

## RÉCENZIE - BESPRECHUNGEN

### EIN TSCHECHISCHER BEITRAG ZUR ALLGEMEINEN MUSIKWISSENSCHAFT

Jiří Fukač — Ivan Poledňák, *Hudba a její pojmoslovný systém. Otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Studie ČSAV 1981, č. 14. Academia, Praha 1981, 114 Seiten.

Das tschechisch erschienene (mit der deutschen Zusammenfassung versehene) Buch, dessen Titel sich am treuesten als „Musik und ihr Begriffswortsystem. Die Fragen der Stratifikation und Taxonomie der Musik“ übersetzen läßt, stellt das Ergebnis einer Team-Arbeit, die schon jahrelang auf der Basis der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften (ČSAV) und der Universitäten realisiert wird. Im Autoren-Paar Fukač — Poledňák vertritt der erste den Lehrstuhl für Kunstwissenschaften an der Brünner Philosophischen Fakultät (hier vor allem das Kabinett für Musiklexikographie), der zweite die Prager Sektion der Musikwissenschaft des Instituts für Theorie und Geschichte der Kunst (eine Forschungsstätte der ČSAV; übrigens entstammt auch Poledňák der Brünner musikwissenschaftlichen Schule und ihrer lexikographischen Tradition). Eben das Beispiel dieses Minitteams (Fukač und Poledňák sind Verfasser vieler gemeinsamer Studien) zeigt, daß die wissenschaftliche Team-Arbeit wirklich produktiv sein kann, indem sie verschiedene methodologische Zutritte erlaubt und durch gegenseitige Ergänzung individueller Beiträge (Fukač ist eher historisch und soziologisch, Poledňák wieder systematisch und psychologisch orientiert) das Erreichen einer ausgewogeneren Synthese ermöglicht. Übrigens verkörpert sich in der gemeinsamen neuen Leistung der beiden Autoren eine fruchtbare mehrjährige Tradition, wie sie von den beiden musikwissenschaftlichen Institutionen zugunsten mehrerer synthetischen Arbeiten praktiziert wurde.

Die Betitelung der Schrift zeugt davon, daß sich die Autoren um die Verknüpfung sachlicher Aspekte der allgemeinen Musikproblematik mit den semiotischen, terminologischen und begriffsgeschichtlichen bemüht haben. Der erste Teil („Terminus und Begriff »Musik« als Problem“) geht von der musiklexikographischen und allgemein semiotischen Orientierung aus, die sich in einer neuen kritischen Methode ausschlägt. Das semantische Feld des umgangssprachlichen Wortes wie auch des Terminus „Musik“ wird sorgfältig untersucht, man analysiert zahlreiche ältere Musikdefinitionen und -klassifikationen (der philosophisch-ästhetische Beitrag Kants und Hegels und die neuere Definitionsaktivität der tschechischen Musik-ästhetik seit Hostinský sind hier allerdings zu kurz gekommen!). Es wird auch die Etymologie vieler, verschiedene Sprachen repräsentierender Musikwörter befragt.

Und obzwar die Autoren eher einen methodologischen Ausweg zum Musikdefinieren als eine neue Definition selbst angeboten haben, so kann man doch die Tatsache schätzen, daß man das Verhältnis des Begriffs „Musik“ zum Begriff „Musikstruktur“ einerseits und zur Auffassung der Musik als spezifischen Menschenprodukts wesentlich und neu präzisiert hat. Nicht geringer ist der Beitrag des zweiten Teils der Arbeit („Zur Analyse und zum Ableiten des grundlegenden Begriffsapparats“). Die Autoren lassen hier eine Reihenfolge von Begriffen defilieren (Musikprodukt, Musikaktivitäten und deren Träger, Musikmaterial und Musikpraxis, Musikwerk als Sonderfall des Musikobjektes bzw. der Musikäußerung, Musik als Kunst, Musikkultur und -leben u. a.). Als produktiv läßt sich sowohl die Unterscheidung der Musikäußerungen mit dem Opus- und Non-Opuscharakter, als auch die Betonung des funktionalen Aspektes in der Klärung der Begriffsgruppe „Produkt“ – „Objekt“ – „Äußerung“ ansehen. Die präzise Deutung der Vielschichtigkeit des Musikobjekts und des systematischen Charakters des Musikmaterials ist ebenso impulsreich. Der beschränkte Umfang der Schrift hat jedoch verursacht, daß die Autoren auch wichtige Argumentation opfern mußten. Jedenfalls sollte beim Begriff „Musikdenken“ nicht der Beitrag der tschechischen Musikwissenschaft (O. Zich, V. Helfert, J. Hutler) wegfallen, ebenso wie jener von Kant hinsichtlich des Kunstwerkes, bzw. des Musikwerkes.

Da die Autoren auch die Eingliederung der Musik in breitere „Lebenssysteme“ untersuchen wollten, fühlten sie sich gezwungen, neue Termini wegen deren Benennung zu prägen. Sie sprechen beispielsweise von einer „Sphäre der Voraussetzungen und der Realisierung der Musik“, die selbstverständlich primär um des Musikalischen willen entsteht und besteht, jedoch unter bestimmten Umständen auch die Musikentwicklung stark determinieren kann. Die Interaktion dieser Sphäre und der Musik selbst spielt sich dann in sog. Universum der Musik ab. Dies ermöglicht auch das funktionale Geschehen in und außerhalb der Musikstruktur als systemgebundenes Phänomen sorgfältig zu eruieren, die vielfältige Verquickung der physikalischen, anthropologischen und geschichtlich-sozialen Ebenen zu verfolgen und schließlich auch die Interaktion der Musik mit anderen kunstorientierten Produktionsaktivität neu zu interpretieren (für die Ergebnisse der Synthese zweier oder mehrerer Künste wird der Terminus „Durchdringung“ oder „Durchgriff“ vorgeschlagen). Ist dieser Text, der praktisch den ganzen dritten Teil („Zum Studium der Relationen der Musik zu weiteren Phänomenen“) erfüllt, sicherlich impulsreich, so weist der kommende vierte Teil („Zur Stratifikation des Musikuniversums und zu ihrem taxonomischen Zum-Ausdruck-Bringen“) ein hohes Maß der Originalität auf. Die Autoren behandeln hier kritisch die meisten älteren Klassifikationsversuche der Musikwissenschaft, interpretieren die vorhandenen Distinktionen und Differenzen anhand dialektisch polarisierender Modelle und versuchen auch die Begriffe wie „Form“, „Gattung“, „Genre“ und „Stil“ neu zu erläutern oder definieren. Eben hier liegt bestimmt der Hauptsinn der Arbeit und hoffentlich auch der Ausweg zu künftigen Konkretisierungen und Applikationen, die nicht in die Schrift miteinbezogen werden konnten.

Im kurzen lassen sich vielleicht folgende Schlüsse ziehen:

a) Im Rahmen und in der Tradition der tschechischen Musikwissenschaft stellt die besprochene Schrift einen gewichtigen Beitrag zur Ergänzung der allgemeinen musikwissenschaftlichen Forschung und deren Gegenstandes dar. Die theoretischen Lösungen sind methodologisch progressiv orientiert und nützen das Wichtigste aus, was der Musikwissenschaft in den letzten Jahren die begriffsgeschichtliche und terminologische Forschung sowohl bei uns als auch im Ausland angeboten hat. Die Autoren sind genug im Fach der musikalischen Semiotik, Psychologie und Soziologie ausgebildet, um die Gefahr der bloßen Verallgemeinerungen vermeiden zu können. Der semiotische Gesichtspunkt wird dann bei der terminologischen und vor allem taxonomischen Analyse und Interpretation zum Hauptgaranten einer dynamischen Konzeption. Es erhebt sich nur die Frage, ob und inwieweit eine derartige Lösung die bisherigen ästhetisch-philosophischen und historischen Deutungen des Gegenstandes Musik ersetzen kann, besonderes wenn das Buch von Fukač und Poledňák nicht im genügenden Maß die empirische Basis der Musik mitzureflektieren und umzudeuten konnte.

b) Unsere zweite Schlußbemerkung betrifft den terminologischen Bereich. Manche

vorgeschlagene Termini und Begriffe können zwar im ersten Augenblick den Leser überraschen, jedoch die meisten dienen einer neuen Auffassung der gesamten Musikproblematik und bewähren sich mindestens vorläufig als operative Hilfsmittel (jede Entdeckung einer bisher unbekanntem „taxonomischen“ Schicht der Realität stellt die Wissenschaft vor die Aufgabe, die entsprechende, wenn auch nicht immer definitive Benennung zu finden).

Die Hauptbedeutung der oben besprochenen Schrift von Fukač und Poledňák sehen wir darin, daß sie das zeitgenössische musikologische Denken dynamisiert. Sie bringt positive Erfolge im Bereich der Musikterminologie, Begriffskunde und Taxonomie. In einer Reihe von Fragen stellt sie Probleme auf, zu deren Lösung sie zugleich anregt. Durch ihren breiten theoretischen Eingriff trägt sie zur Konstituierung der allgemeinen Musikwissenschaft als integrierender Metadisziplin im System der konkreten Wissenschaften über die Musik bei.

Jiří Vysloužil

## BEETHOVENS OPERNPLÄNE

Rudolf Pečman, *Beethovens Opernpläne*. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, facultas philosophica 228. Univerzita J. E. Purkyně v Brně 1961. 150 Seiten.

Die neue Arbeit des Brünner Musikwissenschaftlers geht von dessen tschechisch herausgegebener Schrift „Beethoven dramatik“ (Beethoven als Dramatiker, Hradec Králové 1973) aus, wobei die gegebene Thematik nun viel spezieller und quellennmäßig erweitert aufgefaßt wird.

Zur Leitidee des Verfassers wurde die Bemühung, Beethovens geplante Opernwerke inhaltlich zu deuten (bzw. zu rekonstruieren) und darüber hinaus ihre Rolle in der schöpferischen Entwicklung Beethovens festzustellen. Beethovens Verhältnis zum Libretto-Stoff war immer sehr beachtenswert. Es ist bekannt, daß Beethoven von einem gewissen Moment an ununterbrochen danach strebte, zahlreiche Opern zu komponieren. Voller fünfundzwanzig Jahre suchte er intensiv Libretti zur Vertonung, wobei es allerdings bei der einzigen, heute immer noch lebendigen Oper „Fidelio“ geblieben ist. Zur Verfügung standen ihm dagegen mehr als fünfzig literarische Werke. Warum die weiteren Opernpläne nicht realisiert wurden oder unvollendet blieben, obzwar sich der Komponist als echter Dramatiker fühlte und seine Vorliebe für das musikdramatische Schaffen mehrmals manifestiert hat, das ist die wichtigste Fragestellung des neuen Buchs. Pečman als erfahrener Beethoven-Forscher appliziert auch theater- und literaturwissenschaftliche Methoden, wobei er das herausgegriffene Problem weitaus über die Grenzen des Musikalischen verfolgt. Der philosophische und allgemein menschliche Kontext wurde offensichtlich dadurch gegeben, daß Beethoven die Oper als Abbild des Menschen auffaßte, d. i. als eine Widerspiegelung, die den Menschen als Ideal darstellen sollte. Daraus ergab sich auch das idealisierende Gepräge von Opernplänen Beethovens. Viele zur Vertonung bestimmte Vorlagen wurden letzten Endes von Beethoven wegen ihres niedrigen librettistischen Niveaus abgewiesen, denn sie erreichten nicht nach Beethovens Meinung die Qualität des Fidelio-Sujets. Fidelio ist übrigens eine Oper sui generis, die von den Zeitgenossen nicht adäquat verstanden werden konnte. Beethoven wollte sein eigenes Subjekt in einem unkonventionellen Operntyp zum Ausdruck bringen. Und bei dieser Suche nach dem Selbstartikulieren fühlte er sich als Dramatiker durch die konventionellen Opernschemen blockiert. Pečman beweist, daß Beethoven tatsächlich zu einem Operntyp neigte, der völlig unabhängig alten librettistischen Schematismus wäre. Die ältere Oper war zwar immer noch lebendig, aber der neuere romantische Operntyp setzte sich schon allmählich durch und Beethoven war sich jener Umwandlungen des Geschmacks gut bewußt. In diesem