

zieht. Gerade der Vergleich von Jakobis und Hindemiths Lehrwerken zeigt, dass es offenbar das Bestreben beider Autoren war, die Kontrapunktlehre als Grundlage für die Komposition auszuarbeiten; ein Ansatz, der den Glauben an überzeitliche Ordnungsprinzipien in der Musik voraussetzt.

Ergänzt werden die klaren Ausführungen durch einen sorgfältigen Anhang, der neben einem Werkverzeichnis Jakobis und dem Inhaltsverzeichnis des Kontrapunkt-Buches auch viele Notenbeispiele und andere Materialien umfasst.

Die Studie von Birger Petersen zu „Phänomenologie und Systematik bei Roland Ploeger“ stellt nicht einen Text in den Mittelpunkt, sondern basiert auf mehreren Schriften Ploegers. Dass dessen philosophisch anspruchsvolle Überlegungen nie eine pädagogische Verwendung im Unterricht aus dem Auge verlieren, nimmt Petersen zum Anlass, am Ende seiner Darstellung einige Überlegungen zur Musiktheorie als Unterrichtsfach an deutschen Musikhochschulen zur Diskussion zu stellen.

Ploeger, der neben seiner Musikausbildung u. a. bei Theodor W. Adorno studiert hatte, unterrichtete lange an der Musikhochschule Lübeck, und war – ähnlich wie Jakobi – bis ins hohe Alter als Komponist aktiv. Die meisten Veröffentlichungen Ploegers, die erst nach 1990 zum ersten Mal publiziert worden sind, stammen aus den frühen 1960er-Jahren. Das Credo, dass die Studien der Phänomenologie „die Erklärungen für die Struktur von Klangphänomenen nicht in den physikalischen Gesetzen der Außenwelt, sondern in der prästrukturierten Psyche des Menschen“ suchen, lässt Ploegers intensive Husserl-Rezeption erkennen. Um Ploegers Ansatz an einem konkreten Beispiel zu verdeutlichen, greift Petersen in seiner Darstellung die Diskussion um Dualismus und Monismus heraus. Ploeger wendet sich hier explizit gegen den Physikalismus und stellt heraus, dass akustisch-physikalische Gründe als Begründungsmuster keinerlei Alleinberechtigung haben können. Ploeger diskutiert dann auch konsequenterweise die genannte Problemstellung aus drei Perspektiven: historisch, physikalisch-akustisch und ästhetisch-philosophisch. Aus dieser Bandbreite an Fragestellungen wird deutlich, warum ein bloßer Empirismus für Ploeger „allenfalls in einer praktischen

Harmonielehre“ zu tolerieren ist. Gerade dieser „bloße Empirismus“ scheint es jedoch zu sein, der sowohl Ploeger als auch Petersen ein Dorn im Auge ist. Petersens Schlusskapitel liest sich dann auch als Plädoyer für eine Musiktheorie, die sich eben nicht in einer reinen Handwerkslehre erschöpfen sollte. Das Fach Musiktheorie besitze vielmehr die entscheidende Kompetenz, „historisch-kritisch unterfütterte Musikwahrnehmung“ mit der Musizierpraxis zu verbinden. Zu erreichen ist dieses Ziel laut Petersen nur, wenn „intensiver als bisher allgemeine ästhetische und musikästhetische Fragestellungen auch und gerade in den Satzlehrebereich“ einbezogen werden.

Der Zusatz „akademisch“ im Titel verweist vor diesem Hintergrund also auch auf das Anliegen der Publikation, einen Diskussionsbeitrag zur gegenwärtigen inhaltlichen Ausrichtung der Musiktheorie zu leisten. Am Ende des Buches wären noch einige zusammenfassende und vergleichende Überlegungen zum Verhältnis von Jakobis und Ploegers theoretischen Ansätzen und insbesondere zu deren Rezeption im Unterrichtsalltag an deutschen Musikhochschulen aufschlussreich gewesen. Insgesamt leisten Christina und Birger Petersen mit ihrem Buch jedoch nicht nur einen substanziellen Beitrag zur Aufarbeitung der deutschen Musiktheorie in der unmittelbaren Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern sie beteiligen sich auch konstruktiv an den Diskussionen über die Entwicklung eines sich gegenwärtig stark wandelnden Faches.

(September 2007)

Jan Philipp Sprick

*Musik und Verstehen.* Hrsg. von Christoph von BLUMRÖDER und Wolfram STEINBECK unter Mitarbeit von Simone GALLIAT. Laaber: Laaber Verlag 2004. 408 S. (Spektrum der Musik. Band 8.)

Die Publikation enthält die Referate und Diskussionen eines Symposiums, das im Oktober 2003 an der Universität Köln stattfand, außerdem einen Text von Hans Heinrich Eggebrecht († 1999) mit dem Titel „Verstehen durch Analyse“ (S. 18–27), der, wie Martin Loeser in seiner Rezension in der *Musiktheorie* (4/2006) bemerkt hat, bereits 1998 an anderer Stelle publiziert wurde. Die Beiträge untergliedern sich in sieben Kapitel: „Analyse und Hermene-

neutik“ (1); „Sprechen über Musik – Schumann, Liszt, Wagner“ (2); „Oper und Filmmusik“ (3); „Das 20. Jahrhundert“ (4); „Soziologische, psychologische, kognitive Aspekte des Musikverstehens“ (5); „Ethnologie – Cultural Studies – Populärmusik“ (6); „Interpretation“ (7).

Das Vorhaben zielt gewissermaßen auf den Kern musikwissenschaftlichen Arbeitens – darauf, „die diskursiven Verstehensformen von Musik paradigmatisch zu beschreiben“, und zwar mit der Ambition, „die ganze Breite des Fachs in zugleich möglichst grundsätzlich fokussierten Ansätzen“ in den Blick zu nehmen (so Wolfram Steinbeck in der „Einführung“, S. 17). Dies verspricht also nicht nur eine pointierte Bestandsaufnahme von Antworten, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten und auf teils weit auseinander liegenden Feldern auf die Frage nach dem Verstehen von Musik gegeben wurden – es verspricht auch spannende Lektüre. Denn man darf von den fast 30 Aufsätzen und ca. 40 Seiten Diskussionsbeiträgen eine Positionsbestimmung der Musikwissenschaft in einem ihrer Motivationszentren erwarten. Die Geburtsjahre der Autoren (unter ihnen nur zwei weibliche), die zwischen 1919 (Eggebrecht) und 1975 liegen, lassen erwarten, dass auch ein Stück Wissenschaftsgeschichte aufscheint, wie es verschiedene Generationen geschrieben haben bzw. schreiben.

Gleichzeitig muss sich auf einen beständigen Perspektivenwechsel einstellen, wer die Schätze des Buches heben möchte: Eine der eindrücklichsten Botschaften, die sich teils implizit, teils ausgesprochen übermittelt, lautet, dass jede und jeder „Musik“ und „Verstehen“ anders versteht.

Der Bogen spannt sich vom Verstehen des eigenen Faches (in der Eggebrecht-Exegese von Markus Bandur; im Schenker-Aufsatz von Stephen Hinton; in der Geschichte der Analyse von Gernot Gruber) über das Ausdeuten von Musik (Wilhelm Seidels Analyse von Chopins *g-Moll-Ballade*; Roman Brotbecks Verstehensansätze für avantgardistische Musik; Hartmut Heins und Dieter Gutknechts Beiträge zur Interpretationsforschung) bis zu den Bedingungen für das Entstehen von Verstehen (psychologisch, soziologisch: Helga de la Motte-Haber, Christian Kaden) einschließlich der Spezial-

fälle, in denen kulturelle Differenz im Spiel ist (Philip Bohlman, Rüdiger Schumacher) oder in denen Musik mit filmischer (Albrecht Riethmüller) oder szenischer (Klaus Pietschmann) Handlung konkurriert.

Exemplarisch stehen diejenigen Bereiche im Zentrum, die einer am Paradigma des autonomen Kunstwerks verpflichteten Ästhetik traditionell größeren Widerstand entgegensetzen, wenn es um die Vereinnahmung durch Verstehen geht: avantgardistische Musik, Musik fremder Kulturen, populäre Musik, funktionsgebundene Musik. Deshalb liegt es nahe, hier besonders die Beiträge hervorzuheben, die dieses Paradigma unter methodisch innovativen Prämissen kritisch reflektieren.

Minoru Shimizu („Begegnungen mit dem Japanischen durch die europäische Avantgarde“) etwa geht von der durch Postcolonial Studies beeinflussten These aus, das Konzept „Verstehen von Musik“ enthalte eine politische Problematik, in der bewusst oder unbewusst diskriminierende Diskurse um nationale, kulturelle oder sogar rassische Identitäten kreisen.

Diskursanalytisch gehen auch Ch. Kaden, O. Seibt, R. Schumacher und H. Hein vor, wobei sich die Vorzüge dieses Ansatzes vor allem als fruchtbar für die Interpretationsforschung erweisen, weil dort die Abnabelung vom Werk-Paradigma gewissermaßen eine künstlerische Befreiungstat ist. „Verhandlungen“ darüber, wie Musik realisiert werden könne, und eine Akzentverlagerung vom Autor auf den/die Interpreten/in werden den vielfältigen bei der Interpretation ablaufenden Prozessen wohl eher gerecht als die Opposition von „Werk“ und „Wiedergabe“, die oft als hierarchisches Verhältnis verstanden wird.

Nur lose an die Verstehensfrage geknüpft ist der Beitrag von K. Pietschmann, der untersucht, wie wir „Oper“ neu und besser verstehen können, wenn wir uns der Konzepte „Theatralität, Performativität, Körperlichkeit“ bedienen. Dieser Text verdient hier besondere Erwähnung, weil er an versteckter Stelle eine Perspektive für wissenschaftliches Handeln am Objekt Oper aufzeigt, die neue Ein- und Ausblicke für musiktheatrale Formen öffnet.

Wie Zukunftsmusik mit kaum absehbaren Konsequenzen für die Konturen des Faches liest sich der Vorschlag von Uwe Seifert, die

Kognitionswissenschaft zur Basis der Interpretationsforschung zu machen. Das Feld dessen, was Kognitionswissenschaft sein kann, steckt der Aufsatz von H. de la Motte-Haber ab, der aktuelle Ergebnisse zur kognitiven Verarbeitung von Musik erschließt.

Der Band ist also reich an Verlockungen, freilich mitunter auch an Ratlosigkeit. Dies scheint dem Thema innezuwohnen. Da wirkt H. Danusers Beitrag „Lob der Torheit“ im letzten Kapitel des Bandes außerordentlich entlastend und geradezu tröstlich: Der Autor stemmt sich mit Unterstützung gewichtiger Zeugen (Kant, Schleiermacher, Wilhelm von Humboldt u. a.) und treffender musikalischer Beispiele gegen die Wut des Verstehens und plädiert dafür, in der ästhetischen Erfahrung genügend Platz für das Nicht-Verstehen zu lassen, damit Kunst sich nicht in der Unterwerfung unter das Verstehen restlos ihrer Identität begeben.

(August 2007) Ruth Müller-Lindenberg

*Musik jenseits der Grenze der Sprache.* Hrsg. von Christian BERGER. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2004. 238 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 6.)

Der Sammelband geht auf ein im Juni 2000 an der Freiburger Universität gehaltenes Symposium zurück und will entgegen dem viel reflektierten Gedankenmodell, dass Musik nach der Sprache strebt, bewusst das Trennende zwischen den beiden Medien herausarbeiten. Wie Christian Berger in seiner Einleitung ausführt, sollen damit die Abhängigkeiten musikwissenschaftlichen Denkens und Schreibens von den Vorgaben der Sprache verdeutlicht und das „Bewusstsein für die Bedeutung der musikalischen Analyse, die immer ein mühevolleres Geschäft bleiben wird“ (S. 24), geschärft werden.

Max Haas lotet die Möglichkeiten und Grenzen aus, ob und wie sich Musik als Sprache analysieren lässt. Er überträgt hierzu linguistische Methoden des Deskriptivismus auf die Musik, die er dann als geordnete Symbolketten betrachtet und einer computergestützten Corpus-Analyse am Beispiel der Propriumsgesänge des altrömischen Chorals zuführt. Hierbei treten schnell die Grenzen dieser experimentellen Versuchsanordnung zutage (etwa bei der Frage,

ob sich Musik als formale Sprache im Sinne der Informatik beschreiben lässt); gleichzeitig wird aber auch klar, auf welch brüchigen Fundamenten die dem Musikwissenschaftler vertrauten beschreibenden Verfahren oft beruhen.

Simone Mahrenholz interpretiert die Grenze zwischen Musik und Sprache vor symboltheoretischem Hintergrund, wobei der Musik mit Rückgriff auf die Terminologie Nelson Goodmans eher die Qualität der Exemplifikation, des auf sich Selbst-Verweisens, der Sprache die der Denotation zugesprochen wird. Musik und Sprache erscheinen so als zwei verschiedene menschliche Symbolisationssysteme, wobei die Musik als Vertreterin der „Logik des Zeigens“ zu einer ständigen und immer wieder neuen Übersetzungsleistung herausfordert, was die besondere Wirkung von Musik auf neue Weise erklärt. Allerdings bleibt auch hier die Frage letztlich unbeantwortet, wie es denn Musik nun wirklich schafft, z. B. menschliche Emotionen wie Wut und Aggression zu exemplifizieren.

Der innermusikalischen Logik, die sich von der Sprachlogik unterscheidet, geht Adolf Nowak in historischer Perspektive nach, wenn er am Beispiel Hugo Riemanns und Arnold Schönbergs zwei verschiedenen Formen einer Logik der Zeitgestaltung darstellt und letztere am Beispiel eines Schönberg'schen Orchesterliedes nachweist. Hierbei wird das Ringen Schönbergs um Folgerichtigkeit musikalischer Prozesse nach dem Wegfall der Tonalität besonders deutlich.

Gretel Schwörer-Kohls Beitrag führt in eine ganz andere musikalische Welt jenseits der Sprache, nämlich zu den Mundorgelkompositionen der Hmong in Nordthailand, die zur Kommunikation mit den Verstorbenen im Jenseits dienen. Silvia Wälli thematisiert die Problematik, mittelalterliche Musik mit sprachlichen Mitteln zu analysieren, und erprobt als Lösungsansatz hierzu das Konzept der „natürlichen Erkenntnis“ des Philosophen Wolfgang Hogrebe, das die Einbeziehung von „Ahnungen“ in den Interpretationsprozess erlaubt. Anhand der Analyse des geistlichen Liedes *Alto consilio* zeigen sich die Vorteile dieser Methodik, andererseits wird klar, wie dünn die Grenze zur Überinterpretation wird (so etwa bei der Frage, ob syllabische Partien in liturgischem Kontext wirklich „Weltliches“ assoziieren, S. 106).