

Musikalische Inkommensurabilität. Über die Analyse von Bearbeitungen und wertende Vorannahmen

Die immer wieder anzutreffende Überzeugung, Mozarts Musik sei von außergewöhnlicher, ja überragender Qualität und Bedeutung, wird in diesem Text in drei Schritten reflektiert: Abschnitt 1 handelt von der Zuschreibung, Mozarts Musik sei ein »inkommensurables Phänomen«. Abschnitt 2 beleuchtet die Rolle von Vergleichen und Wertungen im Rahmen wissenschaftlicher Musikanalyse; dabei wird unter anderem für die Kenntlichmachung diesbezüglicher Vorannahmen plädiert. Abschnitt 3 greift Nietzsches Rede vom »Zeitalter der Vergleichung« auf und mündet in den Hinweis, dass bereits zu Lebzeiten Mozarts eine »Scale to Measure the Merits of Musicians« erschien.

The repeatedly encountered conviction that Mozart's music is of exceptional, even outstanding quality and significance, is reflected upon in three steps: Section 1 deals with the attribution that Mozart's music is an »incommensurable phenomenon«. Section 2 examines the role of comparisons and evaluations in the context of scholarly music analysis, arguing, among other things, for the identification of presuppositions in this regard. Section 3 picks up on Nietzsche's talk of the »age of comparison« and concludes by pointing out that a »Scale to Measure the Merits of Musicians« was published during Mozart's lifetime.

Vorbemerkung

Zu den Vorannahmen dieses Gedankengangs zählt die Überzeugung, dass die Kernaufgabe wissenschaftlichen Tuns darin besteht, substantielle – d. h. empirisch gesättigte sowie transparent und stringent argumentierte – »Orientierungsleistungen« (Martina Plümacher)¹ zu erbringen. Weiters wird die wissenschaftstheoretische Überzeugung geteilt, dass eine Forschungsmethode im engeren Sinn die »Folge von relativ scharf umrissenen Handlungen oder Entscheidungen ist, deren Ausführung« idealiter »unter genau an-

¹ Martina Plümacher, *Die Perspektivität in Handlungskontexten*, in: Christoph Asmuth / Quentin Landenne (Hg.), *Perspektivität als Grundstruktur der Erkenntnis. Philosophiegeschichte und systematische Aspekte*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2018 (Kultur – System – Geschichte 12), S. 223–246, hier S. 241.

gegebenen Bedingungen zur Realisierung relativ bestimmter vorgegebener Ziele empfohlen wird«.² Zuletzt wird mit Hartmut von Sass davon ausgegangen, dass mit dem Aufkommen empirisch orientierter Erkenntnissuche komparatistische Verfahren an Bedeutung und Ausdifferenzierung gewonnen haben. Im Dienst methodisch reflektierter Orientierungsleistung wurden Vergleiche zu einem Kerninstrument von Forschung, wie Ernst Mach 1896 festhielt: »Die *Vergleichung* ist aber zugleich das mächtigste *innere Lebenselement der Wissenschaft*«.³

1. W.A. Mozarts Musik als inkommensurables Phänomen

1991 beleuchtete Stefan Kunze in dem in Salzburg gehaltenen Vortrag *Idealität der Melodie* die »lebenslange, geradezu ab göttische Verehrung, die Richard Strauss für Mozart hegte«.⁴ Gleich eingangs gab Kunze seine Überzeugung zu erkennen, wonach der »inkommensurable Rang von Mozarts Musik«⁵ außer Zweifel stehe. Nahezu gleichlautend äußerte sich der Forscher öfter, beispielsweise in dem postum gedruckten Text über Mozart und Da Ponte.⁶ Kunze meinte darin die emphatische Zuschreibung auch bei ande-

2 Arnd Mehrtens, Art. *Methode/Methodologie*, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie*, Hamburg: Felix Meiner 2010, Bd. 2, S. 1594–1602, hier S. 1594. Als – hier nicht zur Diskussion stehende – Methoden im weiteren Sinn definiert Mertens die »Menge mehr oder weniger vage charakterisierbarer [...] Handlungs- bzw. Entscheidungsdispositionen [...], die zur Erreichung relativ unbestimmter oder bestimmter Ziele evtl. unter mehr oder weniger bestimmten Bedingungen empfohlen wird«; ebd.

3 Ernst Mach, *Die Vergleichung als wissenschaftliches Prinzip*, in: ders., *Principien der Wärmelehre. Historisch-kritisch entwickelt*, Leipzig: Barth 1896, S. 396–405, hier S. 397 [Hervorhebung im Original]. Machs Favorisierung von Vergleichen in wissenschaftlichen Handlungskontexten bleibt aktuell. Jedenfalls keimten jüngst gleich in mehreren geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Fächern Debatten über epistemologische Implikationen komparatistischen Vorgehens auf. Der deutsche Germanist Michael Eggers zeichnete diese Hochkonjunktur 2016 in seiner wissenschaftsgeschichtlichen Studie *Vergleichendes Erkennen nach*; vgl. Michael Eggers, *Vergleichendes Erkennen. Zur Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie des Vergleichs und zur Genealogie der Komparatistik*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016.

4 Stefan Kunze, *Idealität der Melodie. Über Richard Strauss und Mozart*, in: Wolfgang Gratzer/Siegfried Mauser (Hg.), *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, Laaber: Laaber 1992 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 2), S. 11–30, hier S. 12.

5 Ebd., S. 11.

6 Vgl. Stefan Kunze, *Mozart und Da Ponte. Eine glückliche Begegnung zwischen Textdichter und Komponist?*, in: *Mozart Studien* 6 (1996) = Wolfgang Osthoff/Reinhard Wiesend (Hg.),

ren zu erkennen und verwies auf Richard Wagner, dem der »inkommensurable Rang« Mozarts »(zumindest was *Figaro* und *Don Giovanni* betrifft) sehr wohl bewußt war«.⁷ So konnte der Autor denn auch davon ausgehen, dass die Mozart zugeschriebene Sonderposition »gewiß nicht erst im 20. Jahrhundert entdeckt«⁸ wurde. Tatsächlich sahen vergleichsweise wenige Anlass, ähnlich Glenn Gould »Kritik an Mozart«⁹ zu formulieren. Kunzes zitierte Hochachtung lässt sich heute als Teil einer rezeptionsgeschichtlichen Entwicklung sehen, die kurz nach Mozarts Tod einen ersten Höhepunkt erreichte. Beispielsweise hieß es in einem Nachruf der *Prager Oberpostamtszeitung* am 17. Dezember 1791: »Sein Verlust ist nicht zu ersetzen. Es gibt und es wird immer Meister der Musik geben, aber einen Meister über alle Meister hervorzubringen – dazu braucht die Natur Jahrhunderte.«¹⁰

Die mehr oder weniger pointierte Rede von Mozarts Singularität ist, zumal wenn derlei Formulierungen nicht näher argumentiert werden, als regelrechte Vorannahme einzustufen. Im Rahmen einer Tagung zu Bearbeitungen Mozart'scher Musik verdient diese Vorannahme Beachtung: Beispielsweise stellt sich die Frage, inwiefern kompositions-, aufführungs-, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Funktionen solcher Bearbeitungen auch nur einigermaßen ergebnisoffen, also ohne bahnende Festlegung auf ein bestimmtes Resultat¹¹ beforscht werden können, wenn Inkommensurabilität zugeschrieben wird und nicht Paul Feyerabends wirkungsmächtigem Slogan »anything goes« das Wort geredet werden soll. (Dass Feyerabends Thesen als Einspruch gegen rationale Argumentation verstanden wurden, überrascht nicht, wurde doch bereits im Untertitel der deutschen Übersetzung des Essays *Against method*¹² die »Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie« in Aussicht gestellt. Diese Zuschreibung korrespondiert mit einer von Sympathie geprägten, in seiner postum ge-

9 *Mozart und die Dramatik des Veneto: Bericht über das Colloquium Venedig 1991*, S. 15–29, hier S. 15.

7 Ebd., S. 15.

8 Ebd., S. 11.

9 Vgl. Gernot Gruber, *Kritik an Mozart. Festvortrag*, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste (Hg.), *Jahrbuch* 5 (1991), S. 208–218, hier S. 217. Zur von Gould geäußerten Kritik vgl. ebd. S. 214 f.

10 Hier zit. nach Joseph Heinz Eibl (Hg.), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1978 (NMA X/31/1), S. 75.

11 Vgl. Art. *ergebnisoffen*, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache DWDS, <https://www.dwds.de/wb/ergebnisoffen> (Version vom 29.06.2015, Stand 02.09.2022).

12 Paul Feyerabend, *Against method*, London: New Left Books 1975, ins Deutsche übersetzt von Hermann Vetter und revidiert: *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

druckten Autobiografie *Killing time*¹³ offen einbekannten Dadaismus-Rezeption. Feyerabend hatte sich bereits in *Wider den Methodenzwang* als »leicht-sinnige[n] Dadaist[en]« tituliert.¹⁴⁾

Die Zuschreibung, Mozarts Musik sei inkommensurabel, stimmt nachdenklich, machen doch neuere Beiträge zu komparatistisch ausgerichteter Forschung deutlich, wie grundlegend sich Ansätze vergleichender Analyse mit der Zuschreibung von Einzigartigkeit des zu Analysierenden spießen. In seiner Dissertation *Inkommensurabilität als Problem rationalen Argumentierens* (1992)¹⁵ hat der Philosoph Geert-Lueke Lueken einen substantiellen Aufriss jener Aporien und Methodenprobleme gegeben, die entstehen, wenn es im Falle zweier oder mehrerer Gegenstände kein gemeinsames Maß zu geben scheint. Der Anthropologe Marcel Detienne setzte solchen Bedenken im Jahr 2000 seinen störrischen, inhaltlich eher unpräzisen Aufruf »comparer l'incomparable«¹⁶ entgegen. Seither ist die fächerübergreifend relevante Diskussion nicht zum Stillstand gekommen – im Gegenteil.¹⁷ Nun mag es naheliegend erscheinen, die Rede von singulären künstlerischen Leistungen als persönliche ästhetische Einschätzung, zudem als Mittel willkommener Komplexitätsreduktion gelten zu lassen. Dieser Standpunkt ist nachvollziehbar, ändert freilich nichts an jenen epistemologischen Herausforderungen, die entstehen, wenn sich musikbezogene Analyse mit dem Nebel bloßer Behauptungen umhüllt, statt sich auf die eingangs in Erinnerung gerufene Kernaufgabe wissenschaftlichen Tuns zu besinnen, nämlich empirisch gesättigte, transparent kommunizierte und stringent argumentierte »Orientierungsleistungen«¹⁸ zu erbringen.

13 Vgl. Paul Feyerabend, *Killing time. The autobiography*, Chicago, IL: The University of Chicago Press 1995, hier zitiert nach: ders., *Zeitverschwendung*, übersetzt von Joachim Jung, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 195.

14 Fußnote 12 in Feyerabends *Wider den Methodenzwang*, wie Anm. 12.

15 Vgl. Geert-Lueke Lueken, *Inkommensurabilität als Problem rationalen Argumentierens*, Stuttgart [u. a.]: Frommann-Holzboog 1992.

16 Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, Paris: Éd. Seuil 2000 (La librairie du XX^e siècle), ins Englische übersetzt von Janet Lloyd: *Comparing the incomparable*, Stanford, CA.: Stanford University Press 2008.

17 Vgl. u. a. Hartmut von Sass, *Vergleiche(n). Ein hermeneutischer Rund- und Sinkflug*, in: Andreas Mauz/Hartmut von Sass (Hg.), *Hermeneutik des Vergleichs. Strukturen, Anwendungen und Grenzen komparativer Verfahren*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011 (Interpretation interdisziplinär 8), S. 25–47. Die wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung zeichnet Mikhail Krom, *An introduction to historical comparison*, übersetzt von Elizabeth Guyatt, London [u. a.]: Bloomsbury Academic 2021, nach.

18 Plümacher, wie Anm. 1, S. 241.

Doch was zeichnen wissenschaftliche gegenüber sonstigen Vergleichen aus? Bezugnehmend auf die Soziologin Bettina Heintz¹⁹ lassen sich angesichts kompositorischer Bearbeitungen drei Minimalbedingungen rationalen Vergleichens unterscheiden:

- (1.) Kategorisierung: die Herstellung von Vergleichbarkeit, indem (mindestens) zwei Musikstücke begründetermaßen den musikanalytischen Kategorien kompositorischer Bearbeitung (darunter Transkriptionen, Arrangements und Fantasien) zugeordnet werden;
- (2.) Differenzierung: die Nennung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten sowie die Deutung derselben unter Verweis auf ein Tertium Comparationis (wie z. B. einem Wissensbestand über musikalische Variationen);
- (3.) Relationierung: die begründete In-Beziehung-Setzung von eruierten Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten in Bedeutungszusammenhängen (wie jenem einer Geschichte kompositorischer Bearbeitung oder einer Geschichte virtuoser Musikdarbietung).

Bei Vergleichen in künstlerischen Zusammenhängen sind, wie es scheint, unausweichlich auch Wertungen im Spiel; mehr hierzu im folgenden Abschnitt.

Bettina Heintze tritt – entsprechend ihrer Profession – dafür ein, Vergleichshandlungen auch als »basales soziales Geschehen«²⁰ ernst zu nehmen. Dass dieser Hinweis in den Musikwissenschaften fruchtbar gemacht werden kann, geben beispielsweise Rezensionen von kompositorischen Bearbeitungen zu erkennen. Im Falle von Julius Andrés 1835 verlegtem *Don Giovanni*-Klavierauszug²¹ erschien noch im Jahr der Veröffentlichung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* eine Besprechung, die Rezeptionsszenarien und Erwartungshaltungen der Zeit andeutet:

»Die Oper ist es wohl werth, dass man sie in verschiedenen Ausgaben besitzt, und eine Vergleichung der Lesarten wird den Musikfreunden höchst unterhaltende Beschäftigung gewähren. Willkommener noch würden die Veränderungen der Par-

¹⁹ Vgl. Bettina Heintz, *Wir leben im Zeitalter der Vergleichung. Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 45 (2016), H. 5, S. 305–323, hier S. 307, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/zfsoz-2015-1018/> (Stand 05.06.2023).

²⁰ Ebd., S. 319.

²¹ DON GIOVANNI | *Opera buffa in due Atti | posto in musica da | W. A. Mozart | RIDOTTO per il PIANOFORTE | DON JUAN | Oper von | W. A. MOZART. | Neuer vollständiger, nach der Original-Partitur eingerichteter | Klavier-Auszug | von JULIUS ANDRÉ | Italienisch und deutscher Text*, Offenbach am Main: Johann André [1835].

titur sein, wenn sie bruchstücksweise in einem eigenen Buche angezeigt würden. [...] Die meisten Liebhaber und fast alle Musikkennen besitzen sie und werden demnach wohl gern die Veränderungen nach Mozarts eigener Handschrift, aber schwerlich so gern die ganze Partitur wieder kaufen, um der Veränderungen willen, die vielleicht auf wenigen Bogen ihnen mitgetheilt werden könnten.«²²

Ansatzweise praktizierte der nicht namentlich bekannte Autor solche »Vergleichung der Lesarten«; bemerkte er doch skeptisch Abweichungen zwischen Andrés »neue[r] Uebertragung«²³ und Mozarts Partitur:

»Ob aber Sänger u. Spieler, die durch langen Gebrauch der allgemein bekannten und beliebten Auszüge das Gewohnte lieb gewonnen, sich gern dergleichen Abweichungen, wenn sie auch nur in veränderten Stellungen bestehen, aneignen wollen, ist eine andere Frage, die nach anderweitigen Erfahrungen der Art weit mehr zu verneinen, als zu bejahen sein möchte.«²⁴

Solche Rezeptionszeugnisse zu sichten und im Zusammenhang zu deuten, verspricht zumindest teilweise Aufschluss sowohl für die Interpretations- als auch für die Rezeptionsgeschichte von Mozarts Musik.

2. Musikanalyse, Vergleich und Wertungen

Heintz' auf Vergleiche gemünztes »Brückenkonzept«²⁵ lässt sich auch und gerade für musikwissenschaftliche Analyse nutzbar machen. Als anschlussfähig erweist sich etwa die prominent platzierte Definition von Ian D. Bent:

»Analysis is the means of answering directly the question ›How does it work?‹. Its central activity is comparison. By comparison it determines the structural elements and discovers the functions of those elements« (»Analyse ist das Mittel zur direkten Beantwortung der Frage ›Wie funktioniert es?‹. Ihre zentrale Aktivität ist der Vergleich. Durch den Vergleich werden die Strukturelemente bestimmt und die Funktionen dieser Elemente entdeckt«).²⁶

22 [Rezension des *Don Giovanni*-Klavierauszugs von Julius André, wie Anm. 21], in: AmZ 37, H. 35 (2. September 1835), Sp. 577–580, hier Sp. 577f.

23 Ebd., Sp. 578.

24 Ebd.

25 Heintz, wie Anm. 19, S. 319.

26 Ian D. Bent/Anthony Pople, Art. *Analysis*, in: NG² 1, S. 526–589, hier S. 528, bzw. *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862> (Stand 02.06.2023). Übersetzung von Wolfgang Gratzer.

Demzufolge kommt Vergleichen in musikanalytischen Zusammenhängen großer Stellenwert zu,²⁷ und zwar sowohl Vergleichen zwischen Details innerhalb einer Komposition als auch Vergleichen zwischen Details zweier und mehrerer Kompositionen. Zudem ist der Abgleich zwischen erworbenem musikanalytischen Wissen etwa über terminologische Konventionen und je aktuellen musikanalytischen Tätigkeiten von Belang, geht doch wissenschaftliche Musikanalyse nicht voraussetzungslos vor sich. Wertungen spielen erfahrungsgemäß spätestens bei der Auswahl von zu analysierenden Werken eine Rolle.

Nur zur Sicherheit: Wovon ist die Rede, wenn hier von ›Wertungen‹ gesprochen wird? Ich beziehe mich bei meinem Wortgebrauch auf die meines Erachtens überzeugenden Studien der Literaturwissenschaftlerin Simone Winko, die in vergleichsweise differenzierter, klar argumentierter Form Wertungen in künstlerischen Zusammenhängen beforscht.²⁸ Winko bezeichnet mit dem Begriff ›Wertung‹ neben sprachlichen auch nichtsprachliche – also beispielsweise körpersprachliche – Handlungen, und zwar solche, mit welchen »ein Subjekt einem Objekt (Gegenstand, Sachverhalt oder Person) die Eigenschaft zuordnet, in Bezug auf einen bestimmten Maßstab bzw. Wert positiv oder negativ zu sein«.²⁹ Ästhetische Wertungen korrelieren also mit ästhetischen Maßstäben bzw. Werten, wobei Winko Erfahrungen berücksichtigt, wonach bei Kunstwerken mindestens drei Wertebenen unterschieden werden können:³⁰

- (1.) »ästhetische [Werte] im engeren Sinne [...], die sich auf formale, strukturelle« oder medienspezifische Merkmale von Kunstwerken beziehen und zu Zuschreibungen von »Schönheit«, »Stimmigkeit«, »Mehrdeutigkeit« [...]« führen;

27 Dies korrespondiert teilweise mit philosophischen Bestimmungsversuchen von ›Analyse‹. Vgl. die diesbezügliche, auf Michael Beaney zurückgehende Zitatsammlung *Definitions and Descriptions of Analysis*, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014), <https://plato.stanford.edu/entries/analysis/s1.html> (Stand 02.06.2023).

28 Vgl. Simone Winko, *Wertung und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*, Braunschweig: Vieweg 1991 (Konzeption Empirische Literaturwissenschaft 11), zugl. Diss., Univ. München 1989, Kap. 2.

29 Simone Winko, Art. *Wertung, ästhetische / literarische*, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5. Auflage, Stuttgart: Metzler 2013 (1. Auflage 1998), S. 799 f., hier S. 799.

30 Ebd.

- (2.) »wirkungsbezogene Maßstäbe«, die »auf moralische, politische usw.« Inhalte rekurrieren, sodass Kunstwerken beispielsweise die Funktion eines Statements oder eines Informationslieferanten zugesprochen wird;
- (3.) »relationale Werte«, die den Vergleich von Kunstwerken mit Idealvorstellungen künstlerischen Handelns oder mit weiteren Kunstwerken stimulieren, die als in hohem Maß gelungen eingeschätzt werden; solche relationalen Werte ziehen Zuschreibungen wie ›abweichend‹, ›konventionell‹ oder ›innovativ‹ nach sich.

Simone Winkos Einsicht, wonach die »inhaltliche Bestimmung und Geltung dieser Maßstäbe [...] historisch variabel« [sind] und »von gesellschaftlichen Entwicklungen und normativen Vorgaben aus philosophischen, religiösen, ethischen, sozialen u. a. Rahmentheorien ab[hängen]«,³¹ verdient mit Blick auf Bents lexikalische Definition Beachtung. Ich teile im Wesentlichen das Analyse-Verständnis von Bent, plädiere aber nach dem Studium von Anne K. Krügers *Soziologie des Wertens und Bewertens*³² mit folgendem Vorschlag zu etwas stärker rezeptionsästhetisch perspektivierter Wortwahl:

Zwecks Beantwortung von Forschungsfragen bzw. im Dienst abwägender Diskussion von Forschungsthesen zielt Musikanalyse (als eine Form des Umgangs mit Musik von mehreren neben z. B. dem Aufführen und Hören von Musik) auf die unterschiedlich gestaltbare, Wertungen implizierende, selektiv vergleichende Thematisierung von Bestandteilen musikalischer Werke und deren Funktion.

Implizit kommt in diesem Verständnis von Musikanalyse deren historische Bedingtheit zum Tragen. Als historisch bedingt zu reflektieren gilt es demnach

- (1.) die Forschungsfragen bzw. Forschungsthesen, die als Ausgangspunkte gewählt werden;
- (2.) die grundierenden Vorannahmen, welche wertebasierte Überzeugungen repräsentieren, und demnach nicht dieselbe breite Akzeptanz erfahren wie Axiome.³³ Solche konkurrierende Vorannahmen verdan-

31 Ebd.

32 Vgl. Anne K. Krüger, *Soziologie des Wertens und Bewertens*, Bielefeld: transcript 2022 (Einsichten. Themen der Soziologie; utb Soziologie 5722), bes. Kap. VII.3.

33 Solche bahnenden Überzeugungen finden sich in mannigfaltiger Form, die Skala zwischen höchst individuellen und weit verbreiteten, konventionell anmutenden Überzeugungen ist erfahrungsgemäß breit. Wie brüchig Konventionen sind, lehrt die ernüchternd limitierte Verbindlichkeit der *Universal Declaration of Human Rights* (1948) oder der *Universal Declaration of Human Responsibilities* (1997), und dies nicht nur in Zeiten kriegerischer

ken sich unterschiedlichen Ansichten zur Frage, was Analogien – und als Spezialfall von Analogien:³⁴ tiefenstrukturelle Ähnlichkeiten – ausmacht: In der einen Variante wird auf die Deckungsgleichheit von Merkmalen Wert gelegt. In der anderen Variante wird auf partielle Übereinstimmungen abgehoben.

Diskutabel ist bei diesem Analyse-Verständnis weiters

- (3.) der, wie Bernd Redmann es nannte, »fachspezifische Horizont«.³⁵ Dieser verdankt sich dreierlei Kompetenzen:
- (a) der »*epistemische[n]* Kompetenz«, d.h. dem aktuell verfügbaren Datenwissen;
 - (b) der »*operationale[n]* Kompetenz«, d.h. dem Wissen um in Frage kommende Methoden; und
 - (c) der »*intuitiven* [in meinem Sprachgebrauch: *ästhetischen*] Kompetenz«, d.h. dem Vermögen, gestalterische Gesichtspunkte wahrzunehmen, bewusst erleben und beurteilen zu können.

Als historisch bedingt verdienen nicht zuletzt Reflexion

- (4.) der adressierte Diskurs, im Rahmen dessen musikanalytische Fragen und Thesen thematisiert werden;
- (5.) das gewählte Sprachspiel, also die Selektion fachlicher bzw. außerfachlicher Kernbegriffe;
- (6.) die mehr oder weniger transparent begründete Argumentationsstrategie, beispielsweise in Form der Berücksichtigung von Referenzbearbeitungen.

Darüber hinaus kann historische Bedingtheit erkannt werden, wenn Musikanalyse infolge methodischer Erwägungen eine der folgenden Formen (oder deren Kombination) annimmt:

Auseinandersetzungen. Jedenfalls bleibt die Akzeptanz von wandelbaren Vorannahmen gegenüber bewährten Naturgesetzen meist begrenzt. Der Umstand, dass Vorannahmen in den Geistes- und Kulturwissenschaften immer noch viel zu häufig unausgesprochen und damit verschleiert bleiben, führt mitunter zu jenen hinlänglich bekannten Phänomenen fruchtbaren aneinander Vorbeirenden, die arbeitsteiligen Forschungsprozessen entgegenstehen. Vgl. Christian Thiel, Art. *Axiom*, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 1, Mannheim: Bibliographisches Institut 1980, Nachdruck Stuttgart: J. B. Metzler 1995, S. 239–241.

³⁴ Vgl. Christian Thiel, Art. *Analogie*, in: ebd., S. 98 f.; sowie ders., Art. *ähnlich/Ähnlichkeit*, in: ebd., S. 55.

³⁵ Dieses und die folgenden Zitate aus Bernd Redmann, *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber: Laaber 2002 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 9), S. 204 f.

- (a) *Leseanalyse* von Partituren oder ähnlicher Texturen: Solche Leseanalysen beispielsweise hat Leonardo Miucci 2010 im Rahmen seiner umfänglichen Studie über Johann Nepomuk Hummels Mozart-Transkriptionen vorgelegt;³⁶
- (b) *Höranalyse* von Livedarbietungen oder Aufnahmen: Dieses Analysekonzept wurde 2006 während des Weimarer Kongresses *Musik und Vermittlung* in einer eigenen Sektion diskutiert und anschließend von Hartmut Fladt bzw. Mario Hertig³⁷ im Detail beschrieben bzw. vorexerziert;
- (c) *Audiovisuelle Analyse* angesichts von akustisch wie optisch dokumentierten Musikaufführungen: Auseinandersetzt wurde dieses Konzept von Stefan Hampl in dessen 2019 veröffentlichtem Beitrag zur Methodendiskussion *Videoanalysen von Fernsehshows und Musikvideos. Ausgewählte Fallbeispiele zur dokumentarischen Methode*;³⁸
- (d) *Kontextorientierte Musikanalyse*, wobei wie im Falle von Volker Scherliess' Überlegungen zur Bedeutung des Historismus für ein Verstehen neoklassizistischer Musik gesellschaftliche Vorgänge wie jene des Musiklebens in Relation zur kompositorischen Textur gesetzt wurden;³⁹
- (e) *Künstlerische Forschung*: Solche praktizierte Teresa Corinne Stewart in ihrer seit 2009 zugänglichen, experimentellen, zugleich in bescheidenen Ansätzen historisch vergleichenden *doctoral thesis* über Möglichkeiten einer »authentic transcription« der Ouvertüre der *Zauberflöte* für Bläserensemble.⁴⁰

Ohne im Rahmen dieses kurzen Tagungsbeitrags Methodenoptionen der Musikanalyse im Falle von Bearbeitungen erschöpfend darstellen zu können – es kann jeweils weiter differenziert bzw. ausgewählt werden. Ob kom-

36 Vgl. Leonardo Miucci, *I concerti per fortepiano e orchestra di W.A. Mozart: Le trascrizioni di J. N. Hummel*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 43–45 (2008–2010), S. 81–128.

37 Vgl. Hartmut Fladt, *Werkanalyse und Höranalyse*, in: Ralf Kubicek (Hg.), *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik – Ästhetik – Satzlehre – Analyse – Improvisation*, Hildesheim [u.a.]: Olms 2014 (Paraphrasen 2), S. 219–230; Mauro Hertig, *Höranalyse. Neue Werkzeuge der musikalischen Wahrnehmung*, Hofheim am Taunus: Wolke 2019.

38 Vgl. Stefan Hampl, *Videoanalysen von Fernsehshows und Musikvideos. Ausgewählte Fallbeispiele zur dokumentarischen Methode*, Opladen [u.a.]: Budrich 2017 (Sozialwissenschaftliche Ikonologie: Qualitative Bild- und Videointerpretation 5).

39 Vgl. Volker Scherliess, *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte*, Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1998 (Bärenreiter-Studienbücher Musik 8), Kap. [2].

40 Vgl. Teresa Corinne Stewart, *Justifications of a 21st century wind ensemble transcription of Mozart's »Overture to The Magic Flute« based upon late eighteenth century ideology*, DMA dissertation, University of Nevada, Las Vegas, NV 2009 (UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones 159), <http://dx.doi.org/10.34917/1392575> (Stand 05.06.2023).

positionsstilistische Forschungsfragen im Mittelpunkt stehen und damit Facetten der jeweiligen Epochenstilistik, Gattungsstilistik, Personalstilistik oder Werkstilistik Thema werden, wie dies bei Peter Revers' 2017 veröffentlichter Studie über Klavierbearbeitungen Mozart'scher Musik durch Franz Liszt der Fall war,⁴¹ oder ob eine entstehungsgeschichtliche bzw. rezeptionsgeschichtliche Kontextualisierung angepeilt wird: Jeweils stehen mehrere Vorgehensmodelle zur Verfügung. Aus diesen begründetermaßen auszuwählen und über den Selektionsvorgang samt wirksamer Kriterien explizit Auskunft zu geben, wird in musikwissenschaftlichen Analysen von Bearbeitungen bis dato eher selten praktiziert. Eben solche Praxis wäre aber von Vorteil, soll sich musikwissenschaftliches Tun von weiteren Formen des Umgangs mit Musik unterscheiden und sich u. a. mit Karl Popper⁴² an folgenden vier Wissenschaftskriterien orientieren: (1.) Ergebnisoffenheit, (2.) Transparenz u. a. von Erkenntnisinteressen samt korrespondierenden Vorannahmen, (3.) systematische, d. h. Pro- und Contra-Argumente gleichermaßen abwägende Erkenntnisgewinnung, und (4.) Falsifizierbarkeit bzw. Kritisierbarkeit des eigenen Tuns.

3. Im langen »Zeitalter der Vergleichung«

»Es ist das Zeitalter der Vergleichung! Das ist sein Stolz, – aber billigerweise auch sein Leiden.«⁴³ Friedrich Nietzsches Bonmot findet sich in der 1878 erstveröffentlichten Sammlung *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, dort im ersten Band im metaphysikkritischen Ersten Hauptstück *Von den ersten und den letzten Dingen*. Nietzsche sprach angesichts der in seiner Zeit merklich zunehmenden Wertschätzung für Zeugnisse der Vergangenheit noch nicht von ›Historismus‹. Doch ließ es sein Sprachspiel

41 Vgl. Peter Revers, *Liszt – Mozart – Thalberg. Aspekte der Mozartrezeption in den Klaviertranskriptionen und -bearbeitungen Franz Liszts*, in: Klaus Aringer (Hg.), *Franz Liszt – Paraphrasen, Transkriptionen und Bearbeitungen. Referate des Symposiums Oberschützen 2011*, Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2017 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 18), S. 135–152.

42 Vgl. Herbert Keuth (Hg.), Karl R. Popper, *Logik der Forschung* (erstmals erschienen 1935 [1934]), 11. Auflage, Tübingen: Mohr Siebeck 2005 (Gesammelte Werke in deutscher Sprache 3).

43 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches [I]. Ein Buch für freie Geister*, Chemnitz: E. Schmeitzner 1878; vgl. Paolo D'Iorio (Hg.), *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen* (eKGWB), <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-I> (Stand 05.07.2023), I, 23; vgl. auch Heintz, wie Anm. 19, S. 305.

zu, in den sich häufenden Bezugnahmen auf Historisches eine »Polyphonie der Bestrebungen«⁴⁴ zu erkennen.

Andrea Klitzing recherchierte für ihre 2019 in Berlin approbierte Dissertation nicht weniger als 309 Bearbeitungen von Mozarts *Don Giovanni*, die zwischen 1788 und 1850 entstanden sind.⁴⁵ Es handelt sich um einen beträchtlichen, erst in Ansätzen musikwissenschaftlich erforschten Bestand kompositorischer Bearbeitungen von Mozarts Musik im späten 18. und noch mehr im 19. Jahrhundert. Vielleicht lässt sich die schiere Fülle solcher Bearbeitungen und Bearbeitungsstrategien neben anderem auch als künstlerisch ausgestaltetes Gleichnis verstehen: als Gleichnis für das Bedürfnis, Beziehungen zwischen zunehmend historischen Gegenständen und je eigenem, gegenwärtigem Tun herzustellen. Jedenfalls verstärkte sich gerade zu Mozarts Zeit der epochenübergreifende Trend, Kunstwerke Vergleichen auszusetzen. Im 18. Jahrhundert wurde an ›Kritischen Skalen‹, einem Vorbote heutiger Rankings, Interesse gefunden. In einer 1776 erschienenen Ausgabe des Londoner *Gentleman's Magazine* erschien eine *Scale to Measure the Merits of Musicians*.⁴⁶ Im Rahmen der dortigen sieben Wertungskriterien wurde bemerkenswerterweise eine Unterscheidung zwischen »Original melody« und »Imitated melody« gemacht. Der 1776 erst 20-jährige Mozart fand in diesem von Georg Friedrich Händel angeführten Ranking übrigens noch keine Erwähnung. Dass solche ästhetischen Rankings in der Folgezeit schwankende Konjunktur erlebten, mag jene beruhigen, die Unwohlsein bei Louis M. Dumonts 1966 – in anthropologischen Zusammenhängen – entstandener Wortprägung »homo hierarchicus«⁴⁷ empfinden.

44 Zit. nach ebd.

45 Vgl. Andrea Klitzing, *Don Giovanni unter Druck. Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850*, Göttingen: V&R unipress 2020 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 29), S. 237–240 (nur die Ouvertüren); die vollständige Version dieser Datenbank, teilweise mit Digitalisaten von veröffentlichten Noten und Rezensionen, ist online veröffentlicht: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-380461> (Stand 05. 06. 2023).

46 [Anon.], *Scale to Measure the Merits of Musicians [Musical Balance]*, in: *Gentleman's Magazine* 46 (1776), S. 543f.; hier zit. nach Carlos Spoerhase, *Das Maß der Potsdamer Garde. Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 58 (2014), S. 90–126, hier S. 105f., <https://doi.org/10.46500/11034555> (Stand 05. 06. 2023).

47 Louis M. Dumont, *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*, Paris: Gallimard 1966, ins Englische übersetzt von Mark Sainsbury: *Homo hierarchicus. The caste system and its implications*, 3. revidierte Auflage, Chicago, IL [u. a.]: The University of Chicago Press 2000. Der Anthropologe münzte diese Formulierung auf das indische Kastensystem und betonte Gegensätze zu egalitären Gesellschaftsmodellen.