

## Musikhistoriographie und Moderne

Tobias Janz

Die kulturwissenschaftliche Wende in den Geisteswissenschaften, bei der man diskutieren kann, inwieweit es sich dabei um einen wissenschafts-immanenten Paradigmenwechsel, um die Proklamation des Führungsanspruchs einer Wissenschaftsrichtung unter anderen oder um eine Reaktion auf die tiefgreifenden institutionellen Transformationen des akademischen Feldes seit den 1960er Jahren handelt, stützt sich nicht zuletzt auf eine Kritik an bestimmten Methoden und Praktiken der Geschichtsschreibung. Die neue Kulturgeschichte<sup>1</sup> trat seit ihren Anfängen auf als eine Alternative zur älteren Geistesgeschichte, zur Sozialgeschichte und vor allem zu Spezialgeschichten wie der Kunst-, Literatur- oder Musikgeschichte. Im Sinne eines erweiterten Kulturbegriffs, der nicht Hochkultur meint – also Literatur, Konzerte, Museen und Theateraufführungen –, sondern allgemein das Geflecht von Symbolen und Bedeutungen, in denen »Menschen ihre Erfahrungen interpretieren und nach denen sie ihr Handeln ausrichten«<sup>2</sup>, ging es ihr einerseits um eine Kontextualisierung oder ein neues Verständnis von Gegenständen und Themen, die zuvor als autonome, geschlossene Phänomene betrachtet wurden (also etwa um die kulturellen Grundlagen der Literatur, der Kunst, der Musik, der sozialen Strukturen). Andererseits ging es der neuen Kulturgeschichte um eine Erweiterung des geschichtlichen Feldes zu den »Rändern« hin – weg von den großen (politischen) Ereignissen, hin zur Welt des Alltags. Die Musikwissenschaft der letzten Jahrzehnte hat von der damit einhergehenden Perspektivverschiebung erkennbar profitiert. James H. Johnsons *Listening in Paris*<sup>3</sup> oder Adam Krims' *Music and Urban Geography*<sup>4</sup> sind nur zwei der vielen gelungenen Beispiele für die genannten Tendenzen aus den letzten 15 Jahren. Radikalere Ansätze im Anschluss an Theorien des Poststrukturalismus, des Postfeminismus oder der Postkolonialen Theorie, denen es nicht allein um Erweiterung und Kontextualisierung des Bestehenden, sondern vor allem um dessen Kritik und gegebenenfalls Überwindung ging, haben im Rahmen der New Musicology seit den späten 1980er Jahren das Feld vor allem der internationalen Musikwissenschaft verändert.<sup>5</sup> Generell hat sich die deutschsprachige Musikwissenschaft allerdings, ähnlich wie Teile der Literaturwissenschaft und der Geschichtswissenschaft, als durchaus resistent gegenüber den in immer engeren Abständen anrollenden »Turns« in den Geistes- und Kulturwissenschaften mit ihrem selbstkritischen (bisweilen selbstdestruktiven) Elan erwiesen. 25 Jahre nach dem kulturwissenschaftlichen Aufbruch der New Musicology kann man resümieren, dass deren Neuansätze auch in der deutschsprachigen Musikwissenschaft zwar zu Sensibilisierung, Differenzierung und Präzisierung der Methodik sowie insgesamt zu einer Erweiterung der Inhalte beigetragen haben, dass hier von einem wirklichen »cultural turn« jedoch nicht die Rede sein kann.<sup>6</sup> Wenn man jenseits der Historischen Musikwissenschaft seit längerem schon eine Tendenz zur Konsoli-

- 1 Zum Begriff »New Cultural History« vgl. Peter Burke, *Was ist Kulturgeschichte?*, Frankfurt a.M. 2005, S. 75.
- 2 So die oft zitierte Definition von Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a.M. 1987, S. 99.
- 3 James H. Johnson, *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley 1995.
- 4 Adam Krims, *Music and Urban Geography*, New York 2007.
- 5 Vgl. die inzwischen kanonischen Texte der New Musicology von Anfang/Mitte der 1990er Jahre: Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice 1800–1900*, Berkeley u.a. 1990; Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis 1991; Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations. Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis 1991; Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic. Towards a History of Others*, Chicago u.a. 1993. Vgl. im deutschsprachigen Kontext den mit Blick auf den Untertitel zehn Jahre verspäteten Band *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Corinna Herr / Monika Woitas, Köln 2006.
- 6 Vgl. Richard Klein, »Musikwissenschaft auf allen Stühlen. Von den Schwierigkeiten der Musikwissenschaft, eine Kulturwissenschaft zu werden«, in: Ludger Heidbrink / Harald Welzer (Hg.), *Das Ende der Bescheidenheit. Zur Verbesserung der Geistes- und Kulturwissenschaften*, München 2007, S. 109–115.

7 Wa  
ser  
sch  
tel,  
wis  
sch  
Vgl  
aur  
Ref  
Au  
ser  
(»d  
Sei  
for  
rec  
rad  
Hei  
rol  
cor  
Shc  
The  
22/  
8 Jür;  
Ver  
Ges  
der  
9 Ebc

- 7 Walter Haug, »Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999), S. 69–93. Vgl. für die Musikwissenschaft auch Karol Bergers ironische Replik auf Carolyn Abbates Aufruf zu einer Musikwissenschaft, die der spürbaren (»drastic«), ereignishaften Seite der Musik, ihrer »performativen« Dimension gerecht würde, indem sie sich radikal von der traditionellen Hermeneutik abwandte. Karol Berger, »Musicology According to Don Giovanni, or: Should we get Drastic?«, in: The Journal of Musicology 22/3 (2005), S. 490–501.
- 8 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009.
- 9 Ebenda, S. 19.

dierung der Disziplinen spüren kann, das Bedürfnis nach einem ›turn to end the inflation of turns‹, der die Perspektive auf ruhigere Fahrwasser nach einer krisenhaften Periode ermüdender Selbstreflexion eröffnet<sup>7</sup>, dann trifft dies auf eine deutschsprachige Historische Musikwissenschaft, die sich aufs Ganze gesehen von ihrem editorisch-philologischen, hermeneutischen und historiographischen Kerngeschäft nie weit entfernt hat.

Was bleibt von den andernorts teils heftig geführten Methodendiskussionen der letzten Jahrzehnte? Negativ sicherlich die Erfahrung, dass der destabilisierende Effekt der poststrukturalistischen Theorieansätze (von der Dekonstruktion über die Diskursanalyse bis zur Performativity-Diskussion) zu einer Dezentrierung und Zersplitterung des Fachs führen kann wie im Falle der Literaturwissenschaft mit ihrer Aufspaltung in Medienwissenschaft, literarische Kulturwissenschaft, Theaterwissenschaft und ›klassische‹ Literaturwissenschaft – eine Gefahr, der die deutschsprachige Historische Musikwissenschaft bislang vor allem durch eine skeptisch distanzierte Haltung gegenüber den genannten Theorieansätzen begegnet ist. Positiv eröffnet sich heute jedoch auch die Perspektive auf eine reflektierte Musikgeschichtsschreibung, die die vielen produktiven Neuansätze der letzten Jahrzehnte nicht als Angriff auf die Grundlagen und Grundorientierungen des Faches versteht, sondern sie nutzt, um das, was ihre Kernaufgabe ist, auf eine bewusstere und differenziertere Weise zu leisten.

Jürgen Osterhammel hat in seiner kürzlich erschienenen Geschichte des 19. Jahrhunderts demonstriert, wie so etwas heute gelingen kann.<sup>8</sup> Muss sich die Geschichtswissenschaft im seit den 1970er Jahren geführten Grundlagenstreit der Kritik von Seiten des radikalen Konstruktivismus, der *Metahistory*-Debatte im Anschluss an Hayden White, der postmodernen Philosophie und ihrer Kritik an den »métarécits« sowie historiographischen Alternativen wie der Foucaultschen Genealogie und der Archäologie des Wissens stellen, so überrascht zunächst die Selbstverständlichkeit, mit der hier die Erzählung einer Weltgeschichte des 19. Jahrhunderts in Angriff genommen wird. Der Anspruch, das wie immer unvollständige und selektive Bild eines historischen Ganzen – der »Verwandlung der Welt« im Zuge der Modernisierung und Globalisierung – zu geben, wird von Osterhammel im Sinne eines Experiments verstanden. Seine Antwort auf die poststrukturalistische Kritik am Geschichtenerzählen lautet: »›Meistererzählungen‹ sind legitim. Die postmoderne Kritik an ihnen hat sie nicht obsolet, sondern bewusster erzählbar gemacht.«<sup>9</sup> Sie sind legitim, weil gerade im Zeichen fortschreitender Spezialisierung und Differenzierung des Wissens der Versuch einer Synthese Zusammenhänge aufdecken und Orientierungsleistungen erbringen kann, die im Labyrinth der Spezialistendiskurse und im Fegefeuer der methodologischen Selbstreflexion verlorenzugehen drohen. Was Osterhammel in *Die Verwandlung der Welt* präsentiert, ist dabei keineswegs ein hegemoniales »Grand Narrative«, sondern vielmehr ein Polylog unterschiedlicher Erzählungen, Themen und Theorien, aus deren erzählerischer Verdichtung das Panorama der behandelten Epoche entsteht. Dieser Vielstimmigkeit entspricht eine konsequente Dezentrierung der Perspektive, die gemäß dem

Anspruch an eine Globalgeschichte heute nicht mehr vom Zentrum Europa, sondern von einem Ensemble unterschiedlicher Zentren aus erzählt wird. Der scheinbaren Rückkehr zur großen Tradition der Geschichtserzählung entspricht dabei auch keineswegs eine Abkehr von geschichtstheoretischer Reflexion. Im Gegenteil enthält *Die Verwandlung der Welt* eine Vielzahl von Theoriepassagen, in denen der Diskurs etwa der Kulturgeographie, der Urbanisationsforschung, der Imperialismusdebatte historiographisch fruchtbar gemacht wird. Was sich daraus als Modell extrahieren ließe, wäre ein Ansatz, der also weder leere Theorie als Selbstzweck noch blinde Empirie ist und der durch perspektivische Pluralisierung und Dezentrierung versucht, eine dichte Beschreibung eines historischen Zusammenhangs zu geben.

Ich verstehe diesen Aufsatz als Beitrag zu der Frage, wie eine solche reflexive Geschichtsschreibung im Bereich der Musikgeschichte – also das, was Carl Dahlhaus vor 30 Jahren mit den *Grundlagen der Musikgeschichte* und der *Musik des 19. Jahrhunderts* in Angriff genommen hat – heute unter veränderten Vorzeichen aussehen könnte. Konkret bilden die bisherigen Vorüberlegungen jedoch den Rahmen für die Diskussion eines Ansatzes der jüngeren Musikhistoriographie, der insofern typisch für die kulturwissenschaftliche Neuausrichtung in den letzten Dekaden ist, als er eine Alternative zu traditionellen Modi der Musikgeschichtsschreibung vorschlägt: die Anbindung der Musikgeschichtsschreibung an die historiographische Metakategorie »Moderne«. Auch wenn »Moderne« freilich keine allein kulturwissenschaftliche Kategorie ist, so hat der Begriff der Moderne in aktuellen kulturwissenschaftlichen und kulturtheoretischen Diskussionen doch neue Bewertungen und Interpretationen erfahren. Zudem ist das Thema »Moderne« für eine Standortbestimmung der gegenwärtigen Musikhistoriographie insofern besonders interessant, als man an dessen Behandlung in der musikhistoriographischen Praxis die Perspektivverschiebung von klassischen Moderne- und Modernisierungstheorien zu speziell kulturwissenschaftlichen Zugängen zeigen und vielleicht sogar einen Ausblick auf eine Musikhistoriographie jenseits des »Cultural Turn« wagen kann.

## I

Die Frage, inwieweit es sich beim Begriff »Moderne« um eine kulturwissenschaftliche Kategorie handelt, verbindet schon von der Fragestellung her zwei schillernde und gegenwärtig sicherlich inflationär gebrauchte Begriffe. In einer aktuellen Positionsbestimmung der »poststrukturalistischen Sozialwissenschaften«<sup>10</sup> firmiert »Kultur« im Anschluss sowohl an den weiten Kulturbegriff der Anthropologie und Ethnologie als auch an Michel Foucaults Analyse der Macht als ein Ensemble von »Praktiken, Diskursen und Materialitäten«, auf dessen Grundlage sich die Dimensionen des Sozialen – von der Subjektivität bis zur Ökonomie und zur Politik – entfalten.<sup>11</sup> »Kultur« wird in diesem Rahmen interessanterweise nicht zu den sozialwissenschaftlichen Grundbegriffen und Forschungsfeldern

10 Stephan Moebius / Andreas Reckwitz (Hg.), *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2008.

11 Ebenda, Einleitung, S. 7–23.

12 Eb  
13 An  
ne  
(H  
So.  
24  
14 Vg  
th  
15 Re  
An  
16 Re  
lisi  
de  
eir  
nic  
rui  
in  
sch  
zu  
jec  
son  
sef  
Ge  
rät  
tor  
rät  
tril  
lag  
tig  
tig  
Mc  
mc  
ein  
de  
ne  
hyl  
mc  
me  
dei  
Wi  
ver  
Eis  
Mc  
Bru  
mc  
nei  
poi

- 12 Ebenda, S. 18f.
- 13 Andreas Reckwitz, »Moderne«, in: Moebius / Reckwitz (Hg.), *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, S. 226–244, hier S. 226.
- 14 Vgl. Frederic Jameson, *Mythen der Moderne*, Berlin 2007.
- 15 Reckwitz, »Moderne« (wie Anm. 13), S. 231.
- 16 Resultat der poststrukturalistischen Destabilisierung der Moderne ist insgesamt eine komplizierte Polyphonie unterschiedlicher Erklärungsansätze und Theorien, in der die Themen der klassischen Soziologie weiterhin zu vernehmen sind, welche jedoch gleichzeitig mit dissonierenden Stimmen durchsetzt werden, so dass das Gefüge aus der Balance gerät. An die Stelle klarer historischer Daten und klarer räumlicher Abgrenzungen tritt ein Bild vielfältiger Überlagerungen, von Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten. An die Stelle der Moderne treten »multiple modernities«, an die Stelle einer Epochenschwelle von der Vormoderne zur Moderne tritt die Vorstellung einer hybriden Vermengung vor-moderner und moderner Elemente, die Bruno Latour zu dem provokativen Buchtitel *Wir sind nie modern gewesen* verdichtete. Vgl. Shmuel Noah Eisenstadt, *Die Vielfalt der Moderne*, Weilerswist 2000; Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2008.

gezählt, mit denen sich die Kapitel des Bandes auseinandersetzen. Gleichwohl ordnet sich die Position, die hier vertreten wird, ausdrücklich dem »cultural turn« zu, in dessen Licht Kultur nicht als »Überbauphänomen« erscheint, sondern diejenigen Dinge, Handlungen und Symbole bezeichnet, die den Strukturen des Sozialen vorausgehen und diese konstituieren.<sup>12</sup> Kultur erscheint demnach als eine Art Zwischenreich, als ein Medium zwischen dem Faktum Brutum des Lebens und den ausgebildeten Strukturen der Gesellschaft – ein Zwischenreich, von dem alle Gegenstandsbereiche der Sozialwissenschaft (und darüber hinaus auch die der Literatur- und Kunstwissenschaften) in irgendeiner Form tangiert sind. Kultur reicht dabei einerseits herab in die Tiefe der Körper und die Materialität der Dinge, sie schließt andererseits aber auch die Dimensionen des Sprachlichen und der Symbole mit ein. Als ein Zwischenreich erscheint sie daneben auch deshalb, weil sie vor allem Praktiken meint, also das, was Menschen tun, wie sie es tun, und welche Interessen und welches Begehren jeweils dahinter steht, nicht allein den Sinn und die Bedeutung, die man diesen Handlungen und ihren Resultaten zuschreibt.

Vor diesem Hintergrund ist es naheliegend, dass auch der Modernebegriff kulturwissenschaftlich neu durchleuchtet werden kann. Moderne wird dabei zu einer grundsätzlich ambivalenten Kategorie, denn »Moderne« lässt sich entweder als ein fest umrissener historischer Gegenstand verstehen – als Epoche oder als Bezeichnung einer bestimmten gesellschaftlichen Ordnung – oder aber als Element eines Diskurses, in dem die Gesellschaft sich selbst beschreibt und mit dessen Hilfe sie sich selbst beobachtet. Beides lässt sich wiederum wissenschaftlich beobachten: Man kann eine Epoche als »die Moderne« oder eine Gesellschaft als »moderne Gesellschaft« beschreiben und nach den Kriterien von Modernität fragen, die eine solche Beschreibung zulassen. Man kann aber auch danach fragen, was Menschen tun, wenn sie ihre Zeit oder die Gesellschaft, in der sie leben, als Moderne bzw. als moderne Gesellschaft beschreiben. Dies ist die Frage nach dem Selbstkonzept der Moderne. Ist der erste Beschreibungsmodus der der klassischen Sozialwissenschaften – besonders der der klassischen Soziologie, die sich seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert als »Wissenschaft der Moderne« verstanden hat<sup>13</sup> –, so ist der zweite Beschreibungsmodus ein charakteristisch poststrukturalistischer und kulturtheoretischer: Gefragt wird hier nicht allein nach den Strukturen und Eigenschaften der Moderne, sondern den Praktiken und Diskursen, mit Hilfe derer Menschen die Form ihres Zusammenlebens, sich selbst oder ihre Kunst als »modern« oder als »Moderne« bezeichnen, mit denen die Moderne als Idee bzw. als Ideologie<sup>14</sup> entsteht. Ziel der kulturwissenschaftlichen Sozialwissenschaft ist es dabei, »die Moderne zu redigieren«<sup>15</sup>, das heißt vor allem die klassischen Modernisierungstheorien kritisch zu erweitern und zu differenzieren.<sup>16</sup>

Die Musikwissenschaft hat sich erst in den vergangenen zehn Jahren dem hier skizzierten sozialwissenschaftlichen Modernediskurs angenähert – eine Verzögerung, die sich einerseits wohl aus dem normativen Status erklärt, den der ästhetische Modernismus des 20. Jahrhunderts als positiv besetzte Kategorie in weiten Teilen der musikwissenschaft-

lichen Diskussion lange Zeit innehatte. Ein Nebenprodukt dieses normativen Status' ist, dass bis heute von »Moderne« meist im Sinne entweder der musikalischen Epoche um 1900<sup>17</sup> oder noch eher im Sinne der musikgeschichtlichen Entwicklungen nach 1910 die Rede ist. Die Verzögerung mag sich andererseits aus der ambivalenten Haltung der deutschsprachigen Musikwissenschaft zur Postmodernediskussion erklären, die aufgrund eines einseitig normativen Modernebilds oft in einem unproduktiven Sinne polemisch ausfiel. Dennoch gibt es aus den letzten Jahren Zeichen für eine Verschiebung des musikwissenschaftlichen Modernediskurses, die den Modernebegriff nicht länger auf die Epoche um 1900 und den ästhetischen Modernismus im frühen 20. Jahrhundert beschränkt, sondern versucht, die umfangreiche sozial- und kulturwissenschaftliche Diskussion über die Moderne für die Musikgeschichtsschreibung produktiv zu machen. Ich werde im dritten Teil dieses Aufsatzes einige Beiträge zu dieser neuen musikwissenschaftlichen Fragestellung diskutieren. Zunächst soll jedoch im Sinne eines Gedankenexperiments der Versuch unternommen werden, drei klassische sozialwissenschaftliche Erklärungen der Modernisierung auf die Musikhistoriographie zu übertragen – die Musikgeschichte gleichsam in deren theoretischen Rahmen einzulesen. Es wird sich später zeigen, dass die musikwissenschaftliche Diskussion bislang besonders an eines dieser drei Erklärungsmodelle angeschlossen und die anderen beiden in den Hintergrund hat treten lassen.

## II

Um das Bild, das die Sozialwissenschaften von der Moderne zeichnen, im Bezug auf die Musikgeschichte der Moderne zu konkretisieren, sollen also zunächst drei Erklärungsmodelle der klassischen Soziologie herangezogen werden, wobei deren aktuelle kulturtheoretische Reduktion dann im Anschluss grob skizziert werden soll. Die Ausgangsunterstellung wäre dabei die, dass in der Modernisierung der Musik, das heißt in der geschichtlichen Verwandlung der Musik im Verlaufe der letzten etwa 300 Jahre dieselben Kräfte bestimmend waren, die auch die Transformation der Gesellschaft im Prozess der Modernisierung geprägt haben. Dass also die musiksprachlichen, kompositionstechnischen und ästhetischen Entwicklungen, als deren Resultat sich die Musik des frühen 21. Jahrhunderts bis zur Unkenntlichkeit von der des 15., 16. oder 17. Jahrhunderts unterscheidet, von Entwicklungen getragen oder ermöglicht wurden, die die Musik mit der allgemeinen gesellschaftlichen Entwicklung teilt. Diese These ist in so allgemeiner Form freilich alles andere als neu, sondern in unterschiedlicher Ausleuchtung bereits vielfach vertreten und verworfen worden: etwa als marxistisch inspirierte Widerspiegelungslehre, die – zumal in ihrer vulgarisierten Form – davon ausgeht, dass sich wie immer dialektisch gebrochen die gesellschaftlichen Verhältnisse und deren Entwicklung in der Musik abbilden<sup>18</sup>, oder in Adornos Vorstellung von der »geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel«<sup>19</sup>, die den »Doppel-

17 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1996 (Sonderausgabe), S. 279–285.

18 Vgl. dazu Albrecht Riethmüller, *Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 15), Stuttgart 1976.

19 Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* (Gesammelte Schriften 12), Frankfurt a.M. 1997, S. 38ff.

- 20 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Gesammelte Schriften 7), Frankfurt a.M. 1997, S. 15.
- 21 Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt a.M. 2004.

charakter« der Musik als »autonom und als fait social«<sup>20</sup> zu fassen versucht. Der Test für eine kulturwissenschaftliche Musikwissenschaft wäre heute, ob sie den Zusammenhang zwischen kulturellen Praktiken, Diskursen und Materialitäten und der konkreten musikalischen Form überzeugender darzustellen vermag als ihre Vorgänger.

Spielen wir also in Gedanken durch, wie sich eine Beschreibung der musikalischen Modernisierung zunächst im Lichte dreier klassischer Modernisierungsnarrative darstellen würde, die da sind: das Narrativ der Etablierung und Durchsetzung des Kapitalismus, das Narrativ der Rationalisierung sowie das Narrativ der funktionalen Differenzierung sozialer Systeme.

1. Modernisierungshypothese: Der Prozess der musikalischen Modernisierung wird ökonomisch gesteuert durch die Durchsetzung des Kapitalismus in allen gesellschaftlichen Bereichen. Die Moderne ist demnach identisch mit dem voll entfaltenen Kapitalismus. Mit Blick auf die Musikgeschichte wird man hier vielleicht zunächst daran denken, wie mit der Entstehung eines Musikmarktes Noten, Musikbücher, Interpretengagen, Konzertkarten, aber auch musikalische Kompositionen nach den Gesetzen der Ökonomie gehandelt wurden, wie Investitionen getätigt wurden, die Gewinne abwarfen oder Verluste einbrachten. Man wird vielleicht auch daran denken, wie die vom Kapitalismus getragene Industrialisierung und Arbeitsteilung nicht nur diesen Markt vergrößerte (etwa durch Verbesserung des Notendrucks, durch größere Verbreitung aufgrund neuer Transportmöglichkeiten, durch Konservierung von Musik mit Hilfe der Grammophonie usw.), sondern wie zugleich ganz neue Anlässe für Musik entstanden. Nicht etwa Arbeiterlieder und dergleichen, sondern vor allem Musik, der man sich in den neuen Freiräumen widmen konnte, die die plötzlich vorhandene Freizeit nach Arbeitsschluss gewährte.

Obwohl dies alles die monetäre Ökonomie der Musik und ihre soziale Distinktionsleistung im Prozess der Modernisierung prägte, sind damit die eigentlich kulturtheoretisch interessanten Aspekte der Hypothese einer Modernisierung durch Kapitalisierung noch nicht berührt. Bislang war von »äußeren« Bedingungen die Rede, auf deren Veränderung Musiker und im Musikbetrieb Tätige sich einstellten, um von ihnen zu profitieren. Die Hypothese ließe sich genauso gut aber auch auf den inneren Bereich des Ästhetischen anwenden, indem man fragt, ob nicht die Formentscheidungen des Komponisten dort, wo sie sich den Anforderungen an ästhetische Gelungenheit und keinen äußeren Faktoren stellen, einer Ökonomie folgen, die von denselben Grundkräften bestimmt wird, wie der monetäre Kapitalismus. Boris Groys hat insgesamt für die Kunst den Versuch einer solchen »Kulturökonomie« unternommen.<sup>21</sup> Die Ökonomie der Musik als Kunst (nicht als Ware) beruht demnach auf einem Tauschhandel mit dem kulturellen Wert von musikalischen Kunstwerken (nicht ihrem monetärem Wert), wobei dieser Wert dem Risiko einer beständigen Umwertung ausgesetzt ist, die vom kulturökonomischen Innovationsdruck gefördert wird. Musikalische Kunstwerke werden dabei nicht konsumiert oder als Schatz gehortet wie in der vorkapitalistischen Öko-

nomie, sondern sie bilden im Sinne eines dynamischen imaginären Museums<sup>22</sup> musikalischer Meisterwerke »den Kapitalstock, aus dem die aktuellen Kunstproduzenten [d. h. hier die Komponisten] Anleihen aufnehmen, um mittels ihrer neue, hinreichend verschiedene Werke zu gestalten«. <sup>23</sup> Die Verschuldung, die der Komponist mit diesen Anleihen auf sich nimmt, kann nur getilgt werden, wenn sein Werk sich auf dem Markt durchsetzt. In diesem Fall zahlt es die Schulden des Komponisten mit dem Zins, den das Neue einbringt, zurück. <sup>24</sup> Die ökonomische Logik, die diesem Tauschhandel zugrunde liegt, folgt dem Gebot permanenten Wachstums, dass heißt einer Logik, die zu beständiger Innovation zwingt und gleichzeitig eine ständige Vergrößerung der Ausstellungsräume des imaginären Museums erforderlich macht (nicht nur wegen der fortwährenden Produktion von Neuem, sondern auch, weil die Kulturökonomie der Musik ständig auf der Suche nach neuen Ressourcen ist und diese in der alten Musik und ihrer historischen Aufführungspraxis, der außereuropäischen und populären Musik, sowie in wiederentdeckter zunächst ausgeschlossener Musik findet).

2. Modernisierungshypothese: Die musikalische Modernisierung folgt der allgemeinen Rationalisierung der modernen Gesellschaft. Damit ist nicht allein die Steigerung ihrer Effektivität gemeint, sondern vor allem auch ihr Reflexiv-Werden. Die Rationalisierungshypothese ist die älteste und am weitesten verbreitete These zur Erklärung der musikalischen Modernisierung, was nicht verwundert, da sie insbesondere im musikalischen Modernismus des 20. Jahrhunderts ein nicht unwichtiger Teil der Selbstbeschreibung des Systems war. <sup>25</sup> Musik macht sich nach dieser These im Prozess ihrer Modernisierung durch Reflexion immer mehr ihrer eigenen Voraussetzungen bewusst, und thematisiert, problematisiert und kontrolliert diese schließlich im eigenen Medium. Die gesamte europäische Musikgeschichte ließe sich als ein Prozess der Rationalisierung erzählen (abzulesen wäre dies bereits an der Geschichte der Notenschrift), in dessen Verlauf zunächst die Ordnung des Tonsystems, später die zeitliche Ordnung der Musik und noch später die Klangfarbe, das Geräusch und die Kontingenz der Aufführung zum Gegenstand sowohl theoretischer Reflexion als auch rationaler kompositorischer Kontrolle wurden (mit entsprechend steigenden Anforderungen an die Rationalität des Rezipienten). <sup>26</sup> Diese Rationalität erreicht gemäß der zweiten Modernisierungshypothese in der Moderne eine neue Stufe, indem sie nun zur Selbstreflexion potenziert wird. Von Jürgen Habermas stammt die Beobachtung, dass moderne Gesellschaften sich von vormodernen durch einen Zwang zur Selbstreflexion unterscheiden. Gemeint ist damit, dass die Moderne nach dem Verlust transzendenter Orientierungspunkte »ihre Normativität aus sich selbst schöpfen« muss. Erst die Moderne zeichne sich durch »vollständige Reflexivität aus«. <sup>27</sup> Diese vollständige Reflexivität sei dabei die Reaktion auf das neue Zeitbewusstsein der Moderne und die damit zusammenhängende Erfahrung der Kontingenz und der Offenheit des Horizonts der geschichtlichen Zeit – eine Erfahrung, die je nachdem entweder positiv als Erfahrung einer Befreiung oder auch ne-

22 Dessen historische Anfänge Lydia Goehr – nicht unumstritten – auf die Zeit um 1800 datiert. Vgl. Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford u.a. <sup>2</sup>2007.

23 So im Anschluss an Groys Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*, Frankfurt a.M. 2008, S. 217.

24 Überflüssig zu betonen, dass dieser Entschuldung und dem Gewinn kein monetärer Gewinn des Komponisten entsprechen so wie umgekehrt der monetäre Gewinn eines Komponisten nicht auf den kulturellen Wert seiner Kompositionen schließen lassen muss.

25 Man denke an die Karriere der Idee einer musikalischen Logik um und nach 1900 oder an Milton Babbitts Vorstellung einer Steigerung der kompositorischen Effizienz durch rationale Kontrolle. Vgl. Milton Babbitt, »Who cares if you listen?« (1958), in: Gilbert Chase (Hg.), *The American composer speaks. A historical anthology*, Louisiana 1966, S. 235–244.

26 Es sei daran erinnert, dass Hans Heinrich Eggebrecht in der Rationalität »die zentrale Idee« und »das herrschende Prinzip« der »Musik im Abendland« sah – ein spätes Beispiel dafür, wie tief dieser Topos in der Selbstbeschreibung der europäischen Kunstmusik verankert ist. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München <sup>3</sup>2000, S. 37.

27 Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a.M. 1984, S. 16.

28 Ha  
wi  
du  
sei  
so:  
sei  
hä  
de  
mi  
me  
29 Vg  
Un  
frü  
gu  
gri  
Fra  
30 Vg  
lic  
Wc  
the  
an.  
Int  
da

28 Habermas weist darauf hin, wie das Problem der Begründung der Moderne »aus sich selbst« nicht zuerst in philosophischen oder rechtswissenschaftlichen Zusammenhängen, sondern im »Bereich der ästhetischen Kritik« erstmals zu Bewusstsein kommt. Ebenda.

29 Vgl. Winfried Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a.M. 1987.

30 Vgl. die musikwissenschaftlichen Beiträge in Werner Wolf (Hg.), *Metareference in the Arts and Media: Theory and Case Studies* (Studies in Intermediality 4), Amsterdam / New York 2009.

gativ als Verlusterfahrung gemacht werden kann. Mit Selbstreflexion in der Musik kann demnach zweierlei gemeint sein: Es kann erstens gemeint sein, dass die Normen und Regeln der Komposition fortan nicht mehr durch Tradition oder zeitlos gültige Gesetze legitimiert sind, sondern stets zur Disposition stehen.<sup>28</sup> Legitimiert werden können sie allein aus sich selbst durch die Rationalität ihrer Anwendung. Es kann zweitens aber auch gemeint sein, dass die vollständige Reflexivität und die Offenheit des Zeithorizonts Teil der künstlerischen Form selbst werden, dass diese – um Friedrich Schlegel zu paraphrasieren – die poetische Theorie mit der künstlerischen Reflexion vereint und dass die künstlerische Form so zugleich Musik und Musik über Musik, selbstreflexive Musik wird. Dies ist die Idee ästhetischer Selbstreflexion, wie sie sich in der deutschen Frühromantik entwickelt hat und deren Spuren sich durch die Geschichte der ästhetischen Moderne bis hin zur Postmoderne verfolgen lassen.<sup>29</sup>

Was sich nach der kulturökonomischen Lesart der Modernisierung als vom System auferlegter Zwang zur Innovation erklärt, erscheint hier als zunehmende gedankliche Durchdringung des Mediums durch die Komponisten. Wie bei der kulturökonomischen Lesart greifen Bewahrung, Akkumulation und Entwertung bzw. Auflösung hier eng ineinander. Denn das Fortschreiten der Rationalisierung lässt zwangsläufig noch nicht Rationalisiertes als nicht mehr oder nur noch im Sinne einer Regression Brauchbares zurück, während gleichzeitig das Bewusstsein der Geschichte und der Geschichtlichkeit des Mediums wesentlicher Teil der musikalischen Selbstreflexion bleibt.

Stärker als im Falle der (musikwissenschaftlich noch kaum diskutierten) Kapitalisierungshypothese scheint das Bedürfnis nach kulturtheoretischer Reduktion im Falle dieser Rationalisierungshypothese. So wenig sie als zentrales Element des musikalischen Diskurses der Moderne zu leugnen ist, so viele Angriffspunkte bietet doch gerade sie der postmodernen und poststrukturalistischen Modernekritik. Die Kritik richtet sich hier etwa auf das Machtinteresse, das hinter dem Rationalisierungsdiskurs sichtbar wird: Zu sagen, dass Musik immer auf dem höchsten Stand der Reflexion, dass sie selbstreflexiv sein müsse, bedeutet gleichzeitig, solche Musik auszuschließen, die dem jeweiligen Rationalitätsstandard nicht genügt. Der Ausschluss von »unterer«, vormoderner, außereuropäischer, kommerzieller oder »regressiver« Musik ist dabei kein Ergebnis einer schlicht vorliegenden Verteilung unterschiedlicher Formen der Musik, sondern diese Unterscheidungen sind etwas, das der Diskurs selbst erst produziert. Kulturtheoretisch ließen sich die Mechanismen des Rationalisierungsdiskurses analysieren, mit dem Ergebnis vielleicht, dass neben dem einen hegemonialen (europäischen) Modernediskurs auch andere Konzeptionen des Modernen in unterschiedlichen Formen der Musik sichtbar werden. Zu korrigieren wäre in diesem Zusammenhang wohl auch die Beschränkung der Selbstreflexionshypothese auf die Kultur der europäischen Kunstmusik, indem man zeigt, wie sich gleichzeitig etwa auch in der Operette, im Musical, im Jazz, im Punk oder im HipHop eigene Formen ästhetischer Selbstreflexion entwickeln.<sup>30</sup> Zu korrigieren wäre schließlich eine einseitige Fokussierung des Rationalisierungsprinzips, die



übersieht, dass für die ästhetische Moderne gerade auch die Hinwendung zu Irrationalem, Sinnlosem, Verrücktem sowie zur puren Intensität körperlicher Erfahrung eine Option war; dass sich gerade im Bereich der Ästhetik eine Opposition gegen die Rationalisierungstendenzen und das Kontrollbedürfnis der Moderne sowie dementsprechend plurale Entwürfe von Subjektivität entwickelten – eine Opposition, die sich nur negativ auf die Rationalisierungshypothese beziehen lässt.

3. Modernisierungshypothese: Die Modernisierung der Musik ist Folge ihrer Etablierung als autonomes soziales Subsystem. Ausdifferenzierung meint im Sinne der Luhmannschen Systemtheorie, dass die Funktionen der Gesellschaft sich in der Moderne zu autonomen sozialen Systemen entwickeln, deren Selbsterhaltung durch je eigene Operationsweisen, durch die Kommunikation mittels symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien gesteuert wird. Autonomie der Kunst bedeutet in diesem Zusammenhang, dass man Kunstwerke nicht verwendet, um mit ihnen Geld zu verdienen (wie im Kunstmarkt, wo man sie als Anlageobjekt verwenden kann usw.), um Produkte zu bewerben, um politische Ziele durchzusetzen, um religiöse Erfahrungen machen zu können, sich zu therapieren, sein Bildungsniveau zu heben oder seine Karrierechancen zu erhöhen. Auch wenn all dies möglich ist und fraglos geschieht, sieht das System Kunst als autonomes soziales System doch gerade Räume vor, in denen die Inanspruchnahme der Kunst durch andere Systeme außer Kraft gesetzt ist: das Museum, den Konzertsaal, das Theater, die Bibliothek, das bürgerliche Wohnzimmer, vielleicht heute den Cyberspace. Kommunikationsmedium ist hier nicht das Geld, das Wissen oder die Macht, sondern das Kunstwerk, mit dem und über das unter Inanspruchnahme der Leitdifferenz schön vs. nicht schön kommuniziert wird. Gleichwohl gilt, dass das System Kunst nicht vollkommen unabhängig von den anderen Bereichen der Gesellschaft ist, denn seine Funktionsweise gleicht der der anderen Systeme. Die Vorstellung einer Autonomie der Kunst als des ganz Anderen der Gesellschaft ist hiermit also gerade nicht gemeint.<sup>31</sup>

Diese dritte Modernisierungshypothese unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von den beiden vorherigen, und zwar deshalb, weil Moderne hier weniger als Prozess, sondern vielmehr als Zustand verstanden wird. Die moderne Gesellschaft ist das bereits differenzierte Ensemble autonomer sozialer Systeme, nicht der Prozess der Ausdifferenzierung der Teilsysteme. Die Entwicklung der künstlerischen Formen innerhalb des autonomen Systems Kunst erscheint demnach nicht als Prozess der Modernisierung, sondern als eine Entwicklung, die allein von der Logik der Selbstreproduktion und den Gesetzmäßigkeiten der systeminternen Kommunikation gesteuert wird. Luhmann spricht vom Problem des »Formverbrauchs« in der Kunst, das Resultat einer Kommunikation sei, die immer Neues fordere. Die Neuheit ist dabei kein Ertrag wachsender Kapitalakkumulation oder steigender Rationalität, sondern einfach die notwendige Bedingung dafür, dass das System überhaupt weiter besteht: Kunst muss immer etwas Neues anbieten, »denn andernfalls würde ihre Kommunikation zusammenbrechen.«<sup>32</sup> Die oben gestellte Frage nach

31 Zur Ideologie der Alterität der modernen Kunst vgl. Cornelia Klinger, Art. »Modern / Moderne / Modernismus«, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB)*, Bd. 4, Stuttgart 2002, S. 121–167, hier S. 157ff.

32 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 85.

33 Vgl. Al

34 Die Be  
in: Ka  
Newco  
the Ac  
Essays  
2005.

35 James  
Enligh  
ticism  
Vienn  
the De  
tury»,

25/2–  
Ders.,  
Mode  
sche A  
Klassi  
(Hg.),  
sikges  
der Di  
75–92

36 Webs  
tenm  
in Mu  
35), S.

dem Bewegungsgesetz, das die Entwicklung der Musik in den letzten zwei bis drei Jahrhunderten trägt, wird hier ziemlich nüchtern beantwortet: Die Autopoiesis des Systems verbraucht aufgrund des systemstabilisierenden Innovationszwangs beständig künstlerische Formen. Mit zunehmendem Formverbrauch werden deshalb zunehmend extravagante und unwahrscheinliche Formen angeboten.

Die drei hier skizzierten Modernisierungshypothesen unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht, müssen jedoch nicht als einander ausschließende Alternativen betrachtet werden. Vielmehr wäre zu überlegen, ob nicht gerade in ihrem Zusammenspiel unterschiedliche, sich gegenseitig ergänzende Momente und Aspekte der musikalischen Moderne zu sehen sind. Nun handelt es sich bei allen drei Hypothesen um klassische Erklärungsmodelle der Modernisierung im oben erläuterten Sinne. Sie gehören insofern dem klassischen Diskurs der Soziologie an, als sie die Strukturen der Moderne als tendenziell stabile Komponenten innerhalb eines geschlossenen Rahmens beschreiben. Es ließe sich jetzt weiter überlegen, wie sich dieser Rahmen im Lichte des kulturtheoretischen Modernediskurses verändert, der darauf aus ist, die klassischen Beschreibungen der Modernisierung zu redigieren (und nicht etwa zu verwerfen!), etwa indem man zeigt, wo anstelle klar begrenzbarer Strukturen und Prozesse in Wirklichkeit Hybridisierung und Kompromissbildung dominieren.<sup>33</sup> Anstelle der hier nicht erforderlichen und vor allem nicht umfassend möglichen Klärung dieser Fragen sollen nun aber konkrete Beispiele aus der aktuellen musikwissenschaftlichen Diskussion herangezogen werden.

33 Vgl. Anm. 16.

34 Die Beiträge sind erschienen in: Karol Berger / Anthony Newcomb (Hg.), *Music and the Aesthetics of Modernity. Essays*, Cambridge / London 2005.

35 James Webster, »Between Enlightenment and Romanticism in Music History. »First Viennese Modernism« and the Delayed Nineteenth Century«, in: *19th Century Music* 25/2–3 (2001/02), S. 108–126; Ders., »Die »Erste Wiener Moderne« als historiographische Alternative zur »Wiener Klassik«, in: Gernot Gruber (Hg.), *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in der Diskussion*, Wien 2002, S. 75–92.

36 Webster, »Between Enlightenment and Romanticism in Music History« (wie Anm. 35), S. 119f.

### III

Ein frühes Beispiel für das neue musikwissenschaftliche Interesse am Thema »Moderne« sind die Beiträge eines im November 2001 zu Ehren von Reinhold Brinkmann an der Harvard University abgehaltenen Symposions, in denen nicht nach dem ästhetischen »Modernism«, sondern nach der Relevanz der kulturellen Kategorie »Modernity« für die Musikwissenschaft gefragt wurde.<sup>34</sup> Ein im Umfeld dieses Symposions entstandener Aufsatz von James Webster – 2002 in einem Themenheft von *19th-Century Music* zum Thema »The long Century, 1780–1920« erschienen<sup>35</sup> – schließt auf originelle Weise an diese veränderte Fragestellung an. Webster plädiert zunächst für eine Befreiung des Begriffs »Modernism« von seiner Okkupation durch den »heroic myth of musical modernism«, für den »musical modernism« identisch sei mit »twentieth-century modernism«. Die »Hegemonie« dieses Mythos sei spätestens seit Anbruch der Postmoderne in den 1960er Jahren gebrochen – auch wenn Autoren wie Carl Dahlhaus ihm weiterhin angehangen hätten.<sup>36</sup> Die notwendige Freisetzung des Begriffs mache es heute möglich, auch musikalische »Modernismen« in früheren Epochen zu beschreiben. In unserem Zusammenhang ist nun interessant, wie Webster seine (vielleicht ironische) Umkehrung der geschichtsphilosophischen Fluchtlinie »Wiener Klassik« → »Zwei-

te Wiener Schule« zu »Zweite Wiener Schule« ← »Erste Wiener Moderne« begründet. In Websters Begründung zeichnen sich nämlich die Umrisse einer musikalischen Moderne entlang den zentralen Narrativen des klassischen soziologischen und sozialwissenschaftlichen Modernediskurses ab. Webster nennt vier Gründe.<sup>37</sup> Deren ersten, die in Wien seit 1740 entstehende Instrumentalmusik sei von den Zeitgenossen als radikal neu empfunden worden, relativiert Webster im Kontext des Aufsatzes selbst, denn diese Charakterisierung teile sie mit der »Ars Nova« des 14. Jahrhunderts oder den »Nuove Musiche« am Beginn des 17. Jahrhunderts. Was die neue Musik im Wien des 18. Jahrhunderts zu einer ersten wirklich modernen Musik mache, sei – Grund Nr. 2 – die Tatsache, dass dies (neben Händels Oratorien) die erste Musik gewesen sei, die seit ihrer Entstehung bis heute ununterbrochen präsent geblieben sei. Mit Blick auf die oben formulierten Modernisierungshypothesen ließe sich hier also zum ersten Mal die Funktion des Archivs als Reservoir und »Kapitalstock« der musikalischen Modernisierung beobachten.<sup>38</sup> Grund Nr. 3 ist die Beobachtung, dass die Modernität der Wiener Instrumentalmusik in ihrer »Selbstreflexivität« zum Ausdruck komme: Sie sei nicht bloß Musik, sondern sie problematisiere diese zugleich.<sup>39</sup> Schließt Websters zweite Begründung an das kulturökonomische Narrativ an, so ist der Bezugspunkt nun die Rationalisierungshypothese und der aufklärerische, von der Frühromantik auf die Kunst übertragene Gedanke einer Begründung der Moderne im Prinzip der Selbstreflexion. Der vierte Grund ist für Webster der wichtigste und es ist zugleich der, der einer kulturhistorischen Lesart der musikalischen Moderne am nächsten kommt. Die Modernität der Wiener Instrumentalmusik erkläre sich aus ihrer zeitlichen Koinzidenz mit gesamtgesellschaftlichen und mentalitätsgeschichtlichen Umwälzungen, deren Resultat die »Geburt der modernen Welt«<sup>40</sup> gewesen sei. Die Rolle der Musik in diesen Entwicklungen beschränke sich dabei nicht auf die bloße Zeitgenossenschaft, sondern sei von einer kulturellen Bedeutung und einem Einfluss, die denen der Philosophie Kants und Hegels in nichts nachstehe.<sup>41</sup>

Dass dieser für ihn wichtigste Grund bei Webster etwas unterbelichtet bleibt und der kulturelle Konnex zwischen der Musik und der Entstehung der modernen Welt hier mehr behauptet als wirklich nachgewiesen wird, ist der Tatsache geschuldet, dass Webster, auch wenn sich seine These stützend auf eine Vielzahl von Autoren aus der Geschichtswissenschaft, Literaturwissenschaft und der Soziologie beruft<sup>42</sup>, dennoch die Brille des konventionellen Musikologen und Musikhistorikers aufbehält (der sich über weite Strecken des Textes mit Fragen der musikgeschichtlichen Periodisierung beschäftigt). Wir werden gleich sehen, wie andere Autoren versucht haben, diese Beschränkung durch eine perspektivische und methodologische Öffnung der Disziplin zu lockern. Festzuhalten bleibt jedoch der Blick auf ein musikhistorisches Forschungsobjekt Moderne, dessen Begrenzung und Ausdifferenzierung sich unter Bezug auf den sozialwissenschaftlichen Modernediskurs unterschiedlich begründen lässt und dessen historische Ausdehnung bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Festzuhalten bleibt außerdem der Gedanke, dass innerhalb dieser musikalischen Moderne eine Mehrzahl musikalischer Modernismen zu beobach-

37 Ebenda, S. 121ff.

38 Die »Anleihe«, die der Modernismus bei der klassischen Troika Haydn–Mozart–Beethoven gemacht hat, um die Troika Schönberg–Berg–Webster zu legitimieren, findet Webster in diesem Zusammenhang »telling (if not amusing)«; ebenda, S. 122.

39 Ebenda.

40 Vgl. Christopher Bayly, *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914*, Frankfurt a.M. / New York 2006.

41 »Music's role in these developments was not a matter of mere contemporaneity, but of cultural deeds no less significant or influential than those of Kant and Hegel«; Webster, »Between Enlightenment and Romanticism in Music History« (wie Anm. 35), S. 123.

42 Genannt werden Reinhard Koselleck, Mircea Eliade, Marcel Gauchet, Ernst Robert Curtius, Jacques Le Goff, Hans Robert Jauss und Michel Foucault.

43 Vj  
ke  
ft  
ze  
44 Vj  
Sy  
ge  
a.  
45 Tc  
al  
lis  
gt  
pr  
St  
re  
se  
zu  
se  
46 Vg  
Re  
da  
Th  
Re  
de  
tiv  
fu  
wi  
Ei  
tu.  
Mi  
Wi  
47 Re  
da  
10:

ten ist – von ersten oder frühen Modernismen im 18. Jahrhundert über den vielleicht ersten internationalen Modernismus in der europäischen Romantik zum »High Modernism« der Jahrzehnte um 1900 und zur Postmoderne seit den 1960er Jahren.

Wie lässt sich nun die Beteiligung der Musik an der Entstehung der Moderne in kulturtheoretischer Perspektive fassen? Es liegt nahe, hier an transdisziplinäre Diskurse anzuschließen. Der Diskurs über die Selbstreflexivität ist ein solcher Diskurs, da von Selbstreflexion zwar zuerst in philosophischen Texten bezogen auf das Ich die Rede war, jedoch auch von der ästhetischen Selbstreflexion, das heißt der sich in künstlerischen Formen vollziehenden reflexiven Selbstbeziehung, sowie von der Selbstreflexion sozialer Systeme wie der Wissenschaft<sup>43</sup> oder gar der ganzen Gesellschaft<sup>44</sup> gesprochen werden kann. Auf die ideologischen Implikationen des Selbstreflexionsbegriffs und die daraus folgenden Probleme, aber auch Potentiale seiner Anwendung auf die Musikhistoriographie habe ich oben kurz, an anderer Stelle ausführlicher<sup>45</sup> hingewiesen.

Ein zweiter, damit sich berührender Diskurs ist der über das moderne Subjekt bzw. über die Subjektkulturen der Moderne.<sup>46</sup> Das Subjekt ist in kulturwissenschaftlicher Perspektive mehr als das philosophische Ich – mehr als die selbstgewisse und autonom handelnde Identität des menschlichen Individuums. Das Subjekt ist in kulturwissenschaftlicher Perspektive etwas grundsätzlich kulturell Geformtes, nämlich ein Phänomen, das sich erst auf der Grundlage bestimmter Codes und Praktiken herausbildet und dann wiederum auf diese zurückwirkt; kulturelle Praktiken und Codes, unter deren Anwendung das Subjekt die als jeweils natürlich, angemessen, universal geltenden Eigenschaften der Subjekthaftigkeit annimmt (anstatt sie von der Natur oder Gott verliehen zu bekommen): »bestimmte Kriterien des Moralischen und des Rationalen, des Emotionalen und des Disziplinierten, der Selbstentfaltung und der Selbstüberschreitung, der sozialen Integration und der ästhetischen Attraktivität etc.«<sup>47</sup> Was der Aufklärungsphilosophie als Ort der Selbstbestimmung und Freiheit des Menschen galt, zeigt sich in einer kulturtheoretischen Perspektive als etwas Kontingentes, kulturell Determiniertes und zudem historisch Variables.

Das Subjekt stellt nun gerade aufgrund seiner Historizität eine weitere Möglichkeit der kulturwissenschaftlichen Bestimmung der Moderne dar. Und zwar insofern, als sich die Moderne durch die Herausbildung bestimmter Formen der Subjektivität auszeichnet, seit dem 16. Jahrhundert etwa durch ein Subjekt, das sich selbst als unabhängig und frei von den traditionellen Bindungen der Religion erfährt. Der Subjektdiskurs bietet zahlreiche Anschlussmöglichkeiten für die Musikgeschichtsschreibung. Man kann die musikalische Praxis als Teil jener kulturellen Praktiken begreifen, die an der Herausbildung bestimmter Formen der Subjektivität teilhaben. Das Klavierspielen im Salon, das stumme, kontemplative Musikhören im Konzertsaal, das Komponieren individueller und origineller musikalischer Kunstwerke – all dies sind Praktiken der Selbstentfaltung von Subjekten, hinter denen bestimmte, kulturell konstituierte

43 Vgl. Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt a.M. 1973, S. 143ff. und 204ff.

44 Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M. 1987, S. 640.

45 Tobias Janz, »Selbstreflexion als Konstituente der musikalischen Moderne? – Überlegungen zu einem Forschungsprogramm«, in: Wolfram Steinbeck u.a. (Hg.), *Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft* (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft), Kassel, im Druck.

46 Vgl. zum Folgenden Andreas Reckwitz, »Die Moderne und das Spiel der Subjekte«, in: Thorsten Bonacker / Andreas Reckwitz, *Kulturen der Moderne. Soziologische Perspektiven der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2007, S. 97–118; sowie allgemein Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006.

47 Reckwitz, »Die Moderne und das Spiel der Subjekte«, S. 100.

Konzepte der Subjektivität stehen, bestimmte Codes, die sich daraufhin analysieren ließen, wie sie die musikalische Form in ihrer textuellen und performativen Konkretion mitgestalten.

Drei musikwissenschaftliche Monographien, die sich diesem Themenfeld im weitesten Sinne gewidmet haben, sollen hier kurz vorgestellt und kommentiert werden: Albrecht von Massow, *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*<sup>48</sup>, Michael P. Steinberg, *Listening to Reason. Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*<sup>49</sup>, Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*.<sup>50</sup> Der Vergleich dieser Bücher ist schon allein deshalb interessant, weil sich an ihm unterschiedliche ›Kulturen‹ der Musikwissenschaft mit vollkommen unterschiedlichen Zugängen zum Problem des musikalischen Subjekts bzw. der musikalischen Subjektivität gegenüberstehen.

Von Massow versteht seine Abhandlung über das musikalische Subjekt einerseits als »Reaktion auf die philosophiegeschichtlich oder soziologisch hergeleitete und im sogenannten postmodernen Denken kulturkritisch zugespitzte Kritik am Subjekt«<sup>51</sup>, andererseits als Versuch »die neuartigen und oft so rätselhaft wirkenden musikalischen Gestaltbildung des 20. Jahrhunderts« auf eine neue Weise verständlich zu machen. Der Subjektbegriff soll dies zusammen mit einem neuen Verständnis der musikalischen Moderne leisten, das die Musik seit etwa 1750 bis in die musikalische Gegenwart hinein einem verbindenden Paradigma – nämlich der Hegemonie des modernen musikalischen Subjekts – zurechnet. Von Massows Argumentation liegt dabei alles andere als auf der Linie poststrukturalistischer Sozialwissenschaft. Vielmehr wird deren Historisierung und kulturelle Relativierung des autonom setzenden Subjekts von vornherein zurückgewiesen. Von Massows Subjektbegriff meint ganz konventionell die Fähigkeit und Verantwortlichkeit des Ich zur freien, willkürlichen Setzung und Handlung. Nicht Kultur, Geschichte und Gesellschaft erzeugten das Subjekt, sondern umgekehrt seien es die Subjekte – die Menschen –, die Geschichte und Gesellschaft machten.<sup>52</sup> Im Gegensatz zur kulturwissenschaftlichen Subjekttheorie, bzw. in bewusster Distanzierung vom poststrukturalistischen Subjektdiskurs geht von Massow von einem Subjektbegriff aus, der eine ahistorische allgemeinschliche Eigenschaft, eine anthropologische Konstante zu bezeichnen scheint. Neu in der Moderne ist – so wie von Massow es darlegt – daher auch nicht die Form des Subjekts, sondern bloß dessen Thematisierung in der Musik. Das immer schon verantwortliche Subjekt zeigt sich in der Musik der Moderne lediglich deutlicher als in vormoderner Musik und zwar immer dort, wo es seine Willkür gegenüber dem Erwartbaren, traditionell und musiksprachlich vorgegebenen »in Form von auffälligen Merkmalen ästhetisch so in Szene setzt, daß mehr als sonst üblich das Interesse am verantwortlichen Subjekt geweckt wird.«<sup>53</sup>

Das kulturwissenschaftliche Gegenprogramm zu von Massows eher konservativem Beitrag findet sich in Michael P. Steinbergs *Listening to Reason. Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*. Steinberg – Professor of History and Music an der Brown University – präsentiert sein Buch gleich auf der ersten Seite als »essay in the cultural history of music«.

48 Albrecht von Massow, *Musikalisches Subjekt. Idee und Erscheinung in der Moderne*, Freiburg i.Br. 2001.

49 Michael P. Steinberg, *Listening to Reason. Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*, Princeton 2004.

50 Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley 2007.

51 Massow, *Musikalisches Subjekt* (wie Anm. 48), S. 9.

52 Ebenda, S. 44.

53 Ebenda, S. 44f.

Der kulturhistorische Fokus bedingt zunächst die Kontextualisierung der Musik im Sinne einer Relation, die nicht nur das Komponistensubjekt und sein Werk meint, in dem es sich inszeniert, sondern den gesamten Horizont kultureller Aktivitäten von der Kunst über die Philosophie bis zur Politik. Steinberg unterscheidet zwischen den Begriffen des Subjekts, des Selbst, der Individualität, des Individuums und der Subjektivität, wobei ihn vor allem letztere interessiert. Subjektivität wird hier verstanden nicht als das Selbstbewusstsein des autonomen, rational handelnden Ich (= des Subjekts der Aufklärungsphilosophie), sondern vielmehr als Modus der Selbsterfahrung des Ich, einer Erfahrung, die zwar in der ersten Person gemacht wird, die jedoch zutiefst kulturell bedingt und vermittelt ist.<sup>54</sup> Steinberg liegt auf einer Linie mit dem neueren kulturwissenschaftlichen Subjektdiskurs, wenn er in diesem Sinne der Musik eine Schlüssel-funktion bei der Herausbildung einer spezifisch modernen Form der Subjektivität zuspricht. Was Steinberg dabei interessiert, ist allerdings nicht so sehr die Rolle der Musik als kultureller Praxis bei der Formung realer menschlicher Subjekte, es geht ihm um die Fiktion, dass die Musik *selbst* zu einem Träger von Subjektivität wird: Es scheint in moderner Musik so, als spräche in ihr ein Subjekt (nicht das des Komponisten, nicht das des Hörers), als sei sie selbst ein Subjekt, das in der Lage wäre, sich beim Denken zuzuhören: »listening to music takes place at the same time as music (invested with the fiction of subjectivity) listens and reasons; listening in order to reason, to learn the (political) art of subjectivity.«<sup>55</sup> Unterscheidet sich Steinbergs kulturwissenschaftlicher Zugang zum Themenkomplex Subjekt/Subjektivität von Von Massows Subjektbegriff, so unterscheiden sich auch die Auffassungen der beiden Autoren von der Moderne. Moderne ist für Steinberg ein Ort von Kämpfen und Auseinandersetzungen, in denen das spezifisch moderne Bedürfnis nach einer Emanzipation des Subjekts von Fremdbestimmung einerseits kollidiert mit der ebenfalls spezifisch modernen Gefahr, das emanzipierte Subjekt zum Objekt von Überwachung und Kontrolle, zum Gegenstand der Biopolitik zu machen, andererseits mit der Gefahr einer Rückkehr des verdrängten Vormodernen – für Steinberg der Rückkehr der barocken Welt der Repräsentation. Die Geschichte der musikalischen Subjektivität im 19. Jahrhundert zu schreiben, bedeutet also, den Kampf nachzuzeichnen, der zwischen der spezifisch modernen Fähigkeit der Musik, eine Fiktion der Subjektivität auszubilden, und den genannten antagonistischen Elementen ausgetragen wird.

Enttäuscht von Massows Buch gelegentlich durch ein Zuwenig an kulturtheoretischer Reflexion und kulturhistorischer Kontextualisierung, so ist man versucht, in Steinbergs Beitrag ein dazu komplementäres Übergewicht an allgemeinen kulturhistorischen Assoziationen und Erzählungen zu konstatieren, hinter dem der eigentlich interessante Ansatz des Buches, eine Geschichte der *musikalischen* Subjektivität im 19. Jahrhundert zu schreiben, allzu selten zur Durchführung gelangt.

Ganz anders und musikanalytisch konkreter füllt Karol Berger den mit der Frage »welche kulturelle Kräfte haben die Verwandlung der Musik in der Moderne getragen und wie partizipiert die Musik an der Verwand-

54 Steinberg, *Listening to Reason* (wie Anm. 49), S. 7ff.

55 Vgl. ebenda, S. 9f.

lung der Welt in der Moderne?« gezogenen Rahmen. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow, An Essay on the Origins of Musical Modernity*<sup>56</sup> ist die Fortsetzung einiger kunsttheoretischer Arbeiten im Anschluss vor allem an Paul Ricoeur, die Berger seit den 1990er Jahren in unterschiedlichen Texten veröffentlichte. Bergers Arbeiten gehen immer wieder von ästhetischen Dualismen aus – etwa dem zwischen Mimesis und Diegesis oder dem zwischen dem Lyrischen und dem Narrativen –, von Dualismen, die Berger theoretisch entfaltet und gleichzeitig kunstanalytisch fruchtbar macht.<sup>57</sup> In verwandter Form kehrt die in *A Theory of Art* entfaltete Dichotomie lyrisch–narrativ nun wieder als Dichotomie zwischen »Cycle« und »Arrow«.<sup>58</sup> In *A Theory of Art* ging es Berger noch um Grundformen der Kunst schlechthin: um das Narrative, in dem die zeitliche Folge der Elemente eines Kunstwerk einem Zeitverlauf in der hier repräsentierten Welt – einem Plot – korrespondiert; um das Lyrische, dessen künstlerische Form zwar ebenfalls temporal sein kann, bei dem jedoch kein zeitliches Geschehen repräsentiert wird, sondern ein Zustand – ein Bild –, dessen Inhalte sich nicht im Sinne von Vorher und Nachher unterscheiden lassen.<sup>59</sup>

In *Bach's Cycle, Mozart's Arrow* geht es nun nicht mehr nur um die Unterscheidung verschiedener Arten der künstlerischen Formgestaltung, sondern um die geschichts- und kulturphilosophische Trennlinie zwischen vormoderner und moderner Kunst. Neu gegenüber früheren Texten ist also die Verknüpfung eines ästhetischen Gegensatzpaares mit der Moderne-Problematik. Neu ist die Anwendung der ästhetischen Dichotomie in einer kulturhistorischen Perspektive, die die beiden Arten künstlerischer Formgestaltung mit dem Zeitbewusstsein verschiedener Epochen zusammenzubringen versucht. Auf den ersten Blick scheint Berger hier seinen früheren Arbeiten zu widersprechen, denn dort war stets klar, dass bereits die Antike das Lyrische neben dem Narrativen kannte und dass sich in der Moderne – etwa bei Chopin – zumindest an der Grundstruktur beider Formen nichts geändert hat. Bergers These lässt sich so zusammenfassen, dass nicht etwa alle vormoderne Kunst »lyrisch« gewesen wäre und die moderne nun »narrativ«, dass in den beiden Formtypen jedoch eine gewisse Affinität zum jeweiligen Zeitbewusstsein der Vormoderne und der Moderne steckt. Das Zeitbewusstsein der Vormoderne fasst Berger in das Bild des Kreises, als Bewusstsein einer gottgegebenen Zeitspanne vom Anfang der Welt bis zum Anbruch eines ganz Anderen am Ende der Zeit. Berger meint hiermit nicht die archaische Welt des Mythos, sondern die christliche Welt und den Zeitbegriff des Augustinus. Zwar gibt es hier die Vorstellung eines Anfangs und eines Endes, was jedoch zwischen diesen Begrenzungen der Zeitspanne geschieht, verändert nichts an der Geschlossenheit und Kreisförmigkeit der irdischen Zeit. Im Anschluss an Reinhard Koselleck und andere sieht Berger mit der Moderne sich den Horizont der Zeit hin zum Unbestimmten, zur Kontingenz und zur Zukunft hin öffnen. Was in Zukunft geschehen wird, ist weder die Wiederholung eines Immergleichen, noch von Gott vorherbestimmt, sondern liegt in der Verfügung und Verantwortung der Menschen – des Subjekts. Aus der geschlossenen Welt des Augustinus wird die offe-

56 Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow* (wie Anm. 50).

57 Zuletzt in *A Theory of Art*, Berkeley 2000.

58 Ein erster Text zum Thema erschien im oben bereits erwähnten Symposionsband zuvor als »Time's Arrow and the Advent of Musical Modernity«, in: Berger / Newcomb (Hg.), *Music and the Aesthetics of Modernity* (wie Anm. 34), S. 3–22.

59 Vgl. Berger, *A Theory of Art* (wie Anm. 57), S. 189ff.

ne Welt Rousseaus, Herders und Kants, aus Zeit wird Geschichte, aus dem Kreis wird ein Pfeil. Repräsentiert das Lyrische einen Zustand, in dem die zeitliche Folge der Ereignisse sekundär gegenüber dem Bild des Ganzen ist, eignet es sich folglich, das Zeitbewusstsein der Vormoderne zu repräsentieren. Repräsentiert das Narrative ein zeitliches Geschehen in der dargestellten Welt, so können besonders narrative Formen in der Kunst das offene, subjektivierte Zeitbewusstsein der Moderne spiegeln.

Wie Koselleck sieht Berger den Übergang vom »Augustinischen« Zeitbewusstsein zum modernen Zeitbewusstsein als ein Phänomen der Neuzeit, das sich besonders jedoch gegen Ende des 18. Jahrhundert im Vorfeld der französischen Revolution zuspitzt. Musikhistoriographisch schließt sich daran die These an, dass dieser Übergang plastisch am Unterschied zwischen Bach und Mozart greifbar werde.<sup>60</sup> Bachs musikalische Formen entsprechen demnach dem Prinzip des Ritornells (Berger exemplifiziert dies am 1. Präludium des *Wohltemperierten Klaviers, Teil I* und am Eingangschor der *Matthäuspassion*): Wo in der Form sich der Hörer befindet, sei hierbei sekundär gegenüber dem, was jeweils kompositorisch geschieht. Bei Mozart (exemplifiziert an Klavierkonzerten und an den Opern) bekomme die Form nun einen teleologischen Zug, eine inhärente Pfeilförmigkeit: für das Verständnis dessen, was jeweils geschieht, ist es unerlässlich zu wissen, wo im Verlauf des Formgeschehens man sich gerade befindet. Themen bekommen eine Geschichte, Reprisen und Ritornelle werden problematisch. An die Stelle eines Paradigmas der (lyrischen) Reihungsform tritt – so könnte man vereinfachend sagen – ein Paradigma der (narrativen) Entwicklungsform.

Den Nachweis, diesen altbekannten formtheoretischen Gegensatz auf neue Weise und in kulturhistorischer Perspektive verständlich machen zu können, muss nun freilich die musikanalytische Durchführung der These im Detail sowie die daran anschließende kulturwissenschaftliche Hermeneutik erbringen. Berger hat hierbei viel zu sagen und er kann dabei aus einem transdisziplinären Horizont schöpfen, der von der Theologie bis zur politischen Theorie reicht. Interessant ist etwa der Gedanke, dass Bach nicht nur eine primär atemporale Musik schreibe, sondern etwa in den Schlusstakten des Eingangschors der *Matthäuspassion* durch Stauung und Überlagerung von Formteilen, fast schon gewaltsam, den Versuch einer »Neutralisierung« der irdischen Zeit mit Blick auf die ewige Gegenwart von »Gottes Zeit« unternahme.<sup>61</sup> Interessant, weil hier die detaillierte Formanalyse mit einem theologisch-kulturgeschichtlichen Diskurs kurzgeschlossen werden kann. Interessant ist ferner, wie Berger nicht nur rekapituliert, dass in Mozarts Opern der in der Instrumentalmusik zuvor etablierte Entwicklungsgedanke dazu dient, die die Handlung vorantreibenden Momente vom Rezitativ in die Ensembles zu verlagern, sondern wie er auch hier eine musikalisch formale Auffälligkeit als Sprungbrett für eine kulturgeschichtlich hermeneutische Exegese des *Don Giovanni* benutzt, die in diesem Fall an den Subjektdiskurs der Moderne anschließt. Das Thema der Oper sei das ethische Grundproblem der Moderne, wie das liberale Versprechen einer Emanzipation des Individuums mit den Ansprüchen einer funktionierenden Gesellschaft vermittelt wer-

60 Die Morgenröte der Moderne sieht Berger im »Prologue« allerdings schon um 1600 in Monteverdis *Orfeo* aufscheinen, dort allerdings zurückgedrängt durch eine Restitution der alten barocken Ordnung im Finale der Oper.

61 Gegen Berger ließe sich freilich einwenden, dass natürlich auch bei Bach die zeitliche Dramaturgie der Musik eine Rolle spielt – gerade auch in den Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* – und Bergers Vorstellung von Atemporalität zumindest differenziert werden müsste.



den kann, wie man das Versprechen der Freiheit des Einzelnen mit dem Prinzip der Gleichheit aller in Einklang bringen kann. Don Giovanni setzt als Verkörperung des absoluten Konsumenten, als ein vom Eros getriebener vollkommener Egoist<sup>62</sup> die Freiheit und das Begehren des Einzelnen absolut und stellt so eine Gefahr sowohl für sein eigenes Leben als auch für das Zusammenleben aller dar. Bergers Argument ist nun folgendes: Das Sextett im zweiten Akt zeige die sechs Figuren der Handlung als Repräsentanten der Gesellschaft. Abwesend ist lediglich Don Giovanni – eine Abwesenheit, die Berger musikanalytisch zunächst mit der strukturellen Abwesenheit der Dominantregion im Sextett verbindet. Berger argumentiert jedoch, dass es eigentlich etwas anderes sei, das hier fehle oder verborgen sei. Etwas, das den sechs Figuren im Sextett noch fehle, um die mit Don Giovanni verbundene Gefahr (der sie selbst als moderne Subjekte ausgesetzt seien<sup>63</sup>) zu bewältigen. Was im Sextett fehlt, sei die Autorität der linearen Zeit, verkörpert in der Figur des Commendatore.<sup>64</sup> Erst deren bzw. dessen Auftritt im Finale setzt die Dominantregion wieder in ihr Recht, bringe die »closure«, die das Sextett verweigere, und auf der Handlungsebene zugleich den Tod Don Giovannis. Mit der musikalischen Rekapitulation der Ouvertüre im Finale repräsentiere die Wiederkehr des Commendatore zugleich die lineare Zeit der Moderne – »time's arrow«. Die lineare Zeit steht hier für den offenen Zeithorizont der Moderne, dem sich das moderne Subjekt zu stellen habe, um wahre Autonomie zu erlangen und nicht im ästhetischen Stadium eines Verhaftetseins ans reine Jetzt zu verbleiben.

#### IV

Man fühlt sich bei Bergers interessanter, wenn auch gelegentlich etwas konstruiert wirkender Interpretation des Sextetts an Michel Foucaults berühmte Analyse von Diego Velasquez' Gemälde *Las Meninas* erinnert, in der ebenfalls von einem verborgenen Zentrum – dem modernen Subjekt, das im barocken Theater der Repräsentation noch nicht sichtbar werde – die Rede ist. Wie dort wird auch bei Berger Kunst so interpretiert, dass sich an der künstlerischen Form kulturelle Kräfte und Transformationen ablesen lassen. Im Unterschied zu Foucault geht es Autoren wie Berger, Steinberg oder auch von Massow jedoch nicht darum, anschauliche Beispiele und Illustrationen aus den Künsten und der Literatur für eine davon unabhängige historische oder kulturtheoretische Analyse zu finden, sondern umgekehrt darum, Verständnisangebote für musikgeschichtliche Veränderungen zu machen. Während Foucault in *Die Ordnung der Dinge* ein großangelegtes epistemologisches Panorama des Übergangs vom klassischen Zeitalter zur Moderne entwickelt und dazu auf Kunstwerke wie Cervantes' *Don Quijote* zurückgreift, bleiben die hier kommentierten musikwissenschaftlichen Beiträge in Bezug auf ihr kulturtheoretisches Fundament parasitär. Sie benutzen es, um in diesem Fundament musikwissenschaftliche Leerstellen zu füllen oder um es musikhistoriographisch fruchtbar zu machen, ohne selbst in die kulturtheoretische Dis-

62 Berger, *Bach's cycle, Mozart's Arrow* (wie Anm. 50), S. 253f.

63 Berger zitiert hier Kierkegaard: Das Geheimnis der Oper sei, dass ihr Held ebenso die treibende Kraft in den anderen Personen ist.

64 Berger, *Bach's cycle, Mozart's Arrow* (wie Anm. 50), S. 256.

kussion einzugreifen oder diese voranzutreiben. Dass sie methodisch und inhaltlich parasitär gegenüber den Diskursen der Kultur- und Sozialwissenschaften bleibt, ist einer der gewichtigsten Vorwürfe, den man einer Musikwissenschaft machen kann, die sich als Kulturwissenschaft versteht. Präsentiert sie sich gegenüber dem musikhistorischen Mainstream als progressiv und innovativ, so bleibt sie gegenüber den kulturtheoretischen Debatten und Diskussionen, an die sie anschließt, allzu oft passiv, bloß wiederholend und bestätigend. Ihre Anschlussfähigkeit im kulturwissenschaftlichen Diskurs scheint aber gerade dadurch beschränkt, denn wen interessiert es schon, von der Musikwissenschaft bloß bestätigt zu bekommen, was andernorts bereits seit Jahren bekannt ist? Noch problematischer ist es, wenn die kulturwissenschaftliche Musikwissenschaft nicht nur parasitär im Bezug auf ihre Nachbardisziplinen ist, sondern dies auch in Bezug auf ihr eigenes Metier bleibt, indem sie lediglich gesichertes musiktheoretisches und musikgeschichtliches Wissen mit aus den Kultur- und Sozialwissenschaften übernommenen Theorieelementen versetzt. Denn hiermit ist die Anschlussfähigkeit auch nach innen im eigentlich musikwissenschaftlichen Diskurs gefährdet. Die Attraktivität eines Textes beruht im Extremfall dann aber nicht auf seinem Mehrwert an wissenschaftlicher Erkenntnis, sondern seine Qualität beschränkt sich auf die intellektuelle Brillanz des Autors, der die verschiedenen Wissens- und Theoriebestände spielerisch zu einem neuen Ganzen zu verweben weiß.

Anstelle solch eines letztlich unproduktiven, da in sich selbst kreisenden Spiels ist heute (erneut) eine Musikhistoriographie gefragt, die selbstbewusst zunächst einmal von den *noch nicht* gelösten Problemen des Metiers ausgeht, für das sie zuständig ist, um von hier aus dann vielleicht über den musikhistorischen Rahmen hinausgehende Ideen zu entwickeln, die Anschlussmöglichkeiten und neue Impulse für andere Disziplinen liefern. Hierfür bieten die drei diskutierten Texte eine Reihe interessanter Ansätze, auch wenn sie von den skizzierten Gefahren und Problemen nicht ganz frei sind. Da das Ausgehen von den Besonderheiten und Problemen des Mediums Musik heute nicht bedeuten kann, dass man sich gegenüber den Erkenntnissen und Positionen der benachbarten und übergeordneten Disziplinen im Sinne eines falschen Verständnisses musikalischer Autonomie blind stellt, wäre Adornos Formel vom »Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social« heute wörtlich zu nehmen: Die Aussage, dass Musik bis in die Details ihrer Klangstruktur hinein durch kulturelle Praktiken und Diskurse bestimmt ist, ist genauso wahr wie die Aussage, dass die musikalische Form und die Geschichte der Komposition sich nach ihren eigenen Gesetzen entwickeln. Man kann der Musik also weder durch eine kulturalistische Reduktion gerecht werden, die in der Musik nichts als die Strukturen und Materialitäten der Kultur erkennt, noch durch rein immanente Werkanalyse und Werkgeschichte. Man kann ihr aber heute wohl auch nicht mehr durch eine Position gerecht werden, die für sich in Anspruch nimmt, beide Seiten der Unterscheidung »dialektisch« miteinander zu vermitteln, in dem sie versucht, die Kultur oder die Geschichte *in* der künstlerischen Form zu erkennen oder umgekehrt. Angemessen scheint heute vielmehr ein polyzentrischer Ansatz der Mu-

art's  
253f.  
erke-  
der  
ben-  
den

art's  
256.

sikhistoriographie, der durch Vervielfältigung der Perspektiven zu einer erzählerischen Verdichtung der Musikgeschichte gelangt. Eine solche Verdichtung wäre aber vor allem dann geleistet, wenn die Narration eines in sich pluralen Ganzen aus der Perspektive *einer* erzählenden Person vorgetragen wird, das heißt, wenn die Perspektiven nicht auf die Schultern mehrerer, miteinander nicht kommunizierender Disziplinen verteilt werden. Das musikhistoriographisch neue Thema der musikalischen Moderne, wie es sich in den kommentierten Texten abzeichnet, könnte dabei ein Vehikel sein, mit dem es gelingt, über die Spaltung nicht nur in musikimmanent forschende und kulturtheoretisch kontextualisierende Fraktionen, sondern auch über die interne Spaltung der Musikwissenschaft in Musikhistorik, Musiksoziologie, Musiktheorie und Musikethnologie hinauszugelangen. Denn eine Geschichte der musikalischen Moderne zu erzählen, würde zu Synthesen und zu Kompromissen zwischen dem Anspruch an die Erzählung eines Grand Narratives der musikalischen Modernisierung und den vielen Einzelperspektiven aus werkanalytischer, kompositions- und gattungsgeschichtlicher sowie kulturtheoretischer Perspektive zwingen. Dass die drei zuletzt diskutierten Beiträge sich vor allem auf das Problemfeld des Subjekts, der Subjektivität und der Selbstreflexivität im weitesten Sinne konzentrieren, ist mit Blick auf die Vielschichtigkeit und Heterogenität der Moderne sicher eine Verkürzung. Eine Verkürzung, die sich aber daraus erklärt, dass damit ein Element aufgegriffen wurde, dass für die Selbstbeschreibung der Moderne und ihr Selbstkonzept leitend und insofern eines ihrer hervorstechenden Merkmale gewesen ist. Das Bild der Moderne, das die herangezogenen Texte wie immer unvollständig zeichnen, wäre nun aber zu kompletieren und zu differenzieren durch Perspektiven, die auch der kulturökonomischen Dimension der musikalischen Moderne, ihrem Systemcharakter sowie ihrer Diversifizierung in regionale Modernen, Amodernen und Antimodernen gerecht werden. Mit Blick auf den anfangs resümierten sozialwissenschaftlichen Modernediskurs dürfte klar sein, dass das Potenzial solch einer dezentrierten Musikhistoriographie der musikalischen Moderne bislang allenfalls in Ansätzen ausgeschöpft wurde.

### Summary

Unlike parts of the 'Literaturwissenschaften', German Musicology still seems to abide by its philological roots as a traditional 'Geisteswissenschaft'. Although the development of the cultural studies since the 1960s has left significant traces in parts of German Musicology there has not (yet) been a 'cultural turn' in a strict sense. To reflect some of the perspectives of an opening up of Musicology, the article discusses a topic, which has attracted more attention in the past decade: the connection of music-historiography with the historiographical meta-category of modernity. After some remarks on different ways of explaining the modernization of culture in the tradition of the social sciences (regarding the economical, epistemological, and system theoretical foundations of modernity), the article discusses four recent contributions to the subject matter from three US-American scholars and one German scholar.

1 T  
ti  
ir  
v  
ir  
Jc  
s-  
2  
Ji  
s  
2  
2  
2  
V  
b  
P  
s  
s  
s  
F  
(  
T  
3  
V  
t  
t  
F  
4  
J  
f  
(  
g  
k  
S  
F  
1,  
Z  
s  
f  
(  
r  
F  
k  
e  
2  
,  
s  
I  
I  
Z  
I  
I