

Die Musikwissenschaft in Forschung und Lehre

Kritik einer bürgerlichen Wissenschaft

Die Kritik der in diesem Buch besprochenen Schriften als Zusammenstellung der Kurzfassungen, die den ausführlichen Abhandlungen jeweils vorangestellt sind. Die Kurzfassungen stehen in der Reihenfolge, in der sie im Buch den jeweiligen Fachrichtungen zugeordnet sind.

Teil I: Die Denkweisen der Musikwissenschaft

1. Musikästhetik

Eduard Hanslick, Vom musikalisch Schönen, Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Wiesbaden 1989 (Erstauflage 1854)

Hanslicks Schrift 'Vom musikalisch Schönen' insistiert auf der Objektivität des Schönen und polemisiert gegen die moralische Vereinnahmung der Musik, die in der Phrase, Musik sei eine Sprache, zum Gemeinplatz der Musikwissenschaft geworden ist. Diesem Teil seiner Schrift ist ein eigener Aufsatz gewidmet, während seine Fehlschlüsse erst im Anschluss daran abgehandelt werden. Hanslicks Versuch, das Schöne zu erklären, besteht nämlich darin, die Tatsache, dass Musik etwas Ausgedachtes ist, als einen eigenen Inhalt anzusehen, welcher in der Musik ausgedrückt sei. Damit liefert er der Vorstellung vom Sprachcharakter der Musik weiteres Material und lässt sich in dieser Hinsicht wieder leicht in das Denken der modernen Musikwissenschaft integrieren. Hinzu kommt noch Hanslicks Fehler, das Ästhetische von den musikalischen Formen abzutrennen und zum Beispiel die Harmonie ausdrücklich als etwas der Ästhetik Äußerliches und Vorausgesetztes zu betrachten – ein Fehler, der für die heutige Musikwissenschaft geradezu programmatisch ist.

Hans Heinrich Eggebrecht, Die Musik und das Schöne, München 1997

Eggebrecht erklärt in seinem Buch 'Die Musik und das Schöne' als Resümee seines musikwissenschaftlichen Forschens und Lehrens, dass die musikalische Schönheit etwas Unfassbares sei. Er bezweifelt ihre Existenz und hält sie für eine Einbildung. Für die Musik sei jedenfalls etwas anderes wesentlich als Schönheit: Sinnhaftigkeit. Allerdings – und ganz im Widerspruch zu seiner Gegenüberstellung von Schönheit und Sinn – kann er dem Begriff der musikalischen Schönheit dann etwas abgewinnen, wenn man unter ihm auch das Gegenteil verstehen kann, wenn er das Unschöne einschließt und wenn er überhaupt nur ein anderes Wort für Sinnhaftigkeit ist. Als Eselsbrücke für diese Übersetzungsleistung bietet er die Deutung der Ästhetik als abstraktes System von Elementen an, bei dem man sich das Schöne wegdenkt, es erst als Normensystem und dann als Mitteilungssystem deutet, bis man schließlich bei jenem Sinn gelandet ist, auf den es einem Musikwissenschaftler ankommt.

Sabine Sanio, Erfahrung statt Vergegenständlichung – Zum Begriff der Situation in der gegenwärtigen Ästhetik, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Band 1: Musikästhetik, Laaber 2004

Sanio nimmt die Deutung der Ästhetik als Sinnhaftigkeit zum Ausgangspunkt einer entsprechenden Darstellung moderner Kunst: Wenn Schönheit nichts anderes ist als Sinn, dann ist perfekte Sinnstiftung umgekehrt eine neue Form von Schönheit. Am Beispiel des Komponisten John Cage würdigt Sanio eine moderne Form künstlerischer Selbstinszenierung, die ihr Publikum mit einer umständlich vorgeführten Verweigerung von Musikdarbietung zu beeindrucken sucht. Wie der Komponist, so versteht auch die Wissenschaftlerin ein Konzert als eine Kommunikation zwischen Künstler und Publikum, aus der im Namen einer direkten Verständigung die Musik als austauschbarer 'Zeichenträger' herausgehalten werden sollte. Mit

Begriffen wie 'Rezeptionsästhetik' und 'Situationsästhetik' siedelt sie die verrückten Shows in der Welt des Schönen an, wobei sie sich auf Philosophen wie Kant und Hegel berufen zu können meint.

2. Musiktheorie

Hugo Riemann, Handbuch der Harmonielehre, Leipzig 1918

Riemanns Funktionstheorie besteht in der absurden Behauptung, Tonika, Dominante und Subdominante seien letztlich von der Natur vorgegebene Klänge, die als tiefere Bedeutung in jedem sonstigen Klang stecken, der ganz unabhängig von den Tönen, aus denen er *besteht*, die Töne der Grundklänge *meint*. Insofern Tonika, Dominante und Subdominante als Grundklänge aller anderen Klänge anerkannt sind, wird die seit den Anfängen der tonalen Musik anstehende Ableitung der melodischen Formen aus ihrer harmonischen Grundlage beansprucht. Gleichzeitig werden jedoch *melodische* Bestimmungen für die *harmonische* Deutung der Klänge zu Hilfe genommen: Die melodische Nähe der Töne zueinander, also ihre Stellung im System der Tonstufen, soll ihre prinzipielle Austauschbarkeit begründen, wodurch eine Dissonanz zu einem Vertreter einer Konsonanz wird und deren angebliche Funktion übernimmt.

Martin Vogel, Schönberg und die Folgen – Die Irrwege der Neuen Musik, Teil 1: Schönberg, Bonn 1984

Martin Vogels Kritik der Neuen Musik basiert auf den Konstrukten der Riemannschen Funktionstheorie. Insbesondere die in dieser Theorie enthaltene Vorstellung von der Obertonreihe als natürlichem Vorbild des Durklangs und von einer entsprechenden dem Mollklang zugrunde liegenden *Untertonreihe* verlängert er in die Forderung, die Musik müsse nunmehr auch weitere Teiltonverhältnisse als Vorbild von Harmonien akzeptieren. Er hält allen Ernstes die *Naturseptime* mit dem Schwingungsverhältnis 7:4 für die wirkliche Grundlage der Septime und fordert eine entsprechende Intonation, welche die Grenzen der temperierten Stimmung mit ihrer Beschränkung auf zwölf Töne sprengt. Dies will er als Beitrag für einen wirklichen Fortschritt in der Musikgeschichte verstanden wissen, den er bei der Neuen Musik vermisst. Jener wirft er vor, die Naturseptime verraten zu haben und sich mit den gängigen zwölf Tönen zu arrangieren. Er teilt die Auffassung der modernen Komponisten, dass die Musik sich von tradierten Beschränkungen frei machen müsse, meint aber, dass mit der Zwölftonmusik der falsche Weg beschritten worden sei. Den Tristanakkord, den die Zwölftonmusiker gerne als Beweis einer historisch notwendigen Auflösung der Tonalität zitieren, nimmt Vogel furchtbar ernst: Er bestreitet, dass dieser Akkord atonal ist, und deutet ihn als ein Kombinat aus Unterklang und Naturseptime. Da diese Konstrukte im Einklang mit der von ihm vertretenen Funktionsharmonik stehen, hält er sich für einen Verteidiger der tonalen und Kritiker der atonalen Musik.

Clemens Kühn, Formenlehre der Musik, Kassel 2004

Kühn gehört eher zu den Musiktheoretikern, die von der Neuen Musik fasziniert sind. Er betrachtet nämlich in seiner Formenlehre die musikalischen Stilformen derart abstrakt und losgelöst von ihrem ästhetischen Charakter, dass ihm die Formen der Realisierung und die der Destruktion der musikalischen Ästhetik im Prinzip als ein und dasselbe gelten: als Daseinsweisen der alles veredelnden Form. Dass Musik in verschiedenen Formen vorkommt, gilt Kühn nicht als Ausgangspunkt dafür, diese Formen zu analysieren, sondern als Anlass, die Tatsache des Geformtseins zum Ideal zu erheben. Zweck der Form soll es sein, die Musikstücke zusammenzuhalten, damit sie nicht auseinanderfallen. So wird in der Formenlehre die

abstrakte Struktur zu einem Inhalt, den die Musik ausplaudert, also zu einer Kategorie der Sinnstiftung.

Othmar Steinbauer, *Das Wesen der Tonalität, Erläutert und kommentiert von Dominik Šedivý, Wien 2006*

Steinbauer ist wieder – ähnlich wie Vogel – ein Kritiker der Zwölftonmusik vom Standpunkt einer alternativen Fortentwicklung der Tonalität. Er argumentiert jedoch nicht gegen die Beschränkung auf zwölf Töne, sondern gegen deren Gleichberechtigung. Seine Vorstellung von einer weiter gefassten Tonalität unterstellt unmittelbare Verhältnisse der zwölf Töne zueinander. Insofern ignoriert er wie Riemann die über die Tonarten vermittelten Beziehungen der Töne, wie sie in der Modulation realisiert werden. Dabei will er jeglichem Versuch, die Tonleitern aus harmonischen Konstellationen abzuleiten, den Garaus machen. Steinbauer hält die Melodie für das Primäre und die Harmonie für das Abgeleitete. In dieser Auffassung sieht er sich ausgerechnet dadurch bestätigt, dass die Harmonielehren stets auf melodische Begründungen der Harmonien zurückgreifen. Er *sieht* den Widerspruch dieser Theorien – und löst ihn verkehrt auf: Er kritisiert nicht den Rückfall auf melodische Begründungen, sondern den Versuch einer Erklärung der Musik aus ihren harmonischen Grundlagen. Dazu konstruiert er eine Genese diverser Tonleitern aus einem Grundton, den er sich unabhängig von den Tonverhältnissen, in denen er Grundton ist, als einen geheimnisvollen Urton vorstellt. Die Tonleitern konstruiert er nach einem Ideal der polaren Spiegelung und völlig jenseits dessen, was als Dur- und Molltonleiter bekannt ist, um zu beweisen, dass alle zwölf Töne aus einem Urton ableitbar seien.

Šedivý, der Steinbauers Schrift über die Tonalität achtzig Jahre nach der ersten Veröffentlichung neu herausgegeben hat, gibt in seinem Kommentar aufschlussreiche Auskünfte über die inzwischen zustande gekommenen Fortschritte der Musiktheorie. Obgleich er Steinbauers Tonleitern für bloße Konstrukte hält, sieht er in der Bestimmtheit dieser Leitern eine unnötige Beschränkung und hätte die Tonalität gerne durch Einbeziehung weiterer Skalen noch mehr erweitert. Für ihn ist Tonalität einfach nur dasselbe wie Zusammenhang. Ansonsten findet er wie Steinbauer, dass es noch immer keine befriedigenden Erklärungen der grundlegendsten harmonischen Phänomene gibt, ist damit aber sehr zufrieden, weil er zu wissen glaubt, dass man nichts wissen kann, weil der menschliche Geist einfach nichts zu fassen vermag und die Musik ewig rätselhaft bleiben muss. Darum hält er den Buchtitel *Das Wesen der Tonalität* auch für sehr verfehlt.

Helga de la Motte-Haber, *Musiktheorien – Systeme mit begrenzter Reichweite, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Band 2: Musiktheorie, Laaber 2005*

Dass eine Musiktheorie nie und nimmer dazu geeignet sein könne, die Musik zu erklären, ist das Resümee eines Artikels, in dem de la Motte-Haber über die Fortschritte der Musiktheorie berichtet. Die Beweisführung beginnt mit einer Deutung der Musikgeschichte: Die Bestrebungen zur *Zerstörung* der musikalischen Ästhetik werden als solche ihrer *Fortentwicklung* aufgefasst. Unter dieser Voraussetzung soll die Manie, jede Vorstellung von einem notwendigen Merkmal der Musik dadurch zu blamieren, dass man 'Musik' *ohne* dieses Merkmal vorführt, die Unmöglichkeit allgemeiner Aussagen über Musik 'beweisen'. Die abstrakten Modelle, in denen Musiktheorien Beziehungen zwischen Tönen oder 'Ereignissen' passend zu den abstrakten Regeln der Neuen Musik erfinden, dienen als Material für den abschließenden Beweis, dass die Realität viel zu vielfältig sei, um von einer einzelnen Theorie erfasst werden zu können, wohingegen ein Pluralismus von Theorien der musikalischen Wirklichkeit angemessen sei. Theorien, die auf ihren Erklärungsanspruch verzichten, dürfen sich der Beachtung in der Musikwissenschaft sicher sein.

3. Musikpsychologie

Heinrich Husmann, *Vom Wesen der Konsonanz*, Heidelberg 1953

Dieses Beispiel ist für die Musikwissenschaft insofern bemerkenswert, als es eine verkehrte Beweisführung für eine richtige Erkenntnis enthält: Husmanns Koinzidenztheorie der Konsonanz begreift das Wesen der Konsonanz richtig als ein Zusammenfallen der Teiltöne beim Zusammenklang der Töne. Sie geht aber nicht dem *ästhetischen* Sachverhalt des unmittelbaren Harmonierens der Töne nach und unterscheidet es von mehr indirekten Formen des Harmonierens, sondern fällt trotz ihrer treffenden Argumente gegen die üblichen musikpsychologischen Konstrukte auf die Denkweise der Musikpsychologie zurück: Husmann sucht in der *Wahrnehmung* nach einer Ursache dafür, dass das von ihm erkannte Prinzip der Konsonanz für die Musik bestimmend ist. Von da an ist seine Theorie so absurd, wie eben Musikpsychologie nur sein kann. Husmann macht sich Gedanken darüber, wie die Töne in der Seele ankommen, und meint, dass diese Frage mit der Beobachtung beantwortet werden könne, dass der Schall auf seinem Weg durch den Gehörgang eine geringfügige Verzerrung erfährt. An dieser Verzerrung findet er bemerkenswert, dass sie aus einem Sinuston einen Ton mit (schwachen) Obertönen macht. Dies wiederum veranlasst ihn zu merkwürdigen Experimenten, bei denen er herausfinden will, welche Wirkungen man an Versuchspersonen erzielt, wenn man ihnen Töne und Sinustöne auf beiden Ohren gesondert zuführt. Aus den verwirrenden Eindrücken der Versuchspersonen schmiedet er sich ein Resümee, wonach die Funktionsweise der Wahrnehmung verantwortlich sein soll für jene Grenze, die zwischen kleineren und größeren Zahlen im Frequenzverhältnis zusammenklammernder Töne vermutet wird und die nach einem alten musiktheoretischen Vorurteil den Unterschied von Konsonanz und Dissonanz ausmachen soll.

Roland Eberlein, *Die Entstehung der tonalen Klangsyntax*, Frankfurt am Main 1994

Eberlein zieht aus der Uneinigkeit bezüglich des *Begriffs* der Tonalität und der nichtsdestotrotz bestehenden Einigkeit über deren angeblich exklusives *Vorkommen* im 18. und 19. Jahrhundert den Schluss, dass die Musik dieser beiden Jahrhunderte besser durch eine 'tonale Klangsyntax' zu kennzeichnen sei. Dieser Begriff will gar nicht mehr die Harmonik der Tonarten charakterisieren, sondern alle möglichen Ton- und Akkordfolgen, die in dieser Zeit gehäuft auftreten. Eberlein hat sich in den Kopf gesetzt, diese harmonisch begriffslos und bloß statistisch bestimmten Klangfolgen durch Muster der Wahrnehmung zu begründen, die ihm aber zu seinem Bedauern wegen des Ablebens der Komponisten nicht verfügbar sind. So schließt er von den Stereotypen und Floskeln, die er in Harmonielehren zu finden meint, auf die damalige Wahrnehmung, um daraus umgekehrt wieder die Notwendigkeit der Floskeln zu begründen. Da er die Auflösung von Dissonanzen in die Tonika ihrer Tonart für eine bloß zufällig durch Hörgewohnheiten befestigte Stereotype hält, bleibt ihm rätselhaft, wieso andere Stereotypen, die nach seinen begriffslosen Vorstellungen ebenso möglich wären, historisch keine Chance hatten. Auf jeden Fall sieht er in der Bildung von musikalischen Floskeln nur die Leistung eines 'Organismus', dem das Erlernen von Regelmäßigkeiten in der 'Abfolge von Schallen' Vorteile bringt, welche die 'Weitergabe seiner Gene' begünstigt. Um nachzuweisen, dass die moderne Tonleiter keineswegs auf einem harmonischen Gesetz, sondern auf zufälliger Konvention beruhe, befragt er Versuchspersonen danach, ob sie das, was er für eine Modulation hält, auch als Modulation erkennen. In Fällen, in denen sich die Probanden über das Vorliegen einer Modulation täuschen, verrät Eberlein sogar die Tricks, mit denen er die Täuschung verursacht hat. Nichtsdestotrotz meint er bewiesen zu haben, dass kein Mensch Tonarten identifizieren könne, weshalb der Begriff der Tonleiter ein bloßes 'Konstrukt der Musiktheorie' sei.

Cornelius Bradter, Die Generative Theorie der Tonalen Musik, Grundlagen und Entwicklungsimpulse durch F. Lerdahl und R. Jackendoff, Münster 1998

Die von Bradter referierte 'generative Theorie der tonalen Musik' der amerikanischen Autoren Lerdahl und Jackendoff geht von der fixen Idee aus, das Wahrnehmen der Realität bestünde prinzipiell darin, hierarchische Strukturen zu generieren. Die Autoren wählen die tonale Musik als passende Realität, weil sie finden, dass davon reichlich Material verfügbar sei. Sie entwerfen Regeln, nach denen man ein Musikstück im Sinne einer hierarchischen Struktur segmentieren können soll. Ohne Rücksicht auf die wirkliche harmonische, rhythmische oder melodische Zusammengehörigkeit der Töne wird ein Musikstück in kleinste Einheiten zerlegt, um dann wieder gruppiert zu werden, und zwar nach einem System von Regeln und Vorschriften, die aus der Idee der Hierarchie abgeleitet sind. Wo sich ein Musikstück dagegen sperrt, wird es durch Umwandlung in eine angeblich zugrundeliegende Komposition gefügig gemacht, wofür es ebenfalls Regeln gibt. Bekannte musikalische Bestimmungen dürfen auf keinen Fall zugrunde gelegt werden. Das gilt auch für den Takt, der zwar wirklich hierarchisch segmentiert ist, aber eben nicht nach den Regeln, die für die fortlaufende Einteilung eines ganzen Musikstücks gelten sollen und die für ein Modell der Wahrnehmung stehen, das sich eine ganz eigene Realität generiert.

Wolfgang Auhagen, Rhythmus- und Tempoempfinden, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Band 3: Musikpsychologie, Laaber 2005

Auhagen gibt einen Überblick über die musikpsychologische Forschung zum Thema Rhythmus. Den Takt kennt er nicht als ästhetische Kategorie, als Form der Harmonie in einer gleichmäßigen harmonischen Bewegung, sondern nur als abstrakte Ereignisfolge. Die gleichmäßig fortlaufende *Unterteilung* des Taktes in eine Hierarchie von Segmenten deutet er entsprechend den Gepflogenheiten der Musiktheorie ganz umgekehrt als fortlaufende *Gruppierung* von dem Takt angeblich zugrunde liegenden Elementen. Das Zustandekommen eines Taktes aus kleinsten Einheiten erklärt er sich musikpsychologisch aus einer Disposition der Wahrnehmung. Diese soll erstens durch einen inneren Taktgeber einen Puls vorgeben, durch den sie die angeblichen Elemente des Taktes definiert. Sie soll zweitens von sich aus eine Zusammenfassung der 'Ereignisse' zu Gruppen erzeugen, auch da, wo es keinerlei reale Anhaltspunkte dafür gibt. Drittens soll sie prototypische Muster gespeichert haben, welche die hierarchische Struktur des Taktes gewährleisten. Es kursieren verschiedene Modelle des vermeintlichen inneren Taktgebers, den man sich als eine Oszillatorenbank vorstellt. Dabei gibt es verschiedene Vorstellungen darüber, wie viele Oszillatoren es geben müsse, ob diese in ihrer Phase oder Frequenz konstant sind oder nicht usw. Weiterhin gibt es jede Menge Experimente, in denen Versuchspersonen mit Signalfolgen traktiert werden und aus denen man ganz abseits der Musik Erkenntnisse über den Apparat gewinnen will, den man für die Wahrnehmung und darüber auch für die Beschaffenheit des musikalischen Rhythmus verantwortlich macht.

4. Musiksoziologie

Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt am Main 1975

Adornos Einleitung in die Musiksoziologie kritisiert die bürgerliche Funktionalisierung der Musik vom Standpunkt einer alternativen Funktionalisierung – und dies, obwohl er die ideologische Wucht des instrumentellen Denkens kennt. Auch Adorno interessiert sich für Musik nicht um ihrer Schönheit willen, sondern weist ihr eine gewichtige Aufgabe zu: Sie soll die Gegensätze der bürgerlichen Gesellschaft aufdecken und auf eine bessere Zukunft hinweisen. Wo Musik nach Adornos Geschmack zu wenig Antagonismen und zu viel Harmonie

zeigt, vertuscht sie die gesellschaftliche Realität und ist somit Ideologie. Nach diesem Motto fordert Adorno eine gesellschaftliche Dechiffrierung von Musik. Seinem entsprechenden Ideal der Musikinterpretation gemäß nimmt er eine Typologie der Musikhörer vor, an deren oberster Stelle der auf Sinnzusammenhänge achtende und daher der Neuen Musik gegenüber aufgeschlossene 'Experte' steht. Am Maßstab des 'strukturellen Hörens', das angestrengt nach einer tiefen Bedeutung in der Musik sucht, geht Adorno die Umgangsweisen mit Musik durch, bis hin zur tiefsten Stufe, auf die ein Mensch sinken kann, wenn er jegliche Anstrengung beim Musikhören scheut. Soweit er sich auf die real existierende Sinnsuche im bürgerlichen Musikleben bezieht, hält er sie nicht für eine auf Einverständnis mit den bestehenden Verhältnissen zielende moralische Veranstaltung, sondern für eine berechtigte Sehnsucht, die nur der Sozialismus erfüllen kann.

Peter Rummenhüller, Einführung in die Musiksoziologie, Wilhelmshaven 1978

Peter Rummenhüller kritisiert in seiner Einführung in die Musiksoziologie jegliche Musiktheorie, die Musik nur aus ihren immanenten Bestimmungen heraus erklären will. Das Wesen der Musik sei außerhalb der Musik angesiedelt, nämlich in der Gesellschaft, und dies findet er schon deswegen glaubwürdig, weil er überall auf Behauptungen stößt, denen er diese Auffassung entnehmen kann. Dieselben Theorien, die er zu Zeugen für den musiksoziologischen Standpunkt aufruft, kritisiert er jedoch auch, weil sie das Gesellschaftliche nur in den äußerlichen Bedingungen des Musiklebens aufsuchen und nicht an der Musik selbst nachweisen. Darum bemüht sich jedenfalls Rummenhüller, der die Musiktheorie einerseits musiksoziologisch korrigieren will, jene aber andererseits in ihrem unkorrigierten Zustand dazu benutzt, um die musikalischen Details auszubreiten, in denen sich das Gesellschaftliche angeblich versteckt. Von diesen Details gelangt er auf abenteuerliche Weise zu Deutungen, denen zu entnehmen ist, dass ihm das Bürgertum als revolutionäre Klasse lieber ist als dessen etablierte Nachkommen. An einem Stück von Bach will er beweisen, dass dieser 'dialektisch' komponiert und damit einen in seiner Zeit eigentlich unmöglichen Vorgriff auf eine bessere Gesellschaft bewerkstelligt habe. Selbst an einzelnen Harmonien will er das Gesellschaftliche zeigen und fordert von der Musiktheorie, jene als Vokabeln einer von der Gesellschaft sprechenden Sprache zu entschlüsseln. Gegen die Unterscheidung von 'gesellschaftlichem Zweck' und 'ästhetischer Qualität' der Musik wendet er ein, dass diese mit der musiksoziologischen Denkweise unvereinbar sei, womit er alles Nötige gesagt zu haben meint.

Max Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, Tübingen 1972

Die musiktheoretische Schrift Max Webers, die nach seinem Tod mit einem Titel versehen und veröffentlicht wurde, wird zwar für ein grundlegendes Werk der Musiksoziologie gehalten, behandelt aber, wie auch einige Musikwissenschaftler schon bemerkt haben, vorwiegend musikhistorische und -ethnologische Fragestellungen. Weber kennt und bemerkt eine ganze Reihe von Unterschieden zwischen modaler und tonaler Musik, fasst die harmonische Grundlage der tonalen Musik aber nicht nach ihrer ästhetischen Seite, sondern als Resultat einer 'rationalen' Unterteilung der Oktave auf. Er stellt die melodisch-distanzmäßige Unterteilung der Oktave, wie sie für die modale Musik kennzeichnend ist, dem von ihm vermuteten Verfahren einer harmonischen Teilung gegenüber und wägt Vor- und Nachteile der Teilungsmethoden gegeneinander ab. Die Vorstellung einer symmetrischen, äquidistanten Aufteilung, die er selbst für überholt und durch die Tonalität widerlegt ansieht, hält er gleichwohl als Maßstab fest, an dem er sein Konstrukt der harmonischen Teilung misst und für problematisch befindet. Auf dieser Grundlage entwirft er eine Musikgeschichte, in der sich angeblich ewig unvereinbare melodische und harmonische Prinzipien miteinander streiten und schließlich die tonale Musik hervortreiben. In diesem Gemälde unterschlägt er seine eigenen Anmerkungen zum prinzipiellen Unterschied zwischen rituell bestimmter, rezi-

tativer Musik und solcher für den ästhetischen Genuss; stattdessen konstruiert er einen Prozess der Rationalisierung, in dem die westliche der übrigen Welt in jeder Hinsicht, also auch in der Musik, historisch vorausgeeilt sein soll.

Kurt Blaukopf, Musik im Wandel der Gesellschaft, Grundzüge der Musiksoziologie, Kassel 1984

Kurt Blaukopf liefert im Gestus musiksoziologischen Resümierens eine Musiktheorie, die hauptsächlich durch die moderne Ideologie der Musikethnologen geprägt ist: Er will die musikalische Gleichwertigkeit von modaler und tonaler Musik beweisen und richtet seine Begriffsbildung an dieser Absicht aus. Musik definiert er so, dass der Unterschied zwischen rituellem Sprechgesang und fertiger Musik, ja sogar der zwischen sprachlichem Laut und musikalischem Klang zum Verschwinden gebracht wird. Die Einbindung der modalen Musik in den religiösen Ritus verklärt er als 'lebensgebundene Umgangsmusik', wohingegen er die moderne 'Darbietungsmusik' eher für eine Entartung hält. Von einer Entwicklung der Musik will er nichts wissen, sondern nur von Veränderung, Wandel und 'Mutation'. Den Übergang zur tonalen Musik betrachtet er also als ein gutes Beispiel für eine deutliche 'Mutation'. Er verfälscht die durch die Mehrstimmigkeit veranlasste Harmonisierung des Tonsystems in einen inhaltslosen Wandel der Dimensionalität, der 'Struktur' und des 'musikalischen Handelns'. Einen ähnlichen Strukturwandel schreibt er auch der industriellen Produktion zu, in der er also das Prinzip der tonalen Musik vorgebildet wähnt. So beweist jeder Wandel die ewige Zusammengehörigkeit von Musik und Gesellschaft und daher auch die Wichtigkeit einer jeglichen musikalischen Tradition – ein Gedanke, der in den Gremien der UNESCO wohlgefällig aufgenommen worden ist, womit sich laut Blaukopf wiederum die gesellschaftliche Nützlichkeit der Musiksoziologie zeigt.

5. Musikethnologie

Erich Moritz von Hornbostel, Tonart und Ethos, Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie, Leipzig 1986

Erich Moritz von Hornbostel ist ein Repräsentant für den Übergang von der Musiktheorie und der Musikpsychologie zur vergleichenden Musikwissenschaft, die heute einfach Musikethnologie heißt. Er verspricht sich Aufklärung über das Wesen der Musik durch die Hinwendung zu den Exoten, bei denen sich noch Reste der Vorläufer unserer heutigen Musik finden lassen. Obwohl er dabei zwischen musikalischen und außermusikalischen Bestimmungen unterscheidet und daher unterstellt, dass man schon einen Begriff vom Wesen der Musik haben muss, um das spezifisch Musikalische von Andersartigem unterscheiden zu können, fingiert er eine aus dem Vergleich der unterschiedlichen Entwicklungsformen von Musik *resultierende* theoretische Klärung. Er identifiziert dabei das Wesen der Musik mit den Gemeinsamkeiten, die sich an heutiger Musik und früheren Singweisen feststellen lassen, reduziert das Musikalische also theoretisch auf seine rudimentärsten Spuren in der Steinzeit. Die Unterscheidung zwischen unfertiger und fertiger Musik stellt er unter den Verdacht einer Voreingenommenheit, die Fremdartiges im Sinne von Bekanntem umdeutet. Er selbst praktiziert eine genau umgekehrte Voreingenommenheit: Er deutet die tonale Musik als eine Sache der Gewohnheit und Sitte, also im Sinne der für die Verbreitung der modalen Musik maßgeblichen Geisteshaltungen. Auch die dazu passende Ethoslehre der Antike hält er für mehr als bloßen Aberglauben, nämlich für eine tiefe Einsicht in das Wesen jeglicher Musik.

Alain Daniélou, Einführung in die indische Musik, Wilhelmshaven 2004

Alain Daniélou liefert eine Darstellung der indischen Musik, deren Begriff er mit der Übernahme ihres Standpunkts verwechselt. Eine modale Musik, die mit ihrer einlullenden

Eintönigkeit einen Trancezustand bezweckt, in dem die unbehagliche Realität verschwimmen und einem bedürfnisenthobenen Glückszustand weichen soll, beschreibt er in Anlehnung an deren eigene Ideologie. Die Vielfalt der Modi, in denen die indische Psalmodie aufgrund variabler Tonstimmungen einer siebenstufigen Skala ausgeführt wird, ist in einem Tonsystem aus 22 Tönen zusammengefasst, die in ihrem Verhältnis zum permanenten Halteton nicht nach harmonischen, sondern nach mystischen Gesichtspunkten unterschieden werden. Jeder dieser Töne soll einen eigenen Ausdruckswert haben und dadurch die unterschiedlichen Bedeutungen und magischen Wirkungen der an Tages- und Jahreszeiten sowie an religiöse Feste gebundenen Modi bewirken. Daniélou übernimmt die Illusion einer Bedeutung der Töne und Modi, hält die modale Musik für besonders ausdrucksstark und vertieft diese Auffassung durch eine Theorie der Ursprache, der er eine innige Verwandtschaft mit der modalen Musik und ein Zusammenfallen von Sprache und Musik zuschreibt. Die Umständlichkeit der rituellen Festlegungen, der Einprägung der Modi und der Ausbildung der Musiker will er vor ihrer Zerstörung durch das Eindringen der tonalen Musik bewahrt wissen. Polyphonie, Tonalität, temperierte Stimmung und Notenschrift stellt er als fragwürdige westliche Errungenschaften, als Niedergang der Improvisation und Verlust musikalischer Semantik und Expressivität dar. Das Fehlen eines ästhetischen Zwecks in der indischen Musik deutet er um in eine höhere Ästhetik, in der die mystische Welt der indischen Kosmologie, das wunderbare Verschmelzen aller Dinge als eine höhere Harmonie erfahrbar wird. Dieses Konstrukt einer jenseits der Musik angesiedelten und durch die Musik nur übermittelten göttlichen 'Schönheit' hält er – ganz im Gegensatz zu den an wahrnehmbaren Formen orientierten Vorstellungen – für den Inbegriff der Schönheit.

Habib Hassan Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven 1998

Habib Hassan Touma charakterisiert die arabische Musik, für deren Erhaltung er sich engagiert. Die eigenartigen Tonverhältnisse in den arabischen Modi begreift er nicht als Ergebnis einer harmonischen Spekulation auf Basis einer noch nicht harmonisierten Musik, sondern als ein reiches Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten. Die Vorstellung, dass jedem Modus ein besonderer Ausdrucksgehalt eigentümlich sei, übernimmt er von der traditionellen arabischen Lehre. Dass die dem Modus beigemessene Bedeutung auf klanglichen Eigentümlichkeiten beruhe, versucht er durch Befragungen von Versuchspersonen zu bestätigen. Die Tonalisierung der arabischen Musik und das schwindende Interesse für die modale Musik hält Touma für eine Katastrophe. Im Namen einer ganz eigenen arabischen Identität wirft er den arabischen Intellektuellen vor, sie hätten westliche Massenmedien, Musikinstrumente, Notationstechnik usw. und damit die Untergrabung arabischer Traditionen zugelassen.

6. Musikhistorik

Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968

Carl Dahlhaus will die Entstehung der Tonalität darstellen und bemerkt an den bisherigen Untersuchungen zu diesem Thema, dass sie wegen unterschiedlicher Vorstellungen über die Tonalität zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen. Er versucht nun nicht das Naheliegende, nämlich eine Klärung zum Begriff der Tonalität herbeizuführen, sondern unterstellt, die gegensätzlichen Theorien seien jeweils auf ihre Weise sachgemäß und für seine Untersuchung maßgeblich. Er glaubt, die Theorien widersprüchen sich nur scheinbar, und will ihren für sein Unterfangen brauchbaren Kern heraus Schälen. Dabei müssen die Theorien allerdings Federn lassen. Zunächst stört der Drang zur Systematik, dann eine unhistorische Betrachtungsweise, die Dahlhaus konstatiert, wenn eine Sache wie die Tonalität nicht unter dem Gesichtspunkt ihrer Vergänglichkeit betrachtet wird. Schließlich bietet er für die beiden gegensätzlichen Lehrmeinungen von der Tonalität – Stufentheorie und Funktionstheorie – einen Kompromiss

an, unter dem der Streit für beendet erklärt werden könne. Zunächst bemerkt er, dass die Ableitung der Harmonien aus der Tonleiter ein Fehler der Stufentheorie ist, den die Funktionstheorie kritisiert. Dann findet er auch an der Funktionstheorie Gesichtspunkte, die eine Ableitung aus der Tonleiter unterstellen. Daran fällt ihm jedoch nicht auf, dass die Funktionstheorie den Fehler der Stufentheorie in einer anderen Weise fortsetzt, sondern zieht den Schluss, dass die von der Funktionstheorie beanspruchte Ableitung der Skala aus den Harmonien dann eben nicht gelingen *könne*. Der Fehler soll dann darin liegen, dass überhaupt eine 'kausale' Erklärung gesucht wird, statt beide Erklärungen im Bild einer Wechselwirkung zu ersäufen. Als Substrat dieses Kompromisses stellt Dahlhaus ein paar Stichworte zusammen, die in den Theorien der Tonalität vorkommen und die ihm als Leitfaden zur willkürlichen Deutung der historischen Fakten dienen.

Michael Heinemann, *Kleine Geschichte der Musik*, Stuttgart 2004

Michael Heinemann stellt seine Musikgeschichte unter das Motto 'Weltmusik'. Diesen Terminus gewinnt er zunächst durch die einfühlsame Nacherzählung uralter Mythen, welche Tonsystem und Kosmologie unter dem Gesichtspunkt einer geheimnisvollen Ordnung zusammenschließen. Aus den spekulativen Konstruktionen der Alten entnimmt er eine ewige Wahrheit, nämlich das Bekenntnis zur Musik als geistiger Arbeit. Diese wiederum sieht er in allen historischen Epochen dadurch geleistet, dass dem Bedürfnis nach ästhetischem Genuss widerstanden und der Rezeption einer intendierten Bedeutung gehuldigt wird. In diesem Zusammenhang betrachtet er die Entstehung der tonalen Musik mit großer Skepsis. Andererseits entwickelt er aus dem bloßen Sachverhalt, dass diese Musik nicht tradiert, sondern komponiert wird und daher in vielfältigen Formen auftritt, eine Notwendigkeit der tiefsinnigen Rezeption, die darin besteht, sich über die Gattungszugehörigkeit der jeweiligen Musik Klarheit zu verschaffen. Die ganze Musikgeschichte ist für ihn eine Problemgeschichte der Rezeption. Sie endet in der Proklamation einer 'Weltmusik', deren Sinn der Rezipient beständig neu 'konstituiert'.

Martin Geck, *Wenn Papageno für Elise einen Feuervogel fängt*, *Kleine Geschichte der Musik*, Berlin 2006

Martin Geck breitet vor dem Leser die Musikgeschichte als Kaleidoskop von Weltbildern aus. Die Betrachtung musikalischer Formen erscheint ihm mechanistisch, wohingegen die Biographie der Komponisten Ergiebigeres liefern soll, weil sich da Weltanschauungen und Menschenbilder finden, um die es angeblich in der Musik geht. Schon bei den Alten findet er die Verquickung der Musik mit kosmologischen Vorstellungen bahnbrechend, weil uns Menschenkindern da schon deutlich werde, dass wir zu einem großen Ganzen gehören. Bei der Entstehung der tonalen Musik trete dieser Mystizismus leider etwas hinter einem ästhetischen Interesse zurück, aber die Aufgabe, auf dieser Grundlage neu mit der musikalischen Darstellung tiefer Botschaften zu beginnen, werde von den Komponisten alsbald in Angriff genommen. Zwar sei man nie ganz sicher, was der Komponist da immerzu ausdrückt, aber irgendetwas werde es schon sein, und im Zweifelsfall bleibe es nur dem Komponisten selbst verständlich. Die Abneigung der modernen Komponisten gegen die Tonalität leuchtet Geck als Folge kompromisslosen Artikulierens ein, und dass ihm das musikalische Ergebnis nicht gefällt, hält er für völlig unerheblich, weil ästhetische Maßstäbe nach seiner Auffassung nur von einer falschen Erwartungshaltung zeugen. An den ungenießbaren Kompositionen der Moderne ebenso wie am Singsang der Steinzeitmenschen bildet er sich mit Vorliebe seine Vorstellung davon, was Musik ist: ein Mittel gegen das Alleinsein im Universum.

Teil II: Wissenschaft im Dienste bürgerlicher Kultur

7. Populärwissenschaftliche Kulturbeflissenheit

Alessandro Baricco, *Hegels Seele oder die Kühe von Wisconsin, Nachdenken über Musik, München 2006*

Alessandro Baricco hat ein Problem mit der Trennung von ernster und unterhaltsamer Musik und möchte gerne beides zusammenbringen. Er spricht von einer Ideologie der ernsten Musik, meint damit aber nicht die elitäre Einbildung eines besseren Geschmacks und die zugehörige Deutung der Musik als Inbegriff des Höheren, an dem die Elite teilzuhaben beansprucht, sondern die aus seiner Sicht mangelhafte Einlösung dieses Anspruchs in der modernen Welt. Baricco will die Elite darauf verpflichten, sich den Nimbus der Höherwertigkeit durch ernsthafte Bemühung um das Höhere zu verdienen. Das Höhere aber liegt für ihn in der Ausrichtung an der Moderne. Die 'Moderne' fasst Baricco im Bild einer Explosion, in der lauter Sinnsplitter auseinander fliegen, was ein Schock für die Bürger sein soll, die es sich noch immer in einem beruhigenden Sinnzusammenhang gemütlich machen. Die Angehörigen der Elite pflegen ihr geistiges Niveau mit alter Musik, die jedoch völlig neu interpretiert werden sollte, um sie mit der Moderne 'kurzzuschließen', auf dass gerade durch die Abweichung von der Partitur deren eigentlicher Anspruch auf Unvergänglichkeit eingelöst werde. Der Neuen Musik hingegen wirft Baricco Versagen vor, weil sie sich durch zuviel Überraschendes an der Moderne vergangen habe. Als Beispiele für wirklich moderne Musik führt er die Kompositionen von Puccini und Mahler an. Allerdings besteht der Kompromiss zwischen E- und U-Musik, als den er sich die Moderne ebenfalls vorstellt, in einer unvermeidlichen Beschmutzung durch das Niedere, und so ist die Moderne für Baricco, der von der Idee des Hohen und des Niederen nicht lassen will, etwas Zwiespältiges: einerseits die tolle Explosion von Sinnsplittern mit ihren ungeahnten Möglichkeiten der Weltdeutung, andererseits die problematische Berührung mit dem Banalen. So begrüßt er emphatisch die Moderne und will ihr zugleich 'widerstehen'.

Christiane Tewinkel, *Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile? Eine musikalische Betriebsanleitung, Köln 2004*

Christiane Tewinkel will mehr Besucher in die Konzerte locken und schreibt dazu einen Ratgeber für Leute, die zwar ihren Kollegen gegenüber gerne mit einem Konzertbesuch angeben würden, aber ein bisschen Angst haben, sich zu blamieren. Tewinkel klärt darüber auf, dass es bei einem Konzert nicht um Musik geht, sondern um einen guten Eindruck, den man machen will. Soweit es um Stoff für Konversation geht, die man womöglich in Konzertpausen bei allem Desinteresse an Musik treiben muss, erklärt sie kurz das Wesen der musikalischen Form: Im Grunde genommen geht es auch da wie im bürgerlichen Leben um Vorschriften, die beachtet werden müssen. Ohne Vorschriften keine Ordnung. Tewinkel gibt Einblicke in modernes Komponieren, bei dem Ordnungssysteme und Regeln erfunden werden, die dann vom Hörer verstanden werden sollen. Wegen der Langeweile, die bei solchen Konzerten aufkommt, gibt sie Tipps, wie man mit dieser Langeweile umgehen kann, aber auch Anregung zur Forschung nach einem tieferen Sinn des Ganzen. Dazu empfiehlt sie die Lektüre von Programmtexten, die ihr zwar auch langweilig vorkommen, für die sie aber eine Entschädigung in Aussicht stellt: Sie verspricht dem Leser, dass er sich andern überlegen fühlen kann, gibt Tipps, wie er seine Unkenntnis im Gespräch überspielen kann, und empfiehlt, sich auf keinen Fall wegen seiner Unerfahrenheit im bildungsbürgerlichen Getue zu schämen. Tewinkel macht dem Leser klar, dass es andern genauso geht wie ihm und dass auch die Profis sich langweilen. Die Schuld daran gibt sie einerseits dem Hörer, der sich nicht genug auf das bildungsbürgerliche Programm des Sinnverstehens einlässt, aber auch dem wehevollen Konzertbetrieb, der abschreckend wirkt. Das Ideal eines gelungenen Konzerts, das

sie selten erlebt hat, besteht darin, dass viel Bildung vermittelt wird und es dennoch nicht langweilig ist.

Ingo Metzmacher, *Keine Angst vor neuen Tönen, Eine Reise in die Welt der Musik*, Berlin 2005

Ingo Metzmacher plaudert aus dem Nähkästchen eines Dirigenten, der eine wichtige Mission zu erfüllen hat, für die er das Publikum begeistern will. Er will mit der Musik eine Botschaft übermitteln, welche das 'Wesentliche' bekannt machen soll. Er deutet die Tonalität und überhaupt alles Harmonische als eine Konvention, bei der es darum geht, 'Zusammenhang zu stiften'. Die Zerstörung des Harmonischen begrüßt er einerseits als eine neue Konvention, die den gleichen Zweck verfolgt wie die Tonalität, wobei er an der Zwölftonmusik die Orientierung und Ausrichtung an Vorschriften, also das Eintreten für eine sinnvolle Ordnung feiert. Andererseits schwärmt er von der Destruktivität der Neuen Musik auch genau aus dem umgekehrten Grund, weil sie sein Ideal des Zusammenhangs zunichte macht. Er meint dann nämlich, dass die Musik das 'Unharmonische' der gesellschaftlichen Wirklichkeit auszudrücken habe. Er gebärdet sich dabei als radikaler Revolutionär, der sich für Lärm, für bedeutungsvolle Stille und für die Auflösung der Musik in Geräusch begeistert. Die Vorstellung von einer heilen Welt, gegen die er polemisiert, ist offenbar bestens korrigiert, wenn die Musik so kaputt ist wie die Welt, so dass alles wieder zusammenpasst und die Welt des Dirigenten so gesehen eben doch wieder in Ordnung ist.