchtigt sich Musik zunehmend in einen reinen Aktualismus.

Diesen Prozeß der Verflüchtigung nun unterzieht Hellmut Federhofer in seinem Buch *Neue Musik*⁴ der Kritik. Seinen Überlegungen über die „unfreiwillige Esoterik“⁵, das Manipulieren der „Hörerwünsche“⁶, die Gehaltlosigkeit der „Schönberg- und A. Webern-Analytik“⁷ wird man sich stellen müssen. Von besonderem Interesse sind seine Ausführungen zu Th. Adornos Musikphilosophie, die in Stichwörtern wiedergegeben seien: Adorno ersetzt den Schönheitsbegriff in der Kunst durch den Wahrheitsbegriff – künstlerische Wahrheit ist ihm zugleich gesellschaftliche Wahrheit – das Kunstwerk ist dann Seismograph gesellschaftlicher Realität⁸. Dazu Federhofer: Wäre diese Auffassung richtig, dann müßte die gesamte Kunst der Vergangenheit verneint werden, denn „sie hätte dank ihres affirmativen Charakters schon seinerzeit die herrschenden Kreise, für die sie allein gedacht war, nicht erst die heutige Konsumgesellschaft belogen“⁹. Es „gibt keine Kriterien, die es gestatten, Momente des Sinnlosen, die aus künstlerischer Verantwortung entstanden wären, vom puren Unvermögen zu unterscheiden“¹⁰. Zu Diskussionen in der Fachwelt haben schließlich die von Federhofer ausführlich wiedergegebenen „Hörprotokolle Neuer Musik“ geführt, die letztlich für sich sprechen.

Die Grenzen, die ihm seine wissenschaftliche Denkweise zieht, werden jedoch mehrfach sichtbar.

a) Federhofer ist sich über die Manipulation auf beiden Seiten des Kulturbetriebes, der historistischen und avantgardistischen, klar. Als Ausweg aus der Manipulierbarkeit erscheint ihm „Geschmackskultur“ im Sinne der „Einheit von Bildung und technischem Können“¹², wobei „technisches Können“ im Sinne von Carl Philipp Emanuel Bach näher zu bestimmen wäre als Ausbildung nicht nur im Spielen eines Instrumentes, sondern auch als Generalbaßspiel, Fähigkeit zur gebundenen und freien Improvisation, kurz als Sprechen-Können der musikalischen Sprache. In seiner Argumentation gegen die Neue Musik tritt aber überall nur der „Hörer“ als letzte Instanz auf, der „Könner“, der zur Musik nicht nur ein rezipierendes, sondern auch ein produktives Verhältnis hat, wird ausgespart.

b) Federhofer erkennt das Problem einer ersten und zweiten Natur in der Musik, wenn er meint, daß Tonalität zur zweiten Natur werden könne¹³. Ohne die Annahme einer gewissen Freiheit auf dem Weg der Ausbildung der ersten zur zweiten Natur entstünde das Dilemma, Kunstwerke als freie Setzungen des Genies ohne den Hintergrund einer Natur der Musik oder diese Natur im naturwissenschaftlichen Sinn als schlechthin und unverrückbar gegeben ansehen zu müssen¹⁴. Dieselbe Problematik begegnet uns, wie bekannt, beim

⁴ H. Federhofer, *Neue Musik, ein Literaturbericht*, Tutzing 1977.

⁵ S. 11 ff., 23, 49, 103, 147.

⁶ S. 31.

⁷ S. 49.

⁸ S. 106 f.

⁹ S. 108.

¹⁰ S. 109.

¹¹ S. 147 ff.

¹² S. 31.

¹³ S. 103.

¹⁴ In seiner Arbeit *Die Tonverwandtschaften*, Wien 1973, hat der Verfasser einen „Quellbereich . . . energetischer Antriebe“ der Tonverwandtschaft von dem Weg unterschieden, der von diesem Quellbereich zu „musikalischen Gebilden, Systemen, Typen, Stilen“ führt (S. 75), und dabei gewisse Wahlmöglichkeiten auf diesem Weg deutlich zu machen versucht. Zum Problem einer musikalischen Natur vergleiche ebendort S. 60, 62, 65, 69.

Verhältnis von Anlage zum Sprechenkönnen und geschichtlich gewordenen Sprachen. Das Problem der Ausbildung der ersten zur zweiten Natur hat bisher nur der produktive Künstler wenigstens verhältnismäßig lösen können, die Wissenschaft hat dazu nichts beigetragen.

c) Die produktiven Leistungen der Künstler haben jedenfalls vor der Spaltung in die Verdinglichung der dogmatischen Musiktheorie und den Aktualismus der Neuen Musik Tradition als werdende ermöglicht. Federhofer geht auf dieses Problem nicht ein.

Mit den Richtungen der zeitgenössischen Musik, die sich ein positives Verhältnis zur musikalischen Sprachlichkeit bewahrt haben, beschäftigt sich Hellmuth Christian Wolff in seinem Buch *Ordnung und Gestalt*, einer Geschichte der jüngeren Musik von 1900 bis 1950¹⁵. Seine Arbeit macht sichtbar, welchen großen Einfluß die Musikwissenschaft und eine von ihr geprägte Begriffswelt auch in diesem Raume der vielfach sogenannten gemäßigten Moderne hatten. An drei Beispielen soll dieser Einfluß gezeigt werden.

a) Den Begriff des Linearen hat Ernst Kurth geprägt. Er setzt der „Linie“, die „nicht aus primärem, latentem harmonischen Gestalten hervorgegangen ist“, die „harmonisch-tonale Analyse“ entgegen, die die Einzeltöne aus der Linie herauslöst und zu Akkorden zusammenfaßt¹⁶. Letzten Endes zerfällt aber dieses Lineare in ein rational faßbares „Gesagtes“, das bloße Auf und Ab der Linie, und in ein „Gemeintes“, das als „psychische Energie“¹⁷ das bloß Gesagte mit einer irrationalen Aura umgibt. In Wolffs Darstellung wird deutlich, daß das „Lineare“ in der zeitgenössischen Musik nicht etwa eine Renaissance des Bachschen Stiles bewirkt hat, die Kurth vielleicht vorschwebte, sondern eine polyphone Schreibweise, die in der „Verbindung mehrerer selbständiger Melodielinien“ gipfelt und in dieser Form ohne historisches Vorbild ist¹⁸.

b) Im Bereich des Rhythmus stehen „Zeitmessung und Takt als Ausdruck des Geistes“ dem „Rhythmus als Ausdruck des Lebens und der Seele“ gegenüber¹⁹. Rational aussagbar sind auch hier nur die stofflichen, quantitativen Verhältnisse, etwa die „Schlagzeugwirkungen“²⁰, der „Taktwechsel“²¹, die „Polyrhythmik“²², bulgarische und albanische Taktarten²³, variable Metren²⁴, als „Fülle neuer Möglichkeiten“. Die „elementare Urkraft des Rhythmus“²⁵, die sich in diesen neuen Möglichkeiten äußern soll und die selbstverständlich mehr als bloß stofflicher Natur ist, kann wiederum nur behauptet und versichert werden.

c) Auch die dritte der „reinen Formkräfte der Musik“²⁶, der Klang, zerfällt in eine rational aussagbare Seite, wo von „Verschleierung . . . der Grundtonart oder eines Grundklanges, chromatische(r) Klangverwandtschaft . . . , Doppeltonalität, Akkorde(n) aus mehr als fünf verschiedenen Tönen, nicht aufgelöste(n) Wechselnoten, Aufhebung einer einheitlichen Grundtonart“²⁷ gesprochen wird, und eine irrationale Seite, den „Farbwert der Einzelklänge“²⁸. Noch deutlicher wird diese innere Gespaltenheit, wenn mit Bezug auf Schönberg gesagt wird, daß die

¹⁵ H. Chr. Wolff, *Ordnung und Gestalt, Die Musik von 1900 bis 1950*, Bonn-Bad Godesberg 1978.

¹⁶ *Grundlagen des linearen Kontrapunktes*, dritte Auflage, Berlin 1922, S. 17.

¹⁷ S. XVIII; vgl. auch H. Grabner, *Der lineare Satz*, Stuttgart 1930.

¹⁸ Wolff, S. 59.

¹⁹ S. 70.

²⁰ S. 75.

²¹ S. 78.

²² S. 79.

²³ S. 82.

²⁴ S. 83.

²⁵ S. 67.

²⁶ S. 39.

²⁷ S. 49.

²⁸ S. 40, 44.

„Freude am schönen Klang . . . durch die Frage nach dem Sinn und Leid unserer Welt ersetzt“ wird²⁹.

Es muß besonders hervorgehoben werden, daß sowohl die Analyse der „Grundelemente der Musik“³⁰ als auch die Darstellung der Gestaltungsformen und Gattungen bei Wolff von nicht leicht zu überbietender Gründlichkeit und Vollständigkeit ist. Er erkennt auch unter Berufung auf Strawinsky das Problem der „Bändigung des Lebens und seiner dionysischen Kräfte durch den Geist, durch Maß und Ordnung“³¹ und damit der Überwindung einer „Spaltung von Leben und Geist“³² in einem neuen „Ordo-Stil“³³. Hierher gehört auch seine Kritik an der Zwölftontechnik und vor allem an der Übertragung der „Serie“ auf Tondauer und Tonstärke³⁴. Diese Kritik wäre allerdings weiter auszuführen. Schon die Auflösung der Musik in ihre „Elemente“, in Klang, Linie und Rhythmus und der Zerfall dieser Elemente in ein rational Sagbares und ein irrational Behauptetes enthält im Keim die spätere parametrische Denkweise. Ist einmal dieser Schritt getan, so kann das Zusammenwirken, die Harmonie dieser Elemente, die sich in faßlichen, vom Hörer nachvollziehbaren Tongestalten äußert, nunmehr versichert und geglaubt aber nicht mehr begrifflich formuliert werden.

Den Gedanken der Harmonie hat das Abendland von den Griechen übernommen, denen sie ein „Weltprinzip, . . . das Zusammenpassen, die Einheit trotz und durch Verschiedenheit“ war. „Der mißliche Bedeutungswandel des Wortes Harmonik in der neueren Musiktheorie verengt das Gebiet auf das zugleich Erklingende und verwässert es andererseits auf allen Mehrklang, so daß es nicht mehr das Leitbild des Zusammenstimmens bezeichnet, sondern ein Begriffsfach, zu dem man auch unharmonische Gebilde rechnet, dagegen nicht das nach griechischem Wortgebrauch Harmonische der Melodik“³⁵.

Nicht nur die Meister der Vergangenheit, sondern auch viele der Komponisten, deren Werk Wolff darstellt, haben zur Harmonie im eben genannten, umfassenden Sinn eine positive Einstellung gehabt und haben aus dieser Einstellung heraus gehaltvolle Werke geschaffen, was auch Federhofer, wenn auch mit starken Einschränkungen, einräumt. Dabei sind sie allerdings, wie oben gezeigt wurde, vielfach von wissenschaftlichen Forschungsergebnissen und Gedanken- gängen beeinflusst worden. Der schier unübersehbare Pluralismus der Stile in der zeitgenössischen Musik hat hauptsächlich hier seinen Grund.

Die Musikwissenschaft andererseits hat in den beiden Ansätzen einer dogmatischen und systematischen Musiktheorie kein Organ für diese Harmonie im ursprünglichen Sinn entwickeln können. Ein so unscheinbares Gebilde wie die gewöhnliche Durchgangsnote, der transitus regularis z.B. zerfällt für die moderne wissenschaftliche Betrachtungsweise in getrennte Elemente, Klänge, melodische Linie und rhythmische Verhältnisse. Die Einheit dieser Elemente wird von der dogmatischen Musiktheorie als bloß historisch-zufällige verstanden, sie systematisch zu begründen ist bis jetzt noch nicht gelungen³⁶. Für eine bestimmte Auffassung vom Wesen historischen Werdens ist die Durchgangsnote sogar ein zu überwindendes Stadium, ähnlich wie die mittelalterliche Feudalherrschaft: Der gebundene Gebrauch der Dissonanz in

²⁹ S. 45.

³⁰ S. 7.

³¹ S. 23.

³² S. 21.

³³ S. 37.

³⁴ S. 115f.

³⁵ W. Wiora, *Der tonale Logos*, in: *Die Musikforschung* 4 (1951), S. 15f.

³⁶ In seiner Arbeit *Die Zeitgestalt, eine Lehre vom musikalischen Rhythmus*, Wien 1959, hat der Verfasser versucht, die Durchgangsnote als relativ geschlossene zeitliche Verlaufsgestalt wenn schon nicht zu begründen so doch zu verdeutlichen und in eine Reihe mit analogen Gebilden von sehr verschiedenen zeitlichen Ausmaßen zu stellen (S. 141).

der Weise der kontrapunktischen Figuren soll abgelöst werden durch den freien, emanzipierten Gebrauch derselben.

Dabei lebt die Durchgangsnote noch in der gegenwärtigen Musik in vielen Formen weiter, sie ist ein „sprachliches“ Element, das sich auch heute noch improvisieren läßt, ihre Bestimmungsstücke sind für den, dem sie zur „zweiten Natur“ geworden ist, nicht äußerlich zusammengesetzt, sie „stimmen“ zusammen. Der Durchgang oder transitus regularis ist also schon ein harmonisches Gebilde im vollen Sinn des Wortes. Ein solches harmonisches Gebilde nun ist nicht nur totes Objekt der Geschichte, es hat, wenn auch gewiß nur analoger Weise, so etwas wie Eigenleben, hat selbst Geschichte, mit anderen Worten, es wäre durchaus sinnvoll, eine Geschichte der Durchgangsnote von ihren unbestimmten Anfängen bis zur „Uralinie“ bei Heinrich Schenker und vielleicht noch weiter zu schreiben. Eine solche Geschichte würde ein relativ Beharrendes in der Flucht der je „dogmatischen“ Musiktheorien sichtbar machen, und es wäre dann nicht auszuschließen, daß dieses Beharrende auch heute noch fruchtbar sein und neue Gebilde erzeugen kann³⁷.

Was für die Durchgangsnote gilt, das gilt auch mutatis mutandis für den Vorhalt, für Kadenz und Ornamente, kurz für eine große Zahl von sprachartigen Gegebenheiten in der Musik: sie alle sind werdende Harmonien, und solche werdende Harmonien sind zugleich das Wesen von Tradition.

Traditionen dieser Art sind nur dort lebendig, wo sie genützt werden, wo ihr Sprachliches nicht nur kodifiziert und in Analysen bestätigt sondern gesprochen wird, wo es also so etwas wie Usus gibt. Träger dieses Usus sind in der Musik die Komponierenden insgesamt, also nicht nur die „großen“ Komponisten, die Genies. Die Musikwissenschaft hat nun vielfach geglaubt, hier helfend eingreifen zu müssen, indem sie „Epigonen“ und „Mitläufer“ von den „Meistern“ unterschied. Auf der anderen Seite hat sie selbst und als solche kein Organ für lebende Tradition entwickeln können – was natürlich nicht besagt, daß nicht einzelne Musikwissenschaftler sehr wohl ein solches Organ besessen und betätigt haben. Die Musikwissenschaft konnte also die gesellschaftliche Funktion der von ihr sogenannten Epigonen – besser: der Sprecher und nicht bloß Hörer von Musik – nicht übernehmen, und in dem damit entstehenden traditionslosen Raum konnte sich die von Federhofer beklagte Manipulation breit machen. Hilfsmittel dieser Manipulation waren vielfach wissenschaftliche oder sich wissenschaftlich gebende Theorien über den Verlauf der Musikgeschichte und von diesen Theorien abgeleitete Prognosen³⁸.

„*Werke der Kunst werden zerstört, sobald der Kunstsinn verschwindet*“³⁹. Die Musikwissenschaft sollte sich darüber klar werden, daß die „Meisterwerke“, die den Anlaß für zahlreiche Seminare, Vorlesungen und Übungen geben, nicht auf dem Boden der wissenschaftlichen Denkweise entstanden sind⁴⁰. Die Aufgabe, die Äußerung eines Inneren, die man Musik zu nennen pflegt, vor der Verwissenschaftlichung zu schützen, tritt langsam aber sicher ins Bewußtsein.

³⁷ Eine Analyse des Phänomens durchgehender Dreiklänge in der neueren modalen Harmonik hat der Verfasser versucht in seiner oben erwähnten Arbeit *Die Tonverwandtschaften*, S. 56f.

³⁸ Zur Kritik dieser Theorien sehe man W. Matejka, a. a. O., S. 63 ff.

³⁹ J. W. v. Goethe, *Maximen und Reflexionen* 1111.

⁴⁰ Der Verfasser schlägt vor, jene andere Denk- und Lebenseinstellung nicht als „vorwissenschaftlich“ zu bezeichnen. Der Ausdruck „vorwissenschaftlich“ schließt stillschweigend eine bestimmte evolutionäre Geschichtsauffassung ein, die heute fragwürdig zu werden beginnt.