

„Regime“ der Kunst: das „ethische“, das „poetische“ oder „repräsentative“ und das „ästhetische“. Letzteres – es entspricht in seiner zeitlichen Abgrenzung dem Paradigma der Autonomieästhetik und der sich daran orientierenden Ansetzung der ästhetischen Moderne ab ca. 1800 – wird in dem einleitenden Beitrag von Martin Kaltenecker für den Bereich der Musik konkretisiert, wobei es dem Autor vor allem um die Präzisierung der von Rancière implizierten konzeptuellen Einheit der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts zu tun ist, um die Zurückweisung einer Bestimmung der Moderne als dem fortgesetzten Bruch mit der Vergangenheit und ineins damit um eine Delegitimierung des Konzepts „Postmoderne“ zugunsten einer Wiedergewinnung ästhetischer Beurteilungskriterien. Unter dem Titel „Généalogie, archéologie, historicité et historicité musicales“ greift François Nicolas die Titelfrage des Bandes auf und plädiert aus der Perspektive des Komponisten für ein von der Musikgeschichtsschreibung emanzipiertes musikalisches Denken auf der Basis einer radikalen Orientierung am Einzelwerk. Die Vehemenz, mit der das geschieht (und die den zweiten Beitrag Nicolas' zu einer regelrechten Kampfansage gegen einige von ihm diagnostizierte Bevormundungen und Funktionalisierungen der Musik werden lässt) macht dabei deutlich, dass es den präsentierten Debatten nicht nur um die Frage von Autonomie und/oder Historizität des musikalischen Kunstwerks geht, sondern um die Verteidigung einer intellektuell anspruchsvollen zeitgenössischen Musik und des mit ihr verbundenen kompositorischen und ästhetischen Denkens.

Aber auch, wenn man mit dem kulturpolitischen Subtext nicht vertraut ist, lohnt die Lektüre des Bandes (er bietet außer den hier besprochenen Beiträgen Texte von Esteban Buch und Hugues Dufourt zu Arnold Schönberg, von Antoine Hennion zur Bach-Rezeption und von Isabelle His zum Komponisten Diskurs in der Renaissance). Das gilt auch und gerade aus der Perspektive und in Kenntnis des deutschsprachigen Forschungsdiskurses zum Verhältnis von „Geschichtlichkeit und Kunstcharakter“ (Carl Dahlhaus). So zeigt der auf Nicolas antwortende Beitrag von Jacques Rancière („Autonomie et historicisme: la fausse alternative. Sur les régimes d'historicité de l'art“) unter Rückgriff auf Formulierungen

François Hartogs (*Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris 2003) zum einen, dass die Idee der ästhetischen Autonomie und der emphatische Werkbegriff keine Gegenentwürfe zum historischen Denken bilden, sondern ihrerseits je spezifischen „régimes d'historicité“ folgen. Zum anderen konstatiert er, dass ihrer beider Verbindung im Konzept „Moderne“ – exemplifiziert an einer Passage aus Adornos *Philosophie der neuen Musik* – nur um den Preis einer Aporie zu haben ist: der historisch entdifferenzierten Koexistenz künstlerischer Mittel und Materialien im imaginären Museum einer autonomen Kunst und der gleichzeitigen teleologischen Konzeption einer „auto-suppression de l'art“ (S. 57). Diese Überlegungen und die abschließende Feststellung, dass es nicht die *eine* Geschichte, sondern, abhängig von den jeweiligen Konzeptualisierungskriterien, „des combinaisons entre plusieurs sens d'histoire“ gibt, bedeuten weniger eine Gegenposition zu Kaltenecker und Nicolas als vielmehr eine präzise philosophische Analyse des Problems samt dem Nachweis, dass normative ästhetische Kriterien nicht auf der Basis von Geschichtsphilosophie zu gewinnen sind.

Setzte man jedoch die Moderne nicht umstandslos mit dem Aufkommen der radikalen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts gleich, wie es hier überwiegend geschieht, dann eröffnete sich die Möglichkeit, die (ohnehin unfruchtbare) Polarität von materialimmanenter Teleologie und „postmoderner Beliebigkeit“ zu überwinden: In einer weiteren Perspektive nämlich erwies sich als fundamentales Bestimmungsmerkmal der Moderne die offene Frage nach dem Verhältnis zur Geschichte und die von Kaltenecker und Rancière kritisierten Enthistorisierungsstrategien avantgardistischer oder postmoderner Provenienz als Spielarten einer Antwort darauf. Die Differenziertheit, mit der im einzelnen Kunstwerk diese Frage jeweils angegangen wird, böte sich dann als belastbares Kriterium an, das einem ästhetischen „anything goes“ entgegenzuhalten wäre. (Januar 2007) Markus Böggemann

*Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001. Hrsg. von Ludwig*

HOLTMEIER, Michael POLTH und Felix DIERGARTEN. Augsburg: Wißner-Verlag 2004. 420 S., Nbsp.

*Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext.* Hrsg. von Dörte SCHMIDT. Schliengen: Edition Argus 2005. 297 S., Abb., Nbsp. (Forum Musikwissenschaft. Band 1.)

*Musiktheorie.* Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER und Oliver SCHWAB-FELISCH. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 524 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 2.)

„Historie‘ und ‚Systematik‘“, so heißt es in der Einleitung zum Bericht über den 1. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, „sind die zentralen Begriffe der Musiktheorie“ (S. 9). Zumindest sind sie gegenwärtig die beiden Kategorien, an denen sich die Diskussionen innerhalb des Faches, die Fragen nach seinem Selbstverständnis und seiner inhaltlichen Ausrichtung, vorzugsweise festmachen. Verglichen mit nur unwesentlich früheren Selbstreflexionen, bei denen es vor allem um den künstlerischen und/oder wissenschaftlichen Status des (Hochschul-)Fachs Musiktheorie ging (vgl. Clemens Kühn, „Musiktheorie: Kunst und Wissenschaft und Praxis. Zu einer Umfrage an den deutschen Musikhochschulen“, in: *Musiktheorie* 15 [2000], S. 365–377), läßt das auf eine Umorientierung schließen: Der Wissenschaftsanspruch steht nun weitgehend außer Frage; als eine Form seiner Einlösung und zugleich als Alternative zum hierzulande vorherrschenden historischen Ansatz gewinnen Möglichkeiten systematischer Theoriebildung und damit der Anschluss an ältere Traditionen des Faches wieder an Interesse. Deren Abreißen nach 1933 und ihr Nicht-Wiederaufgreifen nach 1945 werden in Ludwig Holtmeiers lesenswertem Eröffnungsvortrag des Dresdner Kongresses als ein eklatanter „Theorieverlust“ (S. 19) dargestellt, von dem sich das Fach im deutschsprachigen Raum lange nicht erholt hat. Hier neue Impulse zu setzen, war ein zentrales Anliegen der im vorliegenden Kongressbericht dokumentierten Veranstaltung. Das ist gelungen: Zwar nicht jeder Beitrag, wohl aber das Buch als Ganzes lohnt die Lektüre, wobei die im Titel angezeigte Polarität weniger als Problemstellung, sondern als denkbar großzügiger Rahmen aufgefasst wird. Auch bleibt der Gedanke einer Emanzipation von der

„Historie“, wie er in den Grundsatzreferaten von Eckehard Kiem, Hubert Moßburger und Michael Polth unterschiedlich stark akzentuiert wird, weitgehend unberücksichtigt. Das ist kein Nachteil, denn auch in der Musiktheorie erschöpfen sich die „Aspekte des Historischen“ (Kiem) nicht in der „Lektüre der Originaltexte“ (S. 38), dem Anfertigen von Stilkopien oder gar der „Rekonstruktion einer vergangenen ‚Hörweise‘“ (S. 60). Fasst man die Möglichkeiten historischen Fragens und Forschens weiter als von den Grenzen eines solchen Empirismus vorgegeben, dann erweist sich auch, dass die Polarität von „Historie und Systematik“ nicht zwingend in der Sache begründet ist. Das zeigt neben dem Beitrag Holtmeiers auch der von Alexander Rehding: Gerade das physikalisch Absurde der Riemannschen Untertontheorie wird hier zum Anlass genommen, musiktheoretische Epistemologien zu historisieren und aus ihrem kulturellen Kontext heraus zu erklären.

„Kultureller Kontext“ ist auch einer der Schlüsselbegriffe des von Dörte Schmidt herausgegebenen Sammelbandes. Er will, wie die Herausgeberin zu Anfang darlegt, den Gegensatz von Theorie bzw. Systematik und Geschichte hinter sich lassen und sich stattdessen mit „jenen im weitesten Sinne wissenschaftlichen Kommunikationsvorgängen [...] befassen, die die theoretischen Argumentationen über musikalische Sachverhalte tragen“ (S. 8). Zu diesem Zweck werden mit topographischen Metaphern und dem Paradigma des „Raumes“ – als Alternative zu einer „Universalgeschichte“ – einerseits, mit dem Begriff des „kulturellen Handelns“ – als Alternative zur Stillstellung des Untersuchungsgegenstands – andererseits zwei aus den Kulturwissenschaften entlehnte Konzepte in Anschlag gebracht. Umgesetzt wird dieses Programm – wie bei einem Sammelband nicht anders zu erwarten – in den einzelnen Beiträgen in unterschiedlichem Maße: am getreuesten wohl in Schmidts eigenem, einem Vergleich der englischen und der deutschen Übersetzung von D’Alemberts *Éléments de Musique*, als dessen das Erkenntnisinteresse formulierender Extrakt die Einleitung der Herausgeberin gelesen werden kann. Andere Autoren fügen dem weitere Aspekte hinzu, so vor allem Max Haas in seinen enorm facettenreichen Ausführungen zur mittelalter-

lichen Musiktheorie der drei Schriftreligionen – in Wahrheit eine (musik-)historiographische Grundlagenreflexion anhand des Umgangs mit dem Phänomen mündlicher Überlieferung. Hier wie auch in Heidy Zimmermanns Untersuchungen zum Musikdenken im rabbinischen Judentum wird überdies der Begriff des „kulturellen Handelns“ mit einem präzisen Inhalt gefüllt, indem Musiktheorie als „operationales Wissen von ‚Musik‘“ (S. 40) rekonzeptualisiert wird. Der Eindruck, dass Mittelalter und Frühe Neuzeit als Forschungsgegenstände besonders zu Perspektivenwechseln und produktiven Grenzüberschreitungen herausfordern (wie es auch in anderen Kulturwissenschaften der Fall ist, man denke nur an die Schule der *Annales* oder an die Arbeiten Stephen Greenblatts), bestätigt sich also auch in diesem Band. Das gilt auch für die Beiträge von Rainer Bayreuther über die Rolle philosophischer Naturlehren für die musikalische Affektentheorie im 16. und 17. Jahrhundert und von Thomas Christensen über den Einfluss von Descartes, Newton und Locke auf das musiktheoretische Denken Jean-Philippe Rameaus. Allerdings geht Christensen nicht so weit, den ‚Helden‘ seiner Erzählung in das überindividuelle Geflecht kultureller Diskurse aufzulösen. Seine Darlegung bleibt personenzentriert und der untersuchte Kontext ein äußeres Phänomen, das auf die Rameausche Theorie trifft und allenfalls „Spuren“ (S. 105) hinterlässt.

Den programmatischen Anspruch der Publikation, auch nicht-europäische Musiktheorien zu berücksichtigen, lösen Martin Greves Überblick über das Musikdenken im türkischen Nationalstaat und Allyn Miners Präsentation eines Beispiels indischer Musiktheorie vom Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Beide Texte sind einführend gehalten, legen aber dennoch (und Greve stärker als Miner) einen speziellen Akzent auf die Austauschprozesse zwischen europäischem Gedankengut und den eigenen, kontinuierlich gepflegten oder wiederbelebten Traditionen. Sie zeigen mithin, dass die Revision und die damit einhergehende Pluralisierung von Traditionen in der Moderne kein Spezifikum europäischer Kultur ist – eine Pluralisierung, als deren Reversbild jener normative „Rappel à l'ordre“ (S. 240) erscheint, der auch die Theorien Arnold Schönbergs und Heinrich Schenkers prägt. So konstatiert Neil Boy-

ton für die Formtheorie der Wiener Schule eine weitgehende, im Fall von Schönberg und Leopold Spinner auch durch die Erfahrung des Exils nicht angefochtene Konstanz. Damit und mit der Begründung dieser Unwandelbarkeit in der bruchlosen Verbindung von Theorie und kompositorischer Praxis wird allerdings einmal mehr die kollektive Selbstinterpretation der Wiener Schule fortgeschrieben. Ihre kontextualisierende Betrachtung als ausgesprochen erfolgreiche Stabilisierungsstrategie, als Gegenmaßnahme zur allgemeinen Normenerosion in der Moderne, bleibt weitgehend außen vor. In Stephen Hintons Darstellung der amerikanischen Schenker-Rezeption stehen dagegen Wandlungsprozesse im Vordergrund. Der Versuch, Schenkers Lehre von ihrem weltanschaulichen Ballast zu befreien und sie „im Sinne einer axiomatischen Theorie mit naturwissenschaftlichen Ansprüchen“ (S. 243) zu rezipieren, lässt ihre ästhetischen und ideologischen Gehalte eines normativen „organicism“ unangetastet. Die stillschweigend übernommene regulative Idee eines organischen Zusammenhangs hat dabei letztlich auch historiographische Konsequenzen: Sie konstituiert die Geschichte der Musiktheorie als eine, „die sich im Gebilde der tönenden Struktur als Einheit denken läßt“. Dadurch komme, so Hinton, „eine Disziplin zustande, die sich eine Geschichte schafft, um geschichtslos arbeiten zu können“ (S. 246). Dem muss man in dieser Schärfe nicht zustimmen, denn weder beschränkt sich das Rüstzeug der Musiktheorie (auch in Amerika nicht) auf orthodoxen „schenkerism“ oder andere ahistorisch-strukturfixierte Methoden, noch ist die bei Hinton latent mitschwingende Entgegensetzung von kulturwissenschaftlichen Fragestellungen und musikalischer Analyse zwingend, geschweige denn wünschenswert. Dass freilich in einem Sammelband über *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext* kein einziger Musiktheoretiker vertreten ist, verweist auf die einstweilen bestehenden Schwierigkeiten, beide Ansätze miteinander zu verbinden.

Als Parallellektüre bietet sich deshalb der von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch herausgegebene Band *Musiktheorie des Handbuchs der systematischen Musikwissenschaft* an: Was jene Publikation an Kontextualisierung leistet, das ergänzt diese um die

ausführliche Darstellung musiktheoretischer Sachverhalte, ohne jedoch deren Geschichtlichkeit zu übersehen. Denn das ist das für ein nominell systematisches Werk Erstaunliche: Es ist in seinem Gesamtaufriß wie in der Anlage der meisten Beiträge dezidiert historisch ausgerichtet. Die Gliederung nach „Formen der Begründung von Musik“ (S. 9) ist zwar erkennbar, wird aber von einer chronologischen Abfolge überformt. Manches, was der Sache nach zusammengehört oder in aufeinander abgestimmter Nachbarschaft wechselseitig erhellend gewirkt hätte – z. B. der Aufsatz von Thomas Noll über Musik und Mathematik und der von Martha Brech über das Komponieren mit mathematisch-naturwissenschaftlichen Modellen im 20. Jahrhundert zusammen mit den beiden Texten von Andreas Holzer (aus denen man ohne Schaden einen einzigen hätte machen können) –, muss durch einen individuellen Lektürepräparat verbunden werden. Redundanzen bleiben so nicht aus, und die Aufforderung an die Leserin und den Leser zur „verdichtenden Reflexion“ (S. 10) zeigt, dass sie auch der Herausgeberin nicht entgangen sind. Doch ist solche Kritik wohlfeil, wenn das fertige Produkt vor einem liegt und man von den Schwierigkeiten seines Zustandekommens nicht mehr weiß, als was das Vorwort durchscheinen lässt. Ohnehin bietet das Buch einiges an dichter und doch klarer, im besten Sinne handbuchartiger Information: Genannt seien die Beiträge von Klaus-Jürgen Sachs (zur mittelalterlichen Musiktheorie), Wolfgang Hirschmann (zum 17. Jahrhundert), Volker Helbing (zur französischen Musiktheorie zwischen Rameau und Fétis) und Ludwig Holtmeier (zur Riemann-Rezeption). Gleiches gilt für die Darstellung der Analyseverfahren nach Heinrich Schenker (Oliver Schwab-Felisch) und Allen Forte (Ullrich Scheideler). Schon diese Aufzählung macht deutlich, dass die Beschäftigung mit dem Parameter Tonhöhe bei weitem dominiert; die besondere Berücksichtigung der Kategorie ‚Form‘ wird zwar angekündigt, der entsprechende Aufsatz von Ricarda Rätz muss aber am Versuch einer Überblicksdarstellung (auf 15 Seiten von der Gregorianik bis zur Klangkunst) scheitern. Friedemann Kawohl beschränkt sich im selben Kapitel dagegen mit Gewinn auf die Behandlung von Organismusmetaphern in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts. Damit ist

zugleich eine Metaebene angedeutet, die in dem Beitrag über kognitionswissenschaftliche Ansätze in der Musiktheorie (Christian Thorau) ausgebaut wird: Deren Untersuchungen laufen auf nicht weniger als eine „Theorie musikalischer Theoriebildung“ (S. 379) hinaus und bieten sich somit nachdrücklich für eine kontextorientierte Musikforschung an.

Der Band schließt mit einer Literaturliste, die aber mangels inhaltlicher Gliederung (z. B. in Anlehnung an die Kapiteleinteilung) nur einen begrenzten Nutzen hat. Hilfreicher sind da die jeweiligen Anmerkungsapparate (auf denen die Literaturliste offenkundig basiert). Die allerdings werden durch das Layout kleingehalten: Sie laufen als schmale Spalten am inneren Rand der Seiten und geben wenig – manchmal zu wenig (vgl. S. 241) – Raum für etwas, das bei einem wissenschaftlichen Handbuch nun wahrlich dazugehört.

(Februar 2007)

Markus Bögemann

*Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven.* Hrsg. von Corinna HERR und Monika WOITAS. Köln – Weimar – Wien: Böhlau 2006. 330 S.

Seit sich die Wertungskriterien in der Musikgeschichte von der Originalität, dem einmaligen Kunstwerk und dem genialen Komponisten verschoben haben hin zur Kontextualisierung und interdisziplinären Ausweitung des Gegenstandes, hat sich die Diskussion um die Methoden ebenfalls erweitert. Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer Tagung der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung, die 2005 stattfand und ausdrücklich die Kulturwissenschaft und Genderforschung als zwei große Bereiche des Erkenntnisgewinns mit einbezog. Das hohe Niveau der Beiträge zeigt, wie sehr man mit der Reflexion über Bisheriges und Künftiges um neue Perspektiven ringt und wie breit gefächert die Zugangsweisen derzeit sind.

Der erste Teil befasst sich mit der „Konstruktion von KünstlerInnen-Bildern“, wobei man mit Hilfe der Montage die biographischen Brüche und Diskontinuitäten eines Lebens erfassen kann (Beatrix Borchard). Katharina Hottmann rollt den Fall des Musikerehepaares Ingeborg und Hans von Bronsart auf, die die komponierende Tochter entmündigen ließen, weil