

Musikgeschichte, Musiktheorie, Theorie der Musikgeschichte

von Stefan Kunze, Bern

Die Musikgeschichte als Musikgeschichtsschreibung und die unter der Bezeichnung Musiktheorie zusammengefaßten Lehrdisziplinen sind traditionell getrennte Bereiche. Beide sind von einer Krise befallen, die fundamental zu sein scheint. Musikgeschichtliche Gesamtdarstellungen, sofern sie nicht nur notdürftig geordnete Materialsammlungen sein wollen, sind, wie man zu sagen pflegt, heute nicht mehr „möglich“, sinnvoll möglich versteht sich. Ähnliches gilt für die Biographik. Musikgeschichtsschreibung und Biographik, die auch wissenschaftsgeschichtlich zusammengehören, sind allem Anschein nach überholte Aufgaben der Musikwissenschaft. Damit droht auch das ideelle und heute vielleicht mehr denn je aktuelle Ziel der Musikgeschichtsschreibung, nämlich die Musikgeschichte als sinnvoll zusammenhängendes Kontinuum und als ein Ganzes zu begreifen, aus dem Blickfeld zu schwinden. Die Frage wäre, ob dieses Ziel ein für allemal erreicht wurde, man daher gut täte, Musikgeschichtsschreibung und Biographik ad acta zu legen, ob es überhaupt erreichbar ist, oder ob nicht jede Zeit sich dieses Ziel neu zu stecken habe.

Auch die bisher gängige Musiktheorie, die im 19. Jahrhundert entstand und insbesondere von Hugo Riemann zu einem umfassenden theoretischen System ausgebaut wurde, ist zunehmender Kritik ausgesetzt – mit Recht, wie ich meine – und in voller Auflösung begriffen. Dies gilt für die Harmonielehre, für die Formenlehre und sogar für die Kontrapunktlehre¹: Ursache ist die wachsende Einsicht, daß die geschichtliche Vielfalt der Musik, aber auch ihre Geschichtlichkeit selbst von der Musiktheorie nicht, oder nur sehr unzureichend erfaßt wird. Die in ihren wesentlichsten Teilen aus dem 19. Jahrhundert übernommenen Disziplinen der Musiktheorie beginnt man als zeitbedingt zu erkennen. Damit wurde ihr Anspruch, allgemein gültig zu sein, hinfällig.

Dem realen Schwund der Musikgeschichtsschreibung steht neuerdings das Postulat einer möglichst alle Musikkulturen umfassenden Universalgeschichte gegenüber, der zerfallenden Musiktheorie die Forderung nach „Theorie“ schlechthin, einer Theorie allerdings, die über die Musiktheorie weit hinausgreift auch auf das Feld der Musikgeschichte. Vielfach erhofft man sich das Heil von einer allgemeinen Geschichtstheorie. Mit dem Begriff der Theorie – sieht man von dem seit geraumer Zeit modischen Gebrauch ab – wird ein umfassender Anspruch angemeldet, genau besehen aber kein anderer als der, mit dem die Musikgeschichtsschreibung zu Beginn

¹ So hat sich spätestens seit den grundlegenden Arbeiten von Knud Jeppesen zu Palestrina die Erkenntnis durchgesetzt, daß es den Kontrapunkt nicht gibt, sondern den Kontrapunkt Palestrinas, Bachs, der Wiener Klassiker usw., wobei der Traditionszusammenhang, der im kontrapunktischen Satz besonders hervortritt, nicht zu leugnen ist.

des 19. Jahrhunderts antrat, ohne allerdings in der Regel *explicite* theoriegebunden zu sein. Aus der Darstellung der Musikgeschichte war sogar die Musiktheorie weitgehend ausgeschlossen.

Als Modell für eine Geschichtstheorie mit Totalitätsanspruch insofern, als ihre Befürworter meinen, es werde die Gesetzlichkeit des geschichtlichen Prozesses verstehbar gemacht, hat die marxistische erneut Anziehungskraft bewiesen. Unabhängig davon, ob es bisher gelang und überhaupt gelingen kann, die Marxsche Gesellschafts- und Geschichtstheorie als eine Theorie auch der Musikgeschichte, die ja im Unterschied zur allgemeinen Geschichte eine Geschichte musikalischer Werke und ihrer Traditionen ist, zu etablieren, ist der Beweggrund einer derart theoriebezogenen Betrachtungsweise ernst zu nehmen². Er ist, sofern ihm nicht blank ideologische Motive zugrundeliegen, interpretierbar u. a. als das verständliche Unbehagen an einer Wissenschaft, die über einer unübersehbaren, emsigen Detailforschung, einer Atomisierung der Forschungsgebiete und angesichts eines uferlosen Methodenpluralismus das Ganze, den Zusammenhang, aus dem Auge zu verlieren droht.

Nebenbei bemerkt: Die noch bis vor kurzem wuchernde Methoden-Diskussion kontrastiert eigentümlich mit dem Hang zum Methoden-Pluralismus, der ja nicht zuletzt anzeigt, wie sehr das Vertrauen auf eine sachbezogene Methoden-Reflexion, welche die Frage nach der Adäquanz der Methode stellt, untergraben ist. Denn der konsequent vertretene Methoden-Pluralismus führt methodische Fragestellungen letztlich ad absurdum. – Aber auch noch auf einen anderen Umstand vermag die Neigung zu einem total theoriedurchdrungenen Geschichtsdenken aufmerksam zu machen, nämlich auf das angedeutete Dilemma der Musikgeschichtsschreibung: daß in ihr, weil sie ihre Methode ursprünglich der Geschichtswissenschaft, der Historiographie entlehnte, die eigentliche Musiktheorie ausgespart blieb. Von ihr aber hätte man die Grundlegung der Musikgeschichtsschreibung erwarten können, da ja die Musiktheorie die musikalisch fundamentalen Sachverhalte in ein zusammenhängendes System gebracht hatte. Weil der universal geschichtstheoretische Ansatz, insofern als er Gesetzlichkeiten aufsucht, sich eher an die Musiktheorie knüpfen läßt als an die Musikgeschichtsschreibung, wird heute auch die zerfallende Musiktheorie und die lange Zeit an die Peripherie gedrängte Ästhetik in das Interesse gezogen. Die Ästhetik erschien gewissermaßen theorieoffen, genauer gesagt, anpassungsfähig an eine allgemeine Gesellschaftstheorie (die marxistisch orientierte Widerspiegelungstheorie von Lukács ebenso wie Adornos jedenfalls flexiblere und vor allem kunstnähere Theorie der sich verweigernden Kunst).

An dieser Stelle ist eine terminologische Klärung am Platze. Was ist theoriebezogenes Denken, welchen Begriff haben wir von Theorie? – Das Hegelsche ebenso wie das Marxsche Modell entsprechen dem strengen Sinn des Wortes als einem „*System von Gesetzesaussagen*“ (Klaus und Buhr, *Philosophisches Wörterbuch*), d. h. einem Denken, welches darauf abzielt, empirische Sachverhalte unter allge-

² Damit keine Mißverständnisse aufkommen: mich interessiert hier die Marxsche Theorie als Symptom, nicht ihr Inhalt.

meine Gesetze zu fassen³. Die Bezeichnung Theorie impliziert die systematische Ordnung von Aussagen. Gegenüber der ursprünglichen Bedeutung des griechischen Wortes *theoria* für die denkende Anschauung der Dinge trat eine Verengung ein. Sie liegt dem heutigen Wortgebrauch auch in der Musik zugrunde. Ebenfalls in der speziellen Bedeutung spricht man in der Musik von Theorie in Bezug auf deren Grundgesetzlichkeiten, in Bezug auf das Regelsystem des musikalischen Satzes, zuweilen auch in Bezug auf Versuche, prinzipielle Vorstellungen über bestimmte musikalische Gattungen zu entwickeln. Um Letzteres ging es etwa in der „Theorie des Lieds“ des späteren 18. Jahrhunderts. Doch erst die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts – zu klären wäre, inwiefern durch naturwissenschaftliches Denken geleitet – sollte ein analog zur Naturgesetzlichkeit begründetes System darstellen (Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853; Hugo Riemann, *Musikalische Logik*, 1873).

Nur vor dem Hintergrund der speziellen Bedeutung von „Theorie“ ist die eingangs festgestellte und sachgerechte Abgrenzung der Musikgeschichtsschreibung von der Musiktheorie möglich. Das dadurch entstandene Dilemma läßt sich auch anders umschreiben: Von der Musikgeschichtsschreibung gingen kaum Impulse zur Veränderung der Musiktheorie aus. Und auch umgekehrt war die Einwirkung der Musiktheorie auf die Historiographie der Musik gering. Der Musikhistoriograph bediente sich, wenn es überhaupt um spezielle Aussagen zur Musik ging, was nur am Rande der Fall war, des Instrumentariums der Musiktheorie gewöhnlich kritiklos und ohne Konsequenz für sein Hauptgeschäft, der geschichtlichen Erzählung.

Es wäre allerdings übertrieben, der Musikgeschichtsschreibung jeden theoretischen Einschlag abzusprechen, anzunehmen, daß in ihr der Rankesche Grundsatz, der Historiker habe nur darzustellen, „*wie es gewesen ist*“, in reiner Form verwirklicht worden sei. Zumindest seit Johann Nikolaus Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik* (1. Band 1788) geht die Musikgeschichtsschreibung von einem theoretischen Vorverständnis aus, liegen, wenn auch oft nur schemenhaft und rudimentär, allgemeine Theoreme zugrunde. Jede Art von Ordnung, sei es nach Epochen oder nach musikalischen Gattungen, enthält Restbestände von Theorie. Die theoretischen Prämissen einer musikgeschichtlichen Darstellung sind nie so ausdrücklich und ausführlich abgehandelt worden wie in Forkels Einleitung zu seiner Musikgeschichte – die Einleitung, die er im Vorwort (S. XV) den „*Versuch einer Metaphysik der Tonkunst*“ nannte. Aus der Forderung, daß die „*allgemeinen Grundgesetze von Schönheit und Ordnung*“ auch für die Musik zutreffen und für alle Zeiten als Richtschnur gelten müssen, ergibt sich für Forkel die Aufgabe, „*den Zusammenhang der Kunst mit der Natur unserer Gefühle . . . zu zeigen*“ (S. XIII). Es geht um die in der Geschichte erscheinende „*Natur der Kunst*“, ihr Fortschrei-

³ Ich zitiere aus Georg Klaus und Manfred Buhr, *Philosophisches Wörterbuch*, 7. Auflage, Berlin 1970, Artikel *Theorie*: „*Theorie – systematisch geordnete Menge von Aussagen bzw. Aussagesätzen über einen Bereich der objektiven Realität oder des Bewußtseins. Die wichtigsten Bestandteile einer Theorie sind die in ihr formulierten Gesetzaussagen über den Bereich, auf den sie sich bezieht. Daneben enthält jede Theorie auch Aussagen, die sich auf einzelne empirische Sachverhalte beziehen*“.

ten vom Unvollkommenen zum Vollkommenen und um die Unterscheidung der „*unumstößlichen Grundgesetze*“ von dem, „*was willkürlich und relativ ist*“. Forkel schwebt eine umfassende Naturlehre der Musik vor. Ausgangspunkt ist die Überzeugung, daß die Musik des 18. Jahrhunderts, der eigenen Zeit also, die Vollkommenheit schlechthin erreicht habe⁴. Das teleologische Konzept ermöglichte, die Musikgeschichte als Ganzes mit organischer, d. h. gesetzmäßiger Entwicklung aufzufassen. Auch ohne auf die Herkunft dieser theoretischen Prämissen einzugehen (z. B. die Hypostasierung der Musik, analog der des Geistes später bei Hegel), kann man festhalten, daß sie dem Grundsatz Rankes entgegenlaufen. Forkels theoretischer Ansatz enthielt jedenfalls die Voraussetzung für eine Universalgeschichte der Musik. Noch Fétis suchte im „*Résumé philosophique de l'histoire de la musique*“, den er seiner *Biographie universelle* (1837-44) voranstellte, die Musikgeschichte als einen in sich notwendig zusammenhängenden Prozeß zu begreifen, obwohl er gegen Teleologie und Fortschrittsidee Stellung bezog und stattdessen von „*transformations*“ sprach. Die musikgeschichtlichen Theorien von Forkel und Fétis setzten sich aus heterogenen Elementen zusammen. Sie rechtfertigten zwar das Unternehmen einer Gesamtschau der Musikgeschichte, gaben aber, so ausgeführt sie auch waren, doch nur den Hintergrund für eine Erzählung musikgeschichtlicher Fakten.

Die Musikgeschichtsschreibung zog sich in der Folgezeit immer mehr auf einen solchen Pragmatismus zurück. Die theoretischen Grundlinien, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr wesentlich veränderten, zeichneten sich, wenn überhaupt, nur sehr vage ab. Selbst Hugo Riemann, der wie kein anderer geradezu davon besessen war, die Musikgeschichte als Einheit zu verstehen, umriß das Ziel seines *Handbuchs der Musikgeschichte*, das er als „*Versuch einer allgemeinen Geschichtsschreibung der Musik*“ bezeichnete, bescheiden als „*Zusammenfassung der Ergebnisse der bisherigen musikhistorischen Forschung in einer lesbaren übersichtlichen Darstellung*“ (Band I, Vorwort zur 1. Auflage). Und doch sind die theoretischen Voraussetzungen nicht zu übersehen. Gewiß eine der zentralen kulminiert in dem Satz, man habe sich den „*Unterschied zwischen der Art zu Hören vor Jahrtausenden und der heutigen*“ als „*möglichst klein vorzustellen*“ (ebda. S. VI). Das war für Riemann die Bedingung für die Einheit der Musik und der Musikgeschichte. Sein Rat, „*allem mit ernstem Mißtrauen zu begegnen, was geeignet scheint, dieses Fundament zu erschüttern*“, läßt ahnen, wie wesentlich gerade diese Prämisse war. Bezeichnenderweise aber war es nicht die Musikgeschichte, aus der jener schwerwiegende Satz von der Unveränderlichkeit des musikalischen Hörens hervorging, sondern die Musiktheorie, bzw. die Geschichte der Musiktheorie. Es war für Riemann erfreulich festzustellen, „*daß die Geschichte der Musiktheorie so unverkennbar ein Fortschreiten zu immer schärferer Präzisierung derselben Erkennt-*

⁴ Daß Forkel mit der Bach-Monographie (1802) ursprünglich die *Allgemeine Geschichte der Musik* abschließen wollte (vgl. Vorrede), beleuchtet sein teleologisches Geschichtsbild und erweist die Verflochtenheit von Musikgeschichtsschreibung und Biographik. Zu den Widersprüchen in Forkels Denken (er wertet seine eigene Epoche einmal als Kulminationspunkt, ein andermal als Zeit der Dekadenz) vgl. T. Kneif, *Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Mf 16 (1963).

nisse“ zeige. Riemanns *Geschichte der Musiktheorie* – sie wurde vor dem *Handbuch* verfaßt – ist das theoretische Fundament der Musikgeschichte. So gesehen bietet die musikgeschichtliche Darstellung lediglich Erfüllungshilfe. Denn in der Musiktheorie gingen Riemann die Gesetze der musikalischen Logik auf, es schien durchführbar, was er als höchste Aufgabe des Kunsthistorikers ansah: „*Fragt man sich, worin eigentlich die Aufgabe der Theorie einer Kunst bestehe, so kann die Antwort nur lauten, daß dieselbe die natürliche Gesetzmäßigkeit, welche das Kunstschaffen bewußt oder unbewußt regelt, zu ergründen und in ein System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe*“ (*Geschichte der Musiktheorie*, S. 470). Die Musiktheorie, verstanden als der in Riemanns Funktionstheorie gipfelnde kontinuierliche Klärungsprozeß, brachte die Einheit der Musikgeschichte zur Evidenz.

Die Fortschrittsidee, welche sich vor allem in der in die Geschichte projizierten Musiktheorie greifbar machen ließ, trat nach Riemann in den Hintergrund. Unausgesprochen blieb sie freilich wirksam. Die theoretische Absicht, sich über die Musikgeschichte der Gesetzmäßigkeiten der Musik zu versichern, wurde ebenfalls nicht gänzlich aufgegeben. Zwar leugnete Hermann Kretzschmar den Fortschritt, das teleologische Prinzip, meinte indessen doch, der „*Hauptwert*“ der Musikgeschichte bestehe darin, „*daß sie über Wesen und Gesetze der Musik belehrt. . .*“ (*Einführung in die Musikgeschichte*, Lpz. 1920, S. 5). Gegen jede Theorie des Fortschritts bezeichnete Jacques Handschin seine *Musikgeschichte im Überblick* (1948) als einen „*Versuch . . . , dem Fachmann Anregungen für ein in sich zusammenhängendes Gerüst musikgeschichtlicher Schau*“ vorzulegen. Doch selbst in dieser bemerkenswert nüchternen Absage an das Wirken irgendwelcher Gesetzmäßigkeiten könnte man, ebenso wie in Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* (1924), das sich streng positivistisch-pragmatisch gab, eine theoretische Grundschrift aufsuchen. Sie verbirgt sich mitunter in unauffälligen Adjektiva, etwa dort, wo es kategorisch heißt (I, S. 69), die Tonkunst gehe „*ihren eigenen unabwendbaren Weg*“. Es steckt durchaus Theorie auch darin, den „*Zeitgeist*“ oder „*Stile*“ als Konstanten anzusehen, die alle Künste mehr oder weniger prägen. Und theoretische Prämissen enthielt Wilibald Gurlitts Konzept einer Musikgeschichte als Geistesgeschichte⁵.

Wenn die Zeichen nicht trügen, dann ist die Musikhistoriographie in den skizzierten Formen ein bedeutendes aber endgültig abgeschlossenes Kapitel der Wissenschaftsgeschichte. Dies gilt sicherlich für die Methode, kaum jedoch für das Ziel, die Musikgeschichte in ihrem Wandel als Ganzes, Musik als Geschichte zu verstehen – freilich nicht um der Geschichte willen, sondern um die Musik selbst zu begreifen. Denn die europäische Musik manifestiert sich in ihrer Geschichtlichkeit (das gilt auch für die Musik der Gegenwart). Die Musikgeschichtsschreibung krankte, bevor sie zur toten Material- und Faktensammlung degenerierte, vor allem daran, daß sie sich zunächst – verständlicherweise – an die allgemeine Geschichtsschreibung angeschlossen, später auch an die Kunstgeschichte, daß sie aber ihr theoretisches Funda-

⁵ *Musikgeschichte als Geisteswissenschaft*, in: Verhandlungen der 56. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Göttingen, Leipzig 1928.

ment aus der Musiktheorie bzw. aus dem Musikverständnis abstrahierte (letzteres z. B. bei Riemann an der eindeutigen Bevorzugung der Instrumentalmusik ablesbar). Das schon mehrfach angesprochene Dilemma bestand darin, daß entweder das erzählbar Faktische der Musikgeschichte (Biographisches, Chronik der Ereignisse), somit ein gegenüber der Musik selbst sekundärer Bereich in den Vordergrund trat, oder aber daß diese Data sich den verborgenen oder offenkundigen theoretischen Konzepten unterordneten. Die Musikgeschichte näherte sich in diesem Fall dem Exemplum für die Musiktheorie. Die geschichtlichen Fakta und die Theorie blieben im Grunde unverbunden.

Der Zwiespalt wäre indessen durch die Einsicht aufzuheben, daß Objekte der Musikgeschichte in erster Linie nicht die historischen Fakta sind, sondern die musikalischen und die Formen ihrer Überlieferung, die Traditionen, in denen musikalische Aussagegehalte weitergegeben werden und die Gestalt nur in den einzelnen Kompositionen annehmen. Damit verschieben sich für die Geschichtsbetrachtung die Akzente. Denn diese Objekte sind Sinnträger. Sinn erschließt sich indessen nur durch den Akt der verstehenden Interpretation. Musikgeschichte müßte also definiert werden als der Zusammenhang von Sinnbekundungen durch Musik. Dieser Zusammenhang könnte nur ein Interpretationszusammenhang sein. Musikgeschichte wäre zu konzipieren als Geschichte des musikalischen Denkens – um einen Ausdruck Forkels zu gebrauchen. Ihr Gegenstand ist die Entfaltung musikalischer Sinnbeziehungen in der Geschichte. Musikgeschichte als die zu einem Ganzen zusammengeschlossene *I n t e r p r e t a t i o n* von Musik, als unter historischem Aspekt interpretierte *M u s i k* bedeutet aber ebenso die Absage an die Musiktheorie wie an Geschichtstheorien, gleich welcher Provenienz, im wesentlichen auch die Absage an Rankes Grundsatz der Historiographie. Die Frage, „*wie es gewesen ist*“, erscheint gegenüber Gegebenheiten, die den Rang von Fakten erst durch Interpretation erhalten, inadäquat. Die musikgeschichtliche Frage – vielleicht, mutatis mutandis, die der Kunstgeschichte überhaupt – würde dagegen lauten: Wie ist eine bestimmte sinnhaltige Konstellation von Tönen in einer bestimmten historischen Situation zu interpretieren?

Die Musikgeschichte (Geschichte des musikalischen Denkens) als sinnvollen (nicht gesetzmäßigen) Prozeß zu beschreiben, könnte man als das Ziel bezeichnen. Es gilt dabei drei Probleme zu bewältigen. Auf eines wies Adorno einmal hin (*Minima Moralia*, Nr. 47). Es betrifft die Kunstgeschichte im allgemeinen, sofern sie sich als die Geschichte der Kunstwerke versteht. Jedes Kunstwerk will seine eigene und die ganze Wahrheit zur Geltung bringen, beansprucht Ausschließlichkeit und erträgt keine geschichtliche Relativierung. Die Vorstellung einer im Kontinuum der Geschichte sich verwirklichenden Kunst hat somit etwas Kunstfeindliches.

Unabweisbar stellt sich weiterhin das Problem der Teleologie. Sie zu leugnen, käme dem Verzicht auf das Postulat gleich, die Geschichte der europäischen Musik als sinnvolles Ganzes zu denken. Sie anzuerkennen, bringt die Gefahr der Konstruktion falscher Teleologie, falscher Wertung und der Simplifizierung mit sich.

Ein drittes, vielleicht das schwierigste Problem, besteht darin, das Verhältnis der anthropologischen und naturgeschichtlichen Konstanten der musikalischen Wirklichkeit, die dem geschichtlichen Wandel nicht, oder jedenfalls weniger unterworfen

sind, zur Musik selbst, die sich in geschichtlichen Stufen manifestiert, zu bestimmen.

Da die Musiktheorie versagte, eine „Theorie der Musikgeschichte“ im emphatischen aber verengten Sinne des Wortes sich in die Abhängigkeit geschichtsphilosophischer Systeme begeben müßte, hätte sich die Musikforschung auf die Tätigkeit zu bescheiden, die die „theoria“ ursprünglich meinte: denkende Anschauung des Gegebenen.