

Alexander Stankovski  
»Musiktheorie als interdisziplinäres Fach«. VIII. Jahreskongress  
der Gesellschaft für Musiktheorie, Graz, 9. bis 12. Oktober 2008«  
*ZGMTH* 6/2–3 (2009)  
Hildesheim u. a.: Olms  
S. 429–436

<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/449.aspx>

## »Musiktheorie als interdisziplinäres Fach«

VIII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Graz,  
9. bis 12. Oktober 2008

Vom 9. bis 12. Oktober 2008 fand der VIII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz (KUG) statt, veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMW).

Insgesamt 65 Vorträge – davon 24 in englischer Sprache – präsentierten die heutige Musiktheorie als ein nach mehreren Richtungen hin offenes Fach, das sehr verschiedene Interessen und Aufgaben unter dem gemeinsamen institutionellen Dach der GMTH zusammenzubringen versucht. Die dementsprechend vielgestaltigen Beiträge wurden in sechs Sektionen zusammengefasst, die Fragestellungen aus den Grenzbereichen zur Musikgeschichte, Musikästhetik, zur musikalischen Interpretation, zur kompositorischen Praxis, zur Musikethnologie und zur Systematischen Musikwissenschaft behandelten.

Bereits im Eröffnungsvortrag beschrieb Clemens Kühn (Dresden) die Stellung der Musiktheorie zwischen Theorie und Praxis, Systematik und Historie, Pädagogik und Interpretation, Komposition und Musikwissenschaft. Er forderte eine flexible Betrachtungsweise, die aus verschiedenen Perspektiven Erkenntnisse über Technik und Wesen eines spezifischen Werkes bieten sowie dessen Wirkung beschreiben könne, und exemplifizierte dies in vier analytischen Skizzen.

## Grenzen und Potenziale der Rezeption historischer Musiktheorie

Die erste Sektion befragte musiktheoretische Quellen vergangener Epochen auf ihren Nutzen sowohl für die Erklärung historischer Stile, als auch für die aktuelle Theoriebildung.

In der Keynote-Lecture dieser Sektion verglich Nicholas Cook (London) theoretische Schriften zur Aufführungspraxis des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Mathis Lussy, Heinrich Schenker) mit historischen Aufnahmen (Eugène d'Albert u. a.) und gelangte zu dem Schluss, dass trotz partieller Übereinstimmung kein Zusammenhang zwischen Analyse und Interpretation bestehe. Interpretation befasse sich nicht mit musikalischer Logik, sondern ergänze sie durch den »Ausdruck des Augenblicks« (*moment to moment-expressiveness*).

Drei Beiträge erschlossen wenig bekannte Quellen: Folker Froebe (Mannheim/Hannover) stellte Johann Gottfried Vierlings *Anleitung zum Präludieren für Ungeübtere* (1794) vor, die didaktisch übersichtlich von einfachen Akkordverbindungen über Sequenz- und Kadenzformeln bis zur zwei- und dreistimmigen Diminution von Generalbassmodellen führt; Johannes Menke (Freiburg/Basel) konzentrierte sich auf Autoren des späten 17. Jahrhunderts (Spiridionis, Poglietti, Bononcini, Simpson, Muffat), die nach Partimen-

to-Tradition die wesentlichen handwerklichen – und damit implizit auch theoretischen – Sachverhalte in Form von unkommentierten Beispielen vermitteln. Angelika Moths (Basel/Bremen) schließlich untersuchte die Handschrift Urb. Lat. 1419 aus dem frühen 15. Jahrhundert, die wegen des teilweise fragmentarischen Charakters der darin enthaltenen Aufzeichnungen als eine Art Notizbuch betrachtet werden kann, das Einblicke in die kompositorische Praxis der Zeit erlaubt.

Die Vorträge Junko Kanekos (Urbana-Champaign) und Felix Diergartens (Dresden) setzten Theorie in Beziehung zur Kompositionspraxis: Kaneko beschrieb Probleme bei der Anwendbarkeit des von Wilhelm Fischer geprägten Begriff der ›Fortspinnung‹ auf die Musik des Spätbarock und griff auf zeitgenössische Theorien der Phrasen- und Periodenbildung – im besonderen Joseph Riepels *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* – zurück, um Fischers Begriff neu zu fassen. Diergarten zeigte anhand einer Polemik Heinrich Christoph Kochs gegen eine Haydn-Symphonie Differenzen zwischen zeitgenössischer Praxis und Theorie auf. »Historisch informierte« Analyse könne nicht in der bloßen Anwendung theoretischer Begriffe auf konkrete Kompositionen bestehen, sondern müsse auch die Eigengesetzlichkeit beider Sphären berücksichtigen.

Eine weitere Gruppe von Vorträgen näherte sich demselben Spannungsverhältnis von der anderen Seite her und untersuchte Kompositionen Bruckners, Liszts und Schönbergs auf Entsprechungen und Divergenzen zur theoretischen Lehre ihrer Zeit: Bruckners fünfte Symphonie war der gemeinsame Fokus der Vorträge von Florian Edler (Bremen) und Volker Helbing (Berlin). Standen bei Edler einerseits die Rückbindung an die zeitgenössische Lehre in Bezug auf Harmonik, Kontrapunktik und Formbildung und andererseits die radikale Abweichungen davon im Vordergrund, konzentrierte sich Helbing auf die für Bruckner typischen formalen Blöcke und ihre wechselseitige (Fern-)Wirkung.

Dieter Kleinrath (Graz) behandelte Zusammenhänge zwischen kompositorischen Verfahren im frühen und späten Klavierwerk Franz Liszts vor dem Hintergrund zeitgenössischer musiktheoretischer Entwürfe wie Carl Friedrich Weitzmanns *Der übermäßige Dreiklang* oder Anton Reichas *36 Fugues d'après un nouveau système*.

Wie unterschiedlich die Voraussetzungen der amerikanischen und deutschsprachigen Musiktheorie sind, offenbarten zwei Vorträge zur motivischen Arbeit im Werk Arnold Schönbergs: Während Christian Raff (Stuttgart) Schönbergs zur Beschreibung tonaler Musik entwickelte analytische Begriffe auf dessen eigene ›atonale‹ Kompositionen anwandte und so zu einer überraschend traditionellen Sicht des thematisch und formal extrem ungebundenen Klavierstückes op. 11/3 gelangte, bedeutete eine ähnliche Vorgehensweise bei Danny Jenkins (University of South Carolina) vor allem eine Kritik des reduktionistischen Motivbegriffes der *pitch-class theory*, deren rein systematischer Ansatz hier durch eine historische Kontextualisierung erweitert wurde.

Zwei Vorträge offenbarten verborgene historische Kontinuitäten: Ludwig Holtmeier (Freiburg/Basel) beschrieb die Entstehung der deutschen ›Harmonielehre‹-Tradition des 19. Jahrhunderts als Wandel von einer professionellen Handwerkslehre zu einer nach wissenschaftlichen Vorbildern formulierten, von der musikalischen Praxis jedoch weitgehend losgelösten Systematisierung der Tonbeziehungen (mit Schönbergs Dodekaphonie als Schlusspunkt dieser Entwicklung). Lukas Haselböck (Wien) schließlich bezog das

um den zentralen Begriff der *Kraft* kreisende Denken Ernst Kurths auf den französischen Poststrukturalismus (Deleuze, Derrida, Lyotard) und die zeitgleiche *musique spectrale* (v.a. Gérard Grisey) und zeigte auf, wie aktuell vermeintlich längst ›zu den Akten gelegte‹ Theorie sein kann.

### Musiktheorie und Musikästhetik – zur disziplinären Organisation des Wissens

Die zweite Sektion thematisierte das Verhältnis zwischen Musiktheorie und Musikästhetik. Gefragt wurde vor allem nach der Rolle ästhetischer Bewertungen für das Verständnis musikalischer Strukturen: Im Gegensatz zur Idee des in sich geschlossenen, ›perfekten‹ Kunstwerks betonte Markus Schwenkreis (Basel) die Bedeutung einer »aesthetics of imperfection« für eine als *compositio extemporanea* verstandene Improvisationspraxis. Ariane Jeßulat (Würzburg) versuchte anhand der musikalischen Charakterisierung Mimes, Hagens und Alberichs in Wagners Ring Kriterien für eine »Ästhetik des Negativschönen« als Verzerrung tradiierter Satzmodelle zu formulieren, Renate Bozic und Harald Haslmayr (Graz) legten die Voraussetzungen für ästhetische Wertungen im Briefwechsel zwischen Johannes Brahms und dem Ehepaar Herzogenberg dar, und Heinz von Loesch (Berlin) befasste sich mit dem ästhetischen Eigenwert oft als bloßes Füllmaterial abgetaner virtuoser Passagen und den Möglichkeiten ihrer künstlerischen Gestaltung.

Ein Beispiel für die Eigengesetzlichkeit der Diskurse bot Berthold Hoeckner (Chicago), der eine am Gegenstand der Theorie selbst orientierte Neubewertung der ästhetischen Kategorie des Schönen vorschlug und einen Wandel von einer Theorie der Kunst zu einer Kunst der Theorie propagierte. Als ein Beispiel »schöner Theorie« präsentierte Hoeckner isographische Wagner-Analysen, die vor allem auf die Einheit der Darstellung inhaltlich sehr verschiedener Sachverhalte abzielten. Nicht so sehr um ›schöne‹, dafür umso mehr um stimmige Theorie war Oliver Schwab-Felisch (Berlin) bemüht, der die Vermittlung unterschiedlicher Weisen der »kategorialen Formung« des musikalischen Gegenstandes und damit unterschiedlicher Logikbegriffe bei der musikalischen Analyse problematisierte.

Analogien zwischen musikalischen, wissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Entwicklungen beschäftigten Bella Brover-Lubovsky (Jerusalem) und Federico Celestini (Graz): Brover-Lubovsky verglich die modale Polarität von Moll und Dur in venezianischer Musik des 18. Jahrhunderts mit parallelen Entwicklungen in Bildender Kunst (etwa die Technik des *chiaroscuro*) und Wissenschaft (Newtons Theorie von Licht und Schatten), Celestini bezog den Übergang vom Generalbass zu einer Theorie der harmonischen Verhältnisse auf einen Paradigmenwechsel in der europäischen Kulturgeschichte und sprach, an R. Koselleck angelehnt, von einer »Verzeitlichung des musikalischen Wissens« an der Schwelle zum 19. Jahrhundert.

Raphael D. Thöne (Hannover) schließlich fragte nach der Bedeutung Adornos im englischen Sprachraum und stellte dessen theoretischen Ansatz denen britischer Musikologen gegenüber.

## Komposition – Analyse – Interpretation: Musiktheorie und musikalische Praxis

Die zentrale Frage der dritten Sektion war, inwieweit theoretische Analyse als Grundlage der musikalischen Interpretation dienen kann. Das Konzept einer normativen Analyse, die Kriterien für die Unterscheidung ›richtiger‹ und ›falscher‹ Interpretationen definieren will, wurde in mehrfacher Hinsicht relativiert: John Mayhood (Providence) wandte ein, die Implikationen analytischer Befunde für die Aufführung seien nicht immer eindeutig, außerdem müsse analytisch Bedeutsames nicht immer durch den Interpreten hervorgehoben werden. Auf den Umgang des ausführenden Musikers mit analytisch festgestellter Ambiguität ging Markus Neuwirth (Leuven) näher ein und verglich verschiedene theoretische Deutungen taktgruppenmetrisch mehrdeutiger Passagen aus Beethoven-Klavier-sonaten mit ausgewählten Einspielungen.

Als alternativen Ansatz zur Idee einer direkten Umsetzung analytischer Befunde durch den Interpreten richtete George Papageorgious (London) seine Aufmerksamkeit einerseits auf den Körper des/der Ausführenden als zentrale Instanz musikalischen Denkens, andererseits auf den Zusammenhang zwischen expressiv-musikalischen und körperlichen Gesten. Auch Deniz Peters (Graz), Mitarbeiter beim Forschungsprojekt *Embodied Generative Music* am Institut für Elektronische Musik und Akustik der KUG, zog den gestischen Aspekt des Musizierens als Analyseparameter heran und exemplifizierte an Musik der Romantik und des Expressionismus die Beziehung zwischen musikalischem und körperlichen Ausdruck.

Mit der Notation verschiedener Typen des *rubato* in Skrjabins frühen Préludes bzw. in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts beschäftigten sich Aleksandra Vojcic (Amherst) und Martin Kapeller (Wien).

Als Ergänzung einer auf (Noten-)Schrift basierenden Analyse wurden auch elektronische Medien für die Werkanalyse herangezogen, so bei einem von Bruno Gingras (Montreal) angestellten ›exakten‹ Vergleich von sechzehn auf einer MIDI-unterstützten Orgel erstellten Aufnahmen von Bachs Fuge BWV 538 mit Analysen der ausführenden Musiker und einer von Amanda Bayley und Michael Clarke (Wolverhampton) aufwändig programmierten audiovisuellen Darstellung der Interaktion zwischen Komponist und Musikern bei der Erarbeitung von Michael Finnissys Zweitem Streichquartett.

Ein Höhepunkt des Kongresses war ein Podiumsgespräch mit Michael Gielen, das vor allem auf die Frage, inwieweit die Erfahrung mit Neuer Musik die Interpretation traditioneller Werke beeinflusse, interessante Einsichten brachte (z. B. das verstärkte Augenmerk auf die Stimmführung) und alles in allem den bereits bei Nicholas Cook angeklungenen Befund unterstützte: Analyse kann und soll als Inspirationsquelle für den Interpreten dienen, nimmt aber nicht notwendigerweise eine privilegierte Stellung bei der Erarbeitung einer Interpretation ein.

Die diese Sektion abschließenden Vorträge von Stefan Engels (Graz) und Violaine de Larminat (Wien) waren der gregorianischen Psalmodie im Spannungsfeld zwischen musiktheoretischer Grundlage und praktischer Ausführung bzw. der Bedeutung der Höranalyse als Synthese theoretischer Kenntnisse und praktischer Fertigkeiten gewidmet.

## Zum Verhältnis von Konzeption und Ausführung im Kompositionsprozess

Nicht die Nachzeichnung eines Formschemas, sondern das Eingehen auf Abweichungen und Transformationen macht Analyse sinnvoll. Dabei sind Selbstkommentare von Komponisten nicht immer eine Hilfe, sondern können den Analysehorizont von vornherein einengen: Jörg-Peter Mittmann (Detmold) zeigte anhand von Aussagen Skrjabin und Schönbergs, dass Zeugnisse von Komponisten über ihr eigenes Schaffen nicht immer zuverlässig sein müssen und mitunter sogar in die Irre führen können. Hans-Ulrich Fuß (Hamburg) verglich das Formkonzept der 1. Szene des II. Aktes aus Bergs *Wozzeck* mit dessen tatsächlicher Ausgestaltung, in der formsichernde und formsprengende Elemente aufeinanderprallen. Catherine Nolan (University of Western Ontario) erhellte die strukturelle Bedeutung der auf Wunsch des Komponisten nachträglich hinzugefügten Verse Hildegard Jones im letzten Satz von Weberns II. Kantate.

Die meisten Vorträge dieser vierten Sektion beschäftigten sich mit Musik nach 1945: Ein Schwerpunkt war dem Œuvre Helmut Lachenmanns gewidmet, dessen *Tanzsuite mit Deutschlandlied* aus zwei unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wurde: Pietro Cavallotti (Berlin/Basel) untersuchte serielle und postserielle Aspekte der zum Teil seit Jahrzehnten unveränderten Kompositionsverfahren Lachenmanns, während sich Jörn Arnecke (Hamburg) auf die speziell in diesem Stück angewendete Zitattechnik konzentrierte.

Christian Utz und Clemens Gadenstätter (Graz) stellen den im Rahmen ihrer Schriftenreihe *musik.theorien der gegenwart* herausgegebenen Band *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* vor.

Einen interessanten Kontrapunkt zum Lachenmann-Schwerpunkt boten auch die Vorträge von Benjamin Levy (Arizona State University) und Hans Peter Reutter (Düsseldorf) zur Entwicklung der Kompositionstechnik György Ligetis, von der Übernahme serieller Techniken in der *Pièce électronique no. 3* über deren Kritik bis zu einer prozessorientierten Arbeitsweise mit flexiblen Spielregeln, dargestellt am Beispiel des ersten der *Drei Stücke für zwei Klaviere*.

Ein dritter Fokus lag auf der Analyse von Musik mit europäisch-fernöstlichem Hintergrund: Insook Han (Graz) verglich die musikalische Zeitgestaltung in Isang Yuns *Réak* (1966) mit der Konzeption von Zeit in der koreanischen Hofmusik, während Christian Utz an ausgewählten Beispielen versuchte, Methoden zur Analyse von Werken für westlich-asiatische Instrumentalensembles zu entwickeln, die sowohl kulturell-kontextuelle als auch strukturell-immanente Faktoren berücksichtigen.

Marion Saxer (Frankfurt) nahm medienreflexive Strategien in Werken der jüngeren Komponistengeneration in den Blick und beschrieb Übertragungsprozesse aus anderen Medien in die Komposition, von der quasi fotorealistischen Abbildung von Umweltaufnahmen durch Instrumente bei Peter Ablinger bis zur metaphorischen Bildbeschreibung bei Isabel Mundry.

## Musik als ›System‹ vs. Musik als ›Kultur‹ – Musiktheorie und Musikethnologie

Die Beiträge der fünften Sektion trugen der Erweiterung der traditionellen Musiktheorie durch die Musikethnologie Rechnung, und zwar in systematischer, musikpsychologischer und analytischer Hinsicht: Brian Hulse (Williamsburg) übte Kritik an ontologisch begründeten, eurozentristischen musikalischen Systemen in einer global vernetzten Welt, der adäquat nur durch eine pluralistische, flexibel an den jeweiligen musikalischen Bedingungen orientierte Betrachtungsweise zu begegnen sei. Andre Schönebeck (Halle-Wittenberg) untersuchte kulturspezifischen Ausprägungen grundlegender Prinzipien der Strukturierung musikalischer Wahrnehmung am Beispiel der Konsonanz und kam zum Ergebnis, dass es sich dabei um eine gelernte musikalische Wahrnehmungskategorie handelt.

Möglichkeiten präziser Analyse indigener Musiken (darunter auch die europäische) ohne ›westliche Brillen‹ eröffneten Michael Tenzer (British Columbia), Rainer Polak (Bayreuth) und Gerd Grupe (Graz). Tenzer verzichtete auf abstrakte Benennungen zeitlicher Qualitäten (z.B. *linear-nicht/linear*) zugunsten einer Typologisierung zeitlicher Transformationen und verglich rhythmische Augmentation bei Bach, in indischer und balinesischer Musik nach den Kriterien Metrum, Periodizität, Zyklizität, Konfiguration und Markierung (*marking*). Polak diskutierte die Bedeutung ungerader Pulsationsstrukturen in westafrikanischer Djembe-Musik, die nicht als bloße Abweichungen von einem bisher angenommenen ›Grundpuls‹, sondern als metrische Strukturen eigenen Rechts betrachtet werden müssten. Gerd Grupe referierte das an der KUG durchgeführte Projekt *Virtual Gamelan Graz*, das eine idiomatisch und klanglich adäquate Simulation eines Gamelan-Ensembles durch ein computergestütztes System zum Ziel hat, wobei Fragen nach der Art und Weise, wie javanische Musiker ihre Musik erlernen und realisieren, im Vordergrund stehen.

Beispiele zur individuellen Weiterentwicklung traditioneller Modelle in der zeitgenössischen balinesischen bzw. brasilianischen Musik präsentierten Dieter Mack (Lübeck) und Eli-Eri Moura (Paraíba).

## Musiktheorie und Systematische Musikwissenschaft: Konvergenzen/Divergenzen

Sektion VI behandelte das Verhältnis von Musiktheorie und Systematischer Musikwissenschaft bzw. deren Teilbereichen Musikpsychologie und -soziologie.

Helga de la Motte-Haber (Berlin) betonte einerseits die Notwendigkeit eines Zusammenwirkens der verschiedenen musikwissenschaftlichen Teildisziplinen bei der Suche nach der Logik und Bedeutung von Musik, um andererseits die einseitige Ausrichtung der jüngeren amerikanischen Musiktheorie an linguistischen Modellen zu kritisieren, da musikalische Logik durch Algorithmen ersetzt und Musiktheorie von der Wahrnehmung abgekoppelt werde.

Diese Kritik erwies sich bei zumindest zwei Vorträgen als stichhaltig: Daniel Shanahan (Dublin), stellte Untersuchungen zur Wahrscheinlichkeit in Debussys *Bruyeres* an, wobei die Kriterien für die Erstellung der grundlegenden Parameter und ihre Signifikanz für das Stück weitgehend im Dunkeln blieben. Überzeugender war Robert D. Schultz (Amherst), der ein System zur Beschreibung der Transformation musikalischer Linien auf der Basis genealogischer Verwandtschaft entwickelte und zu einer mathematischen Formulierung motivischer Arbeit einer Passage in Bergs *Altenberg-Liedern* gelangte – allerdings um den Preis einer Reduktion des Notentextes auf die Tonhöhen der Hauptstimme. Joseph Lubben (Oberlin) behandelte, Bezug nehmend auf Henry Cowells *Theory of musical relativity*, Tonhöhe und Rhythmus als isomorphe akustische Phänomene und versuchte, metrische Entsprechungen zu Konsonanz/Dissonanz, Differenz- und Interferenztönen in tonaler Kunst- und Volksmusik aufzuzeigen.

An akustischer Grundlagenforschung orientiert, untersuchte Martin Ebeling (Mainz) die neuronale Codierung musikalischer Intervalle und definierte »Verschmelzung« und »Rauhigkeit« als Grundlage von Konsonanz und Dissonanz. Richard Parncutt (Graz) stellte einen ursächlichen Zusammenhang zwischen dem tonalen Profil (*chroma salience profile*) eines Tonikadreiklanges und der Stabilität (*chroma stability profile*) der zugrundeliegenden Tonleiter her.

In weiteren Beiträgen prüften Verena Weidner (München) und Vanessa Hawes (Norwich) die Brauchbarkeit systemtheoretischer bzw. informationstheoretischer Ansätze für den musiktheoretischen Diskurs. Ewa Schreiber (Adam Mickiewicz University) interessierte die metaphorische Klangbeschreibung bei den Komponisten Pierre Schaeffer, Gérard Grisey und R. Murray Schafer, während Youn Kim (Hong Kong) einen Blick zurück auf die Musikpsychologie zu Beginn des 20. Jahrhunderts warf und die Verwendung von räumlichen und dynamischen Metaphern (»Vorstellung«, »Kraft«) und deren Bedeutung für die Konzeptualisierung von Musik analysierte.

Andreas Moraitis (Berlin) präsentierte eine digitale Erfassung aller Choralsätze J.S. Bachs, mit deren Hilfe sich statistische Aussagen zu Stilanalyse oder Satzlehre treffen und tradierte Auffassungen überprüfen lassen.

### Freie Beiträge, Podiumsdiskussionen

Neben einer Sektion mit freien Beiträgen, die inhaltlich von der Jazztheorie über die Evaluation von Musik-Lernsoftware und die Filmmusik Ennio Morricones bis hin zu virtuellen Räumen in der *Musique acousmatique* und zur seriellen Technik Luigi Nonos und Bruno Madernas reichten, vervollständigten zwei Podiumsdiskussionen das Programm: Die erste war dem Verhältnis von Musiktheorie und Musikwissenschaft gewidmet und berührte die – nicht zuletzt am regen Interesse der Kongressteilnehmer wahrnehmbaren – heiklen Punkte von institutioneller Konkurrenz um Abgrenzung und Überschneidung der beiden Disziplinen in Bezug auf Ausbildung, Qualifikation und Aufgabengebiete. Dabei wurden von Seiten der Vertreter der Musikwissenschaft durchaus wunde Punkte einer sich als interdisziplinär verstehenden Musiktheorie angesprochen: Der Anspruch der Musiktheorie, sowohl »Forschung« als auch »Pädagogik« abdecken zu wollen, sei



anmaßend; es bestehe die Gefahr des »Ausfransens«. In Abgrenzung zu einer Musikwissenschaft, die mit musikalischer Praxis explizit nichts zu tun habe, wurde demgegenüber von den Vertretern der Musiktheorie gerade die Zusammenführung musikalischer Theorie und Praxis als wesentliches Ziel ihres Faches ins Treffen geführt. So erfolge z. B. die Wiederbelebung historischer Praxen auf wissenschaftlicher Grundlage, sei also keinesfalls mit dem herkömmlichen »Tonsatz« zu verwechseln. Gleichwohl legte die zum Teil emotional heftig geführte Diskussion Zeugnis vom Rechtfertigungszwang ab, der – trotz ihres mittlerweile unbestreitbaren Stellenwerts im deutschsprachigen akademischen Lehrbetrieb – offenbar noch immer auf dem Fach Musiktheorie lastet.

Die zweite – ungleich schlechter besuchte – Diskussion thematisierte das Hören zwischen Sinnlichkeit und Intellekt in der Musik der Gegenwart. Vereinfachenden theoretischen Modellen wurde eine Absage erteilt: Hören sei mehr als bloße Informationsverarbeitung, Modell und Phänomen könnten nicht gleichgesetzt werden. Ebenso wurde die Bedeutung strukturellen Hörens relativiert: Das Hören sei ein wandelbarer Prozess, dessen kategoriale Transformation jederzeit stattfinden könne. Aufgabe des Komponisten sei die Erweiterung der Wahrnehmungsmöglichkeiten und Hörgewohnheiten.

### Künstlerisches Rahmenprogramm

Zeitgleich mit dem Kongress fand das diesjährige *musikprotokoll im steirischen herbst* statt, eines der bedeutenden Festivals zeitgenössischer Musik in Österreich. An zwei Abenden wurden drei hochkarätige Konzerte geboten, unter anderem mit Helmut Lachenmanns *Salut für Caudwell* für zwei Gitarren, mit Kammermusik von Bernhard Gander, Enno Poppe und Mathias Pintscher, sowie von Komponisten und Komponistinnen aus dem Libanon, Jordanien, Israel und Palästina. Dieses Angebot wurde offenbar nur von einem kleinen Teil der KongressteilnehmerInnen in Anspruch genommen, was befremdlich ist, wenn man die konzeptuelle Nähe mancher gespielter Komposition zu dem ein oder anderen der präsentierten theoretischen Ansätze bedenkt. Zumindest in dieser Hinsicht ist die Musiktheorie vielleicht noch nicht interdisziplinär genug – weiteres »Ausfransen« wäre wünschenswert.

Es war der erste Jahreskongress der GMTH in Österreich. Den Grazer Organisatoren, allen voran den Mitgliedern der Kongressleitung Christian Utz, Andreas Dorschel und Clemens Gadenstätter, wurde von Seiten der GMTH-Verantwortlichen großes Lob gezollt. So bleibt zu hoffen, dass weitere folgen werden.

Alexander Stankovski

### Literatur

Utz, Christian / Clemens Gadenstätter (2008) (Hgg.), *Musik als Wahrnehmungskunst. Untersuchungen zu Kompositionsmethodik und Hörästhetik bei Helmut Lachenmann* (= musik.theorien der gegenwart 2), Saarbrücken: Pfau.