

Pluralismus der Methoden als Problem Zu Ingmar Bengtssons Buch „Musikwissenschaft – eine Übersicht“ *

von Friedhelm Krummacher, Kiel

Das Fehlen einer zusammenfassenden Darstellung des Fachs Musikwissenschaft ist ein Mangel, den nicht nur Studienanfänger spüren. Wirksam wird er zumal in Sprachbereichen, in denen schon die Standardliteratur fremdsprachliche Lektüre fordert. Das vorerst nur auf Schwedisch vorliegende Werk von Ingmar Bengtsson (Uppsala) schließt die Lücke für den skandinavischen Sprachraum in erstaunlicher Vielseitigkeit. Die Besprechung einer Arbeit, die deutschen Lesern schwer zugänglich ist, bildet eine müßliche Aufgabe. Doch verdient es Bengtssons Buch, in dieser Zeitschrift präsentiert zu werden. Dennoch muß hier ein Hinweis ausreichen, während für die Diskussion einzelner Fragen auf die Stellungnahmen verwiesen werden kann, die in Jahrgang 1975/1 der *Svensk tidskrift för musikforskning* erschienen sind.

I

Obwohl Bengtssons Arbeit kein umfassendes Handbuch sein will, bietet sie doch weit mehr als alle bisherigen Einführungen. Als aktuelle Übersicht, die gleichmäßig die Sparten des Faches bedenkt, wendet sie sich primär an Fachstudenten und weiter an Interessenten aus anderen Fächern. Die praktische Brauchbarkeit – unterstrichen durch unpräventöse Formulierung – bekundet sich nicht nur an ausgiebigen bibliographischen Hinweisen. Zur Leistung Bengtssons gehört es, daß das Buch auf die Lage des Fachs und die Bedürfnisse des Studiums in Schweden und den anderen nordischen Ländern bemessen ist. Das zeigt sich auch an den Verweisen auf Beispiele, die Lesern in Skandinavien näher vertraut sind als andernorts. Zudem bezieht sich das Buch auf ein Studiensystem, das durch beträchtliche Reglementierung auch in den „kleinen Fächern“ bestimmt ist und von den Studenten stete Leistungskontrollen nach strenger Punktwertung fordert. Das mag man abschreckend finden, doch sind entsprechende Tendenzen hierzulande nicht mehr zu ignorieren. Damit erhält Bengtssons Werk zusätzliche Aktualität, und auch wenn es derzeit im deutschen Ausbildungssystem kaum auszunutzen sein dürfte, ist dennoch nicht zu leugnen, daß auch bei uns das Bedürfnis nach einer praktikablen Übersicht über das Fach besteht. Überdies geht es Bengtsson weniger um eine Einführung in Tatsachen und Kenntnisse als vielmehr um methodische Grundlagen und terminologische Voraussetzungen. Und das dürfte sein Buch für jeden belangvoll machen, der nicht nur an speziellen Themen interessiert ist.

II

Von der praktischen Absicht des Buchs sind Auswahl und Darstellung der Sachgebiete bestimmt. Daß eine so weite Übersicht die Teilbereiche relativ knapp behandeln muß, versteht sich. Gewiß kann man – je nach Interesse – manches vermissen. Engherzig wären aber alle Einwände, die nur auf Ergänzungen zielen. Bemerkenswert ist im Gegenteil, welche Fülle an Information auf knappem Raum mit größter Vielfalt von Anregungen und Überlegungen verbunden wird. Die Absicht freilich, sachliche Darstellung und methodischen Pluralismus zu koppeln, impliziert teilweise einen Verzicht auf eigene Urteile des Autors. Für Studenten etwa könnte es verwirrend sein, wenn divergierende Meinungen oder Methoden nebeneinander stehen, ohne daß eine definitive Entscheidung getroffen würde. Doch bedeutet das nicht, daß nicht im Verlauf des

* Ingmar Bengtsson: *Musikvetenskap – En översikt*. Stockholm 1973. Esselte Studium (Scandinavian University Books). IV und 448 Seiten.

ganzen Buchs die Stellung Bengtssons deutlich würde, die nicht nur durch Toleranz ausgezeichnet ist, sondern zwischen konträren methodischen Möglichkeiten zu vermitteln sucht.

In seinen eigenen Arbeiten zu „historischen“ wie „systematischen“ Themen hat Bengtsson selbst jene Positionen verbunden, die er hier stichworthaft benennt: natur- und geisteswissenschaftliche Verfahren oder anders: „empirische“ und „hermeneutische“ Orientierung. Sein Buch könnte wohl dazu beitragen, eine Methodendebatte voranzutreiben statt weiterhin aneinander vorbei zu reden. Denn es ist Bengtssons Ziel, die Teildisziplinen gleichmäßig vorzustellen, ihre verschiedenen Aspekte in Wechselwirkung zu sehen und divergierende Richtungen wo möglich anzunähern. Das Buch gliedert sich in sechs Hauptteile mit 20 Kapiteln (zitiert: I.-VI., 1.-20.), die zudem in kleinere Abschnitte unterteilt werden. Der Bogen reicht von wissenschaftstheoretischen „Präludien“ (I., 1.-4.) und historisch-bibliographischen „Prämissen“ (II., 5.-7.) über eher systematische Themen (III., 8.-12.) bis zu Fragen der Theorie und Analyse (IV., 13.-14.) und zu den Komplexen von Musiksoziologie und -ästhetik, Musikethnologie und -historie (V., 15.-18.). „Postludien“ zur Situation des Fachs und zum Fachstudium in Schweden bilden den Abschluß (VI., 19.-20.). So unberechtigt es demnach wäre, nur geltend zu machen, was man vermissen mag, so wäre doch zu überlegen, wieweit die Probleme der Teilgebiete artikuliert werden. Zu fragen wäre also nach der Balance zwischen den Bereichen einerseits, nach der Akzentuierung ihrer Aufgaben andererseits.

III

Im ersten Hauptteil wird die Frage „*Was ist Musik*“ nach strukturellen, sozialen, anthropologischen und akustischen Kategorien skizziert (I., 1.). Dabei deuten sich Beziehungen zu den später behandelten Teilgebieten an, und daß der Begriff des Kunstwerks hier nicht exponiert wird, weist schon auf eine Fächerung hin, die sich nicht mit dem herkömmlichen Vorrang europäischer Kunstmusik zufrieden gibt. Der Akzent liegt auf dem Modell einer „*Kommunikationskette*“ (I., 2.), das Relationen vom „Produzenten“ über Notierung, Ausführung und Wahrnehmung bis hin zum „Empfänger“ beschreiben will. Das Grundmodell ist erheblicher Differenzierung fähig und dürfte geeignet sein, methodische Probleme zu verdeutlichen. In seinem Anschein von Exaktheit tendiert es aber wohl auch dazu, durch Generalisierung die spezifischen Schwierigkeiten der einzelnen Faktoren zu verdecken. Wenn etwa mehrfach auf den Faktor „*Begriffe und Abstraktionen*“ verwiesen wird, so liegen darin – zumal bei Kunstmusik – die konkreten Probleme, die derart kaum zu fassen sind. Auf die „*Kommunikationskette*“ greift Bengtsson mehrfach in heuristischer Absicht zurück (so im Blick auf Musiksoziologie und -ästhetik). Zu diskutieren wäre indes, was der Rekurs auf ein solches Modell zur Klärung der Probleme beitragen kann. Gewiß läßt sich Musik als Summe von „*Codesystemen*“ auffassen, deren Verständnis von der Vertrautheit mit dem „*Code*“ abhängt. Abgesehen davon, daß der Begriff „*Code*“ eine „*Dechiffrierung*“ impliziert, die bei Musik problematisch ist, dürften die dringlichen Fragen weniger in der Generalisierung als in der Konkretisierung der Momente eines „*Codesystems*“ liegen.

Klar wird daran wieder, daß es Bengtsson weniger um Probleme historischer Kunstmusik zu tun ist als um einen möglichst offenen Begriff von Musik. Ergänzend treten zwei Exkurse mehr „semantischer“ bzw. „wissenschaftstheoretischer“ Ausrichtung hinzu (I., 3.-4.), wobei freilich nicht ganz scharf zu trennen ist. Neben Hinweisen auf Probleme der Terminologie und Verbalisierung (3. 3.-4.) stehen Fragen der Satzbildung und Definition (3. 4.-5.), der Hypothesenbildung und Erklärung (4. 3.) oder der Klassifikation und Quantifizierung (4. 5.). Demgegenüber werden die Belange der „geisteswissenschaftlichen“ Interpretation knapper bedacht. Zwar ist ein Abschnitt der „hermeneutischen Sicht“ gewidmet (4. 4.), er nimmt sich aber karg aus, zumal Bengtsson konstatiert, solche Aspekte seien in Skandinavien vom Neopositivismus weit hin verdrängt worden.

IV

Unter dem Stichwort „Prämissen“ unterrichtet Bengtsson über die Entwicklung der Musikforschung, ihre Gegenstände und Quellen sowie über bibliographische und arbeitstechnische Er-

fordernisse (II., 5-7). Auch wer die Akzente anders setzen mag, wird nicht die Vielfalt nützlicher Hinweise bestreiten. Informativ fällt dann zumal der dritte Teil aus, der den Bereichen der Akustik und Instrumentenkunde, der Musikpsychologie, der Tonsysteme sowie der Notationen gilt. Hier ist zu spüren, daß Bengtsson aus eigenen Forschungen zehrt, was den Kapiteln über Lautanalyse, Rhythmusforschung und Tonpsychologie ihre authentische Note gibt (8. 2.-3. und 10. 3.-5.). Daß für die Instrumentenkunde weniger auf einzelne Instrumente als auf Fragen der Systematik abgehoben wird, ist ebenso begründet wie die Hervorhebung tonpsychologischer Fragen gegenüber denen der Musikpsychologie. Doch werden die Schwierigkeiten experimenteller Musikpsychologie nicht übergangen, die sich bei Bemühungen um eine psychologisch fundierte Rezeptionsästhetik ergeben (10. 4-6). Und ebenso wird im Exkurs über Musikpädagogik (10. 7.) auf das Mißverhältnis zwischen überzogenen Erwartungen und absehbaren Möglichkeiten hingewiesen. Ein komprimierter Abriss behandelt Auswahl und Systematisierung des Tonvorrats, wobei Verweise auf Berechnungsverfahren und eine Intervalltabelle den praktischen Nutzen erhöhen (11. 3.-4.). Werden dann Fragen der Notation behandelt, so geht es weniger um Notationskunde als um eine Systematik von Notierungsmöglichkeiten gegenüber notierten Sachverhalten (12. 1.-3.). Während Editionsfragen nur gestreift werden (12. 5.), finden eingehende Erörterung die Fragen, die sich bei Auswertung von Notierungen für den Computer einstellen (12. 5. „Kodierung und EDV“).

Daß Sachangaben und Literaturhinweise in diesen Kapiteln rasch ergänzungsbedürftig werden, ist eher ein Indiz ihrer Aktualität. Demgemäß kommen hier auch mehr Details zur Sprache als in den „geisteswissenschaftlichen“ Passagen. Mit dem Vertrauen, das Bengtsson in die Anwendung von Informationstheorie und Computeranalyse setzt, spiegelt seine Übersicht freilich weniger die Musikwissenschaft in ihrem jetzigen Stand (sonst müßten Belange der historischen Forschung mehr Raum erhalten). Bengtssons Entwurf zielt vielmehr in die Zukunft: auf eine Wissenschaft, wie sie sein sollte. Insofern ist das Buch nicht so sehr Lehrwerk als ein Programm.

V

Die herkömmlichen Schranken zwischen den Fachgebieten werden auch in dem für Bengtsson zentralen fünften Teil nicht eingehalten. Unter der Devise „Musik über Zeit und Raum“ werden soziologische und ästhetische, ethnologische und historische Themen zusammengefaßt, verbunden durch den Verweis auf Musik als Codesystem. Eine vorbereitende Funktion hat schon Teil IV „Musik als Struktur“, der zwischen „systematischer“ und „angewandter“ Forschung vermittelt. Dabei rückt europäische Kunstmusik mehr als sonst in den Vordergrund, da es ihre Komplexität ist, die „Form“ und „Struktur“ zum Problem der Analyse macht. Getrennt erörtert werden einerseits „Musiktheorie und Handwerkslehre“ unter Einschluß der Begriffe Form und Struktur (IV. 13.), andererseits „Theoriefragmente, Stil- und Werkanalyse“ (IV. 14.). Ob nicht eher Theorie und Theoriebildung zusammengehören, während „Form und Struktur“ mit „Stil und Analyse“ zu verbinden wären, mag als pedantischer Einwand wirken. Bezeichnend ist indes, daß Bengtsson „Struktur“ und „Form“ im Zusammenhang der „Handwerkslehre“ sieht, während der Stilbegriff und die Werkanalyse im Kontext eines vom „Codesystem“ bestimmten Theoriebegriffs stehen. Nicht also geht es um Beziehungen zwischen Form, Struktur und Material, die zum Problem der Werkinterpretation würden. Und andererseits werden Stilfaktoren und Stilanalyse behandelt, ohne explizit auf Form und Struktur in ihrer ästhetischen Bedeutung zu rekurrieren. Stil erscheint dabei als zuständige Summe invariabler Faktoren, die komparativ zu bestimmen sind, weswegen es auch heißen kann, der Stilbegriff sei quantitativ zu fassen (14. 3.-4.). Demgemäß werden die Aussichten „computergestützter“ Analyse durchaus hoffnungsvoll beurteilt. Knapper wird wieder die „geisteswissenschaftliche“ Werkinterpretation abgehandelt. Zwar werden Arbeiten von Dahlhaus und de la Motte zitiert, kaum aber werden die ästhetischen Voraussetzungen der Werkanalyse konsequent verfolgt (14. 5.).

Andererseits ist es die Absicht, herkömmliche Grenzen zu ignorieren, die auch die Stellung des Kapitels Musikethnologie zwischen Themen der Ästhetik und der Historie motiviert (V. 17.). Maßgeblich ist das Ziel, Historie und Ethnologie näher zusammenzuführen, und gewiß wäre zu wünschen, daß Vorurteile beiderseits abgebaut würden. Doch läßt sich fragen, ob das Vorhaben nicht auch illusionär ist. Muß sich nicht Musikethnologie von historischer Forschung

in dem Maß emanzipieren, in dem sie außereuropäische Musik nicht isoliert, sondern innerhalb ihrer eigenen Strukturen erforscht? Während das Kapitel zur Musiksoziologie (V. 15.) den Akzent auf „empirische“ Methoden legt, die auch an einzelnen Beispielen demonstriert werden, wird die sog. „spekulative“ Musiksoziologie nur cursorisch berührt. Zu ihr rechnen hier auch die Anstrengungen Adornos und seiner Schule, die auf ein Verständnis von Musik aus sozialen Voraussetzungen zielen. Ohne den Streit um Richtungen zu erneuern, wäre doch wohl einzuräumen, daß kaum ein anspruchsvolleres Ziel zu denken ist als das einer soziologisch fundierten Werkinterpretation.

In Bengtssons Sicht ist es folgerichtig, wenn im Kapitel über ästhetische Fragen der Begriff des „*Ästhetischen*“ recht weit gefaßt wird (V. 16.). In den Vordergrund treten – unter Rückgriff auf die „*Kommunikationskette*“ – Begriffspaare wie Mitteilung und Erlebnis, Sinn und Bedeutung etc. (nach S. Langer, A. Moles, T. Munro u. a.). Wo dann von Problemen der Wertung die Rede ist, geht es weniger um Fragen des Werturteils und seiner historischen Kategorien, sondern um den Versuch einer ontologischen Scheidung von ästhetischen Qualitäten (nach Ingarden und Lissa). Die Formalisierung von emotionalen Qualitäten und Reaktionen im Verhältnis zwischen Komponist, Ausführendem und Hörer, die Bengtsson gemäß dem „*Codesystem*“ vornimmt, macht zwar auf Differenzen der möglichen Relationen aufmerksam. Offen bleibt nur, wie solche Faktoren zu fassen sind, wieweit sie auf Werkstrukturen oder auf Hörerreaktionen verweisen und in welchem Maß sie Werkanalyse oder Musikpsychologie voraussetzen. Demgegenüber treten Belange der historischen Ästhetik weitgehend zurück. Die Musikästhetik seit Kant wird nur in einer geschichtlichen Skizze erwähnt. Und das Kapitel zur Musikgeschichte (V. 18.) vermittelt primär praktische Hinweise zur Arbeitsweise, zur Quellenkritik etc. Zwar wird auch ein Historiker der Absicht zustimmen, statt eines Abrisses von Fakten lieber methodische Fragen zu diskutieren. Zu wünschen wäre aber, daß die Probleme, die am Ende unter der Überschrift „*Rekonstruktion und Deutung*“ berührt werden, mit ihren geschichtsphilosophischen und ästhetischen Konsequenzen weiter verdeutlicht würden.

*

Dies Resümee mag andeuten, daß die Fragen, die in der deutschen Forschung seit geraumer Zeit aktuell sind, in Bengtssons Überblick nur beschränkt zur Sprache kommen. Weil Bengtsson aber eine andere Sicht zur Geltung bringt, bedeutet sein Buch eine wichtige Ergänzung. Eine Übersicht über die Musikwissenschaft von gleichem Format und solcher Originalität steht nicht zur Verfügung. Um so mehr wäre zu wünschen, daß das Buch in englischer oder deutscher Übersetzung erschiene. Und zu hoffen bleibt, daß Bengtsson sich der Mühe einer Bearbeitung bald unterziehen kann.

Zofia Lissas „*Neue Aufsätze zur Musikästhetik*“ *

von Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Seit Zofia Lissa 1954 ihren ersten in deutscher Sprache erschienenen Band musikästhetischer Fragen vorlegte und ihm eine Reihe weiterer folgen ließ, hat sie die einschlägigen Diskussionen zunächst mehr im Osten, dann auch im Westen Deutschlands angeregt und beeinflußt. Der jüngste Taschenbuch-Band enthält sieben bislang verstreut publizierte Vorträge und Auf-

* Zofia Lissa, *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975), 261 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 38.)