

Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns „Grundriß der Musikwissenschaft“ nach 100 Jahren*



von Tobias Janz (Hamburg) und Jan Philipp Sprick (Rostock/Berlin)

Im Unterschied zu Guido Adlers mehr als 20 Jahre älterem Aufsatz „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“¹, an dem sich Gesamtdarstellungen der Fächersystematik der Musikwissenschaft bis heute orientieren, scheint Hugo Riemanns *Grundriß der Musikwissenschaft*² zu den nur mehr fachgeschichtlich interessanten Systementwürfen des musikwissenschaftlichen Feldes und seiner Teildisziplinen zu zählen. Anders als Adler, dessen klare Trennung zwischen „Historischer“ und „Systematischer Musikwissenschaft“ von der institutionellen und methodischen Aufspaltung der deutschsprachigen Musikwissenschaft im 20. Jahrhundert bestätigt wurde und in diesem Sinne die musikwissenschaftliche Forschung, das Lehrangebot und die Struktur vieler musikwissenschaftlicher Institute bis in die Gegenwart prägen sollte, zielte Riemanns Entwurf weniger auf die Unterscheidung der Teilgebiete, sondern vor allem auf deren Einheit im Rahmen einer musikalischen Universalwissenschaft. Damit propagierte er ein System der musikwissenschaftlichen Teildisziplinen, das praktisch kaum je realisiert worden ist – und als solches vielleicht auch nicht realisiert werden konnte. Allenfalls Riemann selbst unternahm den Versuch einer Umsetzung dieses Programms in seiner Lehrtätigkeit am „Collegium Musicum“ der Leipziger Universität,³ wo das von ihm in Personalunion vertretene Lehrprogramm tatsächlich nahezu alle Fachgebiete der Musikwissenschaft (in Riemanns Sinne) umfasste, von praktischen Kammermusikübungen über Generalbassspiel, Satzlehrekurse, Harmonielehre, Musiktheorie und Musikästhetik bis hin zur integralen Musikgeschichte reichte⁴ und im Lehrplan durch Seminare zur Akustik, zur Stimmungslehre und zur Physiologie ergänzt wurde.

Die signifikanten Unterschiede zwischen der Adler'schen und der Riemann'schen Konzeption der Musikwissenschaft erklären sich nicht zuletzt daraus, dass Riemann

* Dieser Text ist die überarbeitete und stark erweiterte Fassung der Einleitung der Verfasser zum Symposium *Hugo Riemann in Leipzig. Eine Bilanz und Perspektiven nach 100 Jahren*, das am 2. Oktober 2008 im Rahmen des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung an der Universität Leipzig stattgefunden hat. Camilla Bork und Burkhard Meischein danken wir für die kritische Lektüre einer frühen Version des Textes. Ihre Anregungen und Einwände haben wir gerne aufgegriffen.

¹ Guido Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in: *VfMw* 1 (1885), S. 5–20.

² Hugo Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 1908 [drei weitere Auflagen bis 1928, die vierte Auflage mit einem Vorwort von Johannes Wolf].

³ Riemann kam 1895 als Privatdozent an die Universität Leipzig und wurde im Jahr 1901 zum „nichtplanmäßigen außerordentlichen Professor“ und 1911 zum „ordentlichen Honorarprofessor“ befördert. Ein Ordinariat erhielt er nicht. 1908 wurde unter seiner Leitung das musikwissenschaftliche Seminar („Collegium musicum“) gegründet.

⁴ Einige Veranstaltungstitel Riemanns: „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. und 17. Jahrhundert mit anschließenden Kammermusikübungen und Übungen im Generalbassspielen“ (SS 1896), „Theorie des Tonsatzes“ (SS 1896), „Musikalische Textinterpretation (Phrasierung)“ (WS 1906/07), „Die Musiklehre Johannes de Groches“ (WS 1906/07). Ergänzt wurden diese Lehrveranstaltungen durch die Übungen des „Collegium musicum“, einem Instrumentalensemble von Studierenden der Universität. Die Musikgeschichte reichte in Riemanns Lehrveranstaltungen – für seine Zeit nicht selbstverständlich – tatsächlich bis in die unmittelbare Gegenwart. Im WS 1900/1901 hielt Riemann seine Vorlesung über die Musik des 19. Jahrhunderts, die – wie die später publizierte *Geschichte der Musik seit Beethoven* – die jüngste Vergangenheit mit einschloss. Die Vorlesungsverzeichnisse sind online einsehbar unter <<http://ubimg.ub.uni-leipzig.de>>, 26.4.2009.

zunächst Musiktheoretiker, Pädagoge und Pianist war, während Adler seine Idee der Musikwissenschaft aus der Perspektive des Musikhistorikers und institutionell denkenden Fachsystematikers entwickelte. Daneben spielten die unterschiedliche Ausbildung beider Forscher und die jeweilige institutionelle Anbindung sicherlich eine nicht zu unterschätzende Rolle: Während Adler eine akademische Karriere im Umfeld der Universität durchlaufen hatte, stand Riemann bis zum Beginn seiner Lehrtätigkeit in Leipzig als Konservatoriumslehrer eher außerhalb des akademischen Systems.⁵ In erster Linie dokumentieren die Unterschiede jedoch eine grundsätzlich divergierende Auffassung davon, was Musikwissenschaft ist und was sie leisten soll.⁶

Für Guido Adlers Auffassung war vor allem der Primat des Historischen grundlegend. Sein Zwei-Säulen-Modell der Musikwissenschaft sieht in der Systematischen Musikwissenschaft eine Disziplin, die auf der Historischen Musikwissenschaft aufbaut, deren Ergebnisse ordnet, erklärt und nach ideellen Grundsätzen der Ästhetik bestimmt. Ziel sowohl der Historischen als auch der Systematischen Musikwissenschaft ist bei Adler vor allem die Erkenntnis des musikalischen Kunstwerks in seiner historischen Entwicklung.⁷ Als die zunehmende Spezialisierung der Teildisziplinen nach 1900 zu einer Emanzipation der Systematischen Musikwissenschaft von den Grenzen der historischen „Kunstwissenschaft“ im Adler'schen Sinne führte, geriet das Zwei-Säulen-Modell der Musikwissenschaft allerdings immer mehr zur Abbildung eines Schismas und nicht mehr eines Systems methodologisch ineinandergreifender Teildisziplinen. Akustik, Physiologie, Psychologie, Musiktheorie, Ethnographie und Musiksoziologie entwickelten sich zu eigenständigen Arbeitsfeldern, die im Verlaufe der Fachgeschichte des vergangenen Jahrhunderts dann in weitgehend unabhängiger und friedlicher Koexistenz mit der Historischen Musikwissenschaft arbeiten sollten.⁸ Adlers *Methode der Musikgeschichte*⁹ lässt sich insofern als ein Dokument dieser Trennung lesen, als Adler 34 Jahre nach dem frühen programmatischen Aufsatz zwar dessen Fächersystematik erneut aufgreift, sich mit der Bedeutung und der Funktion der systematischen Disziplinen für die Musikgeschichte hier jedoch nur am Rande beschäftigt. Die *Methode der Musikgeschichte* ist die Methodenlehre einer primär historisch-philologischen Disziplin unter dem Leitbild einer musikalischen Stilgeschichte.

Anders als für Adler sind die systematischen Teilgebiete für Hugo Riemann keine nachgeordneten Disziplinen, die – wie in Adlers Entwurf von 1885 – auf den Ergebnissen der Stilgeschichte aufbauen, sondern Disziplinen, die musikgeschichtliche Arbeit

⁵ Vgl. Michael Arntz' biographische Studie *Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung*, Köln 1999.

⁶ Für einen Vergleich zwischen Riemann und Adler vgl. u. a. Barbara Boisits, „Hugo Riemann – Guido Adler. Zwei Konzepte von Musikwissenschaft vor dem Hintergrund geisteswissenschaftlicher Methodendiskussionen um 1900“, in: *Hugo Riemann (1849–1919). Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln u. a. 2001, S. 17–29.

⁷ Vgl. Adler, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, S. 11.

⁸ Siehe auch Volker Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988, S. 49 ff. Zur Fachgeschichte der Systematischen Musikwissenschaft vgl. Albrecht Schneider, „Foundations of Systematic Musicology: a Study in History and Theory“, in: *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*, hrsg. von Albrecht Schneider (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 24), Frankfurt a. M. 2008, S. 11–61, hier: S. 13 f.

⁹ Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919.

überhaupt erst ermöglichen.¹⁰ Riemanns im *Grundriß der Musikwissenschaft* entwickelter Systementwurf beruht – für Adler undenkbar – im Kern auf einem musikästhetischen Ansatz. Die Grundlegung der Musikwissenschaft in der Ästhetik bedeutet gegenüber ihrer Begründung auf einem philologisch-historiographischen Fundament einen grundsätzlichen Unterschied: Ist für Letztere der überlieferte Bestand an Quellen der primäre Forschungsgegenstand, zu dessen historischer Erkenntnis unter anderem auch Ansätze der Ästhetik herangezogen werden können, geht es Ersterer um die Erkenntnis der Bedingungen der Erfahrung und der Gestaltung des Schönen, wobei den historischen Dokumenten allein die Rolle zukommt, diese Bedingungen in ihrer Entfaltung zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturen zu demonstrieren. „Freilich, wo die biographische und bibliographische Arbeit aufhört und die Geschichte der Kunstformen, die ästhetische Würdigung der Kunstleistungen in Frage kommt, da hört die Überlegenheit des Philologen und Juristen [!] auf und der Musiker kommt zu Worte“¹¹, schreibt Riemann in der *Geschichte der Musik seit Beethoven*.

Es lassen sich unterschiedliche Gründe dafür benennen, warum sich Riemanns Konzept letztlich nicht durchgesetzt hat. Dass es in seinem holistischen Anspruch quer zu der angedeuteten Tendenz zur wissenschaftlichen Spezialisierung und Arbeitsteilung stand, ist nur einer davon. Sicherlich sind es auch Inhalte der Riemann'schen Musiklehre gewesen, die bald als überholt galten und mit ihnen zusammen auch Riemanns Konzeption einer universellen Musiklehre in Vergessenheit geraten ließen.¹² Allerdings ist auch die auf Adler zurückgehende Koexistenz der historisch-philologischen Musikwissenschaft und der ursprünglich unter dem Dach der systematischen Musikwissenschaften vereinten Disziplinen im Zuge der zunehmenden Entgrenzung der Fachdisziplinen in den letzten drei Jahrzehnten zunehmend aus dem Gleichgewicht geraten. Die das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts prägende Welle der „cultural turns“ in den Geisteswissenschaften hat zu zahlreichen Versuchen einer disziplinären Neuorientierung geführt, die die Fächersystematik der Musikwissenschaft in Bewegung versetzten. Die Jahre nach 1970 erscheinen in dieser Hinsicht durchaus den Gründerjahren der Musikwissenschaft zwischen 1890 und der Konsolidierungsphase seit den 1920er-

¹⁰ Zu Riemanns Auffassung von Musikwissenschaft vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, „Hugo Riemann und der Musikbegriff der Musikwissenschaft“, in: *Musik – Zu Begriff und Konzepten: Berliner Symposion zum Andenken an Hans-Heinrich Eggebrecht*, hrsg. von Michael Beiche und Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2006, S. 73–85; Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge 2003, S. 5 ff.

¹¹ Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin und Stuttgart 1901, S. 762. Das Verhältnis zwischen Riemann und Adler war nicht erst nach Erscheinen von Adlers *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911 gespannt. Adlers Buch wendet sich in vielen Aspekten kritisch gegen Riemanns Musikhistoriographie und -theorie – so angesichts der Frage nach der historiographischen Verortung von Thema und Motiv (S. 51), im Bereich der Rhythmik und der Metrik (S. 71 f. „Diesem Wirrwarr muß ein Ende gemacht werden“), in der Tactus-Lehre (S. 90 f.) und bei der Epochenbestimmung (S. 225). Riemann reagierte im Vorwort zu Band 2/2 des *Handbuchs der Musikgeschichte*, Leipzig 1912, erkennbar gereizt. Adlers *Stil in der Musik* „verheißt nur große Dinge ohne sie selbst zu bringen“, die Kritik des „Wiener Ephorus“ wies er recht unwirsch als Fehldarstellung und Verzerrung zurück: „Negierungen ohne ernsthafte Begründung wird man mir erlauben zu ignorieren.“ Adler konnte sich in der *Methode der Musikgeschichte* von 1919, die sich über weite Strecken als implizite Kritik an dem Riemann'schen Modell der Musikgeschichte lesen lässt, generell um Souveränität und Gelassenheit bemüht, einen erneuten polemischen Seitenhieb gegen Riemanns *Handbuch der Musikgeschichte*, das keine Gesamtdarstellung sei, sondern in Einzelprobleme zerfalle, nicht verkneifen. Er unterstellt Riemann sogar, nach 1911 uneingestanden seinen Stilbegriff stillschweigend übernommen zu haben. Zu einer wirklichen Auseinandersetzung über den Stilbegriff kam es allerdings nicht mehr.

¹² Zum Fortwirken von Riemanns „universalistischem Geschichtskonzept“ bei Carl Dahlhaus vgl. allerdings Wolfgang Rathert, Art. „Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo“, in: *MGG2*, Personenteil 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 64–78, hier: Sp. 74.

Jahren vergleichbar. Die Historische Musikwissenschaft öffnete sich – zumindest an den Rändern des philologischen und editorischen Alltagsgeschäfts – Methoden und Gegenständen aus den Bereichen der Ethnologie und Anthropologie,¹³ sie weitete ihr Feld aus in Richtung einer allgemeinen Kulturwissenschaft – einschließlich der mittlerweile an vielen Orten institutionalisierten musikwissenschaftlichen Gender-Studies – oder stellte gar ihre historische Dimension zu Gunsten einer Hermeneutik der Präsenz, einer Wissenschaft der Live-Performance infrage.¹⁴ Die noch im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* (1982) und im *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft* (2004) – Adlers Einteilung folgend¹⁵ – der systematischen Musikwissenschaft zugeordnete Musiktheorie entwickelte gleichzeitig starke Tendenzen in Richtung einer historisch-hermeneutischen Disziplin,¹⁶ sodass sich auf der institutionellen Ebene die Frage nach der Abgrenzung der Musiktheorie zu den benachbarten musikwissenschaftlichen Disziplinen stellt und sich zudem methodisch das Problem verschärft, wie die Historizität des Gegenstands mit dem Theorieanspruch der Disziplin oder umgekehrt die Theoriefähigkeit des Gegenstands mit der Historizität seiner Theorie zu vermitteln wäre.¹⁷ Die Systematische Musikwissenschaft griff ihrerseits aus in Bereiche der Mathematik, der Informatik und der Neurowissenschaften¹⁸ oder aber einer breit angelegten Kultur-anthropologie.

Zwar scheint der Elan der großen kulturwissenschaftlichen Umwälzungen seit den 1990er-Jahren nachzulassen, von einer zweiten Phase der Konsolidierung ist die Musikwissenschaft, zumal die deutsche Historische Musikwissenschaft, die sich weniger offen für Veränderungen gibt als ihr englischsprachiges Pendant und methodische Innovationen von daher (wenn überhaupt) mit Verzögerung akzeptiert, allerdings noch ein Stück weit entfernt. In dieser Situation kann ein Rückblick auf Versuche der Ordnung, Abgrenzung und Methodendifferenzierung innerhalb der Musikwissenschaft aus den Gründerjahren des Fachs für die gegenwärtige Methodendiskussion durchaus neue Perspektiven und Anschlussmöglichkeiten eröffnen. Zu den Erfahrungen eines solchen Rückblicks gehört allerdings auch die Erkenntnis, dass viele der aktuellen Methodendiskussionen heute nicht zum ersten Mal geführt werden.

Im Folgenden wollen wir zunächst Riemanns *Grundriß* und die dort entwickelte Konzeption einer musikalischen Einheitswissenschaft resümieren. Ein zweiter Teil widmet

¹³ Vgl. Gary Tomlinson, „Musicology, Anthropology, History“, in: *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, hrsg. von Martin Clayton u. a., New York 2003, S. 31–44.

¹⁴ Hier ist etwa an den Bereich der „Musiktheaterwissenschaft“ zu denken, wo man an entsprechende Tendenzen aus der Theaterwissenschaft, z. B. die *Ästhetik des Performativen* von Erika Fischer-Lichte (Frankfurt a. M. 2005) anknüpfen konnte. Vgl. auch Carolyn Abbate, „Music – Drastic or Gnostic?“, in: *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 505–536 und dazu Karol Berger, „Musicology According to Don Giovanni, or: Should we get Drastic?“, in: *The Journal of Musicology* 22 (2005), S. 490–501.

¹⁵ Vgl. die unter dem Titel „Umfang, Methode und Ziel der systematischen Musikwissenschaft“ stehende Einleitung von Helga de la Motte-Haber zur Musiktheorie als „Teilbereich der Systematischen Musikwissenschaft“ in: *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber (= NHdb 10), Laaber 1982, S. 15 und 49 ff.

¹⁶ Vgl. Ludwig Holtmeier, „Nicht Kunst? Nicht Wissenschaft? Zur Lage der Musiktheorie“, in: *Musik & Ästhetik* 1/2 (1997), S. 119–146, besonders S. 127 ff.

¹⁷ Vgl. *Musiktheorie/Musikwissenschaft. Geschichte, Methoden, Perspektiven*, hrsg. von Tobias Janz und Jan Philipp Sprick (= Sonderband der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie), Hildesheim, in Vorbereitung.

¹⁸ Vgl. Uwe Seifert, *Systematische Musiktheorie und Kognitionswissenschaft: Zur Grundlegung der kognitiven Musikwissenschaft*, Bonn 1993; ders., „Kognitive Musikwissenschaft, Systematische Musiktheorie und die Frage ‚Quid sit musica?‘“, in: *Musiktheorie im Kontext*, hrsg. von Jan Philipp Sprick u. a., Berlin 2008, S. 509–525.

sich der bereits zu Riemanns Lebzeiten und in den Zwischenkriegsjahren formulierten Kritik und Gegenentwürfen bei Heinrich Bessler, Paul Bekker und Arthur Wolfgang Cohn. Vor allem der Beitrag Cohns wird uns in diesem Zusammenhang interessieren, da er Riemanns Systementwurf durch kritische Reflexion und Weiterentwicklung in einigen Punkten auch heute noch aktuell bzw. aktualisierbar erscheinen lässt. Im Schlussabschnitt werden – mit einem kurzen Exkurs zu „neo-riemannischen“ Tendenzen in Carl Dahlhaus' Musikhistorik – Perspektiven skizziert, die sich aus der zwischen 1908 und 1925 geführten Diskussion für die gegenwärtig anstehenden institutionellen und fachlichen Diskussionen in Musikwissenschaft und Musiktheorie ergeben.

I

Arthur Wolfgang Cohn, jung verstorbener Jurist, Musikästhetiker, Nationalökonom und heute weitgehend vergessener Musikwissenschaftler,¹⁹ ist einer der wenigen Autoren, die in Riemanns *Grundriß der Musikwissenschaft* mehr sahen als eine bloß populäre²⁰ Darstellung des Status quo. Ohne auf Adlers programmatische Skizze zu verweisen, wertete Cohn den *Grundriß* nicht nur als ein innovatives und anschlussfähiges Programm, sondern sprach in einer verspäteten Rezension sogar von dem „ersten Versuch einer musikalischen Wissenschaftslehre, einer Systematik der tonkünstlerischen Erkenntnis“²¹ schlechthin. Hinter Cohns Würdigung verbirgt sich zwar auch eine grundsätzliche und weitreichende Kritik an Riemanns Systementwurf. Diese veranlasste ihn allerdings nicht dazu, Riemanns Konzeption vollständig zu verwerfen. Der Text schließt vielmehr mit dem Aufruf: „An uns ist es nun, das begonnene Werk fortzuführen, den ‚Grundriß‘ nach Umfang und Gliederung zu vervollkommen.“²²

Wie generell bei universellen Systementwürfen, die die Elemente eines wissenschaftlichen Feldes nicht nur unterscheiden und gruppieren, sondern auf ein organisierendes Prinzip oder ein Einheit stiftendes Zentrum beziehen, liegen die Attraktivität, gleichzeitig aber auch die Schwierigkeiten von Riemanns Systementwurf in dem Versprechen einer Synthese von Heterogenem, einer Synthese der historischen, philologischen,

¹⁹ Cohn, geb. in Breslau 1894, Dr. jur. et rer. pol., verunglückte 1920 im Riesengebirge, vgl. die Todesanzeigen in *Im deutschen Reich. Zeitschrift des Centralvereins deutscher Bürger jüdischen Glaubens* 26/10 (1920), S. 325 f. und in der *ZfMw* 3 (1920/21), S. 63.

²⁰ Den wenn nicht populärwissenschaftlichen, so doch an einen nicht nur fachinternen Interessentenkreis gerichteten Bildungsanspruch von Riemanns *Grundriß* verdeutlichen weitere Titel aus dem breiten Spektrum der Reihe „Wissenschaft und Bildung“ des Leipziger Quelle & Meyer-Verlags: Man findet neben einer „Einführung in die Ästhetik der Gegenwart“ Bücher über „Die moderne Großstadt“, „Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen“ sowie „Die Bakterien und ihre Bedeutung im praktischen Leben“.

²¹ Arthur Wolfgang Cohn, „Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft“, in: *ZfMw* 3 (1920/21), S. 46–50, hier: S. 46.

²² Cohn, „Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft“, S. 50. Rezensionen der Erstauflage gehen weniger detailliert auf Riemanns *Grundriß* ein, spiegeln allerdings auf interessante Weise die Einschätzung der wissenschaftlichen Figur Riemann. Max Burkhardt vergleicht in *Die Musik* (1909) den *Grundriß* mit Adlers bedeutend kürzerem Text und kommt zu dem Ergebnis, dass der *Grundriß* nicht an diese Ausführungen heranreiche, da Riemann das „Talent“ fehle, seine „wissenschaftlichen Forschungen in angenehmen Formen darzubieten“ (S. 238 f.). Burkhardt unterstellt Riemann ferner mangelnde Objektivität, da dieser in den Literaturlisten des *Grundriß* immer nur eigene Publikationen erwähne, andere Bücher, die „ihren Wert durch die Praxis schon lange bewiesen“ hätten, jedoch „einfach totschweig[e]“ (S. 238 f.). Karl Weinmann geht im *KmJb* (1909) ebenfalls auf die Literaturlisten ein und wertet Riemann, trotz seiner insgesamt positiven Würdigung, mangelnde Sorgfalt im Umgang mit der zitierten Literatur hinsichtlich der Aktualität der zitierten Auflagen vor. Interessant ist, dass Riemann im Vorwort zur dritten Auflage des *Grundriß* (Leipzig 1919) bemerkt, dass sich das Buch, trotz der „anfänglich einander stark widersprechenden Urteile der Kritik“, allmählich „eine Position“ erobere und sich als „Ausfüllung einer Lücke“ erweise (S. 3).

theoretischen, psychologischen, naturwissenschaftlichen und praktischen Arbeitsfelder unter dem Dach einer „allgemeinen Musikwissenschaft“. Den Kristallisationskern und Ausgangspunkt der im *Grundriß* entwickelten Systemskizze bildet zunächst das, was Riemann in Anlehnung an den Schopenhauer'schen Begriff des „Willens“ halb lebensphilosophisch-anthropologisch, halb psychologisch als die „Fluktuationen des Seelenlebens“ bezeichnet. Die Bewegungen dieser Kräfte, der seelischen „Wallungen und Bebungen“ sind Riemann zufolge einerseits der Gegenstand der Musik selbst, die sie in ihrem „Material“ „wiederzugeben“ vermag, andererseits sind sie das Ziel der Wirkung von Musik, da sie beim Hörer analoge seelische Bewegungen auslösen können.²³ Die verbindende Instanz ist dabei – als ein sowohl für Riemanns musiktheoretischen Ansatz als auch für seinen Entwurf der Musikwissenschaft zentrales Element – das musikalische Hören,²⁴ ein Element, das freilich Riemanns Musikbegriff und seinen musiktheoretischen Ansatz auch zu verengen droht.²⁵ Das musikalische Hören teilt Riemanns *Grundriß* wiederum auf in zwei Aspekte: das Empfinden (das passive unmittelbare Wahrnehmen des musikalischen Ausdrucks) und das Vorstellen (das aktive Hervorbringen oder Nachvollziehen der logischen Ordnung der Musik, der „Formen des Ausdrucks von Seelenbewegungen“).²⁶ Riemann stellt in das Zentrum seines *Grundrisses* einen Musikbegriff, der bereits auf dieser basalen Ebene in verschiedene Richtungen hin anschlussfähig ist. Erstens bietet der anthropologisch, voluntaristisch gedachte Kern der Musik Anschlussmöglichkeiten in Richtung der philosophischen Ästhetik; zweitens macht die mimetische Beziehung zwischen dem musikalischen Material und ihrem Gegenstand, die zu konkreten musikalischen „Formen“ führt, den Gegenstand realästhetisch und musiktheoretisch untersuchbar; drittens schafft das musikalische Hören als entscheidendes Medium zwischen Ausdruck und Wirkung Anschlussmöglichkeiten für die Psychologie und – in der Nachfolge Hermann von Helmholtz' – für die Untersuchung der physiologischen Grundlagen des Hörens. Festzuhalten ist dabei, dass die Disziplinen, die sich diesem Kernbereich des Musikalischen widmen, bei Riemann vor allem unter dem Dach der Musiktheorie zu finden sind, die damit eine entscheidende Rolle in seinem Systementwurf spielt.

Ausgehend von einem als grundsätzlich unterstellten Konnex zwischen dem Gegenstand der Musik (den „Fluktuationen des Seelenlebens“), dem musikalischen Material und dem musikalischen Hören, kann Riemann nun das breite und letztlich nur von verschiedenen Teildisziplinen gemeinsam zu bearbeitende Feld der Musikwissen-

²³ Riemann, *Grundriß*, S. 1 f. Auf dieser basalen Ebene existieren durchaus vom Zeitgeist getragene Berührungspunkte mit Riemanns zeitweiligen Leipziger Kollegen Hermann Kretzschmar und Arnold Schering. Riemann hat aus verwandten lebensphilosophisch-psychologischen Grundüberzeugungen allerdings ganz andere methodische Konsequenzen gezogen.

²⁴ Vgl. Hugo Riemann, *Wie hören wir Musik! Grundlinien der Musik-Ästhetik*, Berlin ⁶1923, besonders S. 43 f.; vgl. auch Hinrichsen, S. 84; Rehding, S. 67–112.

²⁵ Vgl. etwa Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Berlin ²1920, S. 523 ff., wo die gesamte Musiktheorie seit Zarlino bekanntlich als „felsfestes Fundament“ für die eigenen Theorien im Bereich der Harmonielehre, der „musikalischen Logik“ inszeniert wird. „Musikalische Logik“ ist für Riemann bei allen Transformationen seiner Theorie seit der Dissertation von 1873 gekoppelt an die Lehre „vom musikalischen Hören“, bzw. insofern mit dieser identisch, als Riemann das musikalische Hören als Denkvorgang auffasst. Vgl. Adolf Nowak, Art. „Musikalische Logik“, in: *HMT*, 38. Auslieferung, Winter 2004/05, besonders S. 8 f.; vgl. ders., „Wandlungen des Begriffs musikalische Logik bei Hugo Riemann“, in: *Hugo Riemann 1849–1919, Musikwissenschaftler mit Universalanspruch*, hrsg. von Tatjana Böhme-Mehner und Klaus Mehner, Köln u. a. 2001, S. 37–48, besonders S. 38 ff.

²⁶ Vgl. Riemann, *Grundriß*, S. 7.

schaft entwerfen. Riemann nennt fünf Arbeitsgebiete der Musikwissenschaft, die als aufeinander aufbauend erscheinen, gleichzeitig aber konzentrisch um das Gravitationszentrum der Musikästhetik gruppiert sind: Die „Akustik“²⁷, die „Tonphysiologie (Tonpsychologie)“²⁸, die „Musikästhetik“ oder „spekulative Theorie der Musik“²⁹, die „Musikalische Fachlehre“ oder „Musiktheorie im engeren Sinne“³⁰, schließlich die „Musikgeschichte“ als „der Musikwissenschaft bester Teil“³¹. Riemann unterscheidet bei der Musiktheorie traditionsgemäß einen spekulativen von einem praktischen Teil, wobei interessant ist, dass er beide unter dem Dach der „Musikästhetik“ subsumiert. Riemann ist der Überzeugung, dass die Musikästhetik letztlich mit der „Musiktheorie identisch“ oder zumindest die „höhere wissenschaftliche Form“ der musikalischen Fachlehre sei, das heißt der rein praktischen „Unterweisung im Tonsatz“, die bei Riemann auch als „angewandte Musikästhetik“ bezeichnet wird.³²

Riemann kehrt, indem er bei der Akustik und beim subjektiven Erleben ansetzt und von hier ausgehend das Fächerspektrum der Musikwissenschaft aufrollt, Adlers frühen Systementwurf um, stellt ihn gewissermaßen auf den Kopf. Während Adler bei der philologischen Arbeit des Historikers, bei der Paläographie und der induktiven Quellenarbeit ansetzt und die Systematische Musikwissenschaft sich auf deren Erkenntnisse stützen lässt, steht bei Riemann die Musikgeschichte zusammenfassend am Ende: Für ihn gründen die historischen Disziplinen auf den Erkenntnissen der systematischen Teilgebiete der Akustik, Physiologie, Psychologie, Ästhetik und Musiktheorie. Eine Abspaltung etwa der Musiktheorie durch deren einseitige Verlagerung auf die Didaktik und Propädeutik oder durch deren Verselbstständigung als systematisches Fach, die in Adlers Entwurf bereits angelegt ist und die sich in der Fachgeschichte im 20. Jahrhundert dann auch bestätigt hat, wäre aus Riemanns Perspektive folglich nur um den Preis einer Preisgabe der Musikgeschichte denkbar. Oder anders gesagt: eine Musikhistoriographie ohne systematisches und musiktheoretisches Fundament schließt Riemanns Systementwurf von vornherein aus.

Die entscheidende Frage nach den Übergängen zwischen den Teilgebieten problematisiert Riemann im *Grundriß* allerdings kaum, sondern hält deren Zusammenhang offenbar für so evident, dass er für ihn keiner weiteren Erörterung bedarf. Neben den anthropologischen und lebensphilosophischen Voraussetzungen des Systementwurfs scheint aber auch die Vorstellung eines pyramidenartigen Aufbaus sowohl der Stufen der bewussten Erfahrung von Musik vom elementar Sinnlichen zur vollen Bewusstheit und

²⁷ Die Akustik untersucht „als Teil der allgemeinen Physik [...] das an sich leblose Material“ (ebd., S. 4).

²⁸ Hier geht es Riemann darum, „wie sich das Ohr gegenüber Tönen verschiedener Höhe, Stärke und Farbe verhält“ (ebd., S. 5).

²⁹ Ebd., S. 7 f. Da das Thema dieses Teilgebietes die aktive Wahrnehmung der „logisch geordneten Tönfolgen“ nach den Gesetzen der Harmonie und des Rhythmus ist, verwundert es nicht, dass Riemann in der Literaturliste (S. 76 f.), neben einschlägigen ästhetischen Schriften von Sulzer, Baumgarten, Kant, Hegel, Schleiermacher, Herbart und Lotze auch stärker musiktheoretisch orientierte Schriften wie Arthur von Oettingens *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, Dorpat 1866 oder seine eigenen Schriften *Musikalische Syntaxis*, Leipzig 1877 und *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig 1903 erwähnt.

³⁰ Ebd. S. 9 f. Die in diesem Zusammenhang (S. 102 ff.) aufgeführten Schriften sind eindeutig handwerklich-praktisch orientiert und reichen von den damals gängigen Harmonie-, Generalbass-, Kontrapunkt- und Kompositionslehren bis hin zu Gesangs- und Instrumentalschulen. Riemann integriert in diesen Bereich auch das praktische Musizieren, ohne allerdings auf konkrete Probleme der institutionellen-inhaltlichen Umsetzung und der Abgrenzung zu den Konservatorien einzugehen.

³¹ Ebd., S. 10–13 (Zitat S. 3).

³² Ebd., S. 7 f.

der praktischen Beherrschung des logischen Sinnzusammenhangs der Musik als auch der geschichtlichen Entwicklung der Musik von primitiven, naturhaften Frühstadien zur vollen Entfaltung in der Neuzeit und zur vollständigen Erkenntnis ihrer Geschichte eine Rolle gespielt zu haben und den Zusammenhang des Systemgebäudes leisten zu sollen.³³ Auf diese Weise spiegeln und durchkreuzen sich in Riemanns *Grundriß* ein teleologisches Entwicklungsdenken und ein positivistisches Wissenschaftsverständnis. Der *Grundriß* entwirft in diesem Sinne ein Bild der Musik als eines einheitlichen kulturellen Gegenstandes, der sich in der Geschichte entfaltet und als solcher beschrieben werden kann, dessen Entwicklung sich aber nur vor dem Hintergrund universeller Gesetzmäßigkeiten adäquat erklären lässt.³⁴

II

Riemanns Entwurf ist schon zu seinen Lebzeiten nicht ohne Widerspruch geblieben. Vor allem aber die Zäsur des Ersten Weltkriegs ließ die Vorstellung eines in sich zusammenhängenden Ganzen der Musikgeschichte und der musikalischen Kultur wie auch die Vorstellung einer Einheit der Musik fragwürdig erscheinen. So nimmt Heinrich Besseler – auf dem Höhepunkt der Identitätskrise der Nachkriegsjahre – am Beginn seines Habilitationsvortrags über die „Grundfragen des musikalischen Hörens“³⁵ Riemanns geschlossenes musikalisches Universum, von dessen Grundzügen dieser niemals abrückte, auch nicht in den späten Überlegungen zur „Lehre von den Tonvorstellungen“³⁶, zum Ausgangspunkt für die Diagnose einer Gegenwart, in der ein solcher Musikbegriff und ein solches Verständnis der Musikgeschichte keinen Widerhalt mehr hätten: „Als Hugo Riemann seine Doktordissertation von 1873 ‚Über das musikalische Hören‘ schrieb, stand er inmitten der glücklichen Selbstverständlichkeit einer geschlossenen musikalischen Tradition. Ein so allgemeines Thema konnte damals ohne weiteres auf Grundfragen der klassisch-romantischen Harmonik führen. Heute vermögen wir Dinge wie den Dur-Moll-Gegensatz oder Konsonanz- und Dissonanzverhältnisse nicht mehr als eigentlich prinzipiell anzusehen, und noch weniger erscheinen uns Physiologie und mathematische Akustik als geeignete Grundlagen, um musikalische Phänomene verständlich zu machen. [...] Zu tief hat sich die musikalische Lage inzwischen gewandelt. Eine irgendwie geschlossene Tradition ist nicht mehr vorhanden. [...] Heute noch unwandelbare Gesetze der Tonkunst verkünden heißt nur, eine neue geistige Lage dadurch

³³ Hinsichtlich der geschichtsphilosophischen Prämissen seines Konzepts von Musikgeschichte, die die Kehrseite seines starken Systemanspruchs sind, argumentierte Riemann allerdings durchaus differenziert: Die Geschichte der Musiktheorie las er zwar geschichtsphilosophisch als ein allmähliches Bewusstwerden der überzeitlich geltenden Gesetze der Musik, während die Geschichte der Notenschrift und die musikalische Stilgeschichte bei Riemann keineswegs ausschließlich teleologisch interpretiert werden und er vor allem in der allgemeinen Musikgeschichtsschreibung zum Eklektizismus neigt. In der sich 1908 konkret stellenden Frage nach der Relevanz der vergleichenden Musikwissenschaft und der Integration der Musikethnologie ließ er sich wiederum nicht zu einer Relativierung der „Allgemeingültigkeit der Grundlagen unseres Musiksystems“ (Riemann, *Grundriß*, S. 14) bewegen.

³⁴ Vgl. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 470: „Fragt man sich, worin eigentlich die Aufgabe einer Theorie der Kunst bestehe, so kann die Antwort nur lauten, daß dieselbe die natürliche Gesetzmäßigkeit, welche das Kunstschaffen bewußt oder unbewußt regelt, zu ergründen und in einem System logisch zusammenhängender Lehrsätze darzulegen habe.“

³⁵ Heinrich Besseler, „Grundfragen des musikalischen Hörens“, in: *JbP* 32 (1925), S. 35–52.

³⁶ Vgl. Hinrichsen, S. 73 f. und 80 ff.

bekämpfen wollen, daß man sich ihr gegenüber blind stellt.“³⁷ Der geschlossenen Systemwelt des nur sechs Jahre zuvor verstorbenen Riemann stellt Bessler die Pluralität und Heterogenität der Musikerfahrung der Moderne gegenüber, einer Zeit, deren „traditionell verwurzeltes Musikempfinden sich bereits tiefgehend zersetzt“ habe: „Das naive Höhepunktgefühl einer traditionell geschlossenen Zeit ist dahin, die Wiener Klassik ihrer absoluten Geltung entkleidet, R. Wagner im Begriff, aus unmittelbarer Wirksamkeit in geschichtliche Distanz zu rücken.“ An deren Stelle, oder an deren Seite, träten nunmehr Jazz, „Händel und die Barockoper, vorbachische Orgelkunst, das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts in der Jugendbewegung, Musik des Mittelalters, der Gregorianische Choral“ und insgesamt ein „Aufgreifen fremder Musikkulturen“³⁸. Diese Pluralität untergrabe das Fundament, auf dem Riemann sein Gebäude errichten konnte.

Der Verlust der „glücklichen Selbstverständlichkeit einer geschlossenen [...] Tradition“ warf die Frage nach alternativen Konzepten für die Musikwissenschaft auf. Paul Bekker hatte bereits 1916, im Vorwort des *Deutschen Musiklebens*, für eine soziologische Musikforschung plädiert und damit einen Impuls geliefert, der sichtbar machte, was der Adler'schen und der Riemann'schen Konzeption der Musikwissenschaft als – wie auch immer verstandener – Kunstwissenschaft fehlte: ein Sensorium für die Funktion der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen des Musizierens und des Umgangs mit Musik. Anders als Adler und Riemann, deren Denken in erster Linie um die Erkenntnis des musikalischen Kunstwerks kreiste, argumentiert nun Bekker, der den Sinn musikalischer Kunstwerke in ihrer sozialen Umwelt zu erkennen versuchte und die Möglichkeit eines Verstehens der Musik *an sich* – Grundvoraussetzung der musikalischen Analyse – für eine „Wahnidee“³⁹ hielt. Bekker ging im *Deutschen Musikleben* sogar so weit, einen Werkbegriff vorzuschlagen, der den gesellschaftlichen Umständen eine konstitutive Rolle bei der Entstehung der musikalischen Form zuschreibt – eine die ästhetische Autonomie der Musik (für Riemann eine unantastbare Voraussetzung)⁴⁰ radikal infrage stellende Position, die ein völlig anderes Konzept der Musikgeschichtsschreibung impliziert, da ein wesentlicher Teil des musikalischen Kunstwerks, nämlich die Zufälligkeiten jeder individuellen Aufführung, historisch variabel ist, während nur der in den Quellen dokumentierte Teil sich historisch fixieren lässt.⁴¹

Während Paul Bekker als einer der ersten Musikforscher die Pluralität der Moderne, wie Bessler sie skizzierte, selbst zum Gegenstand musiksoziologischer Forschung machte und so einen gangbaren, wenn auch nicht unproblematischen und widerspruchsfreien⁴² Weg nach dem Zerfall der „geschlossenen Tradition“ vorzeichnete, formulierte Bessler selbst – unter dem Einfluss Martin Heideggers – eine grundsätzliche Kritik der modernen Musikkultur. Für Bessler war die Musikkultur der Moderne, das heißt vor allem die Kultur des im 19. Jahrhundert aufkommenden Konzertlebens, in zwei Hälften gespalten: in die sich immer stärker spezialisierende Produktion von

³⁷ Bessler, S. 35 f.

³⁸ Ebd., S. 35.

³⁹ Paul Bekker, *Kunst und Revolution* (= Flugschriften der Frankfurter Zeitung 5), Frankfurt a. M. 1919, S. 29.

⁴⁰ Vgl. die Einleitung in Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, S. 190.

⁴¹ Paul Bekker, *Das deutsche Musikleben*, Berlin 1916, S. 17–19. Vgl. dazu Andreas Eichhorn, *Paul Bekker. Facetten eines kritischen Geistes*, Hildesheim 2002, S. 175 ff.

⁴² Für eine Kritik an Bekkers soziologischem Werk- und Formbegriff vgl. Giselher Schubert, „Aspekte der Bekkerschen Musiksoziologie“, in: *IRASM* 1 (1970), S. 179–186.

Musik (Komposition und Aufführung) und die immer stärker zum passiven Konsum von Musik verdampte Seite des Publikums. In der Passivität des Konzerthörers sah Bessler das Syndrom eines bis in das ausgehende Mittelalter zurück zu verfolgenden Verfalls einer „lebendigen“ Musikkultur. Wenn Bessler diese mit dem Begriff des „Umgangsmäßigen“ charakterisiert, wählt er einen Begriff, der etwas Ähnliches meint wie später bei Heidegger der Begriff der „Zuhandenheit“, also eine nicht-theoretische, nicht-reflektierte lebenspraktische Vertrautheit.⁴³ Wie Bekkers Entwurf der Musiksoziologie impliziert auch Besslers Beobachtung der Lebensferne der modernen Konzertkultur aus soziologischer Perspektive eine Kritik an der Idee der Autonomie der Kunstmusik des 18. 20. Jahrhunderts. Die Autonomie der Kunst erscheint hier – auch dies ein Befund, den zahlreiche spätere Autoren mit Besslers Diagnose teilen – als nur möglich auf der Grundlage einer immer mehr homogenisierten, in ihrer Handlungs- und Ausdrucksfreiheit immer mehr beschränkten Mehrzahl der Menschen in der modernen Industrie- und Angestelltenwelt. Die Freiheit und Autonomie der Kunst erscheint als Komplement und Kompensation der Unfreiheit der Vielen. Für die Musikwissenschaft verschiebt sich mit dieser Diagnose die Perspektive: Autonomie erscheint paradoxerweise als Funktion gesellschaftlicher Verhältnisse, der „Sinn“ autonomer Musik ist – so könnte man schließen – nicht in der Musik selbst gegeben, wie es das Autonomiekonzept suggeriert, sondern in ihrer sozialen Funktion der Funktionslosigkeit.

Das Zerfallen einer geschlossenen Tradition, die Krise des geschichtsphilosophischen Entwicklungsdenkens, die plurale Erfahrung der Moderne und die allgemeine Identitätskrise waren für Cohn nun gerade Gründe, in einigen Punkten an Riemann festzuhalten und dessen Konzept fortzuschreiben. Die Grundidee, die Cohn in einigen Beiträgen in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* skizzierte, lässt sich grob als ein Versuch der Reformulierung von Riemanns *Grundriß* auf der Grundlage der Husserl'schen Phänomenologie und der Wertethik Max Schelers charakterisieren.⁴⁴ Die Phänomenologie Husserls und Schelers, die in den Jahren nach 1918 und vor dem kometenhaften Aufstieg Heideggers am Ende der 1920er-Jahre ihren wohl größten Einfluss auf das Geistesleben hatte, war ihrerseits bemüht, angesichts des als Bedrohung empfundenen Relativismus und Nihilismus der modernen Kultur, ein festes erkenntnistheoretisches und bei Scheler auch ethisches Fundament auf der Grundlage der phänomenologischen Methode zurückzugewinnen. Ein Fundament, das den Spekulationen des Idealismus die Rückkehr „zu den Sachen“ gegenüberstellte, im Gegensatz zum psychologischen Empirismus und zum historischen oder kulturellen Relativismus aber an der Möglichkeit zeitloser, transsubjektiver Wesenserkenntnis festhielt.⁴⁵ Cohns Kritik an Riemanns *Grundriß* ist vor diesem Hintergrund zu verstehen. Er kann Riemann so vorwerfen, den Wesensunterschied zwischen Physiologie und Psychologie zu verkennen oder nicht zu reflek-

⁴³ Besslers Beobachtungen über den Wandel der Musikkultur entfalten ein Narrativ, das später vor einem ganz anderen Hintergrund, jedoch ebenfalls in kulturkritischer Stoßrichtung erneut von Richard Sennett in seinem soziologischen Klassiker *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt a. M. 1983 entwickelt wird.

⁴⁴ Zu Cohns Musikphänomenologie vgl. aus musiktheoretischer Perspektive Felix Wörner, „Form als Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Zur phänomenologischen Musikbetrachtung von Arthur Wolfgang Cohn und Hans Merzmann“, in: *Mth* 21 (2007), S. 261–274.

⁴⁵ Zur theoretischen Entwicklung der Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und zum historischen Kontext vgl. Ferdinand Fellmann, *Phänomenologie zur Einführung*, Hamburg 2006, S. 47–87.

tieren und auf der anderen Seite die Psychologie nicht klar von der philosophischen Ästhetik zu trennen. Mit seiner einseitig um das Seelenleben kreisenden Musiklehre verliere Riemann die Eigenwertigkeit und Eigenständigkeit des Objekts des Hörens und Musizierens, der Musik selbst, aus dem Blick: „Das Seelische, das Gestalten, das Hören, das Empfinden und Vorstellen sind tatsächlich bei Riemann Anfang und Ende aller musikalischen Wissenschaft. Ist damit das wahre Wesen der Tonkunst erfaßt? Ist das Komponieren, das Singen, Spielen, Hören – kurz: *das Musizieren* die Musik? Oder nicht vielmehr auch das Objekt, der Inhalt des Schaffens und Erlebens, das *Musizierte*, das spezifische Was des Musikmachens und -hörens?“⁴⁶ Was Cohn Riemann vorwirft, ist ein Konzept, das in die Extreme des „Psychologismus“ (die Reduktion des Gegenstandsbereichs der Musikwissenschaft auf die Untersuchung psychischer Akte), des „Logizismus“ (die Reduktion der „materiellen Gegebenheit“ der Musik auf „Begriffe, Kategorien, Formeln“) oder des empirischen Positivismus zerfällt (welcher Akustik und Physiologie mit der Musik und dem Empfinden wenn nicht gleichsetzt, so doch nicht deutlich von diesen unterscheidet). Cohn bestreitet dabei keineswegs die Notwendigkeit psychologischer, logischer oder naturwissenschaftlicher Untersuchungen im Rahmen der Musikwissenschaft. Sein Kritikpunkt ist vielmehr der, dass Riemann durch allzu starke Fixierung auf diese Bereiche das Wesen der Musik selbst verfehle oder gar nicht in den Blick bekomme.

Cohns Kritikpunkte entsprechen den Argumenten, mit denen sich die phänomenologische Bewegung von der Psychologie, einer psychologischen Begründung der Logik und den mathematischen Naturwissenschaften unterschieden wissen wollte. Ähnlich wie die Phänomenologie im Bereich der Logik und in der Praxis der eidetischen bzw. transzendentalen Reduktion an phänomenal erkennbaren und trotzdem idealen Wesenheiten festhält, glaubt Cohn in der phänomenal erfahrbaren Materialität und Form der Musik selbst (nicht in ihrer physischen Realität) das „eigentlich Musikalische“ als das Wesen der Musik erkennen und wissenschaftlich untersuchen zu können. Cohn beruft sich dabei ausdrücklich auf Eduard Hanslick und dessen Kategorie des „Musikalisch-Schönen“. Kann man bei Riemann selbst von einer Autonomie des Musikalischen im Sinne einer Unabhängigkeit der Musik von sozialen und politischen Kontexten der Musik sprechen, einer Autonomie, die auf der Unabhängigkeit des Selbst und der Willensnatur des Künstlers beruht,⁴⁷ so stellt Cohn dem einen noch stärkeren Autonomiebegriff, man könnte sagen einen ontologischen Autonomiebegriff gegenüber, für den das eigentlich Musikalische nicht nur von Gesellschaft und Politik, sondern auch von den psychologischen und physiologischen Grundlagen im Menschen unabhängig ist oder zumindest nicht auf diese reduziert werden kann.⁴⁸ Dieses „eigentlich Musikalische“ und „Musikalisch-Schöne“ denkt Cohn im Sinne der Phänomenologie nicht als platonische Idee, er geht vielmehr davon aus, dass es am Gegenstand selbst, an der Materialität

⁴⁶ Cohn, „Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft“, S. 47.

⁴⁷ Vgl. Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven*, S. 8–10.

⁴⁸ Cohns Überlegungen zur Ontologie des Musikalischen erfahren eine phänomenologische Fortsetzung und Systematisierung in Ingardens Untersuchungen zur Ontologie des Musikwerks, vgl. Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen 1962, polnische Erstveröffentlichung der ersten vier Kapitel zum Musikwerk 1933.

schöner musikalischer Kunstwerke durch Abstraktion von allen subjektiv-psychischen und intellektuell-verstandesmäßigen Zutaten hervortrete.⁴⁹

Vor diesem Hintergrund wird Cohns Reformulierung von Riemanns *Grundriß*, die er im Aufsatz „Die Erkenntnis der Tonkunst“⁵⁰ ausführt, verständlich. Grundlegende Bedeutung kommt nun nicht mehr den „Fluktuationen des Seelenlebens“ im produzierenden Künstler, in ihrer Abbildung im Material der Musik oder in ihrem Affiziertwerden im Hörer zu, sondern einem Bereich, den Cohn als „Realästhetik“ bezeichnet. Im Unterschied zur „Idealästhetik“, die ihre Kategorien deduktiv von apriorischen Begriffen, von erfahrungsunabhängigen Ideen ableitet (und die Cohn als Phänomenologe für wenig maßgeblich hält), verbirgt sich hinter der Realästhetik die Phänomenologie in zwei Ausformungen: auf der einen Seite der einer erklärenden Disziplin, die auf dem Wege der „Intuition“ und der phänomenologischen „Wesensschau“ zum Wesenskern musikalischer Erscheinungen vordringt, auf der andern Seite der einer bestimmenden, das heißt Wert setzenden Disziplin, welche als „Kritik“ die „allgemeinen Normen für die bewertende Beurteilung der musikalischen Realitäten“ feststellt. Folgt die erklärende Seite dem Modell Husserls und dessen Konzept der eidetischen Reduktion, so ist deren normatives Pendant, die Bestimmung, von Schellers Wertethik beeinflusst. Scheler hatte den Versuch unternommen, moralische Normen nicht wie Kant formal aus erfahrungsunabhängigen Prinzipien abzuleiten, sondern sie aus der „gefühlten Evidenz von Werten“ zu begründen.⁵¹ Die Werterfahrung, die moralischen Normen ihre „motivierende Kraft“ verleiht, ist bei Scheler keine verstandesmäßige Tätigkeit, sondern eine emotionale Erfahrung. Auf dem Weg einer Phänomenologie der emotionalen Werterfahrung lassen sich demnach allgemeine ethische Werte erkennen und begründen.⁵² Für seinen phänomenologischen Ansatz übernimmt Cohn von Scheler den Primat des Emotionalen vor dem intellektuell Verstandesmäßigen für die Feststellung musikalischer Werte. Er geht so weit, das „musikalische Verstehen“ als einen „Akt der Werterkenntnis, der emotionalen Blickwendung auf das ursprüngliche Fühlen und sein intentionales Objekt, das Tonwerk“⁵³, zu erklären und dies von der intellektuellen Reflexion über Musik in der „musikalischen Naturwissenschaft“, der Musiksoziologie und der Musikgeschichte scharf zu trennen. Wenn es bei Cohn heißt, dass „das Tonwerk [...] Träger eines Kulturwerts, des ‚Musikalisch-Schönen‘“ und die ästhetische Kultur „in Kunstwerken verkörpert“ sei, wird nicht nur deutlich, was Cohn meint, wenn er die realästhetische Kritik als „Kulturwissenschaft“ bezeichnet, „welche die allgemeinen Normen für die bewertende Beurteilung der musikalischen Realitäten feststellt“ – dass nämlich die Kritik als Untersuchung von Kunstwerken Kulturwerte feststellen und als gültig erweisen soll. Es wird zudem deutlich, dass Cohn mit seinem Konzept der musikalischen Werterkenntnis auch ein bildungspolitisches Ziel verfolgt: Das Ziel, mit Hilfe der Musikwissenschaft der Vermittlung und der Erhaltung von Werten einer Kultur zu dienen, deren Zusammenhalt und Fortbestand in seinen Augen gefährdet ist. Über die

⁴⁹ Vgl. Arthur Wolfgang Cohn, „Das musikalische Verständnis. Neue Ziele“, in: *ZfMw* 4 (1921/22), S. 129–135.

⁵⁰ Arthur Wolfgang Cohn, „Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft“, in: *ZfMw* 1 (1918/19), S. 351–360. Dieser Aufsatz erschien bereits zwei Jahre vor der Rezension „Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft“.

⁵¹ Vgl. Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Bern und München 1913.

⁵² Vgl. Fellmann, S. 77–86.

⁵³ Cohn, „Das musikalische Verständnis“, S. 132.

Frage, wie sich eine nicht intellektuell reflektierende, sondern in emotionaler Blickrichtung verfahrenende Werterkenntnis praktisch durchführen ließe, findet man bei Cohn freilich nur vage Andeutungen.

Cohns prinzipiell wertkonservative Haltung kommt in einigen Rezensionen noch stärker zur Geltung als in den bisher diskutierten Texten, etwa in seiner Rezension von Bekkers *Kunst und Revolution* (1919). Bekker hatte polemisch von der „Wahnidee, daß man Kunst ‚verstehen‘ könne“⁵⁴ gesprochen, eine Position, der Cohn in Bezug auf das Wissen-Können und eine intellektuelle Aneignung von Musik zwar zustimmt, der er aber aus phänomenologischer Perspektive scharf widerspricht. Eine Reduktion der Musik auf soziologische und „soziopolitische“ Sachverhalte, so sinnvoll die Untersuchung dieser Sachverhalte sei, verfehle – ähnlich wie dies bei Riemann durch Reduktion auf psychische, begriffliche oder natürliche Sachverhalte geschehe – das Verstehen der „Musik als Musik“: „Es gibt ein Verstehen, das auf einem ursprünglichen ‚Wertfühlen‘ beruht, ‚intuitive Wesensschauung‘ ist (Scheler) [...]. Hier bestehen Wertqualitäten, die über das Menschliche – das für Bekker das Maß aller Dinge ist – hinausgehen.“⁵⁵ Die Vermittlung dieser Wertqualitäten nennt Cohn auch an dieser Stelle als „Ziel der musikalischen Erziehung.“ In dem Bekker unterstellten soziologischen Reduktionismus verbirgt sich für Cohn die Gefahr eines kulturgefährdenden Wertrelativismus, dem er mit dem Verweis auf überzeitliche Wertverhalte entgegentritt. Diese Auffassung verleiht Cohns Texten an vielen Stellen einen durchaus kulturpolitisch-programmatischen Charakter. Ähnlich wie bei Scheler ist die Vorstellung intuitiv schaubarer und emotional erfassbarer Werte, die Rede von „letzten, nicht weiter erklärbaren Dingen“, bei Cohn nicht frei von irrationalen und kunstreligiösen Momenten, die die wissenschaftliche Anschlussfähigkeit von seiner Musikphänomenologie bezweifeln lassen. Sein Einspruch gegen eine soziologistische, psychologistische oder naturalistische Reduktion der Musik aus der Perspektive der Ästhetik ist allerdings auch heute noch ernst zu nehmen.

In Cohns System der musikwissenschaftlichen Teildisziplinen übernimmt die Sphäre der Wesen und der idealen Wertmaße die Funktion des Einheit stiftenden Zentrums. Der Rahmen des Systems der Musikwissenschaft ist gegenüber Riemanns Entwurf nochmals erweitert, insofern nun Soziologie und Politik im Anschluss an Bekker ins System der musikwissenschaftlichen Teilfächer integriert werden. Cohns Schaubild (vgl. Abbildung) übernimmt die bereits für die Realästhetik getroffene Unterscheidung zwischen erklärenden und bestimmenden, wertsetzenden Disziplinen auch für die empirisch-induktiven Fächer. In der Vertikale unterscheidet Cohns Schaubild drei Formen wissenschaftlicher Methodik: die Deduktion, die mit der Phänomenologie verbundene Intuition und die von einzeln Gegebenem ausgehende Induktion. Horizontal unterscheidet das Diagramm zwischen zwei Zielsetzungen der wissenschaftlichen Erkenntnis: der (rationalen, verstandesmäßigen) Erklärung und der (emotionalen, wertorientierten) Bestimmung. Phänomenologie und Kritik erklären bzw. bestimmen intuitiv. Induktiv erklärend sind dann die Akustik, die Anthropologie (Physiologie und Psychologie), die Soziologie und die Musikgeschichtsschreibung. Induktiv bestimmend, also Werte

⁵⁴ Bekker, *Kunst und Revolution*, S. 29. Für Bekker ist die Konsequenz aus diesem „Verstehenmüssen“ die zweite „Wahnidee“, nämlich das „Urteilenmüssen“: „Die Quintessenz dieses angeblichen Verstehens war eben das Urteil“ (ebd.).

⁵⁵ Arthur Wolfgang Cohn, „Bekker, Paul, Kunst und Revolution“, in: *ZfMw* 1 (1918/19), S. 721–722, hier: S. 722.

feststellend oder vorschreibend, sind die Technik, das heißt die technische Instrumental- und Gesangsausbildung sowie die handwerkliche Herstellung der Instrumente, die Pädagogik, das heißt die Kompositions- und Interpretationslehre, sowie die Bildung des Hörers, die Politik und die „Entwicklungslehre“ als besondere Form der Geschichtsschreibung. Gerade die letztgenannten Bereiche vermisste Cohn in Riemanns *Grundriß*, dem er insbesondere in Hinblick auf die „praktische Musikwissenschaft“ eine Fixierung auf die Musiktheorie im Sinne der „musikalischen Fachlehre“ vorwarf.⁵⁶

		Erklärung	Bestimmung		
Apriorismus, Deduktion		Philosophie (Idealästhetik)		Allgemeine Musiklehre	
Intuition		Phänomenologie (Realästhetik)	Kritik		
Empirismus	Induktion	Sachkunde	Musik	Technik	Besondere Musiklehre
		Menschenkunde	Anthropologie (Physis, Psychologie)	Pädagogik (Gestaltungs-, Vortrag-, Deutungslehre)	
		Gemeinschaftskunde	Soziologie	Politik	
		Geschichtskunde	Geschichtsschreibung	Entwicklungslehre	

Quelle: Arthur Wolfgang Cohn, „Die Erkenntnis der Tonkunst“, in: *ZfMw* 1 (1918/19), S. 357

Es fällt auf, dass der Musikgeschichte – Adlers erster und wichtigster Disziplin – im Vergleich zu Riemann eine nochmals marginalisierte Position zukommt und auch die praktisch orientierte Musiktheorie eine geringere Rolle spielt. Sie wird als „Gestaltungslehre“, ähnlich wie bei Adler, unter dem Oberbegriff der Pädagogik rubriziert und ist Cohn zufolge zwar schon „seit langem“, aber mit „verhältnismäßig sehr geringem Erfolge“⁵⁷ bearbeitet worden. Über eine reine Handwerkslehre hinausgehende musiktheoretische Publikationen sind für Cohn im Bereich der intuitiv-phänomenologischen „Kritik“ der „Realästhetik“ anzusiedeln und damit in einem Bereich, der bei Riemann unter „Musikästhetik“ firmierte.⁵⁸ Außerdem zeigt sich gegenüber Riemanns *Grundriß*, dass an die Stelle der Unterscheidung zwischen natur- und geisteswissenschaftlichen Fächern nun die sich damit nicht deckende Unterscheidung zwischen Erklären und Bestimmen tritt. Der Gegensatz ist nicht der zwischen nomothetischen (Gesetze aufstellenden) und idiographischen (das Besondere beschreibenden) Disziplinen, denn

⁵⁶ Cohn, „Hugo Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft“, S. 50.

⁵⁷ Cohn, „Erkenntnis der Tonkunst“, S. 358.

⁵⁸ Riemann, *Grundriß*, S. 13. Cohn erwähnt als Beispiele für diese „Realästhetik“ unter anderem August Halms *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913 und dessen *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1914 sowie Ernst Kurths *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik*, Bern 1913 und dessen *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917 und damit vor allem Schriften, die Analyse mit theoretischer Reflexion verbinden. Cohns Verwendung des Begriffs „Kritik“ und dessen Verortung im Schema akzentuiert besonders die normative Funktion der Kritik, meint also keinen analytischen Positivismus, sondern eine Einstellung, wie sie Kerman 65 Jahre später in seinem Plädoyer für eine Neuorientierung des musikwissenschaftlichen „Criticism“ einforderte, vgl. Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge / MA 1986, S. 16 und passim.

die nomothetischen und idiographischen Disziplinen vereinigt bereits die linke, der Erklärung unterstellte Zeile des Diagramms, der Cohn eine gleich gewichtete Seite von Disziplinen gegenüberstellt, die Werten unterstellt sind. Diese Aufwertung des Normativ-Ästhetischen ist ein Aspekt, mit dem Cohn die musikwissenschaftlichen Systementwürfe von Adler und Riemann nicht nur ergänzt, sondern das Fach ihnen gegenüber in eine völlig neue Position versetzt.⁵⁹

Am Schluss von „Die Erkenntnis der Tonkunst“ kommt Cohn auf zwei nahe liegende Einwände gegen die Relevanz oder auch nur Möglichkeit seiner phänomenologischen Wertwissenschaft zu sprechen: den Einwand von Seiten einer historistischen Musikgeschichtsschreibung, die Cohn als die in der zeitgenössischen Musikwissenschaft dominierende Richtung erkennt, dass das Wesen des Geschichtlichen der stetige Wandel und infolgedessen jeder als überzeitlich-allgemein angesehene Wert historisch standortgebunden und insofern zu relativieren sei. Daneben geht er auf einen zweiten Einwand von Seiten eines historischen Empirismus ein, dessen Gegenstände immer nur je einzelne seien. Dabei stelle sich die Frage, ob auf der Basis eines „raschen Wechsels der Erscheinungen“ überhaupt „Erkenntnisse von dauernder Geltung“ möglich seien. Cohn weist in seiner Entgegnung auf diese Einwände auf zwei neuralgische Punkte und nach wie vor aktuelle Probleme der Historischen Musikwissenschaft hin.

Gegen eine Geschichtsschreibung, der „alle Gegenstände zeitlich begrenzt erscheinen“ und nur der „Wechsel ein Dauerndes“ sei – also eine „Denkform [...], die durch Leugnung natürlicher Normen und ästhetischer Gehalte [...] den Historismus [...] negativ charakterisiert“⁶⁰ –, wendet er ein, dass eine solche Vorstellung illusorisch sei, denn ohne „zeitlose“ Realerkenntnisse könne die Musikgeschichtsschreibung nicht einmal ihr „Gebiet umgrenzen“⁶¹. Cohn befindet sich damit auf einer Linie mit der in der ‚Krise des Historismus‘ bei Autoren wie Ernst Troeltsch häufig geäußerten Kritik an dessen vermeintlichem Relativismus.⁶² Ein vergleichbarer Einwand ließe sich heute gegen einen radikalen „Kulturalismus“ vorbringen, der jede wertgebundene Positionierung von vornherein dekonstruieren möchte.⁶³ Denn das generelle Problem besteht heute ja darin, dass man, wenn man kulturwissenschaftlichen Ansätzen aufgeschlossen gegenübersteht, die streng genommen eine kulturalistische Position implizieren, gleichzeitig aber in der Auswahl und Behandlung seiner Forschungsgegenstände immer auch seinen ästhetischen Präferenzen folgt, in eine schizophrene Situation gerät: Man wertet den Gegenstand, über den man arbeitet, zumindest implizit, und vertritt gleichzeitig eine Position, die jedes Werturteil als bloßes Produkt von kontingenten Diskursen und kulturellen Praktiken begreift.

⁵⁹ Vgl. die äußerst positive Würdigung von Cohns Systementwurf bei Rainer Cadenbach, Art. „Musikwissenschaft“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1798 f.

⁶⁰ Carl Dahlhaus, Art. „Historismus“, in: *MGG2*, Sachteil 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 335.

⁶¹ Cohn, „Erkenntnis der Tonkunst“, S. 360.

⁶² Vgl. Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922, einen für den geschichtsphilosophischen Diskurs der 1920er-Jahre zentralen Text und zum historischen Kontext *Krise des Historismus – Krise der Wirklichkeit*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen 2007.

⁶³ „Kulturalismus“ im Sinne einer Haltung, die „ziemlich selbstsicher in jeder Aussage über die Welt und die Natur bloß einen weiteren ‚Diskurs‘ zu erkennen glaubt und sich darin gefällt, die Analyse von Zeichenprozessen bis ins Ver Spielte zu verfeinern – selbst um den Preis, kaum mehr zur Erkenntnis der Wirklichkeit beizutragen.“ Philipp Sarasin, *Darwin und Foucault. Genealogie und Geschichte im Zeitalter der Biologie*, Frankfurt a. M. 2009, S. 15.

Gegen den methodischen Nominalismus einer empirischen Musikgeschichtsschreibung, die einzelne Daten sammelt, ideale Normen und Entitäten demgegenüber für wissenschaftlich nicht begründbar, für bloße Worte hält, entwickelt Cohn nun überraschenderweise eine Position, die weitaus offener ausfällt als diejenige Riemanns. Während bei Riemann musiktheoretische Gesetze tatsächlich als überzeitlich gedacht werden,⁶⁴ schlägt Cohn die Vorstellung einer „relativen Dauerhaftigkeit“ von musikalischen Normen und Werten für „den jeweiligen Kulturkreis“ vor. Dieser strukturge-schichtliche Gedanke scheint auf den ersten Blick im Widerspruch zu Cohns Idee einer musikalischen Wesensschau zu stehen, lässt sich aber auch als Möglichkeit einer Öffnung der Musikwissenschaft hin zu Gegenständen lesen, die in Riemanns Perspektive nur verzerrt erscheinen oder ganz aus dem Untersuchungsrahmen herausfallen würden. Wesentlich ist für Cohns Zugeständnis einer relativen Dauerhaftigkeit von Werten allerdings, dass der Akzent dabei nicht (kulturalistisch) auf der *Relativität* des Dauerhaften, sondern eben auf der *Dauerhaftigkeit* von kulturellen Werten liegt – einer Dauerhaftigkeit, die ihm als Legitimation dafür ausreicht, methodisch zunächst einmal von der Geltung dieser Werte auszugehen.

III

Cohns Reformulierung und Erweiterung von Riemanns *Grundriß* ist, wohl auch aufgrund des frühen Todes des Autors, bald in Vergessenheit geraten und hat in der Fachgeschichte keine nennenswerten Spuren hinterlassen. Eine Phänomenologie der Musik ist, abgesehen von vereinzelt Ansätzen und abgesehen von Roman Ingardens *Phänomenologie des musikalischen Kunstwerks*, kaum ernsthaft in Angriff genommen worden.⁶⁵ Die Probleme allerdings, an denen sich Cohn in der Auseinandersetzung mit Riemann, Bekker, Schering und anderen abarbeitete, spielten auch in der Musikwissenschaft nach 1945 eine Rolle. Dabei ist insbesondere Dahlhaus in seinen *Grundlagen der Musikgeschichte*, wenn auch vor einem völlig anderen methodologischen und wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund, der Position Cohns bisweilen sehr nahe gekommen. Ein zentrales Problem der Musikgeschichtsschreibung ist (auch) für Dahlhaus das Problem der Vermittlung zwischen Geschichtsbewusstsein und Ästhetik. Für Dahlhaus stellte sich dieses Problem in einer Zeit, als die alten Paradigmen der Stilgeschichtsschreibung und der Biographik überholt schienen und gleichzeitig eine auf der Strukturanalyse musikalischer Kunstwerke basierende Kompositionsgeschichte von verschiedener Seite aus – von der Sozialgeschichte, der Rezeptionsgeschichte oder der marxistischen Musikgeschichtsschreibung – infrage gestellt wurde. Das daraus resultierende und fast unlösbare Dilemma der Musikhistoriographie umschreibt Dahlhaus im

⁶⁴ Vgl. Hugo Riemann, *Musikgeschichte in Beispielen*, hrsg. von Arnold Schering, Leipzig 41929, S. 1: „Aber ich denke, daß doch der eigentliche Zweck der historischen Forschung ist, das allen Zeiten Urgesetzliche, das alles Empfinden und künstlerische Gestalten beherrscht, erkennbar zu machen. Es bleibt dabei immer noch genug übrig, was speziell das Zeitalter, dem die Werke entstammen, charakterisiert.“

⁶⁵ Spuren hat die Phänomenologie in jüngerer Zeit bezeichnenderweise in der Musikpädagogik hinterlassen, wo sie in erster Linie im Zusammenhang mit den Themenfeldern „Erleben von Musik“ und „Musikerschließung“ eine Rolle spielt. Zwei Beispiele dafür sind Jürgen Vogts Habilitationsschrift *Der schwankende Boden der Lebenswelt. Phänomenologische Musikpädagogik zwischen Handlungstheorie und Ästhetik*, Würzburg 2001 und der von Karl-Heinrich Ehrenforth herausgegebene Band *Musik – Unsere Welt als eine andere: Phänomenologie und Musikpädagogik im Gespräch*, Würzburg 2001.

zweiten Kapitel „Geschichtlichkeit und Kunstcharakter“ so: „Die Idee, dass es dennoch möglich sein müsse, zugleich und ineins der Geschichtlichkeit und dem Kunstcharakter musikalischer Werke gerecht zu werden und weder die in sich zusammenhängende Geschichtsdarstellung noch den Kunstbegriff zu opfern – den emphatischen Kunstbegriff, der durch die Versuche der letzten Jahrzehnte, die dokumentarische Auffassung [der kultur-, ideen- oder sozialgeschichtlichen Darstellung, die (...) die Werke auf ihren dokumentarischen Wert reduziert] von einer kulturgeschichtlich-externen zu einer ästhetisch-internen, in der unmittelbaren musikalischen Wahrnehmung wirksamen Zugangsweise zu erheben, zwar gefährdet, aber einstweilen nicht ernstlich erschüttert wurde –, also die Idee einer Vermittlung zwischen Autonomieästhetik und historischem Bewusstsein, ist kaum anders einzulösen als durch eine Interpretation, die das einzelne Werk dadurch in der Geschichte zu sehen erlaubt, dass sie umgekehrt die Geschichte im einzelnen Werk zu erfassen vermag. Nur in dem Maße, wie ein Historiker von der inneren Zusammensetzung der Werke deren geschichtliches Wesen abliest, ist die Geschichtsschreibung, zu der er schließlich gelangt, auch ästhetisch substanziell, statt ein kunstfremdes, von außen an die Werke herangetragenenes Arrangement zu bleiben.“⁶⁶

Die Parallelen zu Cohns Historismus-Kritik sind unübersehbar. Eine Musikgeschichte, die musikalische Werke auf einen Status als Dokumente kultur-, ideen- oder sozialgeschichtlicher Zusammenhänge reduziert, ist nur um „den zu hohen Preis“ einer Verkennung des ästhetischen Werts der Werke, ihres „Kunstcharakters“ möglich. Der Kunstcharakter ist – so Dahlhaus – das, was sich zumindest über längere Zeiträume dem geschichtlichen Wandel entziehen kann. Im Unterschied zu Ereignissen der politischen Geschichte lösten sich Kunstwerke von den Bedingungen ihrer Entstehungszeit und blieben als ästhetische Gegenstände weiterhin gegenwärtig – ein Umstand, der Dahlhaus' Sympathie für strukturgeschichtliche Ansätze, für eine Historiographie der „longue durée“, gegenüber einseitig ereignisgeschichtlichen Ansätzen verständlich macht.⁶⁷ Dahlhaus teilt Cohns phänomenologische Position zwar nur insoweit, als er von Werken gelegentlich als intentionalen Objekten spricht. Der Kunstcharakter erschließt sich für Dahlhaus jedoch kaum durch phänomenologische Wesensschau oder emotionale Werterfahrung, sondern in erster Linie strukturanalytisch. Er teilt mit Cohn aber die Prämisse, dass Geschichtsschreibung nur dann „ästhetisch substanziell“ sei, wenn sie vom ästhetischen Wert der Kunstwerke und der (unreduzierbaren) Autonomie des Ästhetischen (bei Cohn: dem „eigentlich Musikalischen“ oder „Musikalisch-Schönen“) ausgehe. Die Spannung in Dahlhaus' Position zwischen einem reflektierten methodischen Eklektizismus und einem ästhetischen Konservatismus, der nicht bereit ist, sich von der Idee ästhetischer Autonomie, dem im obigen Zitat beschworenen „emphatischen Kunstbegriff“, zu lösen, ist häufig – in letzter Zeit mit zunehmender

⁶⁶ Carl Dahlhaus, „Grundlagen der Musikgeschichte“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000–2008, Bd. 1, S. 11–155, hier: S. 34 f. Dahlhaus paraphrasiert hier einen Gedanken aus Adornos *Ästhetischer Theorie*, auf den er sich später explizit beruft.

⁶⁷ Vgl. das Schlusskapitel „Gedanken zur Strukturgeschichte“ in den *Grundlagen der Musikgeschichte*. Cohns Argumenten gegen den Historismus wäre entgegenzuhalten, dass der Historismus als Strömung in den Geschichtswissenschaften keineswegs so wertfrei und relativistisch war bzw. sein wollte, wie ihm seine Kritiker dies vorgehalten haben. Vgl. Otto Gerhard Oexle, *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus*, Göttingen 1996.

Vehemenz – kritisiert worden.⁶⁸ Mit Blick auf die Wirkungsgeschichte von Riemanns *Grundriß* ist es in der Tat auffällig, wie Dahlhaus Musikhistorik in einigen Punkten nicht nur mit Cohns phänomenologischem Entwurf der Fächersystematik und der Methodik konvergiert, sondern durchaus auch Gemeinsamkeiten mit Riemanns Konzept einer universellen Musikwissenschaft und deren musikästhetischem Kristallisationskern als Ausgangspunkt aufweist. Dass die Themen des Musikwissenschaftlers Dahlhaus eine große Schnittmenge mit den Themen Riemanns bilden – Kompositionsgeschichte, Musiktheorie, Geschichte der Musiktheorie, Musikästhetik –, ist oft bemerkt worden. Mit der Idee einer möglichen, wie auch immer dialektisch zu bewerkstelligenden Vermittlung zwischen Teilbereichen der Musikwissenschaft – Ästhetik, Theorie und Geschichte – teilt Dahlhaus vor allem aber auch eine zentrale Prämisse von Riemanns Entwurf der Fächersystematik, die im Zeichen zunehmender Spezialisierung der Fachdisziplinen nicht selbstverständlich ist.

Ein Plädoyer für die Idee einer Vermittlung zwischen Geschichtsbewusstsein und Kunstcharakter, methodisch also einer Vermittlung zwischen Historiographie und Analyse, dürfte heute noch unzeitgemäßer anmuten als 1977, dem Erscheinungsjahr der *Grundlagen*. Die „New Musicology“ der 1980er-Jahre stellte den Wert werkimmanenter musikalischer Analyse vor allem mit Blick auf die US-amerikanische akademische „Music Theory“ und ihre sich zunehmend ausdifferenzierenden Spezialdiskurse radikal infrage. Vor dem Hintergrund der die Geisteswissenschaften in den 1990er- und 2000er-Jahren prägenden Debatten in den poststrukturalistischen Kulturwissenschaften steht die Musikhistoriographie vor Anforderungen – Diskursanalyse, kritische Reflexion des Kanons und des Werkbegriffs,⁶⁹ Analyse der kulturellen Konstitution von Werturteilen und Normen –, die das Festhalten an einem emphatischen Kunstbegriff, wie er für Dahlhaus noch verbindlich war, als Ausgangspunkt unmöglich erscheinen lassen. Durch die Entgrenzung des Gegenstandsbereichs der Historischen Musikwissenschaft, die im Extremfall heute die Musik aller existierenden und vergangenen Kulturen der Erde einschließt,⁷⁰ gerät der Kanon der europäischen Kunstmusik, für Riemann, Cohn und auch für Dahlhaus das Zentrum musikhistoriographischer Arbeit, zunehmend aus dem Blickfeld. Ob für eine integrale Musikwissenschaft und eine integrale Musikgeschichtsschreibung⁷¹ ein System der Teildisziplinen und Methoden nach dem Modell von Riemanns *Grundriß* heute überhaupt noch möglich ist, ist mehr als fraglich oder fordert zumindest einen Grad an Abstraktheit, der über die bislang verfügbaren Versuche einer Fächersystematik und Methodenlehre weit hinausgeht – sy-

⁶⁸ Höhepunkt dieser teilweise polemisch geführten Debatte ist mit Sicherheit die Einleitung von Richard Taruskin monumentaler *Oxford History of Western Music*, New York u. a. 2004, besonders Bd. 1, S. XXVII f. Vgl. auch James Hepokoski, „The Dahlhaus Project and its Extra-Musicological Sources“, in: *19th-Century Music* 14 (1991), S. 111–146.

⁶⁹ Vgl. in diesem Zusammenhang den aktuellen Beitrag Albrecht Wellmers (*Versuch über Musik und Sprache*, München 2009) zur philosophischen Diskussion des Werkbegriffs.

⁷⁰ Ein aktuelles Beispiel für diese Tendenz ist die von Tomlinson betriebene „Paleo-Musicology“, die an der University of Pennsylvania im Fachbereich Music Anthropology angesiedelt ist, vgl. Tomlinson. Eine interessante Entwicklung in der US-amerikanischen Musicology ist die zunehmende Historisierung ethnologischer Fragestellungen und – damit einhergehend – die Anwendung ethnographischer Methoden auf Musik und Aspekte des Musiklebens, die ursprünglich der Gegenstandsbereich der Historischen Musikwissenschaft gewesen sind (z. B. die Ethnographie der „Alte-Musik-Bewegung“ etc.).

⁷¹ Zum Problem der Musikhistoriographie im Zeichen einer pluralen Moderne vgl. Tobias Janz, „Musikhistoriographie und Moderne“, in: *Mth* 24 (2009), S. 312–330.

stemische Ausdifferenzierung lässt sich kaum revidieren, höchstens deren Komplexität sich im Rahmen metatheoretischer Überlegungen reduzieren. Das Problem der Orientierung und der Standortbestimmung, das Riemann im Rahmen einer einheitlicheren Musik- und Wissenschaftskultur noch einigermaßen leicht von der Hand ging, das bei Cohn und Dahlhaus aber bereits als Reaktion auf Orientierungsprobleme in einer unüberschaubaren Situation zu verstehen ist, stellt sich heute aber vielleicht dringlicher als je zuvor. Nicht wenige empfinden angesichts des unübersehbaren Pluralismus der Themen und Methoden im Spektrum der gegenwärtigen Musikwissenschaft Orientierungsdefizite, die denen der 1920er-Jahre durchaus vergleichbar sind.

Abschließend möchten wir zusammenfassend einige Gedanken skizzieren, die sich aus der Rekonstruktion von Riemanns *Grundriß* und dessen Wirkungsgeschichte ergeben und die unserer Meinung nach relevante Themen für die anstehende disziplinäre Selbstvergewisserung sein könnten.

1. Ästhetik: Von Cohns phänomenologischer Reformulierung des Riemannschen Entwurfs bleibt der Gedanke, dass eine Musikwissenschaft nur dann eine Wissenschaft *der Musik* ist, wenn sie Methoden besitzt, die auch der spezifischen Gegebenheit der Musik gerecht werden, das heißt: die das spezifisch Musikalische nicht auf Akustisches, Physiologisches, Psychisches, Soziales, Kulturelles oder Politisches reduzieren (ohne diese Dimensionen aus dem Blick zu verlieren). Eine Musikästhetik auf phänomenologischer Basis, wie sie Cohn vorschwebte, wäre in einer reflektierten Weise erneut zu diskutieren. Aktualität gewinnt eine Phänomenologie der Musik, da eine einseitig strukturalistische Vorstellung musikalischen Sinns, wie sie die Praxis der musikalischen Analyse lange Zeit bestimmt hat, heute in mehrfacher Hinsicht ergänzungsbedürftig erscheint. Ergänzungsbedürftig zum einen im Bereich der Klangforschung, d. h. einer Untersuchung von Musik unter qualitativen Aspekten und damit auch einer Untersuchung der nicht auf Strukturen oder Zeichen reduzierbaren basalen Materialität der Musik, nicht wie sie sich akustisch-physikalisch darstellt, sondern wie sie hörend erfahren und erlebt wird. Ergänzungsbedürftig erscheint sie zum anderen in Richtung einer Phänomenologie der Emotionen, die Musik transportiert und auslöst, sowie schließlich im Bereich der musikalischen Interpretation und des Performativen, dessen historiographische und musikanalytische Erschließung mit einer Reihe noch kaum gelöster methodologischer Probleme verbunden ist.

2. Historiographie: Von Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte* bleibt in diesem Zusammenhang vor allem die Idee einer reflexiven Musikgeschichtsschreibung, die sich – ähnlich wie Cohns Musikphänomenologie – den Gefahren des Reduktionismus, u. a. des Kulturalismus, des Soziologismus oder des historischen Relativismus widersetzt, indem sie zwischen einer stets illusorischen Wertfreiheit und Objektivität, die die genannten Ismen suggerieren, und wertgebundenen Positionen zu vermitteln versucht. Dass man mit dem „Prinzip der Prinzipienlosigkeit“⁷², für das Dahlhaus argumentiert, heute über Dahlhaus' der Autonomieästhetik, dem Kanon der Kunstmusik und der Praxis der Strukturanalyse verhaftete Position hinausgehen und trotzdem dem Grundgedanken seiner reflexiven Musikhistorik treu bleiben kann, gehört zu den vielen zukunftsweisenden Momenten der *Grundlagen*.

⁷² Dahlhaus, „Grundlagen der Musikgeschichte“, S. 117.

3. Musiktheorie: Wenn wir die Frage nach der Verortung der Musiktheorie im Fächer-spektrum der Musikforschung als dritten – und im Hinblick auf Riemanns *Grundriß* zentralen – Punkt ansprechen, stellt sich zunächst die Frage nach der Bedeutung der Musiktheorie für die musikwissenschaftliche Lehre und Forschung. Wie oben ausgeführt, fungierte die Musiktheorie bei Riemann als eine Brückendisziplin, die – wie er es insgesamt für die Musikwissenschaft formulierte – mit einem Bein auf der Seite der systematisch-naturwissenschaftlichen Fächer steht, mit dem anderen auf der Seite der Geistes- und Kulturwissenschaften. Innerhalb der gegenwärtigen universitären Musikwissenschaft hat die Musiktheorie kaum eine solche Funktion. In der Regel gehört sie in ihrer Reduktion auf elementare Fragen der Satzlehre der Propädeutik an, in der Historik wird sie als „Geschichte der Musiktheorie“ als historischer Gegenstand neben anderen erforscht und konkurriert in der Systematischen Musikwissenschaft zunehmend mit naturwissenschaftlich-empirischen und psychologischen Forschungsansätzen. Aus ihrer Einzwängung zwischen Historischer und Systematischer Musikwissenschaft, bei der beide Standbeine der universitären Musikwissenschaft mit guten Gründen ihre Ansprüche auf die Musiktheorie in ihrer praktischen, analytischen und spekulativen Dimension erheben, kann sich die Musiktheorie nur befreien, wenn es ihr gelingt, ein eigenständiges Profil gegenüber den musikwissenschaftlichen Schwesterdisziplinen zu entwickeln. Der eigenständige Weg der amerikanischen „Music Theory“, der dort keine umfassende Systematische Musikwissenschaft ‚im Wege‘ steht, ist in Deutschland kaum gangbar. Wäre es hier nicht sinnvoller, erneut und mit gestärktem Selbstbewusstsein den Anspruch auf eine Brückenstellung zu erheben, die die Musiktheorie aufgrund ihres Alleinstellungsmerkmals, *sowohl* die historisch gewachsene Lehre der Komposition als auch die systematische Erforschung der zugehörigen Grundlagen und Verfahren zu umfassen, ausfüllen kann?

Die Chancen für eine solche Positionierung stehen heute nicht schlecht, zumal die Musiktheorie in Deutschland schon rein institutionell derzeit erkennbar an Gewicht gewinnt. Die Bedingung ist allerdings, dass dieses ‚Zwischen‘ als methodisches Problem ernst genommen wird und die Musiktheorie zur Erforschung der Komposition, der musikalischen ‚Sprachen‘ und Stile sowie der materialen Grundlagen der Musik Angebote jenseits der Spaltung in historisch-hermeneutische und naturwissenschaftlich-empirische Forschungen macht. Resultat könnte ein methodischer Ansatz sein, dem es gelänge, im Sinne eines dialogischen Wechsels der Perspektiven sowohl der Intuition gerecht zu werden, dass es in der Musik Sachverhalte gibt, die sich dem historischen Wandel entziehen, als auch – im Unterschied zu dem bei Riemann noch ungetrübten Glauben an die Universalität musiktheoretischer Gesetze – die kulturelle Konstitution und Veränderlichkeit nicht nur von Normen und Wahrnehmungsweisen, sondern auch von naturwissenschaftlichen Gesetzhypothesen anzuerkennen. Neben einer Kombination von quellengestützter Forschung und systematischem Nachdenken könnte in diesem Zusammenhang vor allem der Bereich der musikalischen Analyse – lange Zeit eine wichtige Schnittmenge zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musiktheorie – interessant werden; eine Disziplin, die sich innerhalb der universitären Musikwissenschaft nicht immer auf Augenhöhe mit den hoch spezialisierten Analyseverfahren befindet, die gegenwärtig in der Musiktheorie praktiziert werden, die freilich ihrer-

seits häufiger Impulse aus den musikwissenschaftlichen Nachbardisziplinen aufgreifen könnte.

Für die Musikwissenschaft als Summe ihrer Teilgebiete führt wohl kein Weg zurück zu Riemanns musikalischer Universalwissenschaft – zu deren Beschränkungen, Verkürzungen und Verzerrungen hat die zeitgenössische Riemann-Kritik bereits das Notwendige gesagt. Produktiver als eine mittlerweile illusorische Synthese der heterogenen Teilgebiete dürfte heute ein Dialog unter den verwandten Disziplinen sein, der von Neugierde und dem Bewusstsein getragen wird, voneinander lernen zu können. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass man sich über die eigene Position im Klaren und gleichzeitig bereit ist, sich auf sein Gegenüber offen und unvoreingenommen einzulassen. Interessante und weiterführende Fragestellungen könnten sich dann gerade an den Brüchen und Grenzen der traditionellen Fächersystematik ergeben.