

Jan Philipp Sprick
Musikwissenschaft und Musiktheorie

[nicht zitierfähiges Rede-Manuskript, Stand 16.04.2012]

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich freue mich sehr hier und heute zu Ihnen über ein Thema sprechen zu dürfen, das mir sehr am Herzen liegt. Ich danke den Organisatoren herzlich für die Einladung.

Ich beginne gleich mit meiner zentralen These: Im Bereich der Musikforschung gibt es keine andere Disziplin, die in vergleichbarer Weise historische, systematische und – mit Einschränkung – auch ethnologische Aspekte zusammenführt wie die Musiktheorie: Sie steht damit in gewisser Hinsicht ›zwischen‹ den entsprechenden Teilgebieten der Musikwissenschaft. Ebenso steht sie auch hinsichtlich ihres primären Betätigungsfeldes, der Lehre an Musikhochschulen, ›zwischen‹ Wissenschaft, Pädagogik und künstlerischer Praxis. Angesichts ihres integrativen Erkenntnisinteresses, ihrer institutionellen Situation und ihrer eigenständigen Ausbildungswege plädiere ich, und zwar ungeachtet aller inhaltlichen Überschneidungen mit der Musikwissenschaft, für die disziplinäre Eigenständigkeit der Musiktheorie.

Ich beziehe mich bei der hiermit in Zusammenhang stehenden Frage, was eigentlich eine Disziplin im Wissenschaftssystem ausmacht, auf die breit rezipierten wissenssoziologischen Arbeiten von Rudolf Stichweh, der aus systemtheoretischer Perspektive eine Reihe von Kriterien für eben diese Herausbildung von wissenschaftlichen Disziplinen benannt hat. Dazu gehören ein homogener Kommunikationszusammenhang, ein Korpus wissenschaftlichen Wissens, eigene Fragestellungen, eigene Forschungsmethoden sowie paradigmatische Problemlösungen. Ferner seien – und das scheint im Bezug auf die Musiktheorie ein besonders wichtiger Punkt zu sein – Strukturen erforderlich, die eine auf die Disziplin bezogene Karriere und fest eingerichtete Prozesse der ›Sozialisation‹ innerhalb der jeweiligen Disziplin ermöglichen. Die dazu geführte Diskussion wird als Teil der wissenschaftlichen Auseinandersetzung begriffen und fördere, sofern sie sachlich geführt wird, die beteiligten Fächer. Dabei dürfen auch konkrete hochschulpolitische Interessen bei der Bewertung unterschiedlicher Argumentationen nicht außer Acht gelassen werden die insbesondere bei Stellenausschreibungen, Drittmitteln, Einrichtung von Studiengängen und Prüfungsfragen relevant werden.

Die disziplinäre Eigenständigkeit der Musiktheorie kann man – wenn man möchte – bereits aus dem schlichten Titel meines Vortrags herauslesen, der mir in dieser Form, sicherlich eher

als Arbeitstitel gedacht, von den Organisatoren vorgegeben worden ist: »Musikwissenschaft UND Musiktheorie«. Allerdings wird die durch das »süße Wörtlein: und« – um aus *Tristan und Isolde* zu zitieren – sowohl die disziplinäre Eigenständigkeit von Musikwissenschaft und Musiktheorie deutlich als auch deren enge wechselseitige Beziehung. Gerade die Frage der disziplinären Eigenständigkeit wird jedoch innerhalb der deutschen Musikwissenschaft durchaus kontrovers diskutiert – für die österreichische kann ich mir kein Urteil erlauben. Diese Diskussionen zeichnen sich aber häufig durch eine gewisse terminologische aber auch konzeptionelle Inkonsistenz aus, die sich vor allem darin zeigt, dass die Musiktheorie mal der systematischen und mal der historischen Musikwissenschaft zugeschlagen wird und so gut wie nie – zumindest nicht aus der Perspektive der Musikwissenschaft – als eigenständige Disziplin definiert wird. Dafür möchte ich einige aktuelle Beispiele anführen:

Die Herausgeber des kürzlich im Laaber-Verlag erschienenen *Lexikons der Systematischen Musikwissenschaft*, dem 4. Band des *Handbuchs der Systematischen Musikwissenschaft*, betonen in ihrem Vorwort, dass einige der von Guido Adler »ursprünglich als systematisch bezeichneten Gebiete«, namentlich die »Musikalische Pädagogik« und die »Ethnomusikologie« einen »Sonderweg« beschritten hätten. Das Lexikon versammle somit die »ursprünglichen Kerngebiete« der Systematischen Musikwissenschaft, nämlich »Musikästhetik, -theorie, -psychologie ergänzt um -soziologie«. In eklatantem Widerspruch hierzu steht Ludwig Holtmeiers Artikel »Musiktheorie« in eben jenem *Lexikon*: Holtmeier – seines Zeichens Musiktheoretiker – vertritt hier die genau entgegengesetzte Auffassung und schreibt, die Musiktheorie sei, »nicht anders als die Musikethnologie [...] und die Musikpädagogik« heutzutage fast überall ein »eigenständiges Fach, mit eigenem Fachdiskurs, eigener Forschung, eigenen Zeitschriften, eigenen Gesellschaften, eigenen Studiengängen [...] und vor allem einem klar definierten Berufsbild«. (Diese Auflistung erinnert implizit an die eingangs zitierten Kriterien Stichwehs.) Aufgrund seiner »institutionellen Einbettung sei das »autonome Fach Musiktheorie« fast überall an die klassischen musiktheoretischen Inhalte der historischen Musikwissenschaft gebunden« und eben nicht – wie in der Einleitung postuliert – an jene der systematischen Musikwissenschaft. Holtmeier hebt im Weiteren insbesondere die Bereiche Analyse und Theoriegeschichte hervor und erwähnt, dass in der vornehmlich an Musikhochschulen angesiedelten Musiktheorie nur in »Ausnahmefällen« eine empirische Forschung möglich sei. Die von Holtmeier betonte enge Bindung an die »klassischen musiktheoretischen Inhalte der historischen Musikwissenschaft« wird beispielsweise – um ein lokales Beispiel zu nennen – an der Struktur des »Instituts für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik« der hiesigen Musikuniversität deutlich. Die »Motivation« – so ist auf der Homepage zu lesen – für den

Zusammenschluss der genannten Disziplinen sei vor allem gewesen, dass Analyse, Theorie und Geschichte der Musik »eng miteinander verbundene Formen der Auseinandersetzung mit demselben Gegenstand und deshalb sinnvoller Weise nicht als eigenständige Fächer, sondern als Teildisziplinen eines gemeinsamen Fachs, der (historischen) Musikwissenschaft, aufzufassen« seien – wohlgermerkt mit dem Wort »historisch« in Klammern. Nicht repräsentiert im genannten Institut sind allerdings die Fächer ›Tonsatz‹ und ›Gehörbildung‹, woraus hervorgeht, dass hier offenbar zwischen einer – wie es auf der Homepage heißt – »wissenschaftlich betriebenen Musikanalyse und -theorie« und den wohl eher propädeutisch verstandenen ›handwerklichen‹ Teilfächern unterschieden wird.

Diese sehr heterogenen Zuordnungen – ein Plädoyer für die Eigenständigkeit der Musiktheorie findet man in der entsprechenden Literatur im Übrigen so gut wie nie – resultieren jedoch nicht nur aus der undifferenzierten Verwendung der Begriffe ›systematisch‹ und ›historisch‹, sondern auch aus dem uneinheitlichen Selbstverständnis sowohl der historischen als auch der systematischen Musikwissenschaft. (Die Musikethnologie werde ich bei dieser Diskussion zunächst außen vor lassen, da sich das Verhältnis von Musiktheorie und Ethnologie erst seit einigen Jahren, u.a. durch die Gründung der Zeitschrift *Analytical Approaches to World Music* intensiviert hat). Da ich im weiteren Verlauf meiner Ausführungen insbesondere auf das Verhältnis von Musiktheorie und ›historischer‹ Musikwissenschaft eingehen werde, müssen an dieser Stelle einige kurze Anmerkungen zum Selbstverständnis der systematischen Musikwissenschaft genügen. So macht beispielsweise Albrecht Schneider die Musiktheorie aufgrund ihrer auf die Antike zurückgehenden Tradition als Subdisziplin einer primär auf naturwissenschaftlich-empirischen Verfahren beruhenden systematischen Musikwissenschaft stark. Demgegenüber repräsentiert das bereits erwähnte *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* – in das die Musiktheorie, wie wir gesehen haben, als wie selbstverständlich integriert erscheint – eine stärker auf kulturelle und soziologische Fragen gerichtete Auffassung des Faches.

Der Komplexität der Fachgeschichte wegen kann ich heute nur einen groben, schlaglichtartigen Überblick über die jüngere Geschichte der Musiktheorie und ihr Verhältnis zur (historischen) Musikwissenschaft geben. Dabei werde ich auch auf Unterschiede der disziplinären Kultur in verschiedenen Ländern eingehen, die deutlich machen, dass es ›die‹ Musiktheorie überhaupt nicht gibt. So entwickelt sich beispielsweise die deutschsprachige Musiktheorie mit der Ausbildung eines zunehmend wissenschaftlich anschlussfähigen Profils in eine Richtung, die im Hinblick auf das Verhältnis von Musiktheorie und Musikwissenschaft in den USA seit über 30 Jahren Normalität ist. Zugleich aber ist die institutionelle Verortung der akademi-

schen *music theory* in den USA grundlegend verschieden von derjenigen in den deutschsprachigen Ländern, so dass die jeweiligen Situationen getrennt zu betrachten sind.

Die übergeordnete Frage lautet jedoch, inwieweit sich Musikwissenschaft und Musiktheorie auch durch unterschiedliche Formen der Beschäftigung mit Musik unterscheiden. Dabei geht es einerseits um die Spezifik des Theoriebegriffs der Musiktheorie, andererseits um die Möglichkeit, das Fach stärker als bisher für philosophische, kulturwissenschaftliche, musikpädagogische und wissenschaftsgeschichtliche Fragestellungen zu öffnen. (Eine beeindruckende Standortbestimmung in dieser Hinsicht ist der von Christian Utz herausgegebene Grazer Kongressbericht »Musiktheorie als interdisziplinäres Fach«.) Kaum auf einem anderen Gebiet scheint der Begriff ›Theorie‹ so vieldeutig und unscharf zu sein wie im Bereich der Musik. Durch seinen paradoxen Praxisbezug unterscheidet er sich radikal von Theoriebegriffen der Literatur-, Geschichts- und Kulturwissenschaften.

Vorab noch eine allgemeine Bemerkung: Um der terminologischen Klarheit Willen werde ich im Folgenden immer dann von ›Musikforschung‹ sprechen, wenn ich die Gesamtheit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik meine. Damit folge ich der Praxis Kevin Korsyns, der in seinem Buch *Decentering Music. A Critique of Contemporary Musical Research* eben ausdrücklich von *musical research* und gerade nicht von *musicology* spricht. Ich werde in drei Schritten vorgehen und im Anschluss daran einige abschließende Bemerkungen machen.

I. Riemann in Leipzig

II. US-amerikanische *music theory*

III. deutschsprachige Musiktheorie

I.

Ich möchte meine einleitenden historischen Reflexionen nicht bei Guido Adler und dessen Wirken an der hiesigen Universität, sondern bei Hugo Riemann beginnen. Im Jahr 1895 kehrte Riemann als Privatdozent an die Universität Leipzig zurück, wo er sich nach einer Vielzahl beruflicher Stationen (unter anderem als Dirigent, Kompositions- und Klavierlehrer) bemühte, ordentlicher Professor zu werden. Im Jahr 1901 erhielt er dann endlich auch den ersehnten Professorentitel, allerdings zunächst als – ein schöner Titel – ›nichtplanmäßiger außerordentlicher Professor‹. Im Jahr 1905 wurde er dann zum ›planmäßigen außerordentlichen Professor‹ befördert und erreichte die höchste Karrierestufe schließlich im Jahr 1911 mit seiner Ernennung zum ›ordentlichen Honorarprofessor‹. Trotz seiner unangefochtenen wissenschaft-

lichen Leistungen und der zunehmenden Anerkennung im In- und Ausland erhielt er niemals ein reguläres Ordinariat. Die Anerkennung, in Leipzig eine Universitäts-Professur zu bekleiden, scheint Riemann nicht nur als Nobilitierung seiner Person und damit auch seiner unermüdlichen Forschungstätigkeit, sondern auch seines ›Faches‹, der Musiktheorie, aufgefasst zu haben. Laut Wilibald Gurlitt hat Riemann noch bei der Feier seines 60. Geburtstages bekannt, dass er »sich immer nur zum Musiktheoretiker, nicht aber zum Musikhistoriker berufen gefühlt habe«.

Dies zeigt sich auch in seinem 1908 erschienenen *Grundriß der Musikwissenschaft*, in dem der Musiktheorie eine zentrale Rolle zukommt, so dass man beinahe den Eindruck gewinnt, als entwerfe Riemann das Feld der Musikwissenschaft – anders als Guido Adler – aus einer in erster Linie musiktheoretischen Perspektive. Tobias Janz und ich haben uns in einem längeren Text ausführlich mit den geschichtsphilosophischen Prämissen von Riemanns *Grundriß* und dessen in Teilen sehr kritischer Rezeption beschäftigt. Auch Barbara Boisits ist in ihrer Vorlesung im letzten Semester bereits ausführlich auf Riemanns *Grundriß* eingegangen. Vor diesem Hintergrund müssen hier einige wenige Informationen reichen, um den Aufbau der Schrift in Erinnerung zu rufen.

Riemann gliedert das Feld der Musikwissenschaft in fünf Teilbereiche: A: Akustik (Mechanik der Tonerzeugung); B: Tonphysiologie (Tonpsychologie); C: Musikästhetik oder spekulative Theorie der Musik; D: Die musikalische Fachlehre (Musiktheorie im engeren Sinne); E: Musikgeschichte. Dabei repräsentieren die beiden ersten Teildisziplinen ›Akustik‹ und ›Tonphysiologie/Tonpsychologie‹ gegenwärtige Arbeitsgebiete der Systematischen Musikwissenschaft. Im Mittelpunkt steht mit der »Musikästhetik« oder der »spekulativen Theorie der Musik« ein Bereich, der aufgrund seines ›Themas‹ – »der aktiven Wahrnehmung« der »logisch geordneten Tonfolgen« nach den Gesetzen der Harmonie und des Rhythmus – zwischen einer systematischen und einer historischen Perspektive changiert. Ähnliches gilt für die »angewandte Musikästhetik« als viertem Teil. Riemann versteht darunter die »musikalische Fachlehre oder Musiktheorie im engeren Sinne«, die sich von der elementaren Satzlehre zur vollständigen Kompositionslehre erstreckt und damit in etwa die Bereiche umfasst, die auch heute noch weitgehend durch den Theorie- und Kompositionsunterricht an Musikhochschulen abgedeckt werden. Als fünfter Bereich schließlich erscheint die Musikgeschichte als – in den Worten Riemanns – »der Musikwissenschaft bester Teil«. Unabhängig davon, ob man in dieser Anordnung der fünf Teilgebiete eine aufsteigende Stufenfolge oder aber eine Gruppierung um den Mittelpunkt der »Musikästhetik« herum erkennen möchte: In beiden Interpretationen gibt es eine Entwicklung von einer streng systematischen Ausrichtung in den ersten beiden

Teildisziplinen, über historisch-systematische Aspekte hin zur streng ›historisch‹ arbeitenden Musikgeschichte. Riemann steht also für eine Konzeption der Musikwissenschaft, die als Einheit ihrer systematischen und historischen Teilgebiete auftritt – wohlgernekt unter Auslassung der vergleichenden Musikwissenschaft oder eben, aus heutiger Perspektive, der Ethnomusikologie.

Der Vergleich von ›Universität‹ und ›Konservatorium‹ bzw. ›Musikhochschule‹ im Hinblick auf den originären Ort bestimmter Disziplinen der Musikforschung, der auch im Falle Riemanns eine wichtige Rolle zu spielen scheint, bestimmt beispielsweise auch eine Passage in Laurenz Lüttekens Beitrag in dem von ihm herausgegebenen und überwiegend kontrovers diskutierten Sammelband *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*: Lütteken betont, dass »kaum zufällig« fast alle Vertreter der ersten Generation musikwissenschaftlicher Lehrstuhlinhaber zuvor Musik studiert haben und so erst über den »Umweg der Ausübung« an die Universität gelangt seien. Dass dieser Weg tatsächlich ein »Umweg« sei, beweise »ausgerechnet ein Komponist vom Range Anton Bruckners«. Eines seiner »Lebensziele der sozialen Selbstbeglaubigung« bestand – laut Lütteken – darin, die »musikalische Satzlehre an der Wiener Universität« zu unterrichten. Obwohl sie dort aber eigentlich nicht hingehöre, sei Bruckner der »festen Überzeugung« gewesen, sie könne in den – Zitat Lütteken – »Untiefen des Konservatoriumsalltags« allenfalls Propädeutik bleiben und erfahre deshalb ihre eigentliche Erfüllung erst an der Universität. Und so sei, vor allem durch Hugo Riemann in Leipzig, die musikalische Wissenschaft als Universitätsfach deswegen etabliert worden, weil sie als Problemgeschichte des Komponierens ihren genuinen Ort am Konservatorium eben nicht mehr haben konnte. Dieser Impetus habe die Wissenschaft »nachhaltig geprägt« und sei heute, mehr denn je, verantwortlich für das »«Erkenntnisinteresse, das sie leitet«. Diese hierarchisierenden Vergleiche zwischen ›Universität‹ und ›Konservatorium‹ kehren regelmäßig wieder und machen deutlich, dass eine universitäre Musikwissenschaft, die häufig sogar die Aufgaben ihres eigenen Faches, sofern es an Musikhochschulen bzw. Konservatorien gelehrt wird, als nicht im eigentlichen Sinne ›wissenschaftlich‹ wahrnimmt, wenig Motivation besitzen dürfte, ausgerechnet die Musiktheorie, also eine Disziplin, die sich im deutschsprachigen Kontext ausdrücklich als Hochschuldisziplin versteht, als – zumindest in Teilen – ›wissenschaftliche‹ Disziplin zu akzeptieren.

Doch zurück zu Riemann: Die Frage ist, ob das Umfeld der Leipziger Universität die Realisierung von Riemanns universalistischem Konzept der Musikwissenschaft erlaubte. Interessant ist in diesem Zusammenhang eine cursorische Betrachtung der Entwicklung des Lehrangebots während Riemanns Leipziger Zeit. In seinem erstem Semester an der Leipziger Uni-

versität, dem Sommersemester 1896, fallen gleich mehrere inhaltliche Schwerpunkte auf, die seine Lehrtätigkeit in den folgenden Jahren bestimmen sollten. So bietet Riemann etwa praktische Kammermusikübungen im Anschluss an seine Lehrveranstaltung zur »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. und 17. Jahrhundert« an und darüber hinaus praktische Übungen in Form der vorbereitenden Kurse im Generalbass-Spielen sowie seinen Kurs zur Theorie des Tonsatzes. Mit der Geschichte der Notenschrift und den »Übungen im Entziffern« bewegt sich Riemann in einem für ihn zentralen Bereich musikwissenschaftlicher Arbeit, wie er es später in seiner Antrittsvorlesung »Die Aufgaben der Musikphilologie« aus dem Jahr 1901 weiter ausführt. Die starke Ausrichtung seines ersten Semesters in Leipzig auf die musikalische Praxis und den Tonsatz lässt sich wahrscheinlich auch vor dem Hintergrund Riemanns vorheriger Lehrtätigkeiten an Konservatorien verstehen. Gerade die praktischen Tonsatzübungen fanden im Laufe der Zeit aber immer seltener statt und wurden zunehmend durch Analyseseminare sowie vielfältige Lektürekurse aus dem Bereich der Geschichte der Musiktheorie ersetzt.

Wenn wir 10 Jahre weiter in das Wintersemester 1906/07 springen sehen wir eine wesentliche Änderung in der Systematik der Veranstaltungen: Es gibt in diesem Semester zum ersten Mal Veranstaltungen die den Zusatz »Musikwissenschaftliches Seminar« tragen. Riemann bietet hier sowohl paläographische Übungen als auch ein Lektüre-Seminar zur Musiklehre Johannes de Grocheos an. Doch gibt es in diesem Semester noch weitere bemerkenswerte Angebote: So scheint Riemann das »Collegium musicum« mit »illustrierenden Vorträgen« in seine Veranstaltung zur »Geschichte der Instrumentalmusik im 14. bis 18. Jahrhundert« einzubinden. Zusätzlich bietet er mit »Musikalischer Textinterpretation« ein Seminar an, das mit der Phrasierung eines seiner zentralen Arbeitsgebiete aufgreift. Interessant ist auch der Hinweis auf zwei interdisziplinäre Angebote in diesem Semester: Einerseits die auf Helmholtz rekurrierende »Lehre von den Tonempfindungen« in der medizinischen Fakultät, andererseits die »Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs« in der theologischen Fakultät. Damit wird geradezu exemplarisch die Integration natur- und geisteswissenschaftlicher Fragestellungen in Riemanns Konzeption der Musikwissenschaft illustriert. Abgesehen von den später hinzukommenden, in erster Linie analytisch- und stilgeschichtlich ausgerichteten Lehrveranstaltungen Arnold Scherings, liegt mit diesem Semesterplan gewissermaßen ein Modell vor, das sich bis zu Riemanns Tod im Jahr 1919 nicht wesentlich weiterentwickelt hat.

Im Vergleich mit seinen Kollegen fällt die außerordentliche Breite von Riemanns Lehrangebot auf, das von der Elementarlehre, praktischen Übungen sowohl im Musizieren als auch im Tonsatz, über die Musikästhetik und die Musiktheorie in ihrer systematischen und geschicht-

lichen Dimension bis hin zur umfassenden Musikgeschichte reicht und insofern den integralen Ansatz seiner Konzeption im *Grundriß* auch in der Lehre zu verwirklichen sucht.

Die sich hier andeutende Vision einer ›Einheit der Musikwissenschaft‹ wirkt angesichts der Abgrenzungsbestrebungen der Subdisziplinen, insbesondere zwischen Musiktheorie und Musikwissenschaft im Laufe des 20. Jahrhunderts wie eine Utopie. In den nächsten beiden Abschnitten möchte ich anhand vergleichender Betrachtungen der US-amerikanischen *music theory* und der deutschsprachigen Musiktheorie der Frage nachgehen, wohin dieses ursprüngliche Bedürfnis nach ›Einheit‹ im weiteren Verlauf der Fachgeschichte des 20. Jahrhunderts geführt hat.

II.

Das Bestreben, musiktheoretische Inhalte an der Universität zu platzieren, hat in der US-amerikanischen Musiktheorie zur Abspaltung einer eigenständigen *music theory* geführt. Diese unterscheidet sich in ihrer institutionellen Entwicklung und ihren wissenschaftstheoretischen Grundlagen fundamental von der deutschsprachigen Musiktheorie. Seit den 1970er Jahren existieren PhD-Programme an vielen US-amerikanischen Universitäten, es gibt jährliche Treffen der *Society for Music Theory* mit mehr als 500 Teilnehmerinnen und Teilnehmern, es gibt einen hochprofessionellen Fachdiskurs mit akademischen Journals – stellvertretend seien hier das *Music Theory Spectrum* (neben dem Journal *Music Theory Online* die offizielle Zeitschrift der SMT) und das *Journal of Music Theory* (herausgegeben vom *Yale Music Department*) genannt. All dies hat zu einer vollständigen institutionellen Gleichberechtigung mit der *musicology* geführt, die sich beispielsweise auch in vergleichbaren Lehrdeputaten, Karrierewegen und vor allem in einem vergleichbaren Weg zur unbefristeten Beschäftigung (*tenure*) ausdrückt.

Auf inhaltlicher Ebene hat diese Entwicklung zur Herausbildung zweier Paradigmen geführt, die in der Literatur zur Geschichte der Musiktheorie im 20. Jahrhundert bereits breit dargestellt worden sind. Dabei handelt es sich einerseits um die amerikanische Rezeption der Musiktheorie Heinrich Schenkers, der *schenkerian analysis*, der nach wie vor eine große Bedeutung zukommt, auch wenn die Orte, an denen die Schenker-Analyse die dominierende Methode für die Analyse tonaler Musik darstellt, immer weniger werden. Das andere Paradigma ist die auf Milton Babbitt und Allen Forte zurückgehende *pitch-class set theory*, die den Grundstein für eine Vielzahl weiterer mathematischer Ansätze in der *music theory* gelegt hat, u.a. die auf David Lewin zurückgehende *transformational theory* und die wiederum daraus

hervorgegangene *neo-Riemannian theory*. Auch wenn letztere Ansätze nur bedingt etwas mit der *pitch-class set theory* zu tun haben, teilen sie eine Reihe von methodischen und theoretischen Grundlagen, wie etwa die Betonung einer unabhängig von den zu analysierenden Werken existierende Theoriebildung, die sich insbesondere auf mathematische Modelle beruft. Diese Orientierung der *music theory* an naturwissenschaftlichen Methoden hat gelegentlich zu Überpointierungen geführt. Als prominentes Beispiel sei Matthew Browns und Douglas Dempsters Text »The Scientific Image of Music Theory« aus dem Jahr 1987 genannt, der mit seiner Argumentation für eine »scientific music theory« eine große Kontroverse, auch innerhalb der Disziplin, ausgelöst. Ansätze wie diese boten dann auch die zentralen Angriffsflächen für die Formalismus-Kritik der *New Musicology*. Allerdings ist deren Sichtweise auf die ›formative years‹ der *music theory* zu undifferenziert.

Für David Lewin – und damit für den wahrscheinlich einflussreichsten amerikanischen Musiktheoretiker des 20. Jahrhunderts – beispielsweise erschöpfte sich Musiktheorie nie in formalistischen, musikfernen Modellbildungen. Die von seinem Buch *Generalized Musical Intervals and Transformations* ausgehende *transformational theory* ist vielmehr eine musiktheoretische Strömung, die – wie Steven Rings es in seinem kürzlich erschienenen Buch *Tonality and Transformation* prägnant auf den Punkt bringt – »seeks to model relational and dynamic aspects of musical experience«. Der Begriff »transformational« verweist hier also auf ein theoretisches Anliegen, in dem der Analytiker – ich zitiere wieder Rings – »seeks to recreate a given relationship in his or her hearing, traversing the space in question through an imaginative gesture«. Die ›Mathematik‹ steht in diesem und in vergleichbaren Ansätzen also immer in einem Wechselverhältnis mit der Reflexion einer phänomenologischen und damit erfahrungsgesättigten ›Versenkung‹ in die Musik, die ihren Ausgang allerdings von der gegenwärtigen ästhetischen Erfahrung nimmt. Der Ausgangspunkt für diesen methodischen Ansatz ist David Lewins Text »Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception« aus dem Jahr 1986 der, wie Brian Kane in einer kürzlich im *Music Theory Spectrum* publizierten kritischen Auseinandersetzung mit den Quellen für Lewins Ansatz schreibt, wie kein anderer Text die Phänomenologie als »viable method within music theory« – also als »brauchbare Methode innerhalb der Musiktheorie« – etablierte.

Ein weiterer wichtiger Bereich innerhalb der Entwicklung einer eigenständigen ›wissenschaftlichen‹ Musiktheorie in den USA ist die *history of music theory* als Teilgebiet der Musiktheorie, sowohl als historiographische Aufarbeitung der Grundlagen der gegenwärtigen musiktheoretischen Praxis, als auch nicht zuletzt als Ideengeberin für neuere Theorieentwürfe, wie

beispielsweise die *neo-Riemannian theory*, die ohne Forschungen auf dem Gebiet der Geschichte der Musiktheorie nicht denkbar wäre.

Nach dieser Geschichte der Eigenständigkeit gibt es derzeit Entwicklungen, die auf eine zunehmende Konvergenz der akademischen *music theory* und der *musicology* oder schlicht *music history* hindeuten. So halten beispielsweise die *Society for Music Theory* und die *American Musicological Society* seit einiger Zeit im zweijährigem Wechsel gemeinsame Konferenzen ab, um den gegenseitigen Austausch zu fördern, ausgehend von der Erkenntnis, dass es doch mehr Gemeinsamkeiten gibt, als die starre Trennung in zwei Disziplinen zunächst suggeriert. Ein weiteres Beispiel – das innerhalb amerikanischer Universitäten allerdings eine Ausnahme darstellt – ist etwa das gemeinsame PhD-Programm »History and Theory of Music« an der *University of Chicago*. Was auf den ersten Blick als inhaltliche und institutionelle Annäherung beider Disziplinen erscheint, lässt bei der detaillierten Beschreibung der beiden Studienrichtungen jedoch nach wie vor klare Unterschiede hinsichtlich der Methoden und der zu behandelnden Gegenstände erkennen. So ist zu lesen, dass »Studies in music history« die Bereiche »cultural history, textual criticism, stylistic studies, institutional history, hermeneutics, and critical theory« umfassen. Studierende, die sich auf *music theory* spezialisieren, hingegen konzentrierten sich auf »theoretical systems, detailed analysis of works, musical cognition, and history of theory«. Die Konvergenzbestrebungen gehen also eher in die Richtung einer »friedlichen« Koexistenz beider Disziplinen im gleichzeitigen Wissen, unterschiedliche inhaltliche Bereiche zu bearbeiten.

Dabei ist in der *music theory* seit einiger Zeit das Bemühen spürbar, über die eigenen Fachgrenzen hinauszudenken. Gerade der Zusammenhang von Musiktheorie und Philosophie profiliert sich im Zuge dessen als wichtiges Themenfeld der gegenwärtigen US-amerikanischen Diskussion, wie etwa die von vielen jungen Fachvertretern getragene *interest group* der SMT zu dieser Thematik eindrucksvoll beweist. Dabei ist besonders auffällig, dass Theodor Adorno – im Gegensatz zu seiner breiten Rezeption innerhalb der *New Musicology* – keine nennenswerte Rezeption innerhalb der *music theory* erfahren hat. Im Vordergrund stehen vielmehr Philosophen wie Edmund Husserl und Henri Bergson (z.B. bei David Lewin und Christopher Hasty), poststrukturalistische Denker wie Michel Foucault und Gilles Deleuze, oder Ludwig Wittgenstein und der in Harvard lehrende Ästhetiker Stanley Cavell, dem kürzlich ein ganzes Heft des *Journal of Music Theory* gewidmet worden ist.

Ein interessanter und hier etwas breiter diskutierter Fall ist die seit einigen Jahren andauernde Rezeption der Schriften des französischen Philosophen Vladimir Jankélévitch sowohl in der *musicology* als auch in der *music theory*, die damit ein konkretes, und die beschriebenen Kon-

vergenzbestrebungen illustrierendes Beispiel ist. Ausgangspunkt ist das von Carolyn Abbate ins Englische übersetzte Buch *Music and the Ineffable* (= *Musik und das Unaussprechliche*), in dem sich Jankélévitch – vereinfacht gesprochen – gegen ein strukturelles Verständnis von Musik als Sprache oder Zeichensystem wendet und stattdessen die materiale Realität der musikalischen Erfahrung in den Mittelpunkt stellt. Weitere zentrale Beiträge zu diesem Diskurs bildeten Hans-Ulrich Gumbrechts ›Ästhetik der Präsenz‹, mit ihrer Skepsis gegenüber einer primär begrifflich determinierten Hermeneutik, sowie Abbates 2004 erschienener und sofort sehr kontrovers diskutierter Text »Music – Drastic or Gnostic?«. Insbesondere Abbates radikale These, dass sich die Musikforschung von der Textbezogenheit ihres Untersuchungsgegenstandes lösen und dafür die individuelle Erfahrung der Aufführung in den Mittelpunkt stellen solle, stellt natürlich für eine an notierten Texten orientierte Disziplin wie die Musiktheorie eine Provokation dar. Gleichwohl bieten die phänomenologischen Ansätze bei Lewin und anderen durchaus Anknüpfungspunkte für eine primär erfahrungsorientierte Musiktheorie. Gemeinsam ist vielen dieser Diskurse eine kritische Perspektive auf eine, in erster Linie Adorno zugeschriebene Ästhetik, die hauptsächlich strukturelle Aspekte in den Vordergrund stellt, so dass insbesondere die ›Wiederentdeckung‹ von Jankélévitch den Eindruck vermittelt, als wolle man mit ihm bewusst oder unbewusst eine Art ›Anti-Adorno‹ innerhalb der amerikanischen Musikforschung profilieren, der sich nicht nur durch seine musikphilosophischen Prämissen, sondern auch durch das von ihm in erster Linie thematisierte Repertoire – französische Musik – explizit von Adorno unterscheidet.

Wie reagiert die *music theory* nun auf diese Herausforderungen? Wie Alexander Rehding 2006 in der Einladung zu einem von ihm herausgegebenen Heft der *Contemporary Music Review* schreibt, gehen viele Entwicklungen in der *music theory* weg von der Frage »How does it work?« – eine Frage, die für Allen Forte und andere noch im Zentrum gestanden haben dürfte – und hin zu der Frage »How do we hear this music?«. Zentral, so Rehding weiter, »is the theorist's interactive engagement of music«, so dass theoretische Modelle zunehmend zwischen einem »theorist-listener« und der »musical experience« vermitteln. Das Ergebnis sei dann eben kein – von der *New Musicology* idealtypisch konstruierter und ebenso idealtypisch kritisiertes – *formalism*, sondern ein, wie Rehding formuliert, »experiential« kind of formalism«, also die Beibehaltung ›formalistischer‹ Analysemethoden unter einer stärkeren Einbeziehung der musikalischen Erfahrung. Diese Konzentration auf die theoretische Modellierung des Verhältnisses von ›Musik‹ und ›Hörer‹ erinnert an Guido Adlers Anregung, »Forschungen zum ›Reciprocitätsverhältniß‹ von ›Kunstwerken‹ und ›appercipierenden Subjekten‹ durchzuführen. Dass diese Konzentration auf die individuelle Hörerfahrung natürlich nicht

ganz neu ist, wird angesichts der theoretischen Grundlagen von Lewins *transformational theory* deutlich.

Ein weiterer, mit den beschriebenen Tendenzen zusammenhängender Bereich der *music theory* sind empirische Forschungen zur *music perception and cognition*. Auch hier geht es um Fragen musikalischer Wahrnehmung, allerdings aus einer anderen Perspektive. Hier stehen weniger die Auseinandersetzung einer Analytikerin oder eines Analytikers und deren subjektive Hörerfahrung als vielmehr neuro-psychologische und damit empirisch nachweisbare Erkenntnisse im Vordergrund. Insofern repräsentiert die amerikanische Forschung zur *music perception and cognition* noch am ehesten die eingangs für den deutschsprachigen Kontext postulierten Überschneidungen zwischen Musiktheorie und Systematischer Musikwissenschaft. Dabei muss man jedoch bedenken, dass es eine Systematische Musikwissenschaft wie in deutschsprachigen Ländern in den USA nicht gibt, so dass diese Forschungen häufig in interdisziplinären Kooperationen von Musiktheoretikern und Psychologen und den jeweiligen Departments durchgeführt werden.

Trotz dieser beschriebenen Annäherung beider Disziplinen brechen die auf die Gründungsjahre der *music theory* zurückgehenden Spannungen immer wieder aus, mit einer erstaunlichen Heftigkeit und einer erstaunlichen Kontinuität der Argumentation. Als aktuelles Beispiel dafür sei eine durch Richard Taruskin, dem *enfant terrible* der amerikanischen Musikforschung, im Jahr 2011 im *Music Theory Spectrum* initiierte Diskussion skizziert. Taruskins – in einem Artikel über Rimsky-Korsakov eher beiläufig artikulierter – Vorwurf, dass Allen Forte, dessen Position er nach wie vor für den Konsens innerhalb der amerikanischen Musiktheorie hält, »wants to approach musical documents as if they were natural objects« und auf diese Weise »God's creations«. Diese Forte unterstellte Auffassung kritisiert Taruskin in gewohnt polemischer Weise, da die »musical documents« eben nicht »God's creations« seien, sondern – wie er schreibt – »creations of God's creatures, who since the expulsion from the Garden of Eden have lived in history«. Diese »creations« seien – so die relativ banale Erkenntnis – Produkte der Geschichte, aber ebenso mit menschlichen Werten aufgeladene Produkte der Kultur, die damit immer auch eine Form menschlicher Kommunikation repräsentieren. Die von Taruskin hier wieder angestoßene und in ihrer Holzschnitthaftigkeit an die 1970er oder 1980er Jahre erinnernde Debatte zwischen ›theorists‹ und ›historians‹ ist in seinen Augen in Wirklichkeit eine Debatte zwischen »creationists« und »evolutionists« – vielleicht um einen aktuellen Bezug zur amerikanischen Innenpolitik herzustellen. Von letzteren – den »evolutionists« und damit den ›good-guys‹ – verspricht er sich Aufschlüsse über »practice-methods, routines, *Gebrauchs*-formulas, devices of composition« etc. Taruskin erwähnt in diesem Zu-

sammenhang zwei Theoretiker, die in seinen Augen diese Erwartungen erfüllen könnten. Das ist zum einen Robert Gjerdingen mit seiner *schema theory*, die historisches Quellenstudium und Forschungen auf dem Gebiet der *music cognition* verbindet. Zum anderen bezieht sich Taruskin auf Lawrence Zbikowskis Forschungen zur *music cognition*. Diese basieren jedoch weniger auf experimenteller Psychologie als vielmehr auf Georg Lakoffs und Mark Johnsons kognitiver Linguistik, insbesondere ihrem Konzept der *conceptual metaphor* – erstmals vorgestellt in dem Buch *Metaphors We Live By*. Für Taruskin ist der Komponist, mit dessen Intentionen und Praktiken Gjerdingen sich beschäftigt und der Hörer, dessen »conceptualization« der Musik für Zbikowski im Mittelpunkt steht, jeweils ein »real historical agent«. In beiden Büchern seiner Protagonisten, Gjerdingens *Music in the Galant Style* und Zbikowskis *Conceptualizing Music* sieht Taruskin einen impliziten Protest gegen eine Musiktheorie, die er als »kreationistische« bezeichnet – kreationistisch in dem Sinne, dass sich ihr Erkenntnisinteresse in erster Linie auf »observable facts, a posteriori constructs that are neither part of the composer's conceptualization nor of the listener's« auszeichnen. Namentlich erwähnt Taruskin mit dem Schenkerschen Ursatz und dem Forteschen »set complex« exakt diejenigen Paradigmen, die ich eben als zentral für die Herausbildung der Musiktheorie als eigenständige akademische Disziplin in den USA bezeichnet habe. Man kann also den Eindruck gewinnen, als seien die Differenzen in dieser Debatte immer noch die Gleichen, trotz der beschriebenen Konvergenzbestrebungen. Aufgrund des provokativen Potenzials von Taruskins Artikel haben die Herausgeber des *Music Theory Spectrum* profilierten Theoretikerinnen und Theoretikern die Möglichkeit gegeben, noch im gleichen Heft zu antworten. Die veröffentlichten Antworten decken ein enorm breites Spektrum fachlicher und argumentativer Ansätze ab und beweisen schon allein dadurch, dass Taruskins Vorwürfe eine Musiktheorie treffen, die sich von den in seinem Artikel heraufbeschworenen Dichotomien längst befreit hat.

Eine allgemeine Folge der hier beschriebenen Entwicklungen der akademischen *music theory* ist jedoch, dass sich der wissenschaftliche Diskurs in den USA zunehmend von der pädagogischen Realität des Faches entkoppelt. Dabei stehen sich eine Handwerkslehre, die durch die flächendeckende Verwendung von *textbooks* zu einer gewissen Erstarrung neigt, und eine wissenschaftliche Theoriebildung und Analyse kaum vermittelt gegenüber. Inwiefern die Situation in der deutschsprachigen Musiktheorie anders ist, versuche ich im dritten Abschnitt meiner Ausführungen zu zeigen.

III.

Im Unterschied zur Situation in den USA ist die Musiktheorie an musikwissenschaftlichen Instituten deutscher, österreichischer und Schweizer Universitäten heute meist nur als Pflichtfach vertreten. Als eigenständiges Fach hat die Musiktheorie ihren Ort an Musikhochschulen. Hier hat sie sich allerdings jahrzehntelang auf die pragmatische Vermittlung von Tonsatz- und Analyse-Fähigkeiten beschränkt und kaum wissenschaftliche Ambitionen entwickelt. Seit der Gründung der *Gesellschaft für Musiktheorie* im Jahr 2000 und mit der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* hat sich an dieser Situation jedoch einiges geändert. So ergänzen heute beispielsweise vielerorts Promotionsstudiengänge den Pflicht- und Hauptfachbereich. Die deutschsprachige Musiktheorie hat im Zuge dieser Entwicklung erneut ein wissenschaftlich anschlussfähiges Profil gewonnen.

Vor diesem Hintergrund muss das Verhältnis zweier Begriffspaare näher in den Blick genommen werden: Erstens die bereits 1997 von Ludwig Holtmeier vorgenommene Verortung der Musiktheorie zwischen »Kunst und Wissenschaft« und zweitens das Verhältnis von »Historie und Systematik«, um das Motto des Dresdner Gründungskongresses der GMTH zu zitieren. Beide Bereiche durchdringen sich wechselseitig und lassen sich idealtypisch und auf die institutionelle Ebene verlagert, auch als Gegensätze zwischen Musikhochschulen und Universitäten (Kunst und Wissenschaft) sowie zwischen Historischer und Systematischer Musikwissenschaft beschreiben. Während die Gegenüberstellung von »Kunst« und »Wissenschaft« neben inhaltlichen Fragen auch auf Unterrichtsrealität und Studienorganisation abzielt, geht es bei der in der deutschsprachigen Musiktheorie gängigen Gegenüberstellung von »Systematik« und »Historie« in erster Linie um inhaltliche und methodische Fragen. Was mit dem Begriffspaar »Systematik« und »Historie« eigentlich gemeint ist, kommt vielleicht noch klarer in Thomas Christensens Gegenüberstellung von »Presentist« und »Historicist« zum Ausdruck, die im Mittelpunkt seines Aufsatzes »Music Theory and its Histories« steht. Das Verhältnis von »Historie« und »Systematik« bzw. historischer und gegenwärtiger Perspektive soll im Folgenden im Mittelpunkt der Betrachtung stehen.

Bereits Carl Dahlhaus problematisierte dieses Verhältnis, indem er darauf hinwies, dass jede »Theorie« zur »Historie [...] nahezu unvermeidlich in eine schiefe Relation« gerate, sobald theoretisches Denken den Anspruch auf eine vom historischen Wandel unabhängige Wahrheit erhebe. Für die inhaltliche und institutionelle Selbstvergewisserung der jüngeren deutschsprachigen Musiktheorie wurde diese Kritik zu einem zentralen Ausgangspunkt. So hebt beispielsweise Clemens Kühn in seinem Nachruf auf Diether de la Motte besonders die von die-

sem angestoßene »historische Differenzierung« hervor. Kühn konstatiert einen »atemberaubenden« Paradigmenwechsel von einer »systemgläubigen, geschichtslosen, radikal systematischen, musikfernen Unterweisung«, die sich ›Tonsatz‹ oder ›Satzlehre‹ nannte, hin zu einer »neue[n] Musiktheorie, eingebettet in die Aufbruchsstimmung der 1968er Jahre sowie in den Geist der Berliner Lehre von Carl Dahlhaus und Rudolph Stephan«.

Sowohl der für die ›neue Musiktheorie‹ zentrale Arbeitsbereich Werkanalyse als auch die zunehmend historische Ausrichtung des Faches integrieren Methoden und Forschungsergebnisse der historischen Musikwissenschaft. Nicht zufällig gehören mit Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan zwei der von Kühn aufgerufenen Protagonisten zu den einflussreichsten historischen Musikwissenschaftlern der Nachkriegszeit: Die ›Erneuerung‹ der Musiktheorie ist also ohne musikwissenschaftlichen Einfluss nicht zu denken. Zugleich kann die jüngere Musiktheorie für sich beanspruchen, im Hinblick auf die beiden hier thematisierten Bereiche der Musiktheorie – musikalische Analyse und historische Perspektivierung – eigenständige Positionen und Methoden entwickelt zu haben, die sich trotz vielfältiger Überschneidungen von denjenigen der Musikwissenschaft unterscheiden. Es gehört also zur Dialektik dieser Entwicklung, dass gerade der musikwissenschaftliche Einfluss die Emanzipation der Musiktheorie zu einer eigenständigen Disziplin ermöglicht und befördert hat.

Blickt man allerdings in eine Reihe von Einführungen in das musikwissenschaftliche Arbeiten so muss man feststellen, dass ein Verständnis von Musiktheorie als eine Art propädeutische ›Handwerkslehre‹ in der Musikwissenschaft nach wie vor sehr verbreitet ist. So schreibt beispielsweise Konrad Küster 1996 (vor der beginnenden Selbstvergewisserung der deutschsprachigen Musiktheorie), Gegenstand der Musiktheorie‹ seien »solche Teilbereiche der musikalischen Ausbildung«, die als »allgemeine Verständigungsgrundlagen begriffen werden« können. Für Peter Petersen und Helmut Rösing dient die musikalische Analyse beispielsweise lediglich »der exakten Beschreibung von Musik«. Nicole Schwindt-Gross definiert die Musiktheorie in der im Jahr 2007 erschienenen 6. Auflage ihrer *Einführung Musikwissenschaftliches Arbeiten* ohne weitere Diskussion als Unterdisziplin der Systematischen Musikwissenschaft: Das »Bestreben« der Musiktheorie bestehe darin, »Grundlagen und Erscheinungsweisen von Musik generalisierend und gesetzesähnlich zu formulieren, was sie als Konsequenz lehrbar macht (z.B. Kontrapunkt, Harmonielehre, Moduslehre, Takttheorie, Formenlehre).« Lediglich Burkhard Meischeins 2011 erschienene *Einführung in die historische Musikwissenschaft* reflektiert die Veränderungen, denen das Fach seit einigen Jahren unterworfen ist. Meischein schreibt, dass der »Theoriebegriff« in der Musik »mehr und mehr historisiert und pluralisiert« werde. Ferner erwähnt er »allgemein theoretische Modelle und wissenschaftsthe-

oretische Vorannahmen, die ihren Ursprung oft in anderen Fächern oder in der Philosophie haben« und er enthält sich zudem einer eindeutigen Einordnung der Musiktheorie in die historische oder in die systematische Musikwissenschaft.

Doch zurück zur Frage nach dem Verhältnis von ›Historie‹ und ›Systematik‹. Eine der Geschichte gleichsam vorgelagerte Systematik in deren Erzählung hineinzuprojizieren, avancierte innerhalb der Musiktheorie zu einem gängigen Verfahren. Gemäß Dahlhaus' Einschätzung, dass die Theorie immer dann an Substanz verliere und zum »Schatten ihrer selbst« verblasse, wenn das »historische Interpretationsmuster dominiere«, müsste die Grenze zwischen einer philologisch, und in diesem Sinne musikwissenschaftlich vorgehenden ›historischen‹ und einer ›systematischen‹ Musiktheorie eindeutig verlaufen. (Auf einen wichtigen Aspekt in diesem Zusammenhang weist Christian Utz in seinem »Analyse«-Artikel im *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* hin: Demzufolge habe sich die Analyse »seit den akademischen Anfängen der Musikwissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts zu einer wesentlichen methodischen Komponente nahezu aller Teilgebiete« entwickelt, so dass der von ihm vorgeschlagene ›Analyse‹-Begriff auch vielfältige Analysemethoden aus der systematischen Musikwissenschaft umfasst.)

Dem gegenüber – also einer starren Dichotomie zweier Ansätze – steht jedoch eine Vielzahl von Beiträgen innerhalb der jüngeren deutschsprachigen Musiktheorie, in denen historische und systematische Denkweisen einander durchdringen. In diesem Zusammenhang spielt beispielsweise die Frage nach der analytischen Relevanz musikalischer Satzmodelle – Hartmut Fladt wäre hier als eine der prägenden Theoretiker in diesem Zusammenhang zu erwähnen eine zentrale Rolle. Satzmodelle werden – Ulrich Kaiser und Oliver Schwab-Felisch zufolge – als abstrakte Konstrukte in ihren jeweiligen musikalischen Anwendungszusammenhängen nicht zitiert, sondern ›instantiiert‹. Unter einer ›Instanz‹ wird die musikalische Konkretion eines abstrakten Allgemeinen verstanden, durch die es zur spezifischen Ausformulierung der musikalischen Parameter absolute Tonhöhe, Metrum und Rhythmus kommt. Vor dem Hintergrund des im Modell gefassten Allgemeinen kann sich Individuelles als dessen Instantiierung in besonderer Weise profilieren.

In diesem Zusammenhang zeigt sich die Notwendigkeit der Kombination historischer und systematischer Perspektiven, da es laut Johannes Menke gelte, »die Systematik historischer Quellen fruchtbar zu machen und andererseits die Historizität gängiger Systematiken zu erkennen«. Vor diesem Hintergrund sind viele Aspekte, die in der deutschsprachigen Musiktheorie unter dem Begriff des ›Systematischen‹ thematisiert werden, durch ihre weitgehende Fixierung auf die Werkanalyse im Kern »eben doch ›historisch‹«. Keineswegs haltbar wäre also

die schlichte Entgegensetzung, die Musiktheorie strebe lediglich danach, musikalische Sachverhalte systematisch zu erfassen und vermöge daher der Individualität des Kunstwerks nicht gerecht zu werden, während sich die historische Musikwissenschaft der Betrachtung des musikalischen Einzelwerkes vor dem Hintergrund seiner historischen Entwicklung widme.

Doch nicht nur die Musiktheorie gerät in methodische Schwierigkeiten, wenn sie ihren Theoreanspruch historisch relativiert. Auch historische Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler müssen sich über die methodologischen Konsequenzen bewusst sein, wenn sie sich in der Analyse einer ahistorischen Methodologie und Terminologie bedienen. Zwar wird von Seiten der historischen Musikwissenschaft immer wieder artikuliert, bei der musikalischen Analyse werde gewissermaßen eine Kombination aus immanenter Analyse und historischer Perspektivierung des Analysegegenstandes angestrebt. Allerdings sind die verwendeten Analyseverfahren häufig nicht hinreichend ›historisch differenziert‹, um einem derart komplexen Anspruch gerecht werden zu können, wie beispielsweise die nach wie vor zumeist unkritische Verwendung der in der jüngeren Musiktheorie umfassend problematisierten Funktionstheorie beweist. Aber auch systematische Analyseverfahren aus der aktuellen musiktheoretischen Forschung, insbesondere im Hinblick auf umfassende tonale Funktionszusammenhänge werden von der Musikwissenschaft kaum oder nur sehr wenig rezipiert. Dazu gehört in letzter Zeit insbesondere die Forschung zur Verbindung von auf Heinrich Schenker zurückgehende analytische Verfahren mit der Tonfeld-Theorie Albert Simons. Dabei wird ein über die Dur-/Moll-Tonalität hinausgehendes Verständnis von Tonalität entwickelt, dass weniger auf Quintbeziehungen als vielmehr auf Terzverhältnissen basiert und damit für harmonisch ambitionierte Musik ab Schubert ein vielversprechendes analytisches Instrumentarium bereitstellt. Möchte man nun gewissermaßen idealtypisch und verkürzt zwischen einer kontextualisierenden *musikwissenschaftlichen* und einer systematisierenden *musiktheoretischen* Analyse unterscheiden, könnte eine Gegenüberstellung wie folgt aussehen: Letztere – also die *musiktheoretische* – würde sich demzufolge durch den Versuch auszeichnen, eine implizite Systematik aus der Analyse zu generieren. Der Standpunkt ist dabei in erster Linie die gegenwärtige ästhetische Erfahrung. Eine *musikwissenschaftliche* Analyse wäre demnach durch den Versuch gekennzeichnet, Ergebnisse der Analyse historisch zu kontextualisieren, oder ästhetisch und hermeneutisch zu interpretieren. (Dass gerade in diesem Bereich die Erkenntnisinteressen beider Fächer komplett konvergieren können ist natürlich offensichtlich.)

Der originäre Bereich, den die Musikwissenschaft der Musiktheorie in der Regel zuweist, ist die praktische Satzlehre. Statt diesbezüglich immer nur von einer aus wissenschaftlicher Perspektive defizitären Propädeutik zu sprechen, wäre es jedoch an der Zeit, gerade das Potenzial

dieses Bereiches musiktheoretischer Praxis in den Blick nehmen. Hier zeigt sich exemplarisch, dass wesentliche Aspekte musiktheoretischer Erkenntnis insbesondere in dem praktischen und damit immer auch ›schöpferischen‹ Umgang mit dem musikalischen Material begründet liegt; ein Aspekt, der in Dahlhaus' immer noch griffiger Definition von Musiktheorie als »sprachliche Fassung des Denkens *über* sowie des Denkens *in* Musik« aufscheint. Das Verhältnis von ›implizitem‹ und ›explizitem‹ musiktheoretischem Wissen materialisiert sich so, neben den Forschungsaktivitäten, im konkreten musiktheoretischen Unterricht. Zudem verdankt eine Vielzahl der derzeitigen Forschungen in der deutschsprachigen Musiktheorie ihr Thema bzw. ihre Fragestellung gerade dem Dialog mit der pädagogischen Praxis. ›Wissenschaftliche‹ Musiktheorie und pädagogische Praxis erscheinen damit nicht als unabhängige, sondern als eng miteinander verwobene Bereiche. Vor diesem Hintergrund scheint gerade die Verbindung von wissenschaftlicher Reflexion und pädagogischer Praxis in der deutschsprachigen Musiktheorie nicht mehr bloß die institutionelle Situation des Faches abzubilden, sondern vielmehr zu einem eigenständigen inhaltlichen Profil zu führen, sowohl gegenüber der Musiktheorie in den USA als auch gegenüber der Musikwissenschaft.

Fazit

Ich komme zu einigen abschließenden Bemerkungen: Wir haben ausgehend von Hugo Riemanns Versuch, musiktheoretische Inhalte in einem universitären Kontext zu verorten, die unterschiedliche Entwicklung der Musiktheorie in den USA und Deutschland verfolgt. Dabei ist deutlich geworden, dass es in den USA Tendenzen zur Konvergenz der beiden akademischen Disziplinen *music theory* und *music history* gibt, die Unterschiede beider Disziplinen aber nach wie vor eine große Rolle spielen. Die Öffnung der *music theory* für Fragestellungen jenseits der eigenen Fachgrenzen führt dabei jedoch zu einer zunehmenden Entfernung der wissenschaftlichen Musiktheorie von der pädagogischen Praxis. Dies ist im deutschsprachigen Kontext anders, wo die Verortung der Musiktheorie an Musikhochschulen zu einer stärkeren Integration wissenschaftlicher und künstlerischer Aspekte führt.

Aufgrund ihrer Ausrichtung auf das konkrete musikalische Material, dessen Produkte im übrigen nicht notwendigerweise mit dem Attribut ›Kunst‹ ausgestattet sein müssen, hat die Musiktheorie die Freiheit, ihre Perspektive auf den Gegenstand vom jeweiligen historischen Kontext zu lösen. Sie kann – muss aber nicht – also genau das zu tun, was Richard Taruskin in dem vorhin erwähnten Beitrag massiv kritisiert hat. Eine derartige Perspektive ermöglicht

beispielsweise ein Verständnis von musikalischer Analyse als kreativen Akt. Die kontingenten Entscheidungen komponierender Individuen werden so zum Ausgangspunkt – ohne die Verpflichtung auf ›historische Angemessenheit‹ – für eine nachträgliche Sinnkonstruktion des Analytikers oder der Analytikerin. Ein derart von der Gegenwart her gedachtes Verständnis von Musiktheorie, weist jedoch im Hinblick auf ihren zentralen Gegenstand, nämlich die – wie Michael Polth es genannt hat – »historische Komposition in ihrer ästhetischen Gegenwart«, keine fundamentalen Differenzen zur historischen Musikwissenschaft auf, sondern bedeutet lediglich eine andere Akzentuierung.

Eine interdisziplinäre Anschlussfähigkeit der Musiktheorie in Richtung der Kulturwissenschaften – insbesondere im Hinblick auf die Frage, was die Musik den Kulturwissenschaften anzubieten habe –, ergibt sich dann gerade aus den Potenzialen ihres Gegenstandes. (Dies ist mit Sicherheit auch ein Bereich, in der die amerikanische *music theory* trotz der institutionellen Differenzen eine Fülle von Anregungen für die deutschsprachige Musiktheorie bereithält.) Ein aus einer derartigen Perspektive entwickeltes Projekt wäre beispielsweise eine interdisziplinäre Untersuchung des Phänomens der ›Wiederholung‹ in der Musik – einen ersten Schritt in diese Richtung hat bereits ein Themenheft der ZGMTH aus dem Jahr 2009 unternommen. Eine gleichermaßen zwischen Wissenschaft und Kunst und zwischen ›Historie‹ und ›Systematik‹ stehende Musiktheorie könnte sich dieser genuin kulturwissenschaftlichen Fragestellung musikanalytisch, kognitionswissenschaftlich, musikphilosophisch, musikästhetisch oder theoriegeschichtlich nähern. Nicht nur in Bezug auf eine derartige Fragestellung könnte die Musiktheorie darüberhinaus auch von musikethnologischen Methoden profitieren, insbesondere bei der Frage nach dem Umgang mit der Fülle nicht-schriftlich fixiertem und damit ›implizitem‹ musiktheoretischen Wissen.

Für derartige Unternehmungen scheinen sich die deutschen Musikhochschulen, bzw. die Musikuniversitäten in Österreich und die interdisziplinär ausgerichteten und forschungsaktiven Fachhochschulen in der Schweiz zunehmend zu interessanten Foren zu entwickeln. Angesichts des künstlerisch-wissenschaftlichen Profils der Musiktheorie können gerade von diesen Institutionen Impulse jenseits der – in der universitären Musikwissenschaft häufig noch spürbaren – Dichotomie von historischem und systematischem Zugang zur Musik ausgehen. Die Musiktheorie sollte die Unabhängigkeit von diesen Paradigmen als Chance für die Entwicklung eigener Fragestellungen begreifen und kann damit als eine verbindende (Brücken-)Disziplin fungieren, Damit artikuliert sie freilich nicht den Anspruch, als systematische und historische Aspekte komplett integrierende ›Mega-Disziplin‹ aufzutreten. Die institutionelle Verankerung an den Musikhochschulen oder Musikuniversitäten muss also kein Nachteil im

Hinblick auf eine zumindest teilweise angestrebte Verwissenschaftlichung des Faches sein. Im Gegenteil: Der immanente Praxisbezug und die Verankerung in der Lehre können auch als Vorteile – gerade auch gegenüber der universitären *music theory* in den USA – angesehen werden.

Musiktheorie als Disziplin zwischen Praxis, Wissenschaft und Vermittlung profitiert von ihrer hybriden Situation. Die verwirrende Vielfalt des Faches, die heterogenen Selbstdefinitionen und die teilweise friedliche, teilweise durchaus kontroverse Koexistenz von wissenschaftlichen und künstlerischen Fachverständnissen sind keine Mängel, sondern (zumindest potentiell) Stärken. Angesichts der beschriebenen inhaltlichen und institutionellen Unterschiede sollte das Verhältnis von Musikwissenschaft und Musiktheorie durch einen Dialog auf Augenhöhe geprägt sein mit dem gleichzeitigen Bewusstsein für die Differenz der jeweiligen Perspektiven.