



Hermann Danuser

Musik und die Ohren der Wissenschaft

Eine der ältesten Traditionen der Kulturgeschichte des Menschen, die Auffassung von Musik als einer kosmologischen Wissenschaft, ist so resonanzlos verklungen, dass sie heute kaum mehr vorstellbar erscheint. Während im quadrivalen Rahmen der *Artes liberales* sich der *Musicus*, das heißt der Musikgelehrte, unter den benachbarten Disziplinen zur Arithmetik, Geometrie oder Astronomie hingezogen fühlen mochte, weiß der heutige Musikwissenschaftler, dass der Gesprächspartner, der ihn mit der Standardfrage nach seiner Tätigkeit konfrontiert, nicht eine Nennung seiner Forschungsgebiete erwartet, sondern auf das Instrument zielt, welches er spiele, ob etwa Klavier, Violine oder Oboe. Wie reagierte wohl ein Kunsthistoriker auf die Frage, ob er lieber Aquarell oder in Öl male? Musik aber, so scheint es, gilt als einer der letzten wissenschaftsfreien Räume, die dem Menschen verblieben sind. Hat sie solch ›ökologische‹ Schonung verdient?

Wenn Hören als ein dem Denken entgegengesetztes Sinnesvermögen des Menschen aufgefasst wird, pflegt der Musikologe, um gegenzusteuern, aus der Vorratskammer seiner Theoriegeschichte Termini wie ›musikalisches Denken‹, ›musikalischer Gedanke‹ oder ›Musik als Sprache‹ herauszugreifen. Der Aufklärung verpflichtete Fachleute wie der Musikologe Carl Dahlhaus oder der Komponist Hanns Eisler haben den gesellschaftlichen Zustand eines offenbar unausrottbaren ›musikalischen Analphabetismus‹ gegeißelt, der – so Dahlhaus – so lange bestehe, als ein gebildeter Europäer seine Unfähigkeit, die herkömmliche Notenschrift zu lesen, öffentlich eingestehen dürfe, ohne vor Scham zu erröten.¹ Im Zeitalter einer neuen Oralität allerdings, das schon im Umgang mit dem Buchstaben-Alphabet einen Kompetenzschwund beklagt, stoßen solche Appelle zum Bildungsaufschwung in Sachen Musik auf geringe Resonanz, trotz des Propagandafeldzugs, den der Deutsche Musikrat seit geraumer Zeit unter dem Fanal ›Hauptsache Musik‹ hier-

zulande führt. Wie stellt sich nun aus der Sicht eines Musikologen das Verhältnis von Musik und Wissenschaft aktuell dar?

Da auch die Musikwissenschaft ergriffen ist vom Cultural Turn der Geistes- und Kunstwissenschaften, darf sie bei ihren alten Paradigmen nicht stehen bleiben, sie hat diese Herausforderung vielmehr als eine Chance zur Innovation zu begreifen. Allzu lange war sie – aufgrund der schriftlichen Überlieferung der Werktexte seit dem Mittelalter – bemüht gewesen, ihren Gegenstand optisch statt akustisch, visuell statt auditiv zu erschließen. Ein Verstehen der Notenschrift, das deren semiotische Bildlichkeit in eine wahrhaft musikalische Zeit- und Klangerfahrung verwandelt, ist bei ihr in so unterschiedlichem Ausmaß voraussetzbar, dass eine strenge Anwendung von Robert Schumanns Kriterien der ›Musikalität‹² diesen Berufsstand dezimierte, wenn nicht gar zum Verschwinden brächte.

Wann immer die Musikologie als eine Augen-Wissenschaft sich ihres Phänomens zu bemächtigen versucht, verschleiert sich die Schönheit der musikalischen Kunst. Dürre Surrogate treten an die Stelle fruchtbarer Ergebnisse. Solche auf ein Vermögen zu sehen hin verschobene Musikologie, die ihre ›Ohren der Wissenschaft‹ verrät, führt zu quälenden Situationen. Wenn musikwissenschaftliche Vorträge und Abhandlungen bequem ohne jedes Musikbeispiel auskommen zu können meinen, lässt sich dieses Gespenst einer Musikwissenschaft ohne Musikhören nur vergleichen mit einer Kunstgeschichte, die im Vergessen ihres Exempla ankündigenden Eingangssatzes – »Es werde dunkel!« – zu einer Kunstwissenschaft ohne Kunstanschauung verkäme. Man wird sich fragen, ob eine solche Musikwissenschaft ihren Namen überhaupt noch verdiene. Der Moment ist daher für sie gekommen, selbstbewusst ihre Ohren zu spitzen und diese, ohne die optisch-kognitiven Subsidiën gering zu achten, an die Stelle eines Augen-Primats zu setzen.



Nicht zufällig hatte die musikalische Interpretationsforschung über Jahrzehnte ein Aschenputteldasein ge-
fristet. Ihr Gegenstand weist in der Tat ein labileres, un-
schärferes Profil auf als der im Sinne eines fixierten
Objektes verstandene – so allerdings missverstandene –
Partiturtex t ›ewiger‹ Werke. Bei der konzeptionellen Pla-
nung des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* in den
1970er Jahren zum Beispiel hatte dessen Herausgeber,
der große Berliner Musikforscher Carl Dahlhaus, einen
dem Thema ›Musikalische Interpretation‹ gewidmeten
Band in seiner auf zehn Bände angelegten Disposition
zunächst nicht vorgesehen, einen solchen wohl aber
nachträglich in eine erweiterte Konzeption der Reihe
aufgenommen (er erschien 1992 als Band 11). Gerade in
unserer Epoche *nach* dem Primat von Schriftlichkeit und
Text – zugleich einer Epoche rapide sich entwickelnder
Klangtechnologien – hat Musikwissenschaft die Chance,
auf einem Gebiet, das bislang subjektiver Empfindung
und subjektiver Einschätzung vorbehalten schien, zu wis-
senschaftlich fundierten Erkenntnissen zu gelangen.³
Interpretationsforschung zieht Konsequenzen aus dem
Sachverhalt, dass durch die technische Reproduzierbar-
keit der musikalischen Klanggestalt im 20. Jahrhundert
völlig revolutionär ein ›Objektcharakter‹ zugewachsen ist.
So kann sie zu einem Feld neuer Musikwissenschaft
avancieren.

Und wie steht es mit der Aufgabe, die Arnold Schön-
berg im kalifornischen Exil der Musikwissenschaft ins
Stammbuch geschrieben hat? »Musicology«, so postu-
lierte der Meister mit Blick auf Wilhelm Werker, »should
be: research into the profundities of musical language«.⁴
»Forschung in die Tiefen der musikalischen Sprache« –
nein, dieses Programm ist noch längst nicht erfüllt! Im
Gegenteil, sofern wir Musik eher akustisch als Klang-
statt optisch als Textkunst begreifen, steht die Forschung
hier noch ziemlich am Anfang. Dabei geht es nicht da-
rum, durch naturwissenschaftlich-technische Analysen
ästhetische ›Beweise‹ zu führen, um die Qualität von
Musik unabhängig von der subjektiven Rezeption einer
Hörerin oder eines Hörers zu erweisen. Die Wertkrite-
rien bleiben subjektiv und zugleich intersubjektiv, solange
die mit unserem Individualitätsideal verknüpfte Quelle
ästhetischer Erfahrung sich konstituiert im Wechsel zwi-
schen einsamem Hören und dialogischem Austausch.
Aber welche Möglichkeiten bedeutet es für die Erkennt-
nis, wenn wir uns über ästhetisch Erfahrenes durch prä-
zise Forschung näher vergewissern können!

Anhand minutiöser, theoretisch gestützter Untersu-
chungen von Welte-Mignon-Klavierrollen konnte Her-
mann Gottschewski beispielsweise Gesetzmäßigkeiten in
der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Tradition des
Rubato-Spiels nachweisen, die gemeinhin als ein Feld
›romantisch-irrationaler‹ Gestaltung gilt. Carl Reineckes
Darstellung des langsamen Satzes (›Larghetto‹) von
Mozarts Krönungskonzert KV 537 – der zum Zeitpunkt
der Aufnahme über 80 Jahre alte Pianist spielt sowohl
den Solo- wie den transkribierten Orchesterpart – ent-
puppt sich dabei als das Gegenteil jenes ›schlechten
19. Jahrhunderts‹, als welches man seit der Neuen Sach-
lichkeit in den 1920er Jahren einen agogisch dermaßen
schwankenden Vortragsstil abzuqualifizieren pflegt.
Reineckes scheinbar völlig subjektive Willkür eines
Agogik- und Arpeggio-Festes erweist sich, gehört mit
den ›Ohren der Wissenschaft‹, in ihrer klavieristischen
Klangstruktur vielmehr als streng gebunden.⁵

Die musikalische Vortragslehre stand bislang unter
keinem glücklichen Stern. Allzu oft blieben ihre Ent-
würfe als Fragmente zurück, blieb ihre Idee unrealisiert:
Arnold Schönberg, Heinrich Schenker, Rudolf Kolisch,
Theodor W. Adorno und andere sind bei ihrer Arbeit an
einer Interpretationstheorie über Skizzen nicht hinausge-
kommen. Zieht sich etwa Musik, sobald Wissenschaft
sich ihr annähert, um ihre Intimregionen zu berühren,
mit der Geste der Verweigerung in ihr ›Arcanum‹ zurück?
Nachdem kürzlich die posthumen Fragmente *Zu einer
Theorie der musikalischen Reproduktion* aus dem Nachlass
Adornos veröffentlicht wurden,⁶ wächst doch wohl die
Aussicht darauf, dass dieses Gebiet – als Theorie wie als
empirische Forschung, die in Reproduktionen fixierte
Klanggestalten einzelner Werke analysiert – der Musik-
wissenschaft einen reichen, noch kaum berührten Nähr-
boden der Erkenntnis bietet.

Welche Antworten kann Musikwissenschaft heute
geben? Sie muss ihre Spezifik wahren im kulturwissen-
schaftlichen Diskurs. Erreichen kann sie dies über unter-
schiedliche Formen von Kontextualisierung.⁷ Partiale
Analysen treten an die Stelle des Anspruchs, Wissen-
schaft könne Musikwerke als Ganze, in ihrer Totalität er-
klären. Der Akzent auf einem Partial-Anspruch schließt
subjektive Erfahrung mit ein. Die Frage zum Beispiel,
welche Phasen eines musikalischen Werkes aus dem
19. Jahrhundert – etwa einer Symphonie von Johannes
Brahms – als Höhepunkte beschrieben werden können,
hängt von der ästhetischen Erfahrung ab, die wir als



Hörerinnen und Hörer mit dem infrage stehenden Werk vollziehen. Der Hinweis darauf, dass die Rhetorik in ihrer Relevanz für die Formbildung der Musik um 1800 zerfallen sei und die Komponisten des 19. Jahrhunderts ihren Werken keine wirkungsästhetischen Strategien mehr eingeschrieben hätten, zeigt die Wissenschaft im Schlepptau einer falsch applizierten Autonomieästhetik, deren Grundsätze manch innovative Perspektive heute blockieren.

Seit einiger Zeit mehren sich überdies kulturpessimistische Stimmen, vor allem aus den USA, die den baldigen Untergang der ›klassischen Musikkultur‹ diagnostizieren bzw. heraufbeschwören.⁸ Diese Stimmen sind, obwohl in der Tat viele Anzeichen eines Wandels auch hierzulande zu beobachten sind, übertrieben. Die Annahme einer Konstanz der europäischen Musikkultur ist historisch bloßer Schein, sie hat sich immerfort verändert. Und mit der Wandlung der Musikkultur wird auch die Wissenschaft neue Aufgaben erhalten. In dem Sonic Turn liegt nicht nur ein Untergangskern, weit eher ein Potenzial für Erneuerung. Hier Weichen zu stellen, ist allerdings eine wichtige Aufgabe für Kunst und für Wissenschaft in Deutschland.

Abschließend sei an die Kraft transdisziplinärer Forschung erinnert, die vom Physiker Hermann von Helmholtz bis heute auf die Musikwissenschaft ausstrahlt; nicht von ungefähr nennt sich ›Kulturtechnik‹ ein mit dessen Namen verbundenes Zentrum an der Humboldt-Universität. *Die Lehre von den Tonvorstellungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, vor Helmholtz' Berliner Zeit noch in Heidelberg geschrieben,⁹ ist eine Gründungsurkunde für die Begegnung von Musik und Wissenschaft. Sie ermutigt auch heutige Forschung, die Tiefen des Klanges, die Geheimnisse der Musik zu erkunden und mit neuen Fragen bisher unbekannte Ufer anzusteuern.

1 Vgl. C. Dahlhaus: Muß neue Musik erklärt werden?, in: H.-Ch. Schmidt (Hrsg.): Neue Musik und ihre Vermittlung (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 27). Mainz u. a. 1986, S. 34-43, hier S. 39 f.

2 »Was heißt denn aber *musikalisch* sein? Du bist es nicht, wenn du, die Augen ängstlich auf die Noten gerichtet, dein Stück mühsam zu Ende spielst; du bist es nicht, wenn du (es wendet dir jemand etwa zwei Seiten auf einmal um) stecken bleibst und nicht fort kannst. Du bist es aber, wenn du bei einem neuen Stück das, was kommt, ohngefähr ahnest, bei einem dir bekannten auswendig weißt – mit einem Worte, wenn du Musik nicht allein in den Fingern, sondern auch im Kopf und Herzen hast.« (R. Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hrsg. von H. Simon, Band 3. Leipzig [o. J.], S. 171).

3 Vgl. zum Beispiel den Band *Klang und Wahrnehmung. Komponist – Interpret – Hörer*, hrsg. vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 41). Mainz u. a. 2001.

4 A. Schoenberg: *Structural Functions of Harmony*. Revised edition, ed. by L. Stein. New York 1969, S. 166; die deutsche Formulierung findet sich in der Ausgabe: A. Schönberg: *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, übersetzt von E. Stein. Mainz 1957, S. 162. Schönberg bezieht sich auf Werkers von der Musikforschung überwiegend zurückgewiesene Schrift *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des »Wohltemperierten Klaviers« von Johann Sebastian Bach* (Abhandlungen der Sächsischen Staatlichen Forschungsinstitute. Forschungsinstitut für Musikwissenschaft 3. Leipzig 1922).

5 Vgl. H. Gottschewski: Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905 (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft 5). Laaber 1996, S. 253-257.

6 T. W. Adorno: Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata, hrsg. von H. Lonitz (Nachgelassene Schriften, Abteilung I, Band 2). Frankfurt am Main 2001.

7 Vgl. H. Danuser: The Art of Contextualization. Specificity in Musicology, in: *The Musical Quarterly* 2002 oder 2003 (i. V.).

8 Vgl. R. Brinkmann: »Ein Requiem für Amadeus«? Zum Reden über ein Ende der klassischen Musikkultur, in: *forum bachakademie [stuttgart]*, Ausgabe 43 (April/Juli 2002), S. 4-7.

9 ¹1863, Braunschweig ⁵1896.