

Zur Konstituierung der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft

[nicht zitierfähiges Rede-Manuskript, Stand 24.10.2011]

Sehr geehrte Damen und Herren,

Sie alle kennen sicherlich die auf Sigmund Freud zurückgehende Rede von den drei schweren Kränkungen, die die „Eigenliebe der Menschheit“ im Zuge der neuzeitlichen Entwicklung der Wissenschaft über sich hat ergehen lassen müssen (Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse, 1917). Zuerst sprach Kopernikus der Erde den Status eines Zentralgestirns ab und rückte damit den Menschen aus dem Zentrum des Kosmos. Dann reihte Charles Darwin den Menschen in die Kette der Evolution des Lebens ein und nahm ihm dadurch sowohl die kategoriale Differenz gegenüber dem Tier, als auch die Gewissheit, die Krone der Schöpfung darzustellen. Schließlich musste der Mensch in der Psychoanalyse noch die Erkenntnis hinnehmen, dass er nicht einmal Herr im eigenen Haus ist, sondern von überindividuellen Autoritäten und unbewussten Trieben in die Zange genommen und gelenkt wird.

Ich möchte meine Vorlesung mit der These oder Beobachtung beginnen, dass die Historische Musikwissenschaft seit ihrer akademischen Institutionalisierung als Musikgeschichte und musikalische Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert drei ähnliche Kränkungen über sich hat ergehen lassen müssen; drei Kränkungen, die mit dem Begriff „Kunst“ oder genauer mit dem Selbstverständnis und dem Selbstbewusstsein der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft zusammenhängen.

In Analogie zur kopernikanischen Revolution des Weltbilds muss man heute wohl konstatieren, dass die Kunst bzw. „Kunstmusik“ nicht mehr das alleinige Zentralgestirn der Musikwissenschaft, sondern *eine* Erscheinungsform von Musik im dezentrierten Kosmos der Musik bzw. der Musiken ist. Eine Beschränkung auf die Kunstmusik, die (zumindest, was die Musik der letzten 2-4 Jahrhunderte angeht) lange Zeit kaum erklärungsbedürftig war, wurde im Verlauf der Fachgeschichte mehr und mehr von einem Privileg zu einem Problem. Die

ältere Historische Musikwissenschaft hatte mit der kulturellen Diversität der Musik solange keine Schwierigkeiten, wie der quasi natürliche Primat und der Gegenstandsbereich der Kunstmusik fraglos gegeben schienen und andere Formen der Musik und des Musizierens entweder als nicht wissenschaftsrelevant galten oder sich (später) bequem in Teilfächer wie die vergleichende Musikwissenschaft oder die Musiksoziologie ausgliedern ließen. Diese Arbeitsteilung verlor im Verlaufe der vergangenen 100 Jahre aus Gründen, über die noch zu sprechen sein wird, zunehmend ihre Grundlage und ihre Plausibilität. Musikgeschichte als exklusive Geschichte der Musik als Kunst zu schreiben, bedarf mittlerweile einer ausdrücklichen methodologischen Rechtfertigung, während eine Musikhistoriographie, die neben der Kunstmusik auch Formen der Umgangsmusik auf mittlerem und niederem Niveau sowie in globaler Perspektive die Musik unterschiedlichster Kulturen und Gruppen zu integrieren vermag, im Trend liegt – wenn auch mit erkennbaren Differenzen zwischen den länderspezifischen Wissenschaftskulturen, in denen Musikwissenschaft betrieben wird.

Eine zweite Kränkung ließe sich in Analogie zur Evolutionstheorie mit der historischen Differenzierung und Eingrenzung des Kunstbegriffs in Verbindung bringen. War für einen Musikgelehrten wie Hugo Riemann, der zu den prägenden Gestalten der Musikwissenschaft zählt, die Geschichte der Musik (beides im Singular) ganz selbstverständlich als homogene und geschlossene *Kunstentwicklung* erzählbar (Riemann spricht von der „Entwicklung der musikalischen Kunst des Westens“, Hb 1, VI), als Kunstentwicklung die trotz einiger Sprünge, die auch Riemann konstatierte (*Geschichte der Musik seit Beethoven*), in einem nachvollziehbaren Prozess von der „Kunstmusik“ der griechischen Antike (Riemanns Terminus) über das Organum und die frühe Mehrstimmigkeit zur für ihn noch gegenwärtigen Blüte der klassisch-romantischen Periode führte, so zwingt die inzwischen allgemein übliche historische Begrenzung des Kunstbegriffs Riemanns Nachfolger nicht erst heute zu einer Revision dieses geschlossenen, kontinuierlichen Bilds der Musikgeschichte. Zwar mag es in systematischer, musiktheoretischer oder satztechnischer

Hinsicht durchaus eine Vergleichsbasis zwischen einem antiken Hymnus, einem Quartenorganum und einer Komposition Max Regers geben, vom Standpunkt der Kunst aus ist deren musikgeschichtliche Verknüpfung jedoch insofern problematisch, als der moderne Kunstbegriff (über den wir gleich noch sprechen werden) geschichtlich eine vergleichsweise späte Erscheinung ist, die in der Antike, im ausgehenden Mittelalter und der frühen Neuzeit kein wirkliches Äquivalent besitzt. Richard Taruskin stellt gleich im ersten Band seiner Musikgeschichte (die mit der Riemanns interessanterweise die Beschränkung auf den „Westen“ teilt und auch als historiographische Leistung eines Einzelnen Riemanns Handbuch der Mg. durchaus vergleichbar ist) anlässlich von Tropen und Melismen in der liturgischen Musik des 10. bis 13. Jahrhunderts die Frage „What is art?“ um zu erläutern, warum die Anwendung von Kriterien und Maßstäben des modernen Kunstbegriffs auf einen mittelalterlichen Tropus musikwissenschaftlich anachronistisch ist, was uns ästhetisch jedoch nicht daran zu hindern brauche, einstimmigen Gesang des Mittelalters heute als oder wie Kunst zu rezipieren – der Musikmarkt ist, wie Taruskin bemerkt, reich an Beispielen für derartige Umbesetzungen oder Aneignungen. Auch Taruskins Haltung zur historischen Begrenztheit des Kunstbegriffs spiegelt einen lange existierenden Common Sense.

Verweist die Genealogie des modernen Kunstbegriffs auf ältere und divergierende Konzepte von Kunst und Musik, so steht andererseits der moderne Kunstbegriff, kaum dass er sich ausgebildet hat, in der Kritik. Hegels These vom „Ende der Kunst“, formuliert am Ausgang der sogenannten „Kunstperiode“ in den 1820er Jahren, verweist gewissermaßen aus der Innenperspektive auf den fragilen Status von Kunst in der Moderne. Auch hier könnte man eine Parallele zur Evolutionstheorie ziehen, denn was an dieser irritierte, war ja nicht nur deren Hypothese über die Herkunft des Menschen, sondern auch die Möglichkeit, dass es gattungsgeschichtlich mit dem Menschen irgendwann ein Ende haben könnte (vgl. Foucault im Anschluss an Darwin). Beides, die schwierige Genealogie der Kunst wie auch die bis heute fortgeführte Diskussion über ihr bevorstehendes oder bereits erreichtes Ende haben

Konsequenzen für eine Musikwissenschaft, die sich als Kunstwissenschaft versteht. Nicht nur die kulturelle und soziale Diversität der Musik verweist auf Musik jenseits des Kunstparadigmas, auch temporal gibt es Musik vor und möglicherweise bereits nach der Periode des Kunstbegriffs, für die eine Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft sich demnach nicht mehr zuständig fühlen dürfte.

Wenn sich durch die kulturelle und historische Eingrenzung der Kunstmusik der Gegenstandsbereich der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft auf wenige Musik weniger Jahrhunderte beschränkt (grobe Eingrenzung meist: 18. bis 20. Jahrhundert), so trifft eine dritte und vielleicht schmerzhafteste Kränkung auf den verbleibenden Rest, auf den Korpus der Kunstmusik selbst. Denn mit der Erweiterung des Methodenarsenals der historischen Musikwissenschaft zeigten sich unter der Oberfläche scheinbar autonomer, selbstgenügsamer Kunstwerke Kräfte und „Tiefenstrukturen“, die deren „Autonomie“ und damit in einem spezifischen Sinn auch ihren „Kunstcharakter“ (um zwei Schlüsselbegriffe der Diskussion schon einmal fallen zu lassen) fragwürdig erscheinen ließen. Es zeigten sich Machtkonstellationen, Klasseninteressen, Geschlechterverhältnisse, die gesellschaftlichen Verwerfungen der „Teufelsmühle“ der kapitalistischen Ökonomie u. v. m. Im Extrem erschienen die Kunst und der sie tragende ästhetische Diskurs selbst als Teil der „bürgerlichen Ideologie“ (so bei Georg Knepler), die blind für die sie tragenden und sie ermöglichenden Zusammenhänge war. Als Kunstwissenschaft ist dann die Musikwissenschaft selbst, solange sie sich eben nur vom Standpunkt der Kunst aus für Musikgeschichte interessiert, in dieser Ideologie befangen, sie ist selbst Teil dieser Ideologie.

Nehmen wir diese drei Kränkungen (die je nach Perspektive natürlich auch als Befreiungen empfunden werden können) zusammen – die Dezentrierung der Kunstmusik in kultureller Hinsicht, die historische Relativierung und Begrenzung des Kunstbegriffs, sowie die Kritik der die Idee der Kunstmusik tragenden Ideologien –, dann muss man heute wohl eine durchaus signifikante Entwertung des Kunstbegriffs im Spektrum der

Musikwissenschaften konstatieren. Die Frage, ob dies ein gravierendes Problem darstellt, das möglicherweise sogar die institutionelle Eigenständigkeit der Musikgeschichte gefährdet, oder ob sich dahinter nur eine notwendige Entspannung und Versachlichung nach zwei Jahrhunderten übersteigter und übertriebener Erwartungen an die Kunst verbirgt (wie es der Kunstwissenschaftler Wolfgang Ullrich vertritt), die auch von Seiten der Historischen Musikwissenschaft zu begrüßen wäre, möchte ich an dieser Stelle noch auf sich beruhen lassen.

Der Kursverfall des Kunstbegriffs im Horizont der Historischen Musikwissenschaft dürfte jedenfalls einer der Gründe dafür sein, warum sich im Titel dieser Vorlesungsreihe zwischen „Musik“ und „Wissenschaft“ das Zauberwort „Kultur“ geschlichen hat. Umfasst Kultur nach ihrer weiten Bedeutung alles, was den Menschen als soziales, in ein Gewebe von Zeichen und Bedeutungen verstricktes Wesen ausmacht (Max Weber, Clifford Geertz), dann drängt sich eine Re-Konstituierung der „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“, wie sie in einigen Bereichen längst vollzogen worden sein mag, insofern auf, als eine musikalische Kulturwissenschaft alles integrieren zu können verspricht, was – wie angedeutet – unter der Hegemonie des Kunstbegriffs ausgeschlossen bleiben musste. Dass ein weiter Kulturbegriff gerade aufgrund dieser Offenheit und grenzenlosen Integrationsfähigkeit seinerseits nicht unproblematisch ist, ist oft zu seiner Kritik angemerkt worden. Für mich stellen sich in diesem Zusammenhang und in dieser Vorlesung dann aber vor allem zwei Fragen: (1.) die Frage, wie sich dann das, was Musik *als Kunst* ausmacht, in ein kulturwissenschaftlich geöffnetes Paradigma der Musikwissenschaft integrieren ließe, (2.) die Frage, was aus der Methodik einer musikalischen Kunstwissenschaft wird, wenn die Wissenschaft eine historisch reflektierte Haltung oder gar eine Haltung kritischer Distanz zum Kunstbegriff einnimmt. Ich glaube, dass man vorsichtig damit sein sollte, Kunst auf Kultur, auf Diskurse oder gar Natur zu reduzieren (Kulturanthropologie). Was ich deshalb versuchen möchte zu zeigen ist (1), warum Kunstwissenschaft und Kulturwissenschaft keine ausschließende Alternative

darstellen müssen und dies auch nicht sollten, (2) wie es aus meiner Sicht möglich ist, heute Historische Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft zu betreiben. Dazu werde ich im Hauptteil jedoch zunächst einen historischen Überblick von der Konstituierung bis zur Krise der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft geben. Erst am Schluss werde ich dann versuchen, eine Antwort auf die aufgeworfenen Fragen zu geben.

Vom Aufstieg und Fall der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft

Um von Musik als Kunst zu reden oder sich an die Erforschung der Musik als Kunst zu machen, muss man – das ist nur scheinbar eine Trivialität – über einen Begriff von Kunst verfügen. Nun wurde bereits gesagt, dass das, was man Kunst im emphatischen Sinne oder Kunst im Sinne des modernen Kunstbegriffs nennt, ein begriffsgeschichtlich spätes Phänomen ist. Da hierin eine der Voraussetzungen für die Konstituierung der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft liegt, möchte ich den fachgeschichtlichen Teil mit einigen Bemerkungen zu begriffsgeschichtlichen Zusammenhängen beginnen.

Wortgeschichtlich reicht „Kunst“, auch in ihrer Kombination mit dem Wort Musik, lange vor die frühneuzeitliche Schwelle zur Moderne im 16. bis 18. Jahrhundert zurück, insbesondere, wenn man den lateinischen Terminus „ars“ bzw. das griechische „techné“ in die Wortgeschichte mit einbezieht. Die Begriffsgeschichte verweist hier jedoch auch auf grundlegende Differenzen zur modernen Verwendung. So umfasst die lateinische „ars“ diverse Fähigkeiten und Kompetenzen (wie man neudeutsch sagen würde), keineswegs nur oder sogar noch gar nicht die der heute als Künste bezeichneten Tätigkeiten der Malerei, der Dichtung, des Musizierens usw., sondern etwa auch die Tischlerei oder die Heilkunde. Noch die mittelalterlichen „Artes liberales“ setzen einen weiter gefassten Begriff von Kunst voraus, grenzen aber in ihrer Überschneidung mit der „Scientia“ die theoretischen Künste von den nur handwerklichen ab. „Ars“ verweist insofern sowohl auf Handwerk als auch auf Wissen,

Wissenschaft, Theorie. In der deutschen Sprache lässt sich diese Ambivalenz noch bis ins 17. Jahrhundert nachvollziehen, wo sich Belege für die Verwendung des deutschen Worts „Kunst“ im Sinne von „Wissen“ finden. Auch das Wort „Wissenschaft“ hat übrigens erst spät seine heutige Bedeutung angenommen und bedeutet im 17. Jhd. meist noch Kunde oder Nachricht.

Die heute gebräuchlichen Verwendungen von „Kunst“ und „Wissenschaft“ sind also Resultate von Bedeutungsverschiebungen, in denen sich immer auch Veränderungen auf der sachgeschichtlichen Ebene dokumentieren. So setzt die Verbindung der Worte zum neuhochdeutschen Wort „Kunstwissenschaft“, das erst im 18. Jahrhundert nachweisbar ist und erst bei Winckelmann und Herder auf die Kunst im neueren Sinne bezogen wird, die zuvor nicht selbstverständliche Unterscheidbarkeit der Kunst vom Wissen voraus. Hier verweist die Begriffsgeschichte auf einen Emanzipationsprozess, der in der italienischen Renaissance ansetzt und sich bis zur „Querelle des Anciens et des Modernes“ fortzieht, einen Emanzipationsprozess, in dem sich schließlich in bewusster Opposition zu den mittelalterlichen freien Künsten, aber auch zu den nun so genannten „mechanischen Künsten“ das Ensemble der „schönen Künste“, der „beaux arts“ herausbildete. Neben der Unterscheidung vom Wissen dokumentiert bereits der Titel „schöne Künste“ eine Eingrenzung auf das, was dann später der Gegenstand einer neuen Disziplin, der Ästhetik sein wird: die Gestaltung und Wahrnehmung des Schönen. Die Diskussion über die Zusammensetzung des Ensembles der schönen Künste im 17. und 18. Jahrhundert ist ein weites Feld, in das ich mich jetzt nicht weiter vorwagen möchte, was für unser Thema aber auch gar nicht erforderlich ist. Wichtig für meine Argumentation sind vielmehr zwei weitere Tendenzen, die dann vor allem im 18. Jahrhundert zu erneuten Veränderungen auf wortgeschichtlicher, aber auch auf sach- und begriffsgeschichtlicher Ebene geführt haben. Ich meine die Etablierung des Kollektivsingulars „die Kunst“, mit der zusammenhängend dann auch eine Eingrenzung der schönen Künste auf eine aus Dichtung, Malerei, Skulptur, Tanz,

Musik und evtl. Architektur bestehenden Gruppe stattfindet. Über die Hintergründe dieser letztgenannten Tendenzen, bei denen man auch von der Herausbildung der „Autonomieästhetik“ spricht, sind dicke Abhandlungen geschrieben worden, die viele Regalmeter in den Bibliotheken füllen. Als Kunst im kollektiven Singular *ohne* genauere Bestimmung auf der Objektebene (z. B. als Dichtkunst, Tonkunst usw.) lässt sich, um nur einige Punkte zusammenzufassen, über die weitgehend Einigkeit besteht, erst seit der Epochenschwelle um 1800 eine besondere Sphäre menschlichen Handelns und menschlicher Erfahrung ansprechen, die – ähnlich wie die Religion oder die Ökonomie – einen eigenständigen Gegenstandsbereich umfasst und dabei prinzipiell bzw. im Idealfall unabhängig von anderen gesellschaftlichen Funktionsbereichen ist. Dies ist mit dem Begriff „Kunstautonomie“ gemeint, welche bei Autoren wie Karl Philipp Moritz, Friedrich Schiller oder Immanuel Kant gleichermaßen vorausgesetzt, wenn auch unterschiedlich begründet wird. Autonomie der Kunst meint dabei Postulate wie das der Zweckfreiheit des Kunstwerks, der In-Sich-Geschlossenheit und Selbständigkeit des ästhetischen Urteils oder der Freiheit des Künstlers/des Genies von jeglicher Fremdbestimmung. Für die Einteilung und Gruppierung der schönen Künste heißt dies, dass Künste wie die Kochkunst, die Kunst der Tischdekoration, die Kalligraphie oder die Schmuckherstellung, die ihren Zweck nicht allein in sich selbst, sondern etwa auch in der Nahrungsaufnahme, der Mitteilung oder der Körperbekleidung haben, nicht in den Bereich der autonomen Kunst fallen. Und erst um den geschlossenen Bereich der autonomen bzw. autonomiefähigen Künste können sich seit dem 19. Jahrhundert dann die Bereiche des Kunsthandwerks, der angewandten Kunst, des Kunstgewerbes, später das Design oder in negativer Akzentuierung die „Kulturindustrie“ gruppieren. Dass es dem Kunstdiskurs der Moderne besonders wichtig sein wird, die Kunst von diesen Nachbargebieten abzugrenzen (auch wenn dies bisweilen schwierig ist), ist bekannt. Eine Musik dem Kunstgewerbe oder der Kulturindustrie zuzuordnen hat im Rahmen des Kunstdiskurses den Status eines Verdikts.

Soweit zum wort- und begriffsgeschichtlichen Befund.

Warum aber ist die Autonomie der Kunst ihren Verfechtern so wichtig? Auch wenn sie sich in einigen wesentlichen Aspekten ihrer Ästhetik unterscheiden, sind Kant und Schiller, die für die Entwicklung des modernen Kunstbegriffs wohl wichtigsten Autoren, in dieser Frage eng beieinander. Für Kant ist die Autonomie des ästhetischen Urteils eine notwendige Bedingung dafür, dass sich die Freiheit als oberster Wert der praktischen Vernunft (der Ethik) mit der Kausalität, die der Verstand in der Gesetzmäßigkeit der Natur findet, vereinbaren lässt. Und zwar dadurch, dass das ästhetische Urteil in der Zweckmäßigkeit und Schönheit von Natur und Kunst einen in sich selbst (und nicht etwa kausal) begründeten Sinn bzw. Zweck voraussetzt, der nun aber nicht bloß gedacht (und damit übersinnlich), sondern sinnlich konkret ist. Die Freiheit und Autonomie des ästhetischen Urteils sind der Beweis und die Bestätigung dafür, dass der Mensch als solcher *wirklich*, d. h. nicht nur der Idee nach frei und nicht von irgendwelchen kausallogisch wirkenden Begierden und Zwängen getrieben ist. Auch Schiller verknüpft in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) Kunst und Freiheit, wenn auch nicht wie Kant über ein bestimmtes Vermögen des Menschen, sondern über die Tätigkeit des Spielens. Beiden gemeinsam ist aber die zentrale Bedeutung, die sie der Ästhetik und damit der Kunst (im kollektiven Singular) auch in einem über die Kunst hinausgehenden Sinne zumessen. Nur scheinbar paradox ist die funktionale Autonomie der Kunst die Voraussetzung dafür, dass sie, etwa wie bei Schiller als Mittel zur Erziehung zur Freiheit, für die menschliche Gesellschaft etwas leistet, was in der Perspektive der Aufklärung weit über ihre früheren Funktionen im Rahmen des Hofzeremoniells oder des kirchlichen Ritus hinausgeht. Diesen philosophisch begründeten immens hohen Anspruch kann man als die normative Dimension oder auch das normative Ideal des modernen Kunstbegriffs bezeichnen, als das Ethos der Kunst in der Moderne.

Musik als Kunst zu verstehen oder zu untersuchen bedeutet vor diesem Hintergrund also sie als autonome Kunst zu begreifen. Nur Musik, die das leistet, was Kant und Schiller für die Autonomie des ästhetischen Urteils fordern, kann als freie, autonome Kunst gelten. Bernd Sponheuer und andere haben beschrieben, wie sich mit diesem Postulat und den sich daraus ergebenden Konsequenzen eine Problemkonstellation ergab, an der sich große Teile der Musikästhetik des frühen 19. Jahrhunderts abgearbeitet haben. Dabei ging es auf einer allgemeinen Ebene um den Status der Musik, deren Begriffslosigkeit und Unbestimmtheit ihr einmal einen eher niederen Rang (so bei Kant), einmal genau umgekehrt eine besonders privilegierte Position unter den Künsten zuwies (so bereits bei Adam Smith, der die Unabhängigkeit der Instrumentalmusik in Bezug auf Sprache und Nachahmung geradezu als Modell für Kunstautonomie anführte). Dann ging es aber auch grundsätzlich um die Autonomiefähigkeit der Musik. Rein äußerlich gibt sich die Autonomie (bzw. Heteronomie) einer Musik, im Sinne ihrer Zweckfreiheit bzw. Zweckgebundenheit, in den meisten Fällen zwar ganz einfach schon anhand der Gattungszugehörigkeit eines Stücks oder anhand eines bestimmten Aufführungskontextes zu erkennen. Der hohe Anspruch, der sich im Sinne Kants oder Schillers mit der Kunstautonomie verband, zielt jedoch auf mehr als die bloße funktionale Unabhängigkeit, und gerade dieses Mehr stellte für die Musikästhetik ein Problem dar, für das es zunächst noch keine Antworten gab. Der Autonomiegedanke verbindet sich, wie wir bei Kant gesehen haben, ja nicht nur negativ mit der Freiheit von Zwecken (die ja auch Bedeutungslosigkeit, Nutzlosigkeit implizieren könnte), sondern auch positiv mit einem *inhärenten* Wert der Kunst, ihrem Selbstzweck oder dem „selbständig Schönen“, wie es später bei Hanslick heißt, d. h. mit einer Zweckmäßigkeit, die sich im Kunstwerk selbst konkretisiert. Keine Antworten gab es dazu, weil der Gegenstand hier nun das *individuelle* Kunstwerk war, dessen inhärenter Wert sich nicht etwa an dessen bloßer Übereinstimmung mit dem Regelwerk von Musiktheorie oder Satzlehre bemessen ließ. Keine Antworten gab es auch deswegen, weil die Sprache der frühromantischen und romantischen Literatur, in der die

gestiegenen Ansprüche und Erfahrungen mit einer als autonom gedachten Musik, insbesondere der Instrumentalmusik, zuerst ihren Ausdruck fanden (ich verweise auf *Mythos Musik*, Lubkoll), im Zuge der zunehmenden Verwissenschaftlichung des Denkens immer weniger zu befriedigen vermochte. Ich möchte die Kontroverse über die von Carl Dahlhaus rekonstruierte „Idee der absoluten Musik“, auf die man an dieser Stelle nun eigentlich eingehen müsste, zunächst außen vor lassen, möchte an dieser Stelle nur darauf hinweisen, dass Kunstautonomie bezogen auf Musik und „absolute Musik“ nicht bedeutungsgleich sind. Der Begriff „Absolute Musik“ ist ein eher Spezialfall im Bereich der Autonomieästhetik.

Anstatt in diese Diskussion einzusteigen, möchte ich einen kurzen, eher zufällig gewählten Text heranziehen, der zu einem relativ frühen Zeitpunkt gut die hier skizzierte Problemkonstellation und einen Versuch zu deren Lösung veranschaulichen kann. Es handelt sich um einen frühen Dialog von Johann Christian Lobe (vgl. Thorsten Brand 2002, die Ansichten Lobes differieren nach 1840 z. T. von dem frühen Dialog), der am 28. April 1830 in der *Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* erschien und sich der Frage „Wie muss ein Instrumentalwerk beschaffen seyn, wenn es einen vollkommenen Kunsteindruck hervorbringen soll?“ widmet. Diese Frage nehmen sich in einem behaglichen Kaffeehaus während einer kalten Herbstnacht nicht zufällig ein Dichter und ein Tonkünstler zur Unterhaltung vor. Der Dialog ist so aufgebaut, dass der Musiker (der den vielsagenden Vornamen Ludwig trägt) dem Dichter Ferdinand (hinter dem sich wohl der mit Lobe befreundete Ferdinand Hand verbirgt, vgl. Tischer) das Wesen des „ächten Instrumentalwerks“ zu erklären versucht, dabei seine Position jedoch immer wieder auf Einwände Ferdinands hin, der den philosophisch geschulten „Denker“ gibt, präzisieren und differenzieren muss. Ludwigs erster Bestimmungsversuch des vollkommenen musikalischen Kunstwerks schlägt den enthusiastisch-schwärmerischen Ton frühromantischer Kunstreligion an: uns „öffnet sich [...] ein wonniger Himmel voll herrlicher Erscheinungen [...] wir werden tief und immer tiefer in ihren Zauberkreis gezogen – alles Andere rundum verschwindet. Es

ist, als hätte die entfesselte Psyche einen vorahnenden Flug in ihre einstige Heimat unternommen und genösse auf Augenblicke die Wonne einer andern, vollkommeneren Welt.“ (261f.) Ferdinand zeigt sich wenig überzeugt: „Du beschreibst die Sache wie ein phantastischer Musiker [...] in Bildern, nicht wie der Denker, durch klare Begriffe.“, worauf er Ludwig seine Vorstellung vom Aufbau des Seelenapparats schildert und in vage auf Kant anspielender Diktion das Zusammenwirken der „Vermögen“ der „Einbildungskraft“, des „Gefühls“ und des „Verstandes“ erläutert. Erst deren harmonisches Zusammenspiel bringe einen vollkommenen Kunsteindruck hervor. Gerade dies sei bei der Instrumentalmusik nun aber fraglich, da diese weder ein „bestimmtes Gefühl“ noch „bestimmte Begriffe“ vermitteln könne. Ludwigs zweigeteilte Antwort kann man dann als Antwort auf die vorhin geschilderte Problemkonstellation lesen, denn sie versucht sowohl mit Blick auf das Gefühl als auch auf den Verstand die Kriterien auf den Begriff zu bringen, an denen sich der inhärente Wert des autonomen musikalischen Kunstwerks bemessen lassen soll. Dass sich nicht in sprachlicher Klarheit sagen lasse, welches Gefühl der langsame Satz von Beethovens vierter Symphonie schildere, sei zunächst nicht das Problem der Musik, sondern das Problem der Wortsprache, die mit ihrem Vokabular hinter dem in der Musik ausgebreiteten Gefühlsreichtum zurück bleibe. Die Wortsprache ist dafür einfach zu grob. Auf Ferdinands naheliegenden Einwand, dass sich dann aber auch nicht in sprachlicher Klarheit entscheiden lasse, was ein gutes und was ein schlechtes Instrumentalwerk sei, weil sich ja jeder auf seine unaussprechlichen privaten Gefühle berufen könne, antwortet Ludwig nun mit Rekurs auf einen zweiten Leitwert des modernen Kunstbegriffs neben dem der Autonomie: mit dem Rekurs auf die „Wahrheit“, heute würden wir sagen: Authentizität. Die „Wahrheit der Empfindung“, die hierüber entscheide, lasse sich eben nicht einfach behaupten. Der Einzelne einschließlich des Komponisten könne vieles sagen, wahr sei die Empfindung hingegen nur, wenn sie „*uns*“ von ihrer Wahrheit überzeuge (meine Kursivierung). Wie Kant setzt Liebe bzw. Ludwig hier auf den Gemeinsinn, den *sensus communis*, der als Garant der Allgemeingültigkeit des

ästhetischen Urteils (und zur Widerlegung seiner vermeintlichen Subjektivität) benötigt wird. Um es kurz zu erläutern: Gemeinsinn meint bei Kant in diesem Zusammenhang nicht etwa den Geschmack der größten Zahl, die „Mode“, sondern das Urteil, das unter den Bedingungen von Interessellosigkeit und Zweckfreiheit gerechtfertigter Weise den Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann. Wie um dieses Argument abzusichern, wenn auch eigentlich überflüssig, werden von Ludwig dann noch die Instanz des Genies und das alte Prinzip der Ausgewogenheit von Einheit und Mannigfaltigkeit bemüht, um den Vorwurf der Unbestimmbarkeit des Kunstwerts der Instrumentalmusik hinsichtlich ihrer Gefühlsdimension zu entkräften.

Davon restlos überzeugt fragt Ferdinand nun noch nach der Befriedigung des Verstands, der – wie wir gehört haben – neben der Bestimmtheit des Gefühls ja nun auch die Bestimmtheit der Begriffe von der Instrumentalmusik fordert. Hier kommen nun zwei Schlüsselkategorien der späteren musikalischen Kunstwissenschaft in Spiel. Wo sich die Wahrheit des Gefühls dem Gemeinsinn mitteilt, teile sich – so Ludwigs Antwort – der vollkommene Kunsteindruck eines Instrumentalwerks dem Verstande durch die Mannigfaltigkeit des „thematisch[en] [A]rbeiten[s]“ mit, sowie durch die von „Witz“ und „Scharfsinn“ geprägten Wiederholungen und Veränderungen des „Hauptgedankens“. Die Kunstfähigkeit der Musik im Sinne der Autonomieästhetik wird also dadurch begründet, dass sie als geistige, geistvoll mit Gedanken operierende Tätigkeit gefasst wird, wobei der Terminus der „Arbeit“, der hier anstelle von ebenfalls möglichen Termini wie „Spielen“ o. ä. auftritt, den Rang und die Ernsthaftigkeit der Kunst unterstreicht. Dieses geistige Geschehen zu „erlernen und zu bemerken“, also das, was bei E. T. A. Hoffmann an prominenter Stelle bereits zwei Jahrzehnte früher als „sehr tiefes Eingehen in die innere Structur [Beethovenscher Musik]“ benannt wird, sei die Aufgabe des Verstandes.

Was Lobe in diesem frühen Text formuliert (und was sich in anderen Texten der Zeit in ähnlicher Form findet), ist nicht nur der Grundriss einer Ästhetik des autonomen

musikalischen Kunstwerks, es ist zeichnen sich zugleich die Grundlinien eines kunstadäquaten Hörens ab, das beim zeitgenössischen Publikum – und so schließt der Dialog – leider nur selten anzutreffen sei, da dieses sich allzu gerne von Nebensächlichkeiten wie der „blendenden Uniform“ eines zu spät kommenden schönen neuen Gesandten ablenken lasse.

Ich habe ihnen diesen Text, der wie gesagt einer unter mehreren vergleichbaren ist, deshalb so ausführlich referiert, weil sich in ihm wesentliche Elemente des musikästhetischen Diskurses versammelt finden, auf deren Grundlage sich eine musikalische Kunstwissenschaft mit den Eckpfeilern der Ästhetik und der Werkanalyse überhaupt erst herausbilden konnte. Der Weg ihrer Entwicklung wäre für den deutschsprachigen Raum von den Zirkeln um die *Leipziger*, seit 1824 auch die *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* über ihre schleppende universitäre Institutionalisierung (in Berlin seit 1830 mit der Berufung von Adolf Bernhard Marx auf die Professur für Musik), zunächst bis zur Jahrhundertmitte nachzuerzählen. Otto Lange, Gründer des Berliner Tonkünstlervereins und Kritiker der *Vossischen Zeitung*, resümierte 1848 in der *Neuen Berliner Musikzeitung* (10. Mai) die sich hier vollziehende Emanzipation einer neuen Musikwissenschaft von der älteren Musiktheorie und attestierte dabei seinem Berliner Kollegen A. B. Marx, die entscheidende Rolle gespielt zu haben: Zwar seien Friedrich Rochlitz, F. D. Schubart und E. T. A. Hoffmann Verdienste bei der Überwindung einer Musiktheorie, die nur „um der Theorie willen da“ sei, zuzuerkennen, doch erst bei Marx bilde sich „die Theorie [...] aus den lebendigen und saftigen Früchten der Kunst heraus“ (137f.). Diese neue Verankerung dessen, was von Lange nun „Musikwissenschaft“ genannt wird, auf dem Fundament der Kunst führt Lange dann zu der Idee einer „comparativen Musikwissenschaft“, die die Musik nun nicht etwa wie Guido Adlers „vergleichende Musikwissenschaft“ mit Musik anderer Kulturen, sondern die Musik als Kunst mit den anderen Künsten unter dem Dach der Kunst im Singular vergleichen solle. Marx selbst spricht in seiner ebenfalls im Revolutionsjahr 48 (6. September) erschienenen „Denkschrift über Organisation des Musikwesens im preussischen Staate“, die ein

aufschlussreiches Dokument im Hinblick auf die damalige Institutionenpolitik ist, allerdings von der „Dürftigkeit des Erfolgs“ beim Versuch, die Musik als ästhetische und kunstgeschichtliche Disziplin an der Universität vollständig zu verankern. Es sollte noch etwa ein halbes Jahrhundert dauern, bis sich die Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten von den Arbeitsfeldern der Musikdirektoren, d. h. vom elementaren Musik- und Kompositionsunterricht sowie von der Aufgabe der musikalischen Einkleidung von Gottesdiensten und akademischen Feiern emanzipieren sollte (Göttingen 1861 Eduard Krüger erster Professor für Musikgeschichte).

Mit Blick auf die Ästhetik des autonomen musikalischen Kunstwerks, die fortan für die Musikgeschichtsschreibung leitend werden konnte, auch wenn zeitgleich bei August Wilhelm Ambros der Weg einer musikalischen Kulturgeschichte eingeschlagen wurde, ist es auffallend, dass Ideen wie Autonomie, Authentizität oder die Hervorhebung der thematischen Arbeit bei allen Kontroversen, Verwerfungen oder nur Differenzierungen, die sich im musikästhetischen Diskurs seitdem beobachten lassen, Kriterien sind, die im Grunde bis heute bei der Beschäftigung mit dem Kernrepertoire der Historischen Musikwissenschaft – dem Kanon – nicht nur eine Rolle spielen, sondern dominierend im Zentrum stehen. Warum das so ist, werden wir gleich noch sehen.

Es ist kein Zufall, dass sich diese Kriterien, mithilfe derer wir uns noch heute der Musik als Kunst zuwenden – einzig die Dimension des Gefühls dürfte nach dem Ende des langen 19. Jahrhunderts signifikant an Relevanz verloren haben – in der sogenannten bürgerlichen Moderne des frühen 19. Jahrhunderts, genauer im Biedermeier und in Zentren wie dem preußischen Berlin herausgebildet haben. Der für das deutsche Bürgertum in seinem Selbstverständnis wesentliche Bildungsgedanke führte hier, insbesondere in dessen Verflechtungen mit der staatlichen Bildungspolitik zu einem wissenschaftsfreundlichen Klima, das auch für den Umgang mit der Kunst Konsequenzen haben sollte: „Die *Wissenschaft* der Kunst ist [...] in unserer Zeit noch vielmehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in

welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte“, sagt Hegel in den von Hotho transkribierten Ästhetik-Vorlesungen. „Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“

*

Ich mache nun einen Sprung von der historischen Rekapitulation zur aktuellen Diskussion und möchte einige Stimmen zu Wort kommen lassen, die sich der bisher dargestellten historischen Entwicklung in kritischer Distanz zuwenden. Wir kommen also jetzt vom Selbstverständnis der frühen Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft, dem „Blick von Innen“, zu den anfangs dargestellten Kränkungen bzw. Infragestellungen zurück.

In den letzten Jahren ist es üblich geworden, die Zeitgebundenheit der sich in den 1820er bis 1840er Jahren konstituierenden Kunstmusikwissenschaft zu betonen, sie dadurch zugleich zu kritisieren und in ihrem Geltungsanspruch zurückzuweisen. Es ist auffallend, dass sich in diesem Zusammenhang gerade die Historische Musikwissenschaft gerne eine sozial- oder kulturwissenschaftliche Brille aufsetzt. So bezieht Sanna Pederson Adolph Bernhard Marx' Aktivitäten im Berliner Konzertleben der 1820er Jahre nicht auf die Musik als Kunst oder auf die Musikwissenschaft, sondern auf die Herausbildung und Festigung deutscher Nationalidentität (Pederson 1994). Diese sei der eigentliche Hintergrund für eine bei Marx zweifellos vorhandene Aufwertung der deutschen Musik auf der einen Seite, eine Abwertung ausländischer, insbesondere italienischer Musik auf der anderen Seite. Von hier lässt sich dann ideologiekritisch eine Verbindungslinie zu jenem oft bemängelten „Germanozentrismus“ der (internationalen) Musikwissenschaft noch im ausgehenden 20. Jahrhundert ziehen. (Terminus übernehme ich von Anselm Gerhard, 2000 Kanon). Germanozentrismus meint einen Sprachgebrauch, der mit der Musik im Singular

(entsprechend der Kunst im Singular) unausgesprochen die deutsche Musik von Bach bis Beethoven (und darüber hinaus) meint, während die Musik anderer Länder stets einen nationalen Koeffizienten erhält. (Dies ist in den zeitgenössischen Quellen durchaus nachzuvollziehen, wenn etwa die Frage „Ist italienische Oper Kunst“? gestellt wird. Das heißt nicht, dass italienische, französische, skandinavische usw. Musik nicht oder nur negativ rezensiert und diskutiert würde. Sie finden zudem etliche Texte zu Musik außereuropäischer Kulturen, z. B. ist die arabische Musik im frühen 19. Jahrhundert durchaus Thema in deutschsprachigen Musikzeitschriften. Beides jedoch eher außerhalb des Kunstdiskurses, unter Konzertrezensionen, Reiseberichten mit interessanten Schilderungen und Kuriositäten)

Einen zweiten Kritikpunkt lässt Ulrich Tadday in einem Beitrag zur Ästhetik der populären Musik anklingen, wenn er Pierre Bourdieus soziologische Kritik an der von Kant ausgehenden Tradition der Autonomieästhetik aufgreift, nach der hinter dieser, von Bourdieu despektierlich als „Professoren-Ästhetik“ bezeichneten, Ästhetik letztlich auch (wenn nicht nur) das Distinktionsbedürfnis der bürgerlich-akademischen Klasse stehe, und zwar sowohl nach unten (gegenüber dem vulgären Massengeschmack) als auch nach oben (gegenüber der Dekadenz der Aristokratie). Bourdieus Einwand geht dahin, dass Kant und seine Nachfolger (und zu diesen kann man mit Bernd Sponheuer die deutsche Musikästhetik bis hin zu Hanslick zählen) ihre Ästhetik stets in einer universellen, alle Menschen einschließenden Perspektive vortragen, dabei aber vergessen oder es unterlassen zu sagen, dass das Ideal freier, interesseloser, den Verstand einbeziehender Kunstkontemplation ein Privileg einer geringen Zahl von Menschen ist. Für die Aristokratie in ihrem Bedürfnis nach Luxus und Zerstreuung ist es als Ideal eher uninteressant, für die niederen Schichten in den Zwängen des Alltagslebens hingegen unerreichbar. Mit der Autonomieästhetik festige und bestätige insofern nur das erstarkende Bildungsbürgertum seinen gesellschaftlichen Führungsanspruch und seine Abgrenzung zu anderen sozialen Gruppen. ‚Musik als Kunst‘ schließt, wenn wir Bourdieus Theorie der sozialen Distinktion mittels Musik auf die sich in Deutschland

etablierende musikalische Kunstwissenschaft übertragen, in diesem Sinne nicht nur tendenziell die nicht-deutsche Musik aus, sondern auch solche, die mit den Sphären der Aristokratie oder der niederen Gesellschaftsschichten assoziiert werden kann. Bernd Sponheuer, dessen Rekonstruktion der Musikästhetik zwischen Kant und Hanslick durchaus von Sympathie zur musikalischen Autonomieästhetik getragen ist, diagnostiziert darin eine ihrer folgenreichen Schwachstellen. Die mit der Abgrenzung nach oben und unten verbundene Herabsetzung des Sinnlichen gegenüber dem Geistigen in der Musik habe, gewissermaßen als bedauernswerten Nebeneffekt, die Spaltung der Musik in Kunst und Nicht-Kunst, hohe Kunstmusik und niedere Trivialmusik bzw. Kitsch, in E-Musik und U-Musik befördert.

Frank Hentschel schließlich sieht in seiner 2006 veröffentlichten Habilitationsschrift die gesamte Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts geprägt von für sie unsichtbaren „Tiefenstrukturen“ der „bürgerlichen Ideologie“, deren Analyse hinter Kategorien wie der ästhetischen Autonomie und der Wahrheit der Kunst oder dem Bildungsgedanken eine jeweils unausgesprochene politische Dimension erkennen lasse. Ideologie meint bei Hentschel zwar nicht „falsches Bewusstsein“, sondern neutraler Voraussetzungen des Denkens und Handelns, die nicht reflektiert werden oder unbewusst bleiben. Dennoch attestiert Hentschel der gesamten Musikgeschichte in Deutschland zwischen 1776 und 1871 „gravierende Mängel“, die so erheblich und verbreitet seien, dass sie nicht auf Verfehlungen oder Unkenntnis Einzelner zurückgeführt werden könnten, sondern eben auf ihren ideologischen Unterbau. Dabei sei es insbesondere die Unbestimmtheit der ästhetischen Dimension der Musik – also jenes für den musikästhetischen Diskurs gerade produktiven, da neue Antworten verlangenden Elements –, die die Musik und ihre Historiographie gegenüber der anderer Künste besonders ideologieanfällig werden ließe. Hentschel spricht von einer Leerstelle im Musikbegriff, die dann mit allerlei verborgenen Ideologemen, also Einzelementen der bürgerlichen Ideologie gefüllt werden könne: dem der Autonomie (hinter der letztlich der

Wunsch des Bürgertums nach Emanzipation erkennbar werde, etwa im Kontext der restriktiven preußischen Politik der 1820er Jahre), dem des Fortschritts (hinter dem die Ideologie eines „universalen Kontinuums“ historischer Veränderungen auf dem Weg zu einer immer vollkommeneren Musik stehe, die dann bei Bach und Händel oder Beethoven erreicht bzw. erst in Zukunft zu erwarten sei 215), dem der nationalen Überlegenheit (Deutschlands) oder dem der Wahrheit (hinter dem sich nach Hentschel insbesondere die Selbstgewissheit der christlichen Religion und deren Projektion auf die christliche Musik verberge). Was Hentschel für die Logik der Musikgeschichtsschreibung in dekonstruktivistischer Stoßrichtung feststellt, gilt dann natürlich auch für die diskursive Formation von deren Gegenstand: für die Musik. Denn was im musikalischen Kunstdiskurs die Autonomie, den Rang und die Authentizität von Kunstmusik gegenüber älterer, anderer oder heteronomer Musik begründen sollte, verlore mit Blick auf die ideologiekritisch offengelegten Mängel sein Fundament. Und hieraus kann sich als Konsequenz dann eigentlich nur das Postulat einer Musikgeschichtsschreibung und Musikwissenschaft ergeben, deren Leitwert nicht mehr der emphatische Kunstbegriff der Moderne ist.

*

Der Blick von außen fasst – um die wesentlichen Kritikpunkte der drei genannten Quellen zusammenzufassen – die Musik als Kunst und deren Wissenschaft nicht in den Kategorien eines normativen Ideals mit hohem ethischen Anspruch, sondern gibt sie als ein historisch wie sozial begrenztes Phänomen zu erkennen, das zudem mit den diagnostizierten Tendenzen zu ideologischer Befangenheit, nationalkultureller Hybris und der generellen Ausgrenzung von Anderem deutlich negative Konnotationen erhält. Diese sind zugleich Motivation und Ergebnis der gegenwärtig andauernden Phase wissenschaftlicher Selbstreflexion, für die ich ihnen die drei Beispiele angeführt habe. Sie sind auch der Hintergrund dafür, dass die

Zuwendung zu Musik jenseits des traditionellen Korpus der überwiegend deutschen Kunstmusik heute als befreiend und notwendig empfunden werden kann. Der Blick auf musikwissenschaftliche Forschungsschwerpunkte in den letzten Jahren/Jahrzehnten lässt durchaus diese beiden Perspektiven erkennen. Eine Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Historischen Musikwissenschaft auf das, was im Prozess der am Kunstbegriff orientierten Kanonbildung auf der Strecke blieb oder gar nicht erst ins Blickfeld geriet, macht sich ebenso bemerkbar, wie auf der anderen Seite die Einnahme reflexiv höher gestufter Meta-Positionen gegenüber der fachlichen Vergangenheit als Kunstmusikwissenschaft; Meta-Positionen, entweder in dem Sinne, dass der Kunst- und Musikbegriff wie angedeutet zum Thema kritischer Analyse wird, dass man eher Rezeptionsgeschichte als Werkgeschichte betreibt oder aber so, dass die Kunstmusik selbst auf unter ihrer ästhetischen „Oberfläche“ verborgene Tiefenstrukturen politischer, ökonomischer oder allgemein kultureller Natur hin untersucht wird.

Ich möchte nun, bevor ich auf die Fachentwicklung im 20. Jahrhundert zu sprechen komme, kurz andeuten, warum ein Ausweichen vor der Kunst als solcher, auf das diese fachgeschichtlichen Interessensverschiebungen durchaus hinauslaufen könnten, aus meiner Sicht nicht der Musikwissenschaft letzter Schluss sein kann und sollte. Es kann dies zunächst deshalb nicht sein, weil damit der Gegenstand Kunstmusik, den es ja zumindest als historischen Gegenstand gibt, in eine Distanz rückt, die in ästhetischer Hinsicht keine Differenzierung sondern eine Entdifferenzierung bedeutet. Die Gefahr, die man hier m. E. sehen muss, ist die Gefahr einer methodischen Ausgrenzung oder zumindest Marginalisierung der hier infrage kommenden Musik als unmittelbarem bzw. für sich stehendem Forschungsgegenstand. Was ich damit meine, ergibt sich aus der Frage, wie die Kunstmusik in den Blick genommen wird, wenn man sie nicht als Kunst im zuvor geschilderten Sinne ernst nimmt, sondern aus der ideologiekritischen, soziologischen oder diskursanalytischen Perspektive unserer drei kritischen Einwände fokussiert. Denn wie auch immer man den

Fokus ausrichtet, steht hier nicht mehr die Musik als solche im Mittelpunkt. Statt ihrer rücken das Sprechen oder Denken *über* Musik bzw. die sozialen Tatbestände, als deren Repräsentation und Dokumentation die Musik begriffen wird, ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Für diesen Vorgang, den man metaphorisch überspitzt auch als Austreibung der Kunstmusik aus der Musikwissenschaft (also als Variante der Kittlerschen „Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften“) bezeichnen könnte, gibt es unterschiedliche Gründe. Vielleicht nicht einmal so sehr die Neigung zu reduktionistischen Denkmustern oder gewisse antibürgerliche Ressentiments, die in einigen Fällen eine Rolle spielen mögen, sondern vor allem wohl die fortschreitende Verwissenschaftlichung des Fachs, die Beobachtungen erster und zweiter Ordnung (und dazu gehören neben der Musik selbst die musikalische Analyse und die Kunstinterpretation) zunehmend durch Meta-Themen auf höheren Beobachtungsebenen verdrängt. Der Wissens- und Reflexionszuwachs auf der einen Seite muss dann aber nicht nur meist mit einem Verlust an Wissen und Differenziertheit auf der anderen Seite bezahlt werden, sondern man nimmt sich auch die Möglichkeit, aus der Analyse der Musik *selbst* Erkenntnisse über historische Sachverhalte, auch in deren sozial- und kulturgeschichtlicher Tragweite zu gewinnen. Diese Möglichkeit nimmt man sich dann, wenn man das übersieht, was Adorno den „Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social [„sozialer Tatbestand“ im Sinne Émile Durkheims]“ genannt hat. Diesen Doppelcharakter ernst zu nehmen, bedeutet für mich, dass nicht nur eine rein immanente Kunstgeschichte der Musik, sondern eben auch eine bloß „von außen“ auf die Musik zugreifende Sozial- oder Kulturgeschichte der Musik zu einseitigen Ergebnissen führen. Ich glaube, dass wir mit der angedeuteten Gefahr einer Austreibung der Kunstmusik aus der Musikwissenschaft an einem entscheidenden Punkt sind, was das Selbstverständnis und die methodische Ausrichtung der Historischen Musikwissenschaft nach den sog. „cultural turns“ der letzten Jahrzehnte angeht.

Ich werde zu den sich hier aufdrängenden Fragen, die sich uns heute am Beginn des 21. Jahrhunderts stellen – also den eingangs bereits formulierten Fragen nach dem Umgang mit Kunst im Zeichen eines kulturwissenschaftlichen Paradigmas –, am Schluss meines Vortrags zurückkommen, möchte nun zunächst jedoch noch kurz die fachgeschichtliche Rekapitulation unseres Themas mit der Entwicklung seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vervollständigen, weil sich im Rückblick auf die Fachgeschichte nicht nur einiges für heutige Methodenfragen lernen lässt, sondern weil die Probleme, mit denen wir uns heute konfrontiert sehen, in verwandter Form bereits von früheren Generationen diskutiert worden sind.

*

Gehen wir ca. 125 Jahre zurück in die eigentliche Gründungsphase der universitären Musikwissenschaft, so finden wir zunächst eine Situation vor, in der die Zuständigkeits- und Gegenstandsbereiche der Musikforschung noch in ziemlicher Klarheit voneinander geschieden sind. Dies lässt sich bei so unterschiedlichen Wissenschaftler-Typen wie Hugo Riemann und Guido Adler gut nachvollziehen. Für beide stand es außer Frage, dass im Zentrum der musikwissenschaftlichen Forschung das musikalische Kunstwerk zu stehen habe. Interessant sind in unserem Zusammenhang nicht so sehr die offenkundigen Differenzen zwischen Riemann und Adler wie auch zur Situation um 1850, sondern vor allem die Kontinuität der Positionen beider im Vergleich mit der Situation ein halbes Jahrhundert zuvor. Lesen wir vor dem Hintergrund der vorhin dargestellten gegenwärtigen Kritik am Kunstparadigma Guido Adlers „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, mit dem er 1885 die zusammen mit Friedrich Chrysander und Philipp Spitta herausgegebene *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* eröffnete, dann fällt auf, wie selbstverständlich Adler die Kunst und das Kunstwerk als einzig würdigen Gegenstand musikwissenschaftlicher

Forschung voraussetzt. „Die *moderne* Kunstwissenschaft wird vor allem die Kunstwerke zur Grundlage der Forschung nehmen“, resümiert Adler am Ende der Einleitung, wobei der weitere Text dann deutlich macht, dass das relativierende „vor allem“ eigentlich eine Untertreibung darstellt, denn während für die philologische und historiographische Seite Gegenstände außerhalb der „Tonkunst“ ohnehin nicht infrage kommen, sieht Adler noch die der systematischen Seite der Musikwissenschaft zugeteilten Fragen nach dem „Verhältnis der Tonkunst zur Natur“, „zur Kultur, dem Klima“ oder „den nationalökonomischen Verhältnissen eines Volkes“ im Dienste der Erkenntnis des musikalischen Kunstwerks, auch wenn sich hiermit bereits eine Aufweichung des Autonomiegedankens ankündigen mag. Die Diversität der Fragestellungen, in der sich mit dem Verweis auf Natur, Kultur und Ökonomie der Musik heute an vorderster Front bearbeitete Themengebiete der (historischen) Musikforschung zu verbergen scheinen, zeigt das Auseinanderstreben der jungen Disziplin im allgemeinen Trend hin zu ausdifferenzierter Professionalität, die hier allerdings, ebenso wie 20 Jahre später in Riemanns *Grundriß der Musikwissenschaft* noch von der Klammer eines, wenn auch weit gefassten Kunstbegriffs zusammengehalten wird. Diese Klammer umspannt in diachroner Perspektive – auch hier sind sich die Antipoden Adler und Riemann einig – dann auch eine sehr große historische Zeitspanne, die bis zu den Anfängen der Musiktheorie in der Antike zurückreicht und – wie Adler anders als später Riemann gleich in den ersten Sätzen des Texts klar macht – Musik fremder Kulturen ins Gebiet der „Tonkunst“ zu integrieren vermag, sofern diese mit „Reflexion“ und „Wissenschaft“ verbunden sind, Wissenschaft hier im Sinne von Musiktheorie verstanden. Der erste Band der *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* zeigt, wie breit die musikalische Kunstwissenschaft zusammen mit ihren „Hilfswissenschaften“ in diesem Sinne aufgestellt sein konnte. Sie finden einen Beitrag Chrysanders, „Über die altindische Opfermusik“, einen musiktheoretischen Text über „Takt und Rhythmus“, Aufsätze über Philidor, Vivaldi und Händel, über du Fay, die mittelalterliche Musiktheorie und Aufführungspraxis, einen Beitrag

Spittas über Sperontes ‚Singende Muse an der Pleisse‘ und einen langen Beitrag von Carl Stumpf über die Musikpsychologie in England. Ob die Autoren des Heftes Adlers Systematik in allen Details unterschrieben hätten, sei dahingestellt, noch in Chrysanders Beitrag über die altindische Musik wird diese jedoch als „Urform der Tonkunst“ genealogisch eingereiht und Carl Stumpf korrigiert Charles Darwin in seinem Referat über die englische Musikpsychologie dahingehend, dass der „Ursprung der Kunst“ hinsichtlich der Musik nicht im Tierreich zu suchen sei, da hier kein Bewusstsein für Intervalle etc. vorauszusetzen sei, was im Umkehrschluss aber den Bereich der Kunst immerhin bis an die Grenze zum Tierreich ausdehnt (313).

Wie weit jene Klammer, für die Termini wie „Tonkunst“ oder „Kunstmusik“ eingesetzt wurden, den Kunstbegriff auch überdehnte und von innen aushöhlte, wurde nach der Zäsur des ersten Weltkriegs zunehmend offensichtlich. Adlers Schüler Egon Wellesz formuliert im ersten Jg. des *Archivs für Musikwissenschaft* 1918/19, auch wenn er das „romantische Ideal der Kunstbetrachtung“ durch das objektivere professionelle Vorgehen einer „vergleichenden historischen Kritik“ ersetzt wissen will (438f.), zwar noch ein klares Bekenntnis zur Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft: „Die Musikwissenschaft stellt sich [...] als Teil der Kunstwissenschaft im Allgemeinen und als solcher als Teil der Kulturwissenschaft dar [Kulturwissenschaft nicht im eingangs genannten weiten Sinne von Kultur sondern als Wissenschaft, der es um Wertfragen geht, TJ]; ihr Objekt ist das musikalische Kunstwerk und die Bedingungen seiner Entstehung, Entwicklung und Ausführung“ (446). Der Blick in Fachzeitschriften und Publikationen der 1920er Jahre zeigt jedoch, dass das Gegenstandsfeld der Musikwissenschaft im Zuge der Professionalisierung der Teildisziplinen, des immer größeren Wissensbestands und nicht zuletzt im Zuge sich verändernder musikästhetischer Vorlieben mehr und mehr auseinanderzudriften beginnt. Die Untersuchungen der vergleichenden Musikwissenschaft und der Volksmusikforschung (Mersmann) werden zu zunehmend unabhängigen Forschungszweigen. Und an Heinrich

Besslers Arbeiten zur Musik des Mittelalters – der Habilitationsschrift von 1925 und dem 6 Jahre später (1931 und 1934) erscheinenden Handbuchband *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* – wäre dann etwa abzulesen, wie die „alte Musik“ zunehmend als von der modernen Kunstmusik zu unterscheidende Ausprägung von Musik gefasst wird. Besseler beginnt in der Einleitung des Handbuchbands gleich mit der Feststellung, „daß die gesamte ältere Kunst von jeher in einem wesentlich anderen Verhältnis zur Gegenwart stand als das Schaffen der letzten drei Jahrhunderte. Sie muß unter besonderen Voraussetzungen erwachsen sein, denen sich die Folgezeit immer mehr entfremdet hat“ (1f.). Nicht von ungefähr setzt Besseler für die Musik vor 1600 an entscheidenden Stellen den Terminus „Kultmusik“, was besonders im Vergleich mit Riemanns *Handbuch der Musikgeschichte* ein aufschlussreicher Sprachgebrauch ist, denn Riemann hatte kein Problem damit, die ihn interessierende Musik der Antike und des Mittelalters stets als „Kunstmusik“ zu titulieren. In seinem Habilitationsvortrag über die *Grundfragen des musikalischen Hörens* hatte Besseler mit feinem Gespür für die neuen Zeitumstände das Zerfallen der geschlossenen musikalischen Tradition, aus deren Gefüge Riemann noch sein riesiges wissenschaftliches Oeuvre entwickeln konnte, diagnostiziert. Angesichts einer nun als heterogen erfahrbaren Pluralität von Musik – Musik des Mittelalters, Lieder des 16. Jahrhunderts, Barockoper, vorbachische Orgelkunst, fremde Musikkulturen, Jazz – kann er das „naive Höhepunktgefühl einer traditionell geschlossenen Zeit“ einer älteren Generation von Musikwissenschaftlern nur noch belächeln. Besslers Distanz zur Tradition der autonomen klassisch-romantischen Kunstmusik, so einflussreich sie war und so sehr Besseler mit ihr den Zeitgeist traf, war allerdings nicht unbedingt Mehrheitsmeinung. Im selben *Handbuch der Musikgeschichte* widmet sich immerhin ein ganzer Band von zehnen dem Thema *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*. Sein Autor, Ernst Bücken, versucht sich hier an der Methodenlehre und Typologie einer Musikgeschichtsschreibung, die aus der Analyse der Musik selbst die musikhistorische Entwicklung zu rekonstruieren erlaubt. Ganz im Sinne einer

Verwissenschaftlichung der Analyse zielt diese weniger auf das individuelle Kunstwerk und dessen (genialen) Schöpfer, sondern versucht mit kunstgeschichtlichen Grundbegriffen (im Sinne Heinrich Wölfflins) Dimensionen des Stils, Stil- und Generationsfolgen oder die Typologie von Schaffensphasen am einzelnen Beispiel zu untersuchen. Dass hierbei so gut wie ausnahmslos kanonisierte Kunstmusik der Neuzeit diskutiert wird, spricht für die Haltbarkeit des Kunstparadigmas, kann aber nicht über die Risse hinwegtäuschen, die sich an anderen Stellen im Gebäude zeigen.

Ich möchte diesen Überblick an dieser Stelle abbrechen, da ich denke, dass die entscheidenden Veränderungen bereits deutlich geworden sind. Die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts sind m. E. eine fachgeschichtlich und insbesondere was die Zukunft der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft angeht entscheidende Phase. Der Kunstbegriff hat als Klammer für das gesamte Gebäude der Musikwissenschaft eigentlich bereits jetzt ausgedient, was sich wortgeschichtlich an der veränderten Besetzung von Termini wie Kunstmusik oder Tonkunst ablesen ließe. Für aufmerksame Zeitgenossen bedarf eine von der Ästhetik der autonomen Kunst her kommende Musikwissenschaft und Musikgeschichte von nun an einer begründeten Rechtfertigung, will sie sich nicht von vornherein angreifbar machen. Bücken verschwendet in seinem Handbuchband nicht viel Zeit auf eine solche Rechtfertigung. Am Beispiel der Schriften von Arthur Wolfgang Cohn habe ich zusammen mit Jan Philipp Sprick jedoch zu zeigen versucht, wie der Primat der Ästhetik und des Kunstwerts von Musik unter den veränderten Bedingungen bereits den frühen 1920er Jahren mit durchaus hohem Reflexionsaufwand zu verteidigen versucht wurde.

Wenden wir uns als letzter Station nun der Situation in den 1970er Jahren zu, so kann man sagen, dass die Problemkonstellation durchaus vergleichbar mit der der 20er Jahre ist, sich die Situation jedoch spürbar zugespitzt hat. Argumentierte Cohn konkret gegen die Musiksoziologie Paul Bekkers, so sieht sich Carl Dahlhaus im Berlin der Nach-1968er Jahre einer politisch links orientierten Studentenschaft (der „Neuen Linken“, 1, 211) gegenüber, die

für das Modell einer marxistischen Musikgeschichtsschreibung, wie es der Ost-Berliner Kollege Georg Knepler 1961 in der *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* vorgeführt hatte, Sympathien hegte.

Dahlhaus selbst hat sich verschiedentlich dazu geäußert, wie seine *Musik des 19. Jahrhunderts* aus dem Jahr 1980 zusammen mit den als methodologische Grundlegung dazu gehörigen *Grundlagen der Musikgeschichte* von 1977 sowie der 1978 erschienenen *Idee der absoluten Musik* als „Gegenentwurf“ nicht zuletzt zur marxistischen Musikgeschichtsschreibung zu verstehen seien (z. B. *Grundlagen*, 114). Ich möchte versuchen, wenigstens kurz zu schildern, wie sich Dahlhaus in dieser Konstellation positioniert, stütze mich dabei allerdings nicht auf die drei umfangreichen Monographien, sondern auf den 1974 in der *NZfM* erschienenen Text „Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?“, der nicht nur als komprimierte Fassung der *Grundlagen der Musikgeschichte* gelesen werden kann, sondern der zusammen mit dem 1976 immerhin in der *FAZ* erschienenen Beitrag „Versuch einen faulen Frieden zu stören. Der Zerfall des musikalischen Werkbegriffs. Die Wissenschaft von der Musik im Spannungsfeld von Ästhetik und Sozialgeschichte“ erkennen lässt, dass es hier um mehr als spitzfindige musikhistoriographische Detailfragen ging. Rückblickend und vor dem Hintergrund des heute dominanten kulturwissenschaftlichen Paradigmas ist man verblüfft von der Radikalität, mit der Dahlhaus sich zu einem Musik- und Kunstbegriff als Grundlage seiner Musikgeschichtsschreibung bekennt, den man heute wie damals wohl als elitäristisch bezeichnen würde. Ihm geht es dabei vor allem darum, die Musikgeschichte als eine „Kunstwissenschaft“ zu begründen, „die den Namen [Kunstwissenschaft] verdient“ (205). Man kann darin den bislang letzten großen Versuch sehen, die Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft zu konzipieren, und das Besondere daran ist, dass Dahlhaus diesen Versuch nicht aus dem „naiven Höhepunktgefühl“ eines Riemann, sondern gewissermaßen in Verteidigungsstellung auf äußerst sentimentalische d. h. reflektierte Weise unternimmt. Das

grundsätzliche Problem, das sich Dahlhaus stellt, ist die Schwierigkeit, im Rahmen der Musikgeschichtsschreibung eine Verbindung zwischen „Ästhetik“ und „Historie“ herzustellen. Der Ästhetik geht es um die Präsenz und den Wert von Musik (ihr Sein), die auf gewisse Weise quer zum kontextualisierenden historischen Bewusstsein stehen; der Historie geht es dagegen um musikalische Dokumente und Ereignisse (die Vergangenheit und das Werden der Musik), die sich als historische der ästhetischen Gegenwart der Musik entziehen. Die sozialgeschichtliche Möglichkeit, musikalische Kunstwerke historiographisch auf ihren Status als bloße Dokumente oder Ereignisse zu reduzieren, in denen sich dann Spuren des Zeitgeistes erkennen ließen, führt für Dahlhaus nur zu einer „Karikatur“ (197) von Musikgeschichte, die verkenne, dass es sich bei den musikalischen Kunstwerken „primär um ästhetische Gegenstände“ und „erst sekundär [um] Quellen [handele], aus denen sich vergangene Ereignisse oder Zustände erschließen lassen.“ (197) Zudem sei es – hier verwendet er ein Argument, das schon Cohn gebraucht hatte – angesichts der Fülle von Dokumenten und Ereignissen auf sozialgeschichtlicher Grundlage überhaupt nicht möglich, eine Auswahl von Musik zu treffen, deren Geschichte „zu schreiben lohnt“ (197) (man muss sich immer vor Augen halten, dass Dahlhaus hier v. a. an die Musik des 19. Jahrhunderts denkt). Um nun die Musikgeschichte nicht zu einem „Appendix oder Vehikel der Sozialgeschichte“ (206) werden zu lassen, sei die Ästhetik als fundierendes Element der Historiographie unverzichtbar, und zwar – wie Dahlhaus es mindestens für die Musik des 19. Jahrhunderts ganz klar formuliert – „die klassisch-romantische Ästhetik des autonomen Werks“ (197). „Musikhistorie beruht als Werkgeschichte – als Geschichte, deren tragendes Gerüst musikalische Werke bilden – auf der Idee autonomer Kunst“ (203), heißt es an anderer Stelle, „Der Begriff des Werkes und nicht der des Ereignisses bildet ihre tragende Kategorie“ (197). Musikgeschichte ist, zumindest für die Zeit, in der der emphatische Kunstbegriff der Moderne als historische Realität vorausgesetzt werden kann, bei Dahlhaus also nur denkbar als ästhetisch substantielle Kunstgeschichte der Musik auf der Grundlage des

Autonomiegedankens und eines starken Werkbegriffs. Die Alternative wäre – und hier bekommt Dahlhaus' Argumentation eine konkret institutionenpolitische Note – eine sozialhistorisch ausgerichtete Musikgeschichte, von der nicht so recht ersichtlich ist, warum es sie als eigenständige Universitätsdisziplin überhaupt geben muss. Denn die „Entscheidung Musikgeschichte zu studieren, wenn man sich eigentlich für Sozialgeschichte interessiert (in der die Musikgeschichte immer in der Peripherie und im Schatten stehen wird)“ findet Dahlhaus „befremdend“. (im Versuch einen faulen Frieden zu stören 212).

Wie Dahlhaus sein Problem der Vermittlung zwischen Ästhetik und Historie zu lösen versuchte, möchte ich an dieser Stelle auf sich beruhen lassen, denn die vielen dialektischen Windungen seiner Musikhistorik nachzuvollziehen würde den Rahmen der verbleibenden Minuten sprengen. Nur so viel vielleicht, dass Dahlhaus' Gegenmodell zur Sozialgeschichte natürlich kein Zurück zu einer musikimmanenten Form-, Stil- und Gattungsgeschichte im Sinne Riemanns meint, sondern unter den methodischen Leitideen des „Pluralismus“ oder des „Prinzips der Prinzipienlosigkeit“ versucht, die Konturen der musikgeschichtlichen Vergangenheit durchaus in ihrer sozialgeschichtlichen Breite wenn auch eben aus dem Zentrum der Autonomieästhetik zu entwickeln. Wichtig sind mir daneben noch zwei Aspekte:

(1.) der Eindruck, wie Dahlhaus mit seiner werkzentrierten Musikhistoriographie scheinbar hinter den methodischen Stand der Musikwissenschaft zurückfällt, d. h. hinter die objektivierende vergleichende Stilkritik der ersten Jahrhunderthälfte zu Positionen des mittleren oder gar frühen 19. Jahrhunderts, also zu den Positionen, die für die Ausbildung der Ästhetik des autonomen musikalischen Kunstwerks historisch entscheidend waren: Hanslicks Ästhetik ist als Bezugspunkt von Dahlhaus wichtig. Wer Dahlhaus' Schriften dieser Zeit liest, dem fällt aber vor allem der häufige Verweis auf E. T. A. Hoffmann (dessen „tiefes Eingehen in die innere Structur“ des einzelnen Kunstwerks), oder besonders auf Ludwig Tieck zur Stützung des Autonomiegedankens auf.

(2.) ist es wichtig zu betonen, dass dieser Rückgriff auf die Musikästhetik des frühen 19. Jahrhunderts jedoch nicht einfach als Konservatismus abgetan werden kann. Er kann dies deswegen nicht, weil ein wichtiges Verbindungsglied zwischen der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts und der Dahlhaus'schen Musikhistoriographie noch nicht genannt wurde: die Kultur der Neuen Musik im Rahmen der ästhetischen Moderne, die sowohl für das Autonomieprinzip als auch für die elitäre Normativität des modernen Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert eine Art Refugium darstellt. Das Strukturdenken in der Analyse, das Beharren auf der Autonomie des Ästhetischen oder die Schwerpunktverlagerung auf den Sinn des individuellen musikalischen Kunstwerks (gegenüber der abstrahierenden „stilgeschichtlichen Methode“ der ersten Jahrhunderthälfte) sind ohne vermittelnde Figuren wie Arnold Schönberg und Theodor W. Adorno nicht denkbar.

Dahlhaus' Musikhistorik und ihre ideengeschichtliche Verankerung sind von verschiedener Seite und z. T. mit guten Argumenten kritisiert worden. Die New Musicology der 1980er und 90er Jahre und die sogenannten Cultural Turns, auf die Dahlhaus z. T. selbst noch reagierte, haben den Aufmerksamkeitsfokus der Musikwissenschaft wie anfangs angedeutet auf Gegenstände und Methoden jenseits der Dahlhaus'schen Kunstmusikwissenschaft gelenkt. Was den Kunstbegriff und die Autonomieästhetik angeht, sind wir in der Musikwissenschaft mittlerweile bei dem von mir eingangs geschilderten kritischen Blick auf das Fundament auch von Dahlhaus Musikhistoriographie angelangt, so dass sich am Schluss der Vorlesung nun die Frage stellt, was heute von diesem vorerst letzten Versuch, die Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft zu begründen, bleibt.

Fazit

Wir waren ausgegangen von den freudianischen Kränkungen der musikalischen Kunstwissenschaft. Ich hatte mir dann die Fragen gestellt, wie sich (1.) das, was Musik *als*

Kunst ausmacht, in ein kulturwissenschaftlich geöffnetes Paradigma der Musikwissenschaft integrieren ließe, (2.) die Frage, was aus der Methodik einer musikalischen Kunstwissenschaft wird, wenn die Wissenschaft eine historisch reflektierte Haltung oder gar eine Haltung kritischer Distanz zum Kunstbegriff einnimmt. Meine Schilderung vom Aufstieg und Fall der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft hat zwei Dinge deutlich machen können: (1.) dass ein naiver, holistischer Kunstbegriff seit mindestens einem Jahrhundert nicht mehr tragfähig ist und eigentlich auch nicht mehr vertreten wird. (2.) dass die mit unseren Kränkungen verbundene Krise aber auch einen Prozess fortgesetzter methodischer Selbstreflexion in Gang gesetzt hat, der heute ebenfalls auf eine lange Geschichte zurückblicken kann. Selbstreflexion ist im Rahmen der Psychoanalyse bekanntlich ein guter Weg, um mit narzisstischen Kränkungen fertig zu werden. Angesichts der Dauer und Intensität dieser Selbstreflexion und angesichts eines Reflexionsniveaus wie dem von Dahlhaus' *Grundlagen* gibt es zunächst einmal keinen Grund, sich vor den musikologischen Nachbardisziplinen zu verstecken. Im Gegenteil wäre darauf zu verweisen, dass sich hinter einer ins Extrem getriebenen Kulturwissenschaft ebenfalls Ideologeme verbergen, deren Aufklärung dann allerdings in einem anderen Zusammenhang zu diskutieren wäre.

Was nun die Frage nach dem Umgang mit der Musik *als Kunst* in einem kulturwissenschaftlichen Paradigma angeht, so würde ich Dahlhaus zunächst darin zustimmen, dass mit dem emphatischen Kunst- und Werkbegriff oder der Autonomieästhetik ja nicht nur austauschbare methodische Prämissen der Musikwissenschaft, sondern auch historische Tatsachen vorliegen, die das musikalische „Feld“ (um den soziologischen Terminus zu verwenden) über einen längeren, historisch bestimmaren Zeitraum strukturiert haben und wahrscheinlich noch heute strukturieren. Der Struktur dieses Felds und der historischen Realität der Kategorien hat sich auch eine Musikkulturwissenschaft zu stellen, wie auch immer sie ihre Akzente setzt. Das von Dahlhaus an verschiedenen Stellen gebrachte Argument, man fahre als Historiker am besten, wenn man sich die Prämissen der Zeit zu

eigen mache, die man untersucht, überzeugt in diesem Zusammenhang allerdings nur halb, denn der auch in einem kulturwissenschaftlichen Paradigma vertretbare Grundgedanke des Historismus, dass jede Zeit aus ihren eigenen Voraussetzungen verstanden werden müsse, vermischt sich hier mit einer wertenden Haltung, die *ausgewählte* Wertmaßstäbe der untersuchten Zeit zur eigenen Urteilsgrundlage macht. Und das kann man Dahlhaus an einigen Stellen durchaus vorwerfen.

Das Argument überzeugt mich vor diesem Hintergrund aber dann, wenn man es als Bekenntnis zum Ethos des modernen Kunstbegriffs versteht. Und ich glaube, man wird Dahlhaus' Musikhistorik am ehesten gerecht, wenn man sie vor diesem Hintergrund liest. Vor dem Hintergrund beispielsweise der Überzeugung, dass Musik, die man nach den Maßstäben des modernen Kunstbegriffs ernst nehmen kann, ein Modell nicht entfremdeter gesellschaftlicher Praxis bereitstellt. Vor dem Hintergrund einer Überzeugung, die in der Kunst die Möglichkeit der Realisierung der Idee der Freiheit sieht, einer Freiheit, die in den Zwängen des „Reichs der Notwendigkeit“ (wie Dahlhaus im Anschluss an Fichte und wohl auch Marx formuliert), also in den Zwängen von Ökonomie und Verwaltung an ihrer Entfaltung gehindert wird. Es wäre deshalb zu kurz gegriffen, Dahlhaus aus der Ästhetik und übrigens auch der Historik des 19. Jahrhunderts (Droysen) entwickelte Musikhistorik unter dem Label des „Bürgerlich-Konservativen“ abzutun. Sie hat in der Tradition der ästhetischen Moderne auch ein kulturkritisches und gesellschaftspolitisches Fundament, das heute noch aktuell ist.

Das Problem, mit dem sich Dahlhaus rumschlägt, besteht auf einer abstrakteren Ebene dann auch darin, wie sich dieses Ethos der Kunst mit dem Ethos der Wissenschaft (die ja im idealen Fall auch dem Reich der Freiheit und der nicht entfremdeten Praxis angehört) verbinden ließe, ohne dass das eine die Semantik des anderen gefährdet. Ich glaube, dass sich dieses Problem der Musikwissenschaft heute in vergleichbarer Weise stellt, auch wenn mit Blick auf die Entgrenzung und Globalisierung der Kunst spätestens seit den 1960er Jahren

sowie auf die Interessenverschiebung der philosophischen Ästhetik vom Werk zur ästhetischen Erfahrung (von Hegel zu Kant) der Radius dessen, was Gegenstand gelungener ästhetischer Erfahrung sein kann, weit über das hinausgeht, was Dahlhaus selbst in seiner Musikgeschichtsschreibung berücksichtigte. Auch heute stellt sich aber das Problem, den Ansprüchen an eine *Wissenschaft* der Musik gerecht zu werden, ohne dabei der *Musik* als Gegenstand gelungener ästhetischer Erfahrung Gewalt anzutun. Wie weit der Bereich der Musik geht, die einen „vollkommenen Kunsteindruck“ hervorzubringen vermag (um noch einmal unsere Formulierung aus dem 19. Jahrhundert für das aufzugreifen, was man heute vielleicht als gelungene ästhetische Erfahrung bezeichnen würde) und welche Kriterien hierbei eine Rolle spielen, ist auch auf der Grundlage musikhistorischer Forschung immer wieder von neuem zu verhandeln, möglicherweise in Abweichung von den Befunden der wort- und begriffsgeschichtlichen Forschung.

Hinsichtlich der Kunstmusikwissenschaft wäre mein Fazit dies, dass die Kritik am Kunstbegriff und die methodische Selbstreflexion keineswegs zur Auflösung des Kunstbegriffs geführt oder die Beschäftigung mit Musik als Kunst obsolet gemacht haben, dass sie es heute aber möglich machen – um eine Formulierung Jürgen Osterhammels zu leihen –, dies auf eine bewusstere und zugleich differenziertere Art zu tun. Je mehr Kulturgeschichte die historische Rekonstruktion im ästhetischen Gebilde sichtbar machen kann, ohne es dabei zum bloßen Dokument herabzustufen, umso besser. Dass die musikalische Spezifik bzw. der Primat des Musikalischen aber gewahrt werden muss, damit die Musikwissenschaft nicht zum Anhängsel der allgemeinen Kulturwissenschaft und Kulturgeschichte wird, gilt dabei mehr denn je.