

Protokollanten: Valentin Siekmann (9871295)

Malte Kobel (0903034)

LV-Leiter: Michele Calella

Nikolaus Urbanek

## Protokoll zum Vortrag „Zur Konstituierung der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft“ von Tobias Janz

(24.10.2011, im Rahmen der Ring-Vorlesung „Musik Kultur Wissenschaft“ am Institut für  
Musikwissenschaft Wien)

Der Vortrag versucht anhand der auf Sigmund Freud zurückgehenden drei schweren Kränkungen, die Geschichte der historischen Musikwissenschaft zu untersuchen und daran anknüpfend eine zukünftige Musikwissenschaft (auch) als Kunstwissenschaft zu skizzieren.

Die erste Kränkung beschreibt die Veränderung des Weltbildes durch Kopernikus, die Janz mit dem Verlust der zentralen Position der Kunstmusik innerhalb der Musikwissenschaft vergleicht, was auf die Arbeitsteilung innerhalb des Faches, sowie auf eine Notwendigkeit einer Rechtfertigung der Beschäftigung mit Kunstmusik zurückzuführen sei. Die zweite Kränkung, Darwins Evolutionstheorie, bedeute für die historische Musikwissenschaft eine Relativierung des Kunstbegriffes: Während der Mensch jahrhundertlang versuchte, sich in eine von der Entwicklungslinie anderer Lebewesen unabhängige Rolle zu verschanzen, verstanden Vertreter der Kunstmusik ihr Milieu als eine von sonstiger Entwicklung gesonderte Form, als homogen abgeschlossene, so wie Riemann noch eine Geschichte der (Kunst)Musik (beides Singular) schrieb. Die dritte Kränkung, die Psychoanalyse, deckt auf, dass der Mensch von Trieben und Zwängen gesteuert ist, was hinsichtlich der Kunstmusik angesichts der gesellschaftlichen und ökonomischen Zwänge und Ideologien mit einer Entautonomisierung gleichzusetzen sei.

Zwar biete eine „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“ Potential für bisher ausgegliederte, nicht beachtete Musik(en), jedoch drängen sich gleichzeitig zwei

wesentliche Fragen auf - 1. Wie lässt sich Kunstmusik in dieses kulturwissenschaftliche Paradigma integrieren? und 2. was passiert dabei mit der Methodik der musikalischen Kunstwissenschaft?

Der Kunstbegriff, wie wir ihn heute kennen, d.h. im Kollektivsingular, der alle (schönen) Künste integriert, tauche in dieser Form erstmals um 1800 auf und ermögliche das Auftreten der Ästhetik als philosophische Disziplin. Anhand eines in der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* von Christian Lobe publizierten Dialoges (zwischen Ludwig und Ferdinand) zeigt Janz auf, dass Ästhetik und Werkanalyse als Kernbereiche einer musikalischen Kunstwissenschaft zu verstehen sein, die einige Jahrzehnte nach Erscheinen des Dialoges (1830) in die Institutionalisierung des Faches münden. Wenig verwundernd ist nun, dass in den letzten Jahrzehnten vermehrt Kritik gerade an diesen bis heute gebrauchten Begriffen (Autonomie, Authentizität, thematische-Arbeit etc.) geäußert wurde, und diese gerade von der historischen Musikwissenschaft selbst, also im Prinzip von Innen heraus.

Hier lässt Janz drei zeitgenössische WissenschaftlerInnen zu Wort kommen. Sanna Pederson behauptet, dass die schrittweise Institutionalisierung des Faches im 19. Jahrhundert eng mit der Festigung deutschnationaler Identität verzahnt sei. So attestiert sie beispielsweise Adolph Bernhard Marx (u.a. durch Tätigkeit im Berliner Konzertleben um 1820), deutsche Musik (als Kunstmusik *schlechthin*), durch Kriterien wie absolute Musik, gegenüber anderer Musik abzugrenzen und aufzuwerten. Hieraus könne man den oft genutzten Terminus Germanozentrismus, der auch noch weite Teile des 20. Jahrhunderts bestimme, erklären.

Ulrich Tadday - als zweites Exempel - setzt sich kritisch mit dem Begriff der Autonomieästhetik auseinander. Anhand von Bourdieu versucht er zu zeigen, inwiefern bürgerlich-akademische Kreise in dieser ästhetischen Tradition stehen, um sich sozial sowohl von oben (dekadente Aristokratie) und unten (Massenpublikum) abzugrenzen. Hieraus könne man auch die Nicht-Beachtung von außereuropäischer Musik und die Auswirkungen auf Klassifizierungen, wie U- und E-Musik, ablesen.

Drittens lässt Janz Frank Hentschel zu Wort kommen, der der gesamten Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts einen bürgerlich ideologischen Unterbau anzuhaften glaubt. Hinter den bereits erwähnten Begriffen (Autonomieästhetik, Wahrheit der Kunst) ließen sich verborgene politische Dimensionen erkennen. Wie Pederson sehe auch Hentschel, dass sich in der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts deutsche Machtansprüche manifestierten. Konsequenterweise müsse man den Kunstbegriff der Moderne, nicht nur durch Hentschels Kritik, ad acta legen. Verständlich hieraus werde

allemaal, dass der Kunstbegriff, mit dem sich die historische Musikwissenschaft konstituiert hat und auch heute noch arbeitet, ein sozial und historisch einzugrenzendes Phänomen beschreibe, welches nicht selten als machtpolitisches und ideologisches Vehikel manipuliert wurde.

Diese kritische Betrachtung äußere sich vermehrt in aktuellen Forschungsarbeiten, die nicht selten versuchen über den oft begrenzten Tellerrand des Kunstmusikkanons zu schauen, Kunstbegriffe zu hinterfragen und eine Rezeptions- und Kulturgeschichte, im Gegensatz zu einer werkzentrierten Erzählung, zu schreiben.

Nun drohe jedoch gerade durch neue Perspektiven (Ideologiekritik, Diskursanalyse u.a.) der Musikwissenschaft der Bereich der Kunstmusik, und damit die Beschäftigung mit Musik an sich, abhanden zu kommen. Janz plädiert daher dafür, den bewährten Methodenapparat der Analyse beizubehalten und auf diesem Wege umfassendere Kontexte, sprich eine Kulturgeschichte skizzieren zu können, ganz im Sinne Adornos Doppelcharakter (autonom + fait social).

Blicke man zurück in die Gründungsjahre des Faches, so sehe man sowohl bei Riemann, als auch bei Adler, die Kunstmusik als unangefochtenes Zentrum der Musikwissenschaft. Trotz dieser Fixiertheit auf den Kanon der Kunstmusik ließen sich hier relativ ferne Teildisziplinen - die Beschäftigung mit der Natur, Ökonomie oder „der“ Kultur, teilweise sogar schon Teile der Ethnomusikologie - in den Dienst, also als Hilfswissenschaften, der Erforschung des Kunstwerks rücken. In den 1920er Jahren könne man jedoch bereits Tendenzen erkennen, die das hierarchische Modell durch fachliche Ausdifferenzierung und Professionalisierung aufweichen. Nach und nach erklären vorherige Teilbereiche, wie die Vergleichende Musikwissenschaft, Volksmusikforschung oder alte Musik, ihre Selbstständigkeit - es kommt zu einer zunehmenden Pluralität und einem Nebeneinander verschiedener Ausprägungen innerhalb des Faches. Die 1920er Jahre können demnach für den weiteren Verlauf des Faches im 20. Jahrhundert als wegweisend angesehen werden, da sich hier das Auseinanderbrechen des Überbaus durch die Kunstmusik schon andeutet.

Die Zeit um 1970 zeigt wiederum einen Wendepunkt in der Geschichte, der sich u.a. um die Figur Dahlhaus dreht. Dieser versuchte die Musikwissenschaft, als Gegenpol zur marxistischen Musikgeschichtsschreibung, wiederum als eine dezidiert kunstwissenschaftliche zu verstehen und die Historie eng mit der Ästhetik zu verbinden. Der Gegenstand unseres Faches sei in erster Linie das Kunstwerk und erst in zweiter ein historisches Zeugnis - dies könne man, so Janz, als letzten großen Versuch betrachten,

die Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft zu festigen. Zwar werde Dahlhaus gerade aufgrund dieses scheinbaren Rückschritts oft als bürgerlich konservativ abgetan, jedoch müsse man die Beschäftigung Dahlhaus' mit der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts und die Integration dieser, mitdenken. Dies ist eine Quelle, aus welcher man heutzutage noch schöpfen könne. Die neuerliche Kritik seitens der New Musicology und der cultural studies lenke jedoch den Fokus gerade auf Musik außerhalb dieses Kunstparadigmas. Die Frage sei nun also, was von diesem letzten Versuch heute noch übrig bleibt.

Fest stehe, dass ein Kunstbegriff mit universalem und zeitlich unbegrenztem Anspruch obsolet geworden und wissenschaftlich nicht mehr vertretbar sei. Jedoch betont Janz, dass diese drei Kränkungen, die das Fach erschüttert haben, zu einem Prozess von Selbstreflexion geführt haben, mit der wir heute produktiv umzugehen haben.

Zusammenfassend sieht Janz nun die Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft zukünftig nicht gefährdet, vielmehr sei der Prozess, den das Fach im 20. Jahrhundert durchlaufen habe, positiv zu betrachten, da gerade mit einer selbstreflektiveren und differenzierteren Haltung die Beschäftigung mit Kunstmusik Potential biete. Auch solle man nicht vergessen, dass gerade auch traditionell einem ästhetischem Autonomieprinzip kultur- und gesellschaftskritische Momente innewohnen. Wir benötigen also diesen bewährten Methodenapparat, diese Begrifflichkeiten, vielleicht auch Paradigmen, um die Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts auch weiterhin wissenschaftlich und erkenntnisbringend untersuchen zu können.