

**Musikwissenschaft in Westdeutschland
nach 1945:
Analysen und Interpretationen
diskursiver Konstellationen**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Ute Lemm

aus

Schwerin

Bonn 2005

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen
Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn
http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert.

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Erik Fischer
2. Berichterstatterin: Priv.-Doz. Dr. Bettina Schlüter

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Juli 2005

DANKSAGUNG

Damit diese Arbeit tatsächlich angefertigt werden konnte, haben mir viele Menschen ihre Unterstützung zukommen lassen:

Ich danke zuerst meinen Müttern Brigitte Lemm und Sibylle Kreisel, die oft über ihre Kräfte hinaus alles unternommen haben, um mich bei meinen Aufgaben in Familie und Haushalt zu entlasten. Ich danke Luba Valnova, die meiner Tochter zur zweiten Mutter geworden ist. Ich danke meinen Vätern Lutz Kreisel und Peter Lemm, die mir jederzeit mit Rat und Zuspruch zur Seite standen.

Mein Dank gilt den Teilnehmern des Doktorandenkolloquiums von Prof. Dr. Erik Fischer von 2001 bis 2005 am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn, insbesondere Klaus Lehmann. Ohne kritische und ermunternde Nachfragen meiner Kommilitonen wäre manche Idee nicht weiterentwickelt worden.

Jenny Svensson hat es übernommen, die Datenbank und die Printversion Korrektur zu lesen. Danke für diese wichtige Hilfe.

Dem Evangelischen Studienwerk Villigst bin ich zu tiefem Dank für die großzügige finanzielle Förderung meines Promotionsprojekts von September 2001 bis zum April 2005 verpflichtet.

Bei Walter Draese stehe ich in tiefer Schuld. Sämtliche technischen Voraussetzungen für die Erstellung und graphische Gestaltung der Datenbank sowie einen großen Teil der Konstruktionsarbeit verdanke ich ihm.

Dass ich mich den Herausforderungen des Promotionsprojekts immer aufs Neue gestellt habe, verdanke ich vor allem den ermutigenden und wegweisenden Gesprächen mit meinem Doktorvater Prof. Dr. Erik Fischer. Auf seine tatkräftige fachliche und menschliche Unterstützung konnte ich jederzeit vertrauen.

Ich danke meinen Kindern Ulrich und Heike, die meine Aufmerksamkeit in den letzten Jahren oft entbehren mussten. Vor allem aber danke ich meinem Mann Henrik, der mich während meiner gesamten Studienzeit mit liebevoller Geduld und kritischem Rat unterstützt hat.

Mein ehrendes Andenken gilt Prof. Dr. Hartmut Krüger (1943-1998).

INHALT

Zur Struktur der Arbeit	6
Musikwissenschaft in Westdeutschland nach der Zäsur von 1945: Zum Diskussionsstand	12
Musiksoziologie	19
Methodische Problemstellung	24
1. Sprecher	25
2. Redeeröffnungen und Redeabbruch. Diskurskontrolle	28
3. Diskursraum Musiksoziologie im <i>Neuen Handbuch der Musikwissenschaft</i>	38
4. Abgrenzungen und Anschlussflächen	43
Moser und Mendelssohn	47
Der einleitende Absatz	49
„Dafür ist aber dem Genie die Unsterblichkeit gewiß.“	50
Rassistisch argumentierend: „Wir“ und Mendelssohn	52
Rhetorisch/polemisch diffamierend: Mosers Einordnung und Charakterisierung von Mendelssohn	54
Vergleich: Carl Maria von Weber	56
Musikgeschichtsschreibung: Ein Vergleich	60
1. Carl Dahlhaus, die <i>Neue Zeitschrift für Musik</i> und die Reihe <i>theoretica</i>	61
2. Intertextueller Verweis und paradigmatischer Anspruch im Aufsatztitel	62
3. Der einleitende Absatz	63
4. Binäre Oppositionen	65
5. Metaphysik und Methodologie	67
6. Die ‚großen Werke‘ und die Unmenge des Produzierten	68
7. Parenthesen	71
Dahlhaus und Mendelssohn	74

Diskursfelder begrenzen: Drei Publikationen von „Musikgeschichte in Bildern“ im Vergleich	80
1. Problemfeld	80
2. Anmerkungen zu den Publikationen	81
- Kinsky 1929	81
- Komma 1961	83
- Bessler/Schneider/Bachmann 1961ff.	84
3. Plausibilisierungsstrategien: Abbildungen als musikhistorische Quellen	88
4. Strategien der Abgrenzung: musikwissenschaftliche Gegenstandsfelder	91
5. Strategien der Öffnung: Forschungsansätze und Adressatenausrichtung	94
6. Zur Strukturierung von Diskursräumen	96
Musikwissenschaft in der Rückschau: Zur Selbstdarstellung der westdeutschen Musikwissenschaft nach 1945	99
1. Plausibilisierungsstrategien	100
2. Differenzierungsstrategien des Innen und Außen	101
3. Individuen als Träger von Geschichte	103
4. Szenarien des Innen und Außen bei Albrecht (1957)	104
5. Primat der historischen Musikwissenschaft	105
6. Machtsicherung im Diskurs	107
Anhang	111
Vollständige Dokumentation der paradigmatischen Bereiche sowie aller weiteren Bestandteile der Datenbank	111
Literaturverzeichnis	172

Zur Struktur der Arbeit

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Ergebnisse einer diskursorientierten historiographischen Untersuchung in einer Datenbank zu organisieren. Die Arbeit mit einer polylinearen Struktur für das historische Analysieren und Erzählen ist der Versuch, dem „einen Subjekt der Geschichte“ zu entkommen und sich stattdessen der Erfahrung von ‚Realität‘ als hochdifferenziertes Vernetzungsgeflecht in der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Ebenen und Elemente auch in der Darstellung zu nähern.¹

Es erscheint daher an der Zeit, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts im literarhistorischen Diskurs tradierte Einheitsvorstellung selbst zu verabschieden und die Arbeit an der Geschichte, das Lernen aus der Geschichte, eher in einem *formalen* Sinne zu verstehen, als jene momentane Bereitstellung von Komplexität nämlich, die sich aus der steten Temporalisierung der Differenz von Selbst und Anderem ergibt und mit der Vorstellung von der einen Geschichte zugleich auch die Idee der einen Literaturgeschichte hinter sich gelassen hat. Der Ort des eigenen Schreibens, auch wenn man dem historischen Projekt nicht endgültig zu entkommen vermag, wäre dann der Versuch eines experimentierenden Umgangs mit Tradition, dessen Ziele es neu erst zu entwerfen gilt. *Dieses* Projekt ist dann zugleich der Beginn einer zweiten literar- und wissenschaftshistorischen Moderne.²

Die Entscheidung, Geschichte nicht mehr als universal einem Subjekt einschreibbar zu denken und sie dagegen als zeitlich begrenzt existierende Darstellung möglicher komplexer Strukturen von Erscheinungen zu sehen, korrespondiert in Bezug auf die Organisation von Wissen mit dem Modell eines Netzes, das als „Organisationsform[] von Zwischenräumen“ verstanden werden kann.³ Intertextualität als „Ort der Überschneidung eines

¹ Jürgen Fohrmann: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich* (Stuttgart 1989), S. 263.

² Ebenda.

³ Sybille Krämer: „Vom Mythos ‚Künstliche Intelligenz‘ zum Mythos ‚Künstliche Kommunikation‘ oder: Ist eine nicht-anthropomorphe Beschreibung von Internet-Interaktionen

gegenwärtigen und eines abwesenden Textes“ bildet ein insbesondere im geisteswissenschaftlichen Kontext vertrautes Netz.⁴ Intertextualität im elektronischen Netz, in dem diese Überschneidungen durch Links markiert sind, kann als eine „Form von Gedächtnisbildung interpretiert“ werden.⁵ Sybille Krämer greift in ihrer Argumentation einen Gedanken von Niklas Luhmann auf, in dem an die Stelle der Trennung zwischen Kommunikation und Gedächtnis die Überlegung gesetzt wird, dass Kommunikation ein je unterschiedlich genutztes Gedächtnis erzeuge.⁶ Auf diese Weise kann zwischen durch Kommunikation geschaffenem unpersönlichen Gedächtnis und individueller Erinnerung unterschieden werden. Aus der Perspektive einer Beschreibung der elektronischen Netzstruktur gelangt Sybille Krämer zu der These, dass das

„elektronische Netz als eine Form des kulturellen Gedächtnisses beschrieben werden [kann], bei dem sich Merkmale des ‚kommunikativen‘ und des ‚kulturellen‘ Gedächtnisses [...] auf neue Weise verbinden. Es entsteht die Möglichkeit einer Interaktion zwischen individuellem Nutzer und kollektivem Gedächtnis, bei dem Aktualisierung und Perspektivierung nicht einfach kognitive Vorgänge bleiben, sondern symbolisch objektiviert werden.“⁷

Die Interaktion zwischen Individuum und kollektivem Gedächtnis entspräche dabei einer „Traditionsbildung neuen Typs“⁸.

Der Netz-Navigator oder Cybernaut hat gelernt, sich in der rhizomatischen Flut von Hypertextlinks zurechtzufinden. Er weiß, daß es keinen Ursprungstext, kein „eigentliches“ Dokument gibt, auf das alle anderen Dokumente zu beziehen wären. Er hat durchschaut, daß es auf dem Netz in erster Linie darum geht, aus den vielfältigen

möglich?“, in: *Mythos Internet*, hg. v. Stefan Münker und Alexander Roesler (Frankfurt/M. 1997), S. 99.

⁴ Ebd., S. 100.

⁵ Ebd., S. 101.

⁶ Vgl. ebenda.

⁷ Ebd., S. 102f.

⁸ Ebd., S. 103.

und verstreuten Textbausteinen kleine Maschinen, kreative Textgestalten, sinnhafte Bilder zu formen. Die Seinsweise dieser Maschinen, Gestalten und Bilder, die vorher so nicht existiert haben und in Zukunft so nicht weiter existieren werden, ist vom Typus des Übergangs.⁹

Die individuelle Auseinandersetzung mit vorfindlichen Texten, also der Versuch, auf eigene Fragen durch die Texte Antworten zu erhalten und sich damit ein logisches System zu konstruieren, bietet für historiographische Fragestellungen die Möglichkeit, an die Stelle der historischen Einheit das Moment der auf Intermedialität beruhenden Interaktion zu setzen. Die anfangs zitierte Forderung von Jürgen Fohrmann, die „Arbeit an der Geschichte [...] eher in einem *formalen* Sinne zu verstehen, als [...] momentane Bereitstellung von Komplexität“¹⁰, entspräche damit dem Verständnis einer Geschichte, die sich erst durch die Interaktion im elektronischen Netz konstituiert und gleichzeitig Kontingenz und Singularität spiegelt. Geschichte wird nicht re-konstruiert, sondern stetig wechselnd konstruiert. Das elektronische Netz ist damit nicht Mittel für eine andere Art wissenschaftlicher Darstellung, sondern bestimmt wesentlich die zugrunde liegende wissenschaftliche Methodik. Für den Historiker eröffnen sich besondere Möglichkeiten der Vernetzung auf der Beschreibungsebene. Seine Überlegungen unterliegen nicht der Hierarchisierung, der Formulierung eines ‚eigentlichen‘ Endzustands oder der Abgeschlossenheit. Michel Foucault spricht davon,

„den *Zufall*, das *Diskontinuierliche* und die *Materialität* in die Wurzel des Denkens einzulassen. Drei Gefahren, die eine bestimmte Form der Historie zu bannen versucht, indem sie das kontinuierliche Ablaufen einer idealen Notwendigkeit erzählt.“¹¹

Leitende Begriffe für das neue Denken seien die des „Ereignisses und der Serie“, „Regelmäßigkeit, Zufall, Diskontinuität, Abhängigkeit, Transformation“.¹² Damit verknüpft sich die bei Fohrmann erhobene

⁹ Mike Sandbothe: „Interaktivität – Hypertextualität – Transversalität. Eine medienphilosophische Analyse des Internet“, in: Munker 1997 (s. Anm. 3), S. 76.

¹⁰ Fohrmann 1989 (s. Anm. 1), S. 263.

¹¹ Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses* (Frankfurt/M. 1998), S. 38.

¹² Ebd., S. 36.

Forderung des Temporären mit Sandbothe‘ Beschreibung des ‚Vielgestaltigen und Komplexen‘ sowohl auf der Ebene der Darstellung von Geschichte als auch auf der Ebene wissenschaftlicher Methodik.¹³

Historisches Arbeiten kann als die Interaktion zwischen dem Individuum und dem kollektiven Gedächtnis, wie es bei Sybille Krämer beschrieben wird, aufgefasst werden. Ohne die Interaktion zwischen dem Anwender und dem elektronischen Netz, also zwischen Individuum und kollektivem Gedächtnis, gibt es dementsprechend auch keine Geschichte. Sie entsteht im experimentellen Umgang des Anwenders mit den verknüpfbaren Texten und wird auch erst im Moment des Verknüpfens ‚real‘, ohne dabei fixiert und auf Dauer konserviert zu werden. Geschichte wird nicht re-konstruiert, sondern stetig wechselnd konstruiert. Entfällt damit die Forderung, etwas ‚Gewesenes‘ nach-zeichnen und ihm ‚gerecht‘ werden zu müssen, eröffnen sich Räume für unbefangene und unmittelbare Annäherungen an wissenschaftlich beschreibbare Phänomene. Das Ziel liegt in deren möglichst breiter Erfassung. Diese Form historischen Arbeitens konstituiert sich im Moment des Exemplarischen und ist deshalb auf die Anschlüsse in der Interaktion angewiesen. Damit wird auch die von Foucault geforderte Kontingenz in die Historiographie ‚eingelassen‘.

Links und Navigationstasten werden vom Schreiber eines Textes gesetzt, um den Leser oder Anwender auf weitere Texte hinzuweisen. Es liegt aber ausschließlich in der ‚Macht‘ des Anwenders, diesen Verweisen nachzugehen oder sie zu negieren. Die lineare Textstruktur wird auf diese Weise aufgebrochen, da an beliebigen Stellen Verweise gesetzt werden können, die aus der Logik eines Textes weg zu einer anderen Seite führen. Der Schreiber kann beispielsweise versuchen, über Verweise das assoziative Gedankenfeld nachvollziehbar zu machen, das er im Laufe seiner Arbeit entwickelt hat. Der Adressat formt sich durch Nutzung der von ihm gewählten Verweise eine eigene, seinen Bedürfnisse und Fragen entsprechende Textgestalt.

¹³ Vgl. Sandbothe, in: Münker 1997 (s. Anm. 3), S. 73.

Die in dieser Arbeit vorgenommene Problematisierung diskursiver Konstellationen in der westdeutschen Musikwissenschaft nach 1945 setzt den Diskurs als Phänomen voraus. In Orientierung an den Forschungsergebnissen Michel Foucaults, die in *Die Ordnung des Diskurses* vorgestellt werden, sollen die Bedingungen, denen der Diskurs unterliegt, anhand von Texten untersucht werden, die innerhalb der institutionalisierten westdeutschen Musikwissenschaft nach dem 2. Weltkrieg geschrieben wurden. Für die Organisation der Untersuchungsergebnisse innerhalb der Datenbank wurde eine grundsätzliche Unterscheidung in einen paradigmatischen und einen syntagmatischen Bereich getroffen. Der paradigmatische Bereich erhält die Zuordnungen "Begriff", "Beispiel" und "Beispielanalyse", ist also formal gegliedert. Der syntagmatische Bereich ist – einem Buch vergleichbar – in mehrere Unterthemen gegliedert, die historiographisch-analytisch orientiert sind. Alle Bereiche sind auf vielfältige Weise über Links miteinander verknüpft. Der Rezeptionsweg ist – Ausgangs- oder Zielpunkt sowie den Verlauf betreffend – nicht festgelegt. Er ist lediglich durch die Art der vorgegebenen Links bedingt (nur existierende Links können vom Benutzer ausgewählt werden).

Die polylineare Struktur der Datenbank schließt zugleich das lineare Schreiben ein. Dieses vertraute Konzept geisteswissenschaftlicher Ergebnispräsentation findet sich vor allem im syntagmatischen Bereich. Es wird dort verwendet, um in der Argumentation anhand eines thematisch auf die Fachgeschichte der Musikwissenschaft bezogenen Beispiels zu Interpretationen zu gelangen, die Funktionszusammenhänge benennen und ihre Wirksamkeit versuchen sprachlich abzubilden. Einzelne Elemente des Diskurses, die wechselseitige Wirkungen entfalten und sich gegenseitig bedingen, werden ausführlich und in zahlreichen Beispielen im paradigmatischen Bereich systematisiert. Der Benutzer der Datenbank hat also die Möglichkeit, zwischen beiden Bereichen zu navigieren, um einerseits detaillierte Angaben zu einzelnen Mustern diskursiver Konstellationen zu erhalten und andererseits den Moment der

Wirksamkeit innerhalb des Diskursgeflechtes ‚Musikwissenschaft‘ zu beobachten. Unter

http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2005/lemm_ute/datenbank/start.exe

kann direkt auf die elektronisch gespeicherte Datenbank zugegriffen werden. Die Texte des syntagmatischen Bereiches liegen im Folgenden in der konventionellen wissenschaftlichen Form gebundener Seiten vor. Dieses Verfahren ermöglicht es, vertraute Rezeptionsmuster gleichberechtigt anzusprechen. Es ist darauf hinzuweisen, dass die Reihenfolge der sich anschließenden Texte inhaltlich frei gewählt wurde.

Musikwissenschaft in Westdeutschland nach der Zäsur von 1945: Zum Diskussionsstand

Das grundlegende Nachschlagewerk der deutschen Musikwissenschaft, die *Musik in Geschichte und Gegenwart*, erscheint seit 1994 in einer überarbeiteten Neuauflage. Befragt man den Artikel „Musikwissenschaft“, der unter anderem Bezug auf die deutsche Fachgeschichte nimmt, nach der Auseinandersetzung des Faches mit seiner Geschichte in der Zeit des Nationalsozialismus und besonders auch nach dem Umgang mit dieser Zeit in der Musikwissenschaft der Bundesrepublik, so fallen einige Äußerungen besonders ins Auge.¹⁴ Sie thematisieren einen möglichen Zusammenhang zwischen deutscher Musikwissenschaft, Germanozentrismus und Nationalsozialismus. Charakteristisch für diese Aussagen ist, dass sie aus einer offensichtlichen Distanz zum Phänomen hervorgehen, die Berührungsängste assoziieren lässt. Die Vermutungen eines Germanozentrismus bei einigen zentralen Musikwissenschaftlern („Adorno, Eggebrecht und Dahlhaus“) sind – wie gleichermaßen ein möglicher Einfluss nationalsozialistischer Ideologie auf die Konstituierung der Musikwissenschaft nach 1945 – lediglich „strittig“. Diese kurzen Hinweise auf eine kritische Betrachtung der eigenen Fachgeschichte werden zudem nur äußerst spärlich mit weiterführender Literatur belegt: die Benennung der Streitpunkte innerhalb des Faches („Korrumpierung durch den

¹⁴ Art. „Musikwissenschaft“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 6 (Kassel u. a. 1997): „Die Verstrickungen der Musikwissenschaft mit der nationalsozialistischen Ideologie sind erst seit den 1990er Jahren zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht worden (B. Schmid 1995, 1997, P. Potter 1996), da das Thema aus vielerlei Gründen und Rücksichten, die nicht zuletzt auf die Kontinuität des Faches vor und nach 1945 in Deutschland weisen, weitgehend verschwiegen wurde. Zudem kommt die Konzentration auf deutsche Musik (die sich rasch verbinden ließ mit der nationalsozialistischen Musikpolitik) auch aus der Entwicklung des Faches vor 1933 [...]“, Sp. 1807 (Abschnitt von Andreas Jaschinski). – „Inwieweit die Korrumpierung durch den Nationalsozialismus die westdeutsche Musikwissenschaft nach 1945 auch intellektuell noch beschädigte, ist umstritten.“, ebd., Sp. 1815 (Heinz von Loesch). – „Strittig bleibt, ob die bei Adorno, Eggebrecht und Dahlhaus gleichermaßen zu beobachtende Konzentration auf Bach, Beethoven, Brahms, Wagner und die Zweite Wiener Schule (bei gleichzeitiger Vernachlässigung von Verdi, Debussy und Stravinskij) auf einer national gefärbten, ‚germanozentristischen‘ Sichtweise beruht oder als Ausdruck einer einseitigen Fixierung auf einen strukturell bestimmten Werkbegriff verstanden werden muss.“, ebd., Sp. 1816 (Heinz von Loesch).

Nationalsozialismus“, Sp. 1815, und die „Konzentration auf Bach, Beethoven, Brahms, Wagner und die Zweite Wiener Schule“, Sp. 1816) ließe vermuten, dass diese Diskussionen in irgendeiner Form auch schriftlich fixiert wären. Zu den erwähnten Arbeiten von Pamela Potter und Birgitta Maria Schmid sei angemerkt, dass gerade Pamela Potters Randposition zur deutschen Musikwissenschaft als Legitimation für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der deutschen Musikwissenschaft zwischen 1918 und 1945 dient.¹⁵ Birgitta Maria Schmid arbeitet unter dem Titel *Volk, Nation, Stamm und Rasse: Die Politisierung der deutschen Musik 1850-1945* über einen vergleichbaren Zeitraum deutscher musikwissenschaftlicher Forschung.¹⁶ Überlegungen zur Situation nach 1945 entfallen allerdings vollständig. Der radikale Abbruch ihrer Arbeit lässt stattdessen geradezu eine Flucht vor der Auseinandersetzung mit den sich anschließenden Phänomenen vermuten.

Wie steht es also um die „germanozentristischen Fixierungen“ innerhalb der westdeutschen Musikwissenschaft nach 1945? Und welche Diskussionen zur Fachgeschichte lassen sich beobachten? Auseinandersetzungen mit ‚Germanozentrismus bis 1945‘ wurden vor allem auf einer Tagung in Schloss Engers im Jahr 2000 geführt. Der Bericht der Tagung zum Thema „Musikwissenschaft im Nationalsozialismus und in faschistischen Regimen“, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung unter dem Titel *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus*, lässt zwei Aspekte besonders deutlich werden:¹⁷

1. Die aktuelle Forschungslage zum Thema ist in Deutschland mehr als dünn. Wenige Publikationen lassen sich nachweisen, dazu findet man bei Ludwig Finscher einen Überblick,¹⁸ der Finscher zu der Einschätzung führt, dass die

¹⁵Pamela M. Potter: *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich* (New Haven, London 1998).

¹⁶ Dissertation Heidelberg 1997.

¹⁷ Gesellschaft für Musikforschung: *Musikforschung - Faschismus - Nationalsozialismus*, hg. v. Isolde v. Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling (Mainz 2001).

¹⁸ „Musikwissenschaft und Nationalsozialismus. Bemerkungen zum Stand der Diskussion“, in: ebd., S. 1-7.

„Situation [...], insgesamt, erheblich besser als noch vor zehn Jahren“ sei.¹⁹ Das führt Finscher nicht zuletzt auch auf die „Reihe von Dissertationen“ zurück, „mit denen junge deutsche Autoren sich in die Diskussion, die erst jetzt eine wirkliche Diskussion zu werden beginnt, eingeschaltet haben“.²⁰ Der von Finscher vertretene methodische Ansatz fragt nicht nach der Funktionalisierung von Texten, sondern rekonstruiert „die Situation des Autors, die Umstände und den Zweck der Publikation“ und untersucht dann den Text mit den Mitteln, die „die moderne Texttheorie bereitgestellt hat“.²¹ Ob dieser „Beitrag zu einem methodisch sauberen, das heißt wissenschaftlich verantwortungsvollen Umgang mit der Vergangenheit, die nicht vergehen will“ ausreicht, soll hier bezweifelt werden. Zu Finschers Wortwahl setze man außerdem Michael Walters Anmerkung im gleichen Band in Beziehung.²²

In Ermangelung einer Vielfalt von Arbeiten, die zu übergreifenden Problemen Stellung beziehen, verweisen die meisten Texte des Tagungsbandes auf den von Anselm Gerhard herausgegebenen Konferenzbericht von Bern 1996, *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*.²³ Die Ergebnisse der Tagung in Schloss Engers und die hohe Aktualität der dort geführten Diskussionen bestätigen umso mehr, in welchem geringem Maß bisher die Debatte um musikwissenschaftliche Forschung in Deutschland vor 1945 und deren Auswirkung auf das Fach nach Kriegsende geführt worden ist. Die einleitende Bemerkung der Herausgeber Isolde v. Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, dass es der „Musikwissenschaft erspart blieb, einmal mehr mit den Worten Anselm Gerhards zur ‚verspäteten Disziplin‘ zu werden, was die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit betrifft“²⁴, erscheint als der Versuch, blinde Flecken zu schönen: die Diskussion um die

¹⁹ Ebd., S. 3.

²⁰ Ebenda.

²¹ Ebd., S. 7.

²² „Dass darüber hinaus die Pflicht zur ‚Sauberekeit der Leistung‘ ein ubiquitärer nationalsozialistischer Topos war, sei hier nur am Rande erwähnt.“ Michael Walter: „Thesen zur Auswirkung der dreißiger Jahre auf die bundesdeutsche Nachkriegs-Musikwissenschaft“, in: ebd., S. 491.

²³ Stuttgart und Weimar 2000.

²⁴ Gesellschaft für Musikforschung 2001 (s. Anm. 17), S. XI.

eigene Fachgeschichte findet deutlich später als in den anderen Geisteswissenschaften statt, schon der folgende Absatz hebt die eigene Aufsatzsammlung als ersten themenspezifisch selbständigen Beitrag der Gesellschaft für Musikforschung (als institutionalisierte deutsche Musikwissenschaft verstanden) hervor – 56 Jahre nach Kriegsende sicher nicht allzu früh. Die von den Herausgebern genannten „einzelnen Beiträge“²⁵ in Fachzeitschriften bleiben sporadisch und die Publikationen von Potter und de Vries wurden gerade nicht innerhalb der deutschen Musikwissenschaft erarbeitet.

2. Auch weiterhin stehen biographische Ansätze im Mittelpunkt der Forschung. Die Historiker beschränken sich (ohne dass damit der Umfang der erforderlichen Arbeitsleistung geschmälert werden soll) auf die Erarbeitung von Lebenswegen einzelner Musikwissenschaftler oder auf Institutionengeschichte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Friedhelm Brusniak formuliert den auf die Verstrickung einzelner Persönlichkeiten verweisenden Ansatz: „[...] es geht um grundsätzliche Fragen nach den Wurzeln und den Hintergründen für die Anfälligkeiten der jeweiligen Wissenschaftler, um psychologische Aspekte und wirkungsgeschichtliche Momente“²⁶. Die „underlying assumption“ (Pamela Potter) bleibt bei diesem Ansatz verdeckt.²⁷ Auch Franz Kördle stellt sich nicht der Frage nach übergreifenden Strukturen, sondern kapituliert vor der „Natur der Sache“²⁸. Der Grad der Verstrickung in das NS-System und die Diskrepanz im Lebenslauf zwischen persönlicher Betroffenheit z. B. in der Ehe mit ‚jüdischen‘ Lebenspartnern und gleichzeitig nachweisbaren Äußerungen im nationalsozialistischen ‚Ton‘ gehören zu den hauptsächlichen Dokumentationspunkten der personenbezogenen Fragestellungen. Nicht erst seit Whites *Auch Klio dichtet* ist allerdings die „Fiktion des Faktischen“ im Bewusstsein. Zu fragen ist deshalb auch nach der Funktion dieser historischen

²⁵ Ebenda.

²⁶ Ebd., S. 186.

²⁷ Potter 1998 (s. Anm. 15), S. 256.

²⁸ Gesellschaft für Musikforschung 2001 (s. Anm. 17), S. 209.

Methode. Außerdem müssten andere Ansätze, die nach strukturellen Kontinuitäten und Brüchen fragen, ebenfalls angewandt werden, um den historischen Horizont möglichst weit zu stecken. Ansätze dazu finden sich im Aufsatz von Thomas Phleps, wenn Verbindungen zwischen faschistischen Ausgrenzungsstrategien und der Limitierung aktueller Fachgegenstände diskutiert werden.²⁹ Matthias Pape versucht dagegen eine psychologische und umfassende Erklärung für das Verhalten von Musikwissenschaftlern im Dritten Reich zu geben, die einen Zusammenhang zum Ersten Weltkrieg und dem Versailler Vertrag herstellt.³⁰

Die doppelt problematische Situation der bundesdeutschen Musikwissenschaft – nämlich einerseits die Legitimation des Faches als institutionalisierte Institution mit den daraus resultierenden Abhängigkeiten insbesondere vom staatlichen Bildungs- und Forschungssystem und andererseits das eng umrissene Gegenstands- und Methodenspektrum des Faches trotz der Breite des Phänomenbereiches ‚Musik‘ – wurde von verschiedensten Seiten beklagt: von der Gesellschaft für Musikforschung als offiziellem Repräsentanten der akademischen Forschung, von den Studierenden des Faches und immer wieder von einzelnen Fachvertretern. Auch Hans Heinrich Eggebrecht hatte dieses Problem seines Faches bereits dreißig Jahre vorher, auf dem Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“ 1970 in Bonn, anschaulich beschrieben. In einer seiner letzten Wortmeldungen kurz vor seinem Tod wiederholte er mit einem durchaus als resigniert zu bezeichnenden Gestus seine Kritik.³¹

Das hier lediglich im Überblick entworfene Panorama der kritischen Fragen an die westdeutsche Musikwissenschaft als universitäre Institution vor dem Hintergrund ihrer Fachgeschichte zeigt, dass biographiebasierte Ansätze, die nach Beweggründen und Verstrickungen einzelner Persönlichkeiten fragen,

²⁹ „Ein stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit‘ – Musikwissenschaft in NS-Deutschland und ihre vergangenheitspolitische Bewältigung“, in: ebd., S. 471-488.

³⁰ „Versailles – Weimar – Potsdam. Die nationalpolitischen Voraussetzungen der Musikforschung im Dritten Reich“, in: ebd., S. 17-45.

³¹ „Sinn von Musikwissenschaft heute“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 4.

kaum Antworten auf die Frage nach der Krise des Fachs liefern können. Alternative Ansätze, die Verknüpfungen zwischen wissenschaftlichen Institutionen und politischen Bestrebungen darstellen, finden sich beispielsweise in Pamela M. Potters Untersuchung *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, die bereits zwei Jahre vor der Tagung auf Schloss Engers erschien. Präzise gibt sie einen Ausblick auf die sich nach 1945 konstituierende westdeutsche Musikwissenschaft und den Umgang dieses Faches mit seiner unmittelbaren Vorgeschichte. Daran lassen sich Michael Walters „Thesen zur Auswirkung der dreißiger Jahre auf die bundesdeutsche Nachkriegs-Musikwissenschaft“, vorgestellt auf der Tagung in Engers, anschließen, in denen er Zusammenhänge zwischen der Fachkrise der Musikwissenschaft und der Fachgeschichte aufzeigt. Zudem verknüpft er methodische Voraussetzungen der Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts mit seiner Situationsbeschreibung des Faches am Ende des 20. Jahrhunderts. Ausführlich und differenziert beschäftigte sich zuletzt Anselm Gerhard mit diesem Thema und publizierte unter anderem in zwei Aufsätzen seine Überlegungen zur Diskussion um den Stellenwert von musikalischer Analyse und musikhistorischem Kanon im Kontext des Selbstverständnisses der bundesdeutschen Musikwissenschaft.³²

Die Verlagerung der Untersuchungsebene hin zu Tiefenstrukturen von Diskursen ist unübersehbar, wenn z. B. Thomas Phleps nach „Segregationsstrategien“ fragt, Pamela M. Potter auf „the underlying assumption“ hinweist oder mehrfach Vorgänge der Einschränkung des Diskurses beschrieben werden. Die offensichtlichen Probleme für die bundesdeutsche Musikwissenschaft zeigen sich in unterschiedlichsten Ausprägungen: den Plausibilitätsverlust des Faches zeichnet unter anderen der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung nach, die Anschlussfähigkeit an andere Geisteswissenschaften und damit die Berührungsflächen zu anderen

³² „Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin“, in: Gerhard, Stuttgart/Weimar 2000 (s. Anm. 23), S. 1-30, sowie „'Kanon' in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 18-30.

Diskursen werden in der Studie des DVSM untersucht und Ludwig Finscher skizziert Abgrenzungsstrategien gegenüber amerikanischer bzw. angelsächsischer Musikwissenschaft.³³ Die Frage nach den Kaschierungsmustern, durch die die Voraussetzungen des methodischen Vorgehens verdeckt werden, leitet ebenso zu diskursanalytischen Untersuchungen wie Anselm Gerhards Hinweise auf das „Ideologem des musikalischen Satzes“ und auf eine bestimmte Musikwissenschaft als „Kind eines deutschen Nationalchauvinismus“ sowie auf das „kaum reflektierte Festhalten an einem überkommenen Kanon“.³⁴ Für Untersuchungen zu den Bedingungen und Möglichkeiten des Sprechens bieten die Arbeiten von Michel Foucault eine grundlegende Orientierung. An die Stelle einer ‚Kapitulation‘ vor der „Natur der Sache“ (Franz Körndle) kann ein Ordnungssystem treten, das Begriffe zur Verfügung stellt, Bedingungen aufzeigt und Verknüpfungen deutlich werden lässt.

³³ Detlef Altenburg, Hanspeter Bennwitz, Silke Leopold, Christoph-Hellmut Mahling: „Zu Situation und Zukunft des Faches Musikwissenschaft“, in: *Mf* 54 (2001), H. 4 (= Begrüßung des Präsidenten der Gesellschaft für Musikforschung anlässlich der Jahrestagung 2001 in Hannover und gemeinsame Erklärung des Vorstandes), S. 352-360. Jan Hemming, Brigitte Markuse, Wolfgang Marx: „Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland. Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur“, in: *Mf* 53 (2000), H. 4, S. 366-388. Ludwig Finscher: „’Diversi diversa orant’. Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft“, in: *AfMW* 57 (2000), S. 9-17.

³⁴ Gerhard, Stuttgart/Weimar 2000 (s. Anm. 22), S. 11f.

Musiksoziologie

Im Folgenden soll einer der potentiellen Bereiche musikwissenschaftlicher Forschung näher betrachtet werden. Die Gliederung der Musikwissenschaft in Musikgeschichte, systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie ist seit den Arbeiten Guido Adlers vertraut.³⁵ In den weiteren Verzweigungen dieser Unterteilung findet sich unter dem Großbereich „Systematische Musikwissenschaft“ auch die Musiksoziologie. Inwieweit musiksoziologische Forschungsbereiche tatsächlich Eingang in die institutionalisierte bundesdeutsche Musikwissenschaft gefunden haben, kann unter anderem anhand ihrer Präsenz in der Ausbildung der Musikwissenschaftler nachgewiesen werden, denn nur Methoden, die auch gelehrt werden, können Eingang in die Forschung finden bzw. müssen aus der Forschung heraus an die Lernenden weitergegeben werden, sollen sie in großem Maß Wirkung erzielen.

Im Jahr 2000 veröffentlichte die Zeitschrift *Die Musikforschung* eine statistische Untersuchung zu Lehrangebot und Fachstruktur der Musikwissenschaft in Deutschland.³⁶ Die Autoren ordneten dort den Bereich der Soziologie innerhalb der Musikwissenschaft als einen „traditionelle[n] [...] Gegenstandsbereich“ der Systematischen Musikwissenschaft zu.³⁷ Ihre Analysen ergaben, dass an 40% der untersuchten Institute Musiksoziologie nicht vertreten ist sowie dass der Anteil an Lehrveranstaltungen innerhalb der Systematischen Musikwissenschaft bezogen auf Musiksoziologie 18% umfasst.³⁸ Für den Bereich der Systematischen Musikwissenschaft insgesamt kommen Hemming, Markuse und Marx zu dem Ergebnis, dass die

³⁵ Vgl. dazu Guido Adler, Vorrede zum 1. Jahrgang der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, 1885.

³⁶ Hemming 2000 (s. Anm. 33).

³⁷ Ebd., S. 374.

³⁸ Zu den Voraussetzungen und Untersuchungsgrundlagen ebd., S. 367f.

„traditionellen Gegenstandsbereiche (Soziologie, Psychologie, Akustik/Instrumentenkunde, Musiktheorie) rund zwei Drittel des Lehrangebots“ ausmachen. „57% der Lehrveranstaltungen konzentrieren sich auf fünf Institute, während sie [die systematische Musikwissenschaft] an 64% der Institute mit weniger als einer Veranstaltung pro Semester vertreten ist.“³⁹

Zu berücksichtigen ist bei diesen Zahlen, dass laut der zitierten Untersuchung lediglich 12% der Lehrangebote im Bereich Musikwissenschaft auf Systematische Musikwissenschaft bezogen waren. Der Anteil musiksoziologischer Veranstaltungen im Gesamtangebot des Faches Musikwissenschaft umfasst dementsprechend nur eine geringe Zahl.

Das anscheinend problematische Verhältnis des Faches Musikwissenschaft zur Soziologie, das sich aus dieser Analyse ableiten lässt, beleuchtet Michael Walter in einem anderen Aufsatz aus einer fachhistorischen Perspektive. Bei der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung auf Schloss Engers im März 2000, deren Vorträge im Sammelband zur Tagung unter dem Titel „Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus“ erschienen sind, referierte der Musikwissenschaftler seine „Thesen zur Auswirkung der dreißiger Jahre auf die bundesdeutsche Nachkriegs-Musikwissenschaft“⁴⁰. Michael Walter hat bereits mehrfach zur Musikgeschichte und Musikforschungsgeschichte des 20. Jahrhundert gearbeitet.⁴¹ In seinem Vortrag versucht Walter, gerade in Bezug auf den Bereich der Musiksoziologie Zusammenhänge zwischen der deutschen Musikwissenschaft bis 1945 und den Entwicklungen in der Bundesrepublik (auch in Abhängigkeit von den Forschungen in der DDR) aufzuzeigen. Walters schreibt:

Stand unmittelbar nach dem Krieg die musikwissenschaftliche Sozialgeschichte noch im Ruch, dem nationalsozialistischen Regime willfährig gewesen zu sein – was ja auch zutraf –, so stand die Sozialgeschichte in den siebziger Jahren im Ruf, dem sozialistischen Regime der DDR willfährig zu sein, was nur zu bestätigen schien, dass alles, was sich nicht direkt auf die Musik und deren Partituren als Quellenmaterial

³⁹ Ebd., S. 385.

⁴⁰ Gesellschaft für Musikforschung 2001 (s. Anm. 17), S. 489-509.

⁴¹ U.a. *Hitler in der Oper: Deutsches Musikleben 1919-1945* (Stuttgart 2000).

bezog, das Einfallstor fragwürdiger Einflüsse war. Es ist interessant zu beobachten, dass selbst Dahlhaus wie das auf die Schlange starrende Kaninchen durch den Begriff der Sozialgeschichte paralytisch schien. Dass es schwierig war, zwischen „ökonomischen, sozialen, ästhetischen und kompositionstechnischen Kategorien zu vermitteln“ [Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 47], hätte eigentlich die Aufforderung sein müssen, nach adäquaten Wegen der Vermittlung zu suchen, statt das Projekt einer Sozial- bzw. Kulturgeschichte der Musik weiterhin ad acta zu legen. Doch angesichts der scheinbaren Bestätigung dafür, dass Sozialgeschichte und Soziologie eine ideologische Gefährdung der Musikwissenschaft darstellten, lag dieser Schluss wohl nicht auf der Hand. Hinzu kam allerdings auch das in der beginnenden Studentenbewegung sich gerade wandelnde gesellschaftliche Klima der BRD, das im akademischen Bereich durch die Einforderung des Gesellschaftsbezugs von Wissenschaft schlechthin weithin als Bedrohung empfunden wurde.⁴²

Interessant an Walters Skizze ist die Setzung des Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus als Referenzpunkt. Indem Walter hier Dahlhaus – dazu herausgehoben durch das vorangestellte „selbst“ – in den Mittelpunkt stellt, markiert er ein auffälliges Moment in der skizzierten Situation. Die anscheinend offen zutage tretende Krisis manifestiert Walter in der Person des Wissenschaftlers Dahlhaus. Carl Dahlhaus gilt als einer der herausragenden bundesdeutschen Musikwissenschaftler. Seine musikhistorischen und systematischen Forschungen sind paradigmatisch für das bundesdeutsche Fach und international rezipiert.⁴³ Michael Walter personifiziert die bundesdeutsche Musikwissenschaft in der Figur des Fachvertreters Carl Dahlhaus. Die rhetorische Wendung funktioniert besonders überzeugend, weil gerade der musikwissenschaftliche Diskurs durch einzelne Subjekte geprägt ist, die als Autoritäten etabliert sind.⁴⁴ Der Vergleich mit dem „Kaninchen vor der Schlange“ illustriert das gestörte Verhältnis zwischen der bundesdeutschen Musikwissenschaft (in der Person von Carl Dahlhaus) und der Musiksoziologie

⁴² Gesellschaft für Musikforschung 2001 (s. Anm. 17), S. 502.

⁴³ Vgl. dazu den Art. ‚Dahlhaus, Carl‘ in der Neuauflage der *MGG*: Hermann Danuser (Text), Burkhard Meischin, Tobias Plebuch (Bibliographie): Art. ‚Dahlhaus, Carl‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 5 (Kassel u.a. 2001), Sp. 255-267.

⁴⁴ Vgl. dazu den Artikel ‚Musikwissenschaft‘ in der *Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6 (Kassel u.a. 1997), Sp. 1789-1834 (s. Anm. 14).

als potentielltem Fachbereich. Walter leitet die Abgrenzung zur DDR-Wissenschaft und das anscheinende Bedrohungsszenario für das Fach aus der gesellschaftspolitischen Situation in der Bundesrepublik ab. Er spannt den Argumentationsbogen aus musikwissenschaftshistorischer Perspektive von der NS-Zeit bis zur Diskussion in Folge der Auseinandersetzungen von 1968. Zwei Referenzpunkte von Michael Walter können detailliert untersucht werden, um die Positionierung der Musiksoziologie im Fachdiskurs zu untersuchen: einerseits die Diskussionen um den Gesellschaftsbezug von Wissenschaft, die nach 1968 verstärkt eingefordert wurden und auch innerhalb des Faches stattfanden, andererseits Standardwerke (Walter bezieht sich auf Dahlhaus' *Grundlagen der Musikgeschichte*), die den etablierten Diskurs spiegeln.

Anhand zweier verschiedener Textsorten sollen im folgenden Überlegungen zur Konstruktion des Diskurses über musikwissenschaftliche Sozialgeschichte dargelegt werden. Als Material wird einerseits ein Tagungsbericht von 1970 und andererseits der zehnte Band des *Neuen Handbuches der Musikwissenschaft* von 1982 herangezogen.

Der 1971 erschienene Text ist das Ergebnis eines Symposiums in Bonn. Parallel zum Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung initiierten einige Musikwissenschaftler eine Begleitveranstaltung mit dem Thema „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“, die bereits dem Titel nach das Nachdenken über die aktuelle Situation des eigenen Faches in den Mittelpunkt stellte. Die Referate und Diskussionen des Symposiums wurden anschließend – im Anhang zum eigentlichen Kongressbericht und auch separat – publiziert.⁴⁵ Interessant dabei ist die Form der Wiedergabe, da die Referenten die Möglichkeiten hatten, nachträglich zum Symposium ihre Beiträge zu überarbeiten, dabei wurden beim Abdruck die später hinzugefügten Passagen als solche kenntlich gemacht.

⁴⁵ Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Bericht über das Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“* in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hg. v. Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber u. Günther Massenkeil (Kassel u.a. 1971), S. 615-697 [im Folgenden abgekürzt mit *Bonn 1970*].

Vorbemerkung zum Bericht[:] Das Symposium dauerte von 9.00 bis gegen 18.00 Uhr. Frau Zofia Lissa konnte nur am Vormittag, die Herrn Kurt v. Fischer und Clytus Gottwald nur bis zum frühen Nachmittag teilnehmen. Die Tonbandabschrift des Symposiums wurde den Teilnehmern und den Diskutanten des Auditoriums zur Überarbeitung ihrer Beiträge zugesandt und dann vom Herausgeber zum Ganzen zusammengestellt und redigiert; die Endredaktion des Gesamttextes lag den Teilnehmern als Korrekturfahne zum placet vor. Die Vor-Texte sind in den Diskussionsverlauf je an ihren Ort eingefügt. Nachträglich (kommentierende oder ergänzende) Zusätze sind durch eckige Klammern oder durch eingerückten Satz gekennzeichnet. Zu verbinden war der Protokollcharakter mit der nicht ans Bonner Datum geknüpften Aussage des Berichts. [...] Februar 1971[.] Hans Heinrich Eggebrecht⁴⁶

Dem Leser wird auf diese Weise die Möglichkeit gegeben, den Diskussionsverlauf und vor allem die späteren Versuche, Antworten zu finden oder auf Abwertungen zu reagieren, relativ unmittelbar nachzuvollziehen. „Musikwissenschaft als Sozialwissenschaft“ ist ein ausdrücklich formulierter Symposiumspunkt.⁴⁷ Der Gesellschaftsbezug von Musikwissenschaft und die Auseinandersetzung mit marxistischen Ansätzen lässt sich aber auch in vielen anderen Diskussionsrunden des Symposiums nachweisen. Insgesamt erschließt sich bei der Lektüre des Bandes das Bild eines Diskussionsprozesses, der durch die Drucklegung bei weitem nicht abgeschlossen scheint. Ganz anders dagegen der Band *Systematische Musikwissenschaft des Neuen Handbuches der Musikwissenschaft* von 1982, der der Musiksoziologie u.a. ein eigenes Kapitel widmet (Kap. V, S. 109-170).⁴⁸ Die Funktion eines Handbuches ist sicherlich in erster Linie, allgemein akzeptierte Forschungsergebnisse bzw. den als gültig erkannten Forschungsstand in der Form eines Nachschlagewerkes gerade für das Selbststudium zur Verfügung zu stellen:

Das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* [...] sollte nach dem Willen seines Herausgebers [...] Carl Dahlhaus das zusammenfassen, was unsere Zeit musikwissenschaftlich „zu sagen hat“. Ein „Handbuch“ ist ein für eine Disziplin repräsentatives Werk, das ein gesammeltes Wissen aber nicht so ausbreitet wie ein

⁴⁶ Ebd., S. 620.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 639-648.

⁴⁸ Erschienen in Laaber. Im Folgenden wird diese Publikation mit *NHbMW* zitiert.

Lexikon oder eine Enzyklopädie, sondern „strukturiert“ in einer gut lesbaren, auf Kontinuität bedachten Erzählform. Die zwölf Bände des *Neuen Handbuchs* repräsentieren darum das breite Wissen zeitgenössischer Musikologie in einer auch dem gebildeten Nicht-Fachmann zugänglichen Darstellungsform.⁴⁹

Diese Textsorte erhebt damit einen dem zuvor skizzierten Kolloquiumsbericht gegenüber entgegengesetzten Anspruch, indem ‚Wissen‘ fixiert und kontinuierlich erzählt wird. Damit greifen aber auch die ‚Spielregeln des Erzählens‘. Dementsprechend lohnenswert scheint es deshalb, auf der Ebene diskursiver Konstellationen zu überlegen, welche Möglichkeiten des Sprechens über das ‚Problem Musiksoziologie‘ in den verschiedenen Texten eröffnet und erprobt werden.

Methodische Problemstellung:

Ein Abriss zur Diskussion um den Stellenwert der Musiksoziologie findet sich u. a. bei Michael Walter, der wiederum auf Inhetveen (1995) und Blaukopf (1998) verweist.⁵⁰ Hier soll diese Darstellung nicht nachgezeichnet, sondern versucht werden, diskursive Ausgrenzungsmuster in ihrem Funktionszusammenhang „vor Ort“ im Text zu interpretieren. Eine Bündelung mehrerer Texte ist dabei günstig, weil auf diese Weise Fortschreibungen im Diskurs sichtbar gemacht werden können. Für den Themenbereich „Musiksoziologie“ eignen sich die Texte „*Bonn 1970*“ und „*NHbMW*“ besonders, weil der erste, frühere Text die direkte Auseinandersetzung spiegelt, während der gut 10 Jahre später gedruckte Text des Handbuchs offensichtlich Standardisierungen des Diskurses formuliert. Es werden nicht alle Analysepunkte an allen Texten abgearbeitet; wichtiger sind Beobachtungen

⁴⁹ Hermann Danuser: „Vorwort“, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 13 (*Register*), hg. v. Hans-Joachim Hinrichsen (Laaber 1997), S. VII.

⁵⁰ Gesellschaft für Musikforschung 2001 (s. Anm. 17), S. 489-509. Katharina Inhetveen: *Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland. Eine kritische Bestandsaufnahme* (Opladen 1997). Kurt Blaukopf: *Unterwegs zur Musiksoziologie. Auf der Suche nach Heimat und Standort* (= Bibliothek sozialwissenschaftlicher Emigranten 4) (Graz/Wien 1998).

von Verstärkungen der einzelnen Funktionen innerhalb des Diskurses. Die Analyse ist auf die Rolle der jeweiligen Sprecher, auf Stereotypen der Redeeröffnung sowie auf Abgrenzungs- und Anschlussflächen der jeweiligen Diskurse fokussiert. Es soll versucht werden, den diskursiven Raum zu skizzieren, der innerhalb des Diskurses der institutionalisierten Musikwissenschaft der ‚Musiksoziologie‘ zugewiesen wird.

1. Sprecher

Zu vermuten ist, dass für das Bonner Symposium die den Diskurs kontrollierenden Prozeduren in anderer Weise greifen als bei einem herkömmlichen musikwissenschaftlichen Kongress. Diese Vermutung basiert auf mehreren Voraussetzungen: Das Symposium fand außerhalb des eigentlichen Kongresses statt und entwickelte ein eigenes Gesprächsforum, an dem Wissenschaftler teilnahmen, die ebenso dem Publikum des etablierten bzw. offiziellen Kongresses zugerechnet werden können.⁵¹ Die Konzentration in der wissenschaftlichen Kommunikation lag auf der Diskussion und wurde auch in dieser Form – als Gespräch – dokumentiert. Auch dies unterscheidet den Symposiumsbericht von vertrauten Kongressberichten. Außerdem ist die Möglichkeit der Teilnehmer, im Vorfeld die zu diskutierenden Thesen einsehen zu können und vorbereitet in die Diskussion zu gehen, ebenfalls eine Erweiterung des Rederaumes. Die Auseinandersetzung mit verschiedensten Facetten der Musikwissenschaft (Eggebrecht betont in seiner Vorrede den Versuch, Fachkollegen möglichst vieler musikwissenschaftlicher Teilbereiche in das Gespräch einzubeziehen)⁵² unterscheidet dieses Symposium von anderen musikwissenschaftlichen Kongressen. Trotzdem unterliegt auch dieses

⁵¹ Vgl. dazu den *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hg. von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil (Kassel u.a. 1971).

⁵² Vgl. ebd., S. 619.

Symposium den innerhalb der Institution Musikwissenschaft geltenden Regeln des Sprechens – in Bezug auf diejenigen, denen das Recht zu sprechen erteilt wird als auch in Bezug auf Grenzen des Sagbaren und Regeln des Sprechens.

Das Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“ bot zu elf verschiedenen Themenbereichen Gesprächsmöglichkeiten. Insgesamt kommen im schriftlichen Bericht 23 Teilnehmer zu Wort. Davon gehören elf zu den Autoren der die Diskussionen einleitenden Themenpapiere, weitere elf zu den Diskutanten des Auditoriums, während Albrecht Riethmüller als Protokollant des Symposiums fungierte.⁵³ Hans Heinrich Eggebrecht, der das Symposium leitete und den Bericht herausgab, war 1970 bereits in Freiburg Ordinarius für Musikwissenschaft. Der prominente westdeutsche Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus gehört sowohl zu den Mitdiskutanten des Bonner Kongresses als auch zu den Autoren des Handbuchbandes. Er gab den Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Bonn 1970 gemeinsam mit Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber und Günther Massenkeil heraus, dem das hier diskutierte Symposium angeschlossen war, und stellte den ersten Redebeitrag des Symposiums, „Über historische und systematische Musikwissenschaft“. Eine Auflistung der Beteiligung der Sprecher an den einzelnen Themen zeigt, dass neben den beiden genannten Musikwissenschaftlern (Dahlhaus: Wortmeldungen bei acht, Eggebrecht: bei zehn Diskussionsrunden) Lars Ulrich Abraham aus Freiburg sich bei sieben Themen an der Diskussion beteiligt bzw. mit seinem Beitrag zur Musikpädagogik einen Diskussionskomplex eröffnet. Eine ähnlich hohe Beteiligung lässt sich für den Berliner Hanns-Werner Heister, der sich bei acht Themen zu Wort meldete und den Bereich „Musikwissenschaft als Sozialwissenschaft“ eröffnete, für Hans-Peter Reinecke (ebenfalls Berlin) mit Wortmeldungen zu sieben Themen und seinem Referat über „Studiengänge der Musikwissenschaft“ sowie für Konrad Boehmer (Vortrag: „'Musikwissenschaft' – Voraussetzungen ihrer Zukunft“), zur Zeit des Symposiums in Amsterdam tätig, mit Wortmeldungen zu neun

⁵³ Vgl. ebd., Übersicht S. 617.

Diskussionspunkten nachweisen. Zum Auditorium der Bonner Tagung gehörten Musikwissenschaftler aus der DDR und anderen sozialistisch regierten Staaten: Zofia Lissa aus Warschau (die mit ihrem Diskussionsbeitrag den Bereich „Tradition in der Musik“ eröffnete), Michael Bristiger aus Warschau (der über „Strukturelle und genetische Perspektive“ sprach) sowie Harry Goldschmidt und Georg Knepler aus Berlin/Ost. Die beiden Wissenschaftler aus der DDR meldeten sich während der gesamten Tagung jeweils einmal zu Wort.

Der Handbuchband von 1982 – der zehnte innerhalb der Reihe – ist ausschließlich der Systematischen Musikwissenschaft gewidmet. Der Stellenwert dieses Bereiches der Musikwissenschaft innerhalb des Faches – und vor allem seine Separation von den anderen Großbereichen – erhält damit eine deutliche Einschätzung: Bei der gängigen Teilung der Musikwissenschaft in Historische, Systematische und Ethnologische sind neun Bände des *Neuen Handbuches der Musikwissenschaft* der historischen, einer der systematischen und zwei weitere der ethnologischen Musikwissenschaft gewidmet. Daran ist die Schwerpunktsetzung auf die historische Musikwissenschaft, die sich bis in den aktuellen Fachstand zieht, hinreichend ablesbar. Ein nächster Blick muss sich nun auf die Unterteilung des systematischen Bandes richten. Interessant sind hier auch die Autoren des Bandes. Die beiden Herausgeber, Helga de la Motte-Haber und Carl Dahlhaus, geben jeweils grundlegende Artikel zur Systematik und Methodik der Systematischen Musikwissenschaft vor (Helga de la Motte-Haber: „Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft“, Kap. I, S. 1-24, Carl Dahlhaus: „Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft“, Kap. II, S. 25-48).⁵⁴ Verschiedene Ausrichtungen des Faches werden dann von weiteren Autoren, aber auch von den beiden Herausgebern beschrieben. Die Autoren sind nicht nur westdeutscher Provenienz, sondern gehören teilweise zu den Musikwissenschaftlern der DDR. Besonders auffällig ist das Kapitel über die Musiksoziologie (S. 109-170), dessen erster Teil von Carl Dahlhaus und dessen

⁵⁴ S. Anm. 48.

zweiten Teil vom ostdeutschen Wissenschaftler Günter Mayer geschrieben wurde. Mayer bezeichnet sich in der aktuellen Ausgabe der *Musik in Geschichte und Gegenwart* als „Philosoph und Musikwissenschaftler“ und nennt seine Arbeiten „marxistisch orientiert“.⁵⁵ Die Auseinandersetzung mit der Musiksoziologie aus west- und ostdeutscher Perspektive lässt sich also sowohl für das Bonner Symposium von 1970 als auch für das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* von 1982 nachweisen.

2. Redeeröffnungen und Redeabbruch. Diskurskontrolle

Bei allen Diskussionspapieren des Bonner Symposiums scheint der Redeeinstieg unmittelbar und direkt. Umfangreiche Einleitungen und Rechtfertigungen des beabsichtigten Sprechens durch entsprechende rhetorische Figuren entfallen. Diese Verknappung des Sprechanfanges öffnet den Diskursraum und führt dazu, dass der Diskurs weniger abgesichert wird gegen kritische Nachfragen. Auf diese Weise wird der Ansatz des Symposiums, „zu Wesentlichem“ zu kommen und „in jedem Augenblick möglichst knapp und prägnant“ sich auszudrücken, der sich auch in der Zeitbegrenzung des Sprechens manifestiert, im Beginn der Texte sichtbar:

Den äußeren Verlauf des Symposiums denken wir uns so, daß wir die Texte in der vorliegenden Reihe ihrer Zusammenstellung diskutieren und daß wir für jeden Text durchschnittlich eine halbe Stunde vorsehen [...]. Zu Beginn der Diskussion über einen Text hat dessen Autor, sofern er es wünscht, für (maximal) 10 Minuten das Wort zur Lektüre, Zusammenfassung oder Ergänzung seines Textes.⁵⁶

Dem Bericht des Symposiums ist der Text der Eröffnung vorangestellt sowie eine Bemerkung zum Bericht. Der Eröffnungstext enthält einerseits die

⁵⁵ Personenteil Bd. 11 (Kassel 2004), Sp. 1392.

⁵⁶ Vorwort von H. H. Eggebrecht, in: *Bonn 1970* (s. Anm. 45), S. 619.

Vorgaben für den „äußeren Verlauf“ des Symposiums und fixiert andererseits den diskursiven Rahmen, innerhalb dessen die Gespräche geführt werden:

Nicht unproblematisch – das wissen wir alle – ist der Versuch, über „Musikwissenschaft heute“ öffentlich zu diskutieren. Nur die Überzeugung von der Notwendigkeit solcher Reflexion kann übers Problematische sich hinwegsetzen. Nicht auch sind – fast überflüssig zu sagen – von einem solchen Reflexionsgespräch fixe Ergebnisse zu erwarten, Resultate im Sinne von Rezepten, Schwarz auf Weißem, schönen Übereinstimmungen. Reflektieren heißt, auf den Prozeß des Nachdenkens sich einlassen.⁵⁷

Das Prozesshafte der Argumentation ist im Schrifttext durch die Kennzeichnung nachträglich eingefügter Passagen nachweisbar (vgl. oben). Die implizite Diskursbestimmung im Vorhinein ist für die einzelnen Diskussionstexte – also den im Vorfeld entwickelten und schriftlich fixierten Thesen –, in dezidierter Form schwer nachzuweisen. Umso interessanter erscheint es deshalb, die eigentlichen Diskussionsrunden – also den Anschluss an die jeweiligen Thesenpapiere – in den Blick zu nehmen. Alle Teilnehmer kannten bei Beginn des Symposiums bereits die zu diskutierenden Texte, wie dem Bericht zu entnehmen ist:

Allein auf der Basis der Nennung des Themas („Reflexionen...“), des Kriteriums der verschiedenen Arbeitsbereiche und Positionen und einer Verständigung über den äußeren Ablauf des Symposiums wurde im Herbst 1969 mit dessen Vorbereitung begonnen, zunächst in der Weise, daß jeder Teilnehmer ein oder mehrere Diskussions-Thesen benannte und kurz erläuterte, die zusammengestellt und an die Teilnehmer zur Information versandt wurden, dann durch Ausarbeitung dieser Thesen zu „Vor-Texten“, die den Teilnehmern ebenfalls zur Kenntnisnahme und zur Vorbereitung auf die Diskussion zugeschickt wurden. Diese Texte sind auch dem Auditorium ab Beginn dieses Kongresses zugänglich gemacht worden. Sie bilden die Grundlage des folgenden Gesprächs. Ausdrücklich sei bemerkt, daß die Texte nicht von uns vordiskutiert worden sind, damit das Gespräch trotz jener Vorarbeiten den Charakter der Spontaneität bewahrt. (Genauer allerdings konnten die Fragen, Einwände oder Attacken an Hand der Texte vorbereitet werden, während der Autor des Textes spontan reagieren muß.)⁵⁸

⁵⁷ Ebenda.

⁵⁸ Ebenda.

„Fragen, Einwände und Attacken“ – die Steigerung hin zur militärischen Metaphorik der Gesprächsführung bereits als Voraussetzung überrascht, denn das daran aufzuspannende Metaphernfeld des Kriegerischen widerspricht dem abschließend von Eggebrecht geäußerten Wunsch,

„daß, je weiter ins Grundsätzliche es geht, desto mehr wir auch die Arbeit des Vortastens uns zugestehen in ihrer noch Ungeschütztheit oder auch Vorläufigkeit“ und „daß bei aller Diskussion die Zeichen der Menschlichkeit und persönlichen Achtung unberührt bleiben“.⁵⁹

Zwei Formen des Anfangens in den Diskussionsthesen fallen besonders auf: zum Einen die Version, die einzelnen Argumentationsschritte durchnummerieren (Dahlhaus, S. 621f., Bristiger, S. 626, Lissa, S. 630ff., Boehmer, S. 689ff.), zum Anderen die Möglichkeit, den eigenen Ausführungen explicite ein Zitat zugrunde zu legen (von Fischer, S. 659, Heckmann, S. 680). Die meisten die Diskussion eröffnenden Fragen richten sich auf Begrifflichkeiten des zu besprechenden Textes. Der Text von Clytus Gottwald ist außergewöhnlich, denn er wird im Bericht gemeinsam mit einer Erklärung abgedruckt (die anscheinend auch beim Vortrag in Bonn von Gottwald vorgelesen wurde, da er sich unmittelbar darauf bezieht). Die Erklärung wurde von mehreren Teilnehmern unterzeichnet, um ihren Protest gegen eine Aussage Gottwalds zum Ausdruck zu bringen.⁶⁰ Clytus Gottwald fügt außerdem einen als „Collage“ bezeichneten Teil an (S. 667f.), der allerdings auf Unwillen stößt:

Kurt von Fischer: Darf ich Herrn Gottwald bitten, zu seinem Thema zu sprechen. Er hat ein paper vorgelegt über Kirchenmusik, und wir möchten über das diskutieren. (S. 668)

⁵⁹ Ebd., S. 620; alle im Text folgenden Seitenangaben beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf diese Ausgabe.

⁶⁰ Die anstößige Passage bei Gottwald lautet folgendermaßen: „Jener Positivismus, der sich darauf beschränkte, Fakten zu sammeln und zu publizieren, hinterließ einen ideologischen Hohlraum, der allzu leicht von einer Gemeinschaftsideologie besetzt werden konnte, nach der Musikwissenschaftler vom Schlage Besslers umso begieriger griffen, weil er dem positivistischen Leerlauf eben jenen Sinn verhielt, den ihm zu geben sich diese versagt hatten.“ S. 663f.

Die ausdrückliche Benennung der Regeln des Diskurses durch von Fischer ist ein ausdrückliches Zeichen für die Grenzüberschreitung, die durch den Collage-Text vorgenommen wurde. Gottwald seinerseits bezieht sich auf die Eigendynamik des Diskurses:

Diese Kontroverse hier beweist auch, daß Sprache nicht nur ein Mittel von Kommunikation, sondern auch gewisser Eigenbewegungen fähig ist, und daß sie etwas aussagt über den, der sie benutzt. (S. 666)

Der Collage-Text besteht aus Zitaten der Symposiumstexte, die im Vorfeld den Teilnehmern zugeschickt wurden. Gottwald hat dabei die Ausschnitte nahtlos aneinandergereiht, ohne Belegstellen oder Autoren anzugeben. Damit verstößt er auf mehreren Ebenen gegen die immanenten Regeln des an dieser Stelle geführten Diskurses: der „äußeren Form“ des Symposiumsablaufs entgegen trägt er einen Text vor, der nicht vorab zur Kenntnis gegeben wurde, wie es mit den sonst als Diskussionsgrundlage dienenden Texten verabredet war. Die Collage verweigert sich einer der Grundregeln des wissenschaftlichen Arbeitens, die die genaue Kennzeichnung nicht selbstverfasster Textpassagen verlangt. Stattdessen wird auf einen – aus der wissenschaftlichen Literatur nicht vertrauten – Verfremdungseffekt gesetzt, der mit ‚Sinn‘ und ‚Sinnlosigkeit‘ spielt. Bereits die Textform der Collage kann nicht in die Reihe üblicher wissenschaftlicher Textsorten gerechnet werden. Damit ist die Grenze zwischen poetischen und wissenschaftlichen Texten, zwischen fiktionaler und einem Konzept von ‚Wahrheit‘ verpflichteter Literatur hier deutlich verschoben. Diese Abweichungen vom herrschenden Diskurs benennt Gottwald:

Kritische Berichte und Fußnotenreihungen sind allerdings – und ich spreche jetzt als Mann der musikalischen Praxis – einer ästhetischen Wirkung fähig, die bei ihnen kaum vermutet werden kann, geschweige denn intendiert wurde. (S. 667)

Seine Kritik benennt eine Legitimierungsstrategie des Diskurses, nämlich die Erzeugung von Wahrheit durch den Verweis auf bereits etablierte Autoritäten:

Daß es in musikwissenschaftlichen Arbeiten üblich ist, jeden Gedankensplitter in einer Fußnote zu belegen, soll Deckung durch Autorität und damit Autorität selber simulieren. (S. 667)

Dementsprechend deutlich ist die Reaktion innerhalb des Diskurses auf diesen Text. Kurt von Fischer, der die Ablehnung formuliert, gehört zudem zu den Unterzeichnern der Erklärung, die gegenüber Gottwalds Text abgegeben worden ist. Sie ist kurzgehalten und umfasst – nachdem der „Satz des Anstoßes“ zitiert wurde – nur zwei weitere Sätze:

Dieser Satz enthält nicht nur eine Unwahrheit, sondern verletzt auch die Formen des wissenschaftlichen Anstandes. Die Unterzeichneten, die Heinrich Bessler und seine Arbeiten besser zu kennen glauben als Clytus Gottwald, wissen, daß der verstorbene Gelehrte zu keiner Zeit seines Wirkens diesen Vorwurf verdient hat. (S. 665)

Der Verstoß gegen das Diktat von ‚Wahrheit‘, die Überschreitung der institutionellen Regeln und der moralische Vorwurf, an der Ehre eines nicht mehr Lebenden zu rühren, sind in diesen Worten gebündelt, um in schärfster und offensichtlicher Form Gottwald die Legitimation zu entziehen, innerhalb der musikwissenschaftlichen Fachwelt seine Thesen zu vertreten. Der verbalisierte Versuch, den Autoren Clytus Gottwald als Sprecher aus dem Diskurs auszuschließen, ist dabei sicher ungewöhnlich in einem Diskursraum wie dem musikwissenschaftlichen, in dem der Diskurs zumeist verdeckt kontrolliert wird. Die Unruhe, die Gottwalds Text auf mehreren Ebenen auslöst, spiegelt sich auch in einem Zwischenruf von Ludwig Finscher, der unter dieser Bezeichnung in den Tagungsbericht aufgenommen wurde (S. 666). Die persönliche Anrede an Gottwald ist ebenso auffällig wie der damit verbundene aggressive Redegestus.

Ein kurzer Ausschnitt aus dem Gespräch zwischen Hans Heinrich Eggebrecht, Carl Dahlhaus und Hanns-Werner Heister soll im Folgenden mithilfe dramenanalytischer Fragestellungen untersucht werden. Heisters Versuch, einen sozialwissenschaftlichen Ansatz in marxistisch orientierter Perspektive

auf Musikgeschichtsschreibung anzuwenden, wird in der Diskussion zwischen Eggebrecht, Dahlhaus und Heister abgeblockt. Am deutlichsten zeigt sich das in der Beendigung des Gespräches durch Dahlhaus. Die Analyse der einzelnen Redeabschnitte davor zeigt aber bereits, inwieweit die Konstellation und der Verlauf der Diskussion eine erfolgreiche Integration des bei Heister entwickelten theoretischen Modells verhindert.

In Anlehnung an Hayden White wird davon ausgegangen, dass auch der historische Diskurs den Regeln fiktionaler Texte folgt, nämlich mit Metaphern und Textformen arbeitet, deren Bildpotential bestimmte Wirkungen beim Leser erzeugen soll – den zu lesenden Text als wahr und seinen Inhalt als überzeugend zu akzeptieren. Der Vorgang der Wirkungserzeugung soll mit den gleichen Mitteln beschrieben werden, die bei der Analyse fiktionaler Texte angewendet werden. Eine Analyse dramatischer Texte achtet insbesondere auf die Strukturierung des Handlungsverlaufs durch die Rollenverteilung, auf die Gewichtung der einzelnen Sprecher, ihren Anteil an der Beschleunigung oder Verlangsamung des dramatischen Geschehens und auf die Vorbereitung des dramatischen Höhepunkts. Die dramaturgische Sicht lässt Rückschlüsse auf die Rollenbindung innerhalb des Diskurses, letztlich also auf die Wirksamkeit von Diskursregeln zu. Deshalb sollen also vor allem die einzelnen Sprecher beschrieben werden, der Ablauf von Frage, Rede und Gegenrede und die Positionierung der Diskussion innerhalb des Symposiums.

Die untersuchte Textpassage umfasst die Seiten 655 bis 658, beginnend mit der Replik von Eggebrecht. Dabei ist kein Dialog im eigentlichen Sinn, nämlich als Gespräch zwischen zwei beteiligten Personen, sondern ein Mehrgesprach mit der typischen Struktur Redner/Gegenredner/Mittler- oder Kommentatorfigur zu beschreiben. Die dritte Funktion wird auf S. 656 als Kommentatorfigur von Dahlhaus übernommen (das Element des Kommentierens wird besonders in der reihenden und durchgezahlten Form der Argumente deutlich), auf S. 658 kann die letzte Replik von Eggebrecht als vermittelnd bezeichnet werden. Die einzelnen Redebeiträge haben in etwa den gleichen Zeilenumfang von jeweils

ca. 25 Zeilen (lässt man die den Mitschriften nachträglich zugefügten Ergänzungen außer Betracht, was in diesem Fall durch die Beschreibung der Gesprächssituation gerechtfertigt wird), dabei entfällt jeweils eine Replik auf Eggebrecht und Dahlhaus und zwei Repliken auf Heister. Jede Replik kann in direkte Beziehung zur vorausgehenden und nachfolgenden und damit als appellativ gesetzt werden.⁶¹

(1) Eg	(2) Hei	(3) Dahl	(4) Hei	(5) Da	(6) Eg
Frage →	Antwort	Einschränkung			
	These →	Widerlegung	Zustimmung		
		These →	Ergänzung		
			Widerlegung		
			These →	Abbruch→	Zustimmung
	←	← Entgegnung,	←	←	←
	Entgegnung	auch zu Eg	Entgegnung	Entgegnung	Entgegnung oder Fortsetzung?

(Eg – Eggebrecht; Hei – Heister; Dahl – Dahlhaus)

Die Diskussion im untersuchten Abschnitt ist – gerade wenn sich die Lektüre auf die inhaltliche Ebene konzentriert – erstaunlich kurz. Jeder der drei Teilnehmer positioniert sich in einem Beitrag, nur Heister erwidert – innerhalb dieser Sequenz – eine (Dahlhaus') Stellungnahme (S. 657 f.). Die beiden folgenden Sätze von Dahlhaus und Eggebrecht dienen lediglich dazu, die Diskussion zu beenden. Auffällig ist auch die durchnummerierte Argumentation bei Dahlhaus (S. 656f.). Durch die Bündelung und Präzisierung der Argumentation entsteht der Eindruck von Beschleunigung. Die gezielte, nämlich gleichfalls nummerierte Beantwortung bei Heister erscheint logisch. Umso verwunderlicher bleibt dann die Verweigerung des Gespräches durch Dahlhaus, denn gerade seine Thesen böte eine gute Diskussionsgrundlage. So

⁶¹ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse* (München ⁹1997), S. 158.

stellt sich der Eindruck ein, Dahlhaus habe an diesem Punkt der Diskussion lediglich seine Kritikpunkte bündeln und als statischen Block präsentieren, sie aber nicht zum Gegenstand weiterführender Überlegungen machen wollen. Indem Heister diese Einschränkung nicht akzeptiert (er nimmt auf jeden einzelnen Punkt Bezug), bricht er mit den Diskursregeln und unterliegt damit sofort den Kontrollmechanismen (formuliert in zwei kurzen Repliken): Dahlhaus kann kraft seiner Autorität und mit Unterstützung durch Eggebrecht das ‚Ausarten‘ der Diskussion in eine ‚Kontroverse über Grundfragen des Marxismus‘ verhindern (S. 658).⁶² Interessant ist der Blick auf die biographische Positionierung der drei Diskutanten: Zum Zeitpunkt des Bonner Symposiums waren Carl Dahlhaus (Jahrgang 1928) und Hans Heinrich Eggebrecht (Jahrgang 1919) bereits Professoren der Musikwissenschaft, während ihnen in Hanns-Werner Heister (Jahrgang 1946) ein Student gegenüberstand (Studienbeginn 1965, Promotion 1977).⁶³ Heister zählt damit deutlich zu den ‚jüngsten‘ Rednern des Symposiums, zumal zu den nicht-promovierten Sprechern. Der akademische Abschluss fungiert als Legitimation innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses und kann – Foucaults Ordnungsmustern folgend – als ‚Ritual‘ bezeichnet werden, das die ‚Qualifikation [definiert], welche die sprechenden Individuen besitzen müssen‘.⁶⁴ Foucault zählt das Ritual zu den ‚Einschränkungssystemen‘, die verhindern, ‚daß jedermann Zugang zu den Diskursen hat: Verknappung der sprechenden Subjekte‘.⁶⁵ Indem Heister diese Zugangsvoraussetzung nicht nachweisen kann, ist seine Position im Diskurs a priori geschwächt. Das lässt sich anhand seiner nachträglichen Ergänzungen zu seinen Redebeiträgen – gerade auch im untersuchten Textabschnitt – belegen. Heister fügt vor allem bei seiner Erwiderung Dahlhaus gegenüber (*Bonn 1970*, S. 657f.) weitere Argumente an. Er eröffnet den Nachtrag mit einer in ihrer Direktheit

⁶² Damit findet sich eine seiner häufig verwendeten Vokabeln, die negatives Übermaß anhand eines rhetorisch belasteten Terminus impliziert. Georg Knepler nimmt während der Diskussion im Auditorium in seiner Wortmeldung auf Dahlhaus' Aussage Bezug und fordert so auch Dahlhaus' Stellungnahme heraus [*Bonn 1970* (s. Anm. 45), S. 687f.].

⁶³ Alle biographischen Angaben siehe entsprechende Personenartikel in der Neuauflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart*.

⁶⁴ Foucault 1998 (s. Anm. 11), S. 27.

⁶⁵ Ebd., S. 26f.

auffälligen Geste: „Die logizistische Kritik von Herrn Dahlhaus verdeckte die sachliche Kontroverse.“ (ebd., S. 657) Im letzten, später angefügten Absatz wendet er sich nochmals direkt an Eggebrecht: „Dies und das folgende Zitat geben vielleicht auch Herrn Eggebrechts Frage eine Antwort, die ich ihm beim Symposium schuldig blieb, [...]“ (S. 658). Die Auseinandersetzung mit dem „Ästhetische[n]“ und den „Widerspiegelungen gesellschaftlicher Wirklichkeit“ (S. 656) wird abgebrochen, das zeigt auch das Bedürfnis, bei der späteren Textdurchsicht längere Passagen zu ergänzen. Heister fügt besonders viele nachträgliche Ergänzungen an seine Redebeiträge an. Scheinbar hat er an vielen Stellen der Diskussion nicht alles vermitteln können, was er aussagen wollte und versucht zumindest hinterher, diesem Eindruck etwas entgegenzusetzen.

Insgesamt sind die Redebeiträge ausdrücklich aneinander gerichtet: Eggebrecht stellt seine Fragen direkt an Heister (S. 655) und behauptet ihren tatsächlichen Fragecharakter im Gegensatz zu vermutbarer Polemik (S. 656). Heister bezieht unmittelbar Dahlhaus in seine Antwort ein, indem er dessen Metaphorik aufgreift, Dahlhaus antwortet dann sowohl Eggebrecht als auch Heister. Erst die beiden letzten Repliken des Abschnittes von Dahlhaus und Eggebrecht vermeiden die direkte persönliche Anrede (an Heister).

Carl Dahlhaus: Ich glaube nicht, daß wir unsere Diskussion in eine Kontroverse über Grundfragen des Marxismus ausarten lassen sollten.

Hans Heinrich Eggebrecht: Ich glaube, daß die Fragen zu diffizil sind, als daß wir sie hier ausdiskutieren könnten. (S. 658)

Der Redeabbruch ist umso wirksamer, weil auf diesem Weg der dritte Gesprächspartner (Heister) nicht mehr einbezogen wird. Heister erhält die Funktion einer Nebenfigur, es ist ihm nicht möglich, den Diskurs zu bestimmen. Ausgangspunkt dieser kurzen Diskussion ist eine Frage von Eggebrecht an Heister, die Bezug nimmt auf die vorangegangenen Referate beider Wissenschaftler. Eggebrecht behauptet, eine Frage zu stellen und nicht a

priori durch Polemik eine bestimmte Antwort vorzugeben. Allerdings greift nicht er die Antwort Heisters wieder auf, sondern Dahlhaus nimmt Stellung und gibt dabei auch kritische Anmerkungen zu Eggebrechts Überlegungen. Heisters Versuch, aus der Fülle von Positionen einen Argumentationsstrang zu entwickeln, wird dann sowohl durch Dahlhaus als auch durch Eggebrecht abgewehrt. Unverständlich bleibt Dahlhaus' Zuschreibung der „Ausartung“ auch in quantitativer Perspektive: Heisters Antworten (S. 657f.) während des Symposiums, also ohne die nachträglich angefügten Erweiterungen, sind relativ knapp – vergleichbar in ihrer Länge den vorherigen Passagen von Dahlhaus. Anstoß erregend ist dagegen, dass Heister unter 2. Dahlhaus präzisieren möchte und ihm unter 4. eine falsche Interpretation unterstellt. In der vorhandenen Konstellation – die beiden Professoren auf der einen Seite, ihnen gegenüber der Student – wirken schwerwiegende Verstöße gegen die Diskursregeln. Heister übernimmt inhaltlich die Rolle des Verteidigers soziologischer Fragestellungen. Seine Möglichkeiten sind durch dieses im Fach nicht etablierte Thema, dem lediglich peripher Aufmerksamkeit gewidmet wird, zusätzlich beschränkt.

Die Dreierkonstellation dieser – dramentechnisch gesprochen – Szene ist durchaus typisch. Sie kann durch das Schema Protagonist-Antagonist oder auch durch Held-Helfer-Gegenspieler beschrieben werden. Die für dramatische Szenen typischen „personalstrukturierende[n] Opposition[en]“ sind auch hier gegeben: durch die Differenz in bezug auf Alter, sozialen Status, wissenschafts-institutionelle Qualifikation und durch die Zuordnung fachwissenschaftlicher Präferenzen.⁶⁶

Marxistische Theorien werden beim Symposium nicht nur von westdeutschen Wissenschaftlern, sondern auch von den beiden ostdeutschen Musikwissenschaftlern vertreten (in einem Zeitungsbericht über den Bonner Kongress, der auch auf das Symposium eingeht, wird bemerkt, dass Georg Knepler anstelle der vorgeschriebenen Redezeit von 3 Minuten eine

⁶⁶ Pfister ⁹1997 (s. Anm. 61), S. 229.

zehnminütigen Beitrag gehalten habe, vgl. Bericht von Wolfgang Nitschke im Feuilleton des *Tagesspiegel* vom 15.9.1970). Auffällig ist, dass die zumeist jüngeren westdeutschen Wissenschaftler, die sich mit marxistisch-soziologischen Fragen beschäftigen, die Diskussion mit den etablierten westdeutschen Musikwissenschaftlern nicht scheuen, während die Teilnehmer aus der DDR nur jeweils einen Wortbeitrag geben und sich nicht der direkten Diskussion stellen. Die Diskussion zwischen Eggebrecht, Heister und Dahlhaus ist eine der besonders offen geführten Auseinandersetzungen des Bonner Symposiums. Gleichzeitig ist sie symptomatisch für die Strukturierung des Diskurses zwischen den zumeist jüngeren Vertretern einer sozialwissenschaftlich ausgerichteten Musikwissenschaft und den zumeist älteren, bereits als Professoren etablierten Fachvertretern, die diese Ansätze allenfalls als zusätzlichen Annäherungsversuch, nicht aber als Kernproblem zukünftigen Forschens begreifen wollen. Während einerseits der Eindruck erweckt wird, dass Gesprächsforen bereitstünden, in denen entsprechende Fragestellungen kontrovers diskutiert werden könnten, ist andererseits offensichtlich, dass die tatsächliche Auseinandersetzung nicht stattfindet. Mit dem polemischen Verweis auf ihre Irrelevanz für das Fach Musikwissenschaft – Dahlhaus liefert ihn, indem er eine Diskussion über „Grundfragen des Marxismus“ nicht zu den eigentlichen musikwissenschaftlichen Gegenständen zählt – wird die Debatte abgebrochen.

3. Diskursraum Musiksoziologie im *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*

Anhand des Bandes zur Systematischen Musikwissenschaft (Band 10) in der Reihe des *Neuen Handbuches der Musikwissenschaft* soll der Diskursraum untersucht werden, der für die Beschäftigung mit der Musiksoziologie vorbereitet wird. Im Mittelpunkt steht dabei ein Kapitel von Carl Dahlhaus, in dem ein Überblick über die Teilbereiche der Systematischen

Musikwissenschaft entworfen wird.⁶⁷ Außerdem sollen die beiden Aufsätze von Carl Dahlhaus (S. 109-124) und Günter Mayer (S. 124-170), die im Kapitel V unter der Überschrift „Musiksoziologische Reflexionen“ aufgenommen sind, zu Grunde gelegt werden.

Die Texte der einzelnen Kapitel des Handbuches lassen vermuten, als separate Grundsatzartikel und dementsprechend einzeln lesbar gedacht zu sein. Da dieser Handbuchband zudem ohne Vorwort erschienen ist, stehen die einzelnen Kapitel zunächst als getrennte Teile dem Leser zur Verfügung. Bei genauerer Lektüre wird aber deutlich, dass durchaus Verweise untereinander enthalten sind. So bezieht sich beispielsweise Carl Dahlhaus in seinem ersten Aufsatz (Kap. 2, „Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft“) im Absatz über die Musiksoziologie und unter Hinweis auf Adorno auf ein nicht näher benanntes „spätere[s] Kapitel“ des Handbuchbandes, in dem das angesprochene Thema weiter ausgeführt werden sollte:

Adornos These von der ‚Tendenz des Materials‘ [...] krankt, wie in einem späteren Kapitel gezeigt werden soll, an ungenügender Vermittlung mit dem Werkbegriff als zentraler Kategorie einer modernen Systematischen Musikwissenschaft. (S. 46)

Sucht man in Dahlhaus' Aufsätzen im *NHbMW* nach dieser Explikation in Bezug auf Adorno, wird man allerdings nicht fündig. Im erwähnten 2. Kapitel des Handbuches skizziert Dahlhaus einen Überblick über die verschiedenen Teilbereiche der Systematischen Musikwissenschaft, in den er auch die Musiksoziologie einbezieht: Unter den letzten Punkt „Traditionsbestände der Systematischen Musikwissenschaft“, neben dem „Begriff der Musikästhetik“, werden „Konzepte der Musiksoziologie“ beschrieben. Bemerkenswert ist die kurzgefasste Auseinandersetzung mit der Musiksoziologie als Teil der Systematischen Musikwissenschaft (benannt als „Konzepte“). Insgesamt gliedert sich dieses Kapitel, das sich grundlegend der Systematischen Musikwissenschaft widmet, wie folgt:

⁶⁷ *NHbMW* 1982 (s. Anm. 48), Kapitel II, S. 25-48. Alle folgenden Seitenangaben beziehen sich – wenn nicht anders vermerkt – auf diese Ausgabe.

1. Was ist eine musikalische Tatsache?
2. Systematik als Erklärungsmodell
3. Arten und Funktionen der Systematik
 - System und Systematik
 - Klassifikation, Typologie, Feldbegriff
4. Tonsystem und Werkbegriff als Paradigmen Systematischer Musikwissenschaft
 - Zur antiken Theorie der Musik
 - Musiktheorie als Kunstlehre
5. Systematische Musikwissenschaft und Strukturgeschichte
6. Traditionsbestände der Systematischen Musikwissenschaft
 - Der Begriff der Musikästhetik
 - Konzepte der Musiksoziologie

Die Musiksoziologie wird als letzter Punkt behandelt. Einem vertrauten Plausibilitätsmodell folgend entwickelt Dahlhaus die Systematische Musikwissenschaft ausgehend von der ‚Tatsache‘ als ‚Wahrheit‘ hin zum Werkbegriff, stellt einen Bezug zu antiker Musiktheorie und zum Kunstbegriff her, um erst dann Strukturgeschichte und Ästhetik noch vor der Musiksoziologie zu besprechen. Unter der Überschrift „Konzepte der Musiksoziologie“ entwirft der Autor in wenigen Absätzen das Bild eines Wissenschaftszweiges, der in sich widersprüchlich, zumeist sogar nicht kohärent oder exakt in seinen Aussagemöglichkeiten erscheint:

„die in den letzten Jahrzehnten an programmatischen Entwürfen reiche, an Resultaten jedoch arme Musiksoziologie“ (S. 46)

„Sie [= die „Ausgangsthese, daß die ‚kategoriale Formung‘ akustischer Eindrücke [...] im Sinne von Karl Marx als Ausdruck eines ‚durch gesellschaftliches Sein determinierten Bewußtseins‘ bestimmt werden müsse“] läßt sich zwar in essayistischer Form umreißen, aber kaum als solides Forschungsprogramm formulieren.“ (ebenda)

„Daß die divergierenden Richtungen, trotz eingewurzelter Neigung zu feindseliger Kritik, am Ende zur Konvergenz gezwungen werden, wird jedoch spätestens in dem Augenblick unabweislich sichtbar, wo man die im Musikbegriff implizierte ‚kategoriale Formung‘ als Prämisse jeder Musiksoziologie erkennt, ohne deren ästhetische Explikation die soziographische ‚Erhebungstechnik‘ ebenso Luftwurzeln treibt wie die

sozialphilosophische ‚Dechiffrierung‘ musikalischer Werke, deren Methode Th. W. Adorno (1949) aus marxistischen Ansätzen entwickelte, die im Zeichen politischer Resignation in hegelianische umschlugen.“ (ebenda)

„Die zunächst durch Nüchternheit bestehende Voraussetzung, daß ein akustischer Vorgang ein bloßer ‚Stimulus‘ sei, dessen Rezeption durch das Publikum [...] die einzige feste Gegebenheit und Instanz darstelle, von der eine empirische Wissenschaft ausgehen könne, erweist sich unversehens als borniert: als Verengung, durch die eine Musiksoziologie den Musikbegriff preisgibt, den sie im Titel führt. [...] ein Exempel philosophischer ‚Voraussetzungslosigkeit‘, die sich als Deckname schlechter Philosophie erweist.“ (ebenda)

Die von Dahlhaus porträtierte Musiksoziologie – im Zusammenhang der „Traditionsbestände der Systematischen Musikwissenschaft“ als Überhang inzwischen ungültiger Forschungsansätze interpretierbar – erscheint dementsprechend fragwürdig. Wichtig bleibt festzuhalten, dass die Funktion des zweiten Kapitels gerade im Überblick über die Systematische Musikwissenschaft liegt und damit die in ihm getroffenen Einschätzungen die weitere Beschäftigung mit den einzelnen Bereichen dieses Wissenschaftszweiges vorstrukturieren können. Angesichts der scharfen Kritik, die Dahlhaus übt, müssen sein eigener Ansatz und die Voraussetzungen seines Sprechens besonders detailliert untersucht werden.

Für seine kritischen Bemerkungen zur Musiksoziologie wählt Dahlhaus den Bildbereich des pflanzlichen Wachstums, Verwurzeln, Kränkeln und das darin mitschwingende Gesunde. Die sich nur schwach entwickelnde Pflanze – die Musiksoziologie – „treibt Luftwurzeln“, kann also keine Kraft aus ‚fruchtbarem Boden‘ ziehen und ist dementsprechend zum ‚Absterben‘ verurteilt. Welchen „Boden“ wählt dagegen Dahlhaus für seine „Musiksoziologischen Reflexionen“ in Kapitel V? Er betont die unbezweifelbare Existenz und Gültigkeit der musikalischen Gattungen innerhalb des musikwissenschaftlichen Diskurses, setzt sie mithin als gegeben voraus und baut darauf seine Argumentation auf:

Man kann jedoch, ohne sich in labyrinthische Schwierigkeiten zu verlieren, davon ausgehen, daß eine Musiksoziologie – als Teil einer Systematischen Musikwissenschaft – zumindest den Problemen, die in Fundamentalkategorien wie „Funktionszusammenhang“, „Klassifikation“ und „Systematik“ enthalten sind, nicht auszuweichen vermag. Außerdem läßt sich der Vorwurf einer willkürlichen Methoden- und Objektwahl dadurch fernhalten, daß man die Fundamentalkategorien an einem Gegenstand erprobt, der unzweideutig sowohl „musikalisch“ (und nicht „vormusikalisch“) als auch „gesellschaftlich“ (und nicht „privat“) determiniert ist, bei dem also die kompositionstechnische Bedeutsamkeit ebenso feststeht wie die soziale Prägung: an den musikalischen Gattungen und deren Theorie. (S. 109)

Eine kritische Diskussion seiner methodischen Grundlagen wird ausgesetzt, denn die Attributierung als „unzweideutig“ und die Zuschreibung einer „kompositionstechnischen Bedeutsamkeit“ verwehrt den hinterfragenden Zugang. Somit sind die Zugangsmöglichkeiten der Argumentation extrem begrenzt und nicht in einem größeren Selbstverständnis musikwissenschaftlicher Argumentation hinterfragbar, wie es bei einem derart umstrittenen Bereich der Forschung sein könnte. Günter Mayer betont dagegen in seinen einleitenden Sätzen die Gebundenheit des jeweiligen musiksoziologischen Diskurses an den Sprecher, an die angestrebten Funktionsweisen und die Mittelbarkeit des Sprechens:

Wer Aufschluß darüber erwartet, was Musiksoziologie sei oder sein könne, tut gut daran, die in deren Namen und über sie getroffenen Aussagen daraufhin zu befragen: wer, wann, warum, in welcher Situation, an welchen Gegenständen, von welcher Position aus und mit welchem Ziel Soziologie auf Musik anwendet, beziehungsweise Musik soziologisch untersucht oder interpretiert. Eine allgemein anerkannte Ortsbestimmung der Musiksoziologie, einen Konsensus über ihren Stellenwert innerhalb der Musikforschung, innerhalb der Systematischen Musikwissenschaft gibt es bisher nicht und wird es kaum so bald geben. (S. 124)

Seine Argumentation ist ihrerseits an diskursive Voraussetzungen gebunden, die um den Begriff gesellschaftlicher Konstellationen in ihrer Gültigkeit für wissenschaftliches Arbeiten gruppiert sind. Jeder der beiden Texte zur Musiksoziologie illustriert einen möglichen Zugang methodischen Arbeitens

und bewegt sich innerhalb eines Möglichkeitsraumes des Sprechens, der unterschiedlich abgesteckt wird. Die verschiedenen Begrenzungen und Anschlussflächen lassen sich bereits anhand der jeweiligen ersten Absätze beschreiben. Unter der Überschrift „Musiksoziologische Reflexionen“ erscheinen zwei Texte, die gegensätzlicher kaum ausgerichtet sein könnten. Das Prekäre innerhalb der Konstellation der Texte des Handbuchbandes liegt in der vorweggenommenen Bewertung der Musiksoziologie durch Carl Dahlhaus. Das Gewicht seines Urteils – zumal Carl Dahlhaus als Autorität im musikwissenschaftlichen Diskurs fungiert – innerhalb eines Handbuchbandes, der gezielt Überblicksinformationen bereitstellt, sollte nicht unterschätzt werden.

4. Abgrenzungen und Anschlussflächen

Der diskursive Ausschluss der Musiksoziologie ist 1982 vollzogen. Der Musiksoziologie werden immer noch mangelnde Ergebnisse attestiert. Ihr Stellenwert schrumpft zu dem einer zwar nicht unbedeutenden, vor allem aber umstrittenen Wissenschaft zusammen. Ihre institutionelle Bedeutungslosigkeit innerhalb der musikwissenschaftlichen Arbeitsgebiete am Ende des 20. Jahrhunderts wurde anhand der Studie des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaft (DVSM) belegt. Die exemplarische Untersuchung der diskursiven Konstellationen zeigt, wie in der bundesdeutschen Musikwissenschaft zu Beginn der Siebziger Jahre und in den Achtzigern musiksoziologische Forschungsansätze offen angegriffen oder versteckt desavouiert wurden. Die Abwertungsstrategien funktionieren nach einem komplexen Muster, in dem einerseits die Relevanz der gesellschaftlichen Bedingtheit von Musik zugestanden, gleichzeitig aber eine Opposition zwischen einer ausschließlich soziologisch fixierten Analyse und dem ‚eigentlichen Gehalt‘ eines musikalischen ‚Werkes‘ aufgebaut wird und zudem

soziologische Fragestellungen mit marxistischen Ansätzen gleichgesetzt und damit aus der Abgrenzung zur Musikwissenschaft der DDR heraus als ideologisch abgelehnt werden.

1970 eröffnete Hans Heinrich Eggebrecht noch die Diskussion um die Möglichkeiten soziologischer Fragestellungen für die Entwicklung des gesamten Faches:

Der Einwand, daß Musikwissenschaft am Progreß der Gesellschaft nichts ausrichten könne, trifft ins Leere. Die Soziologisierung der ästhetisch-historischen Wissenschaften erklärt sich nicht zuletzt aus dem im Begriff der Geisteswissenschaft gelegenen Bestätigungscharakter des Bestehenden in einem Realitätsgefüge, dessen Problematik anwächst. Das soziologische Konzept der Musikwissenschaft entspricht dem vordringenden gesellschaftlichen Verständnis des Menschen, und seine Faszination liegt in der Idee des Einwirkens von Wissenschaft auf Praxis durch Aufklärung und Anbahnung auf einem Gebiet, auf dem in höchstem Grade Gesellschaftliches sich abspielt.⁶⁸

Die Einschränkungsstrategien lassen sich aber bereits auf dem Kongress in Bonn beobachten:

Denken Sie daran, daß das Wort *Musikwissenschaft* heißt und nicht *Musikwissenschaft*, und ob in Ihrer These die ganze Musik nicht einfach unter den Tisch fällt.
[Hervorhebungen im Original gesperrt]⁶⁹

Kurt von Fischers Anmerkung zu Heisters Referat über „Musikwissenschaft als Sozialwissenschaft“ auf dem Symposium in Bonn bündelt ein gängiges Verfahren in der Positionierung von Musiksoziologie. Durch die Polarisierung von Musik gegenüber von Wissenschaft wird ein Gegensatz aufgebaut, innerhalb dessen der Soziologie die Rolle des „Musikvernichters“ zugeschrieben wird. Heisters Reaktion auf von Fischers Frage fällt dementsprechend aus:

⁶⁸ Eggebrecht in: *Bonn 1970* (s. Anm. 45), S. 650.

⁶⁹ Kurt von Fischer in: ebd., S. 643.

Der Begriff „Musik-Wissenschaft“ hat zwei Elemente: Musikwissenschaft hat zum Gegenstand Musik, und sie heißt Wissenschaft – ich sehe da nur ein Verhältnis, keine Kontradiktion.⁷⁰

Die Diskussion auf dem Bonner Symposium fokussiert sich schnell auf Biographien, auf Persönlichkeiten und die Idee historischer Wahrheit. Theoretische Diskussionen werden als außerfachlich und ‚abschweifend‘ abgelehnt. Eine theoretische Fundierung von Soziologie und Musik ist damit deutlich erschwert. Zudem wird der Anschluss an andere Geisteswissenschaften vernachlässigt. Kommunikation, die über die Entgegensetzung von Argumenten hinausgeht, findet auch im mündlichen Bereich kaum statt.

Die Ausgrenzungsstrategien lassen sich insbesondere anhand des *Neuen Handbuches der Musikwissenschaft* aufzeigen. Der Aufsatz von Carl Dahlhaus über die verschiedenen Teilgebiete der Systematischen Musikwissenschaft knüpft an die Diskussion von 1970 an, indem insbesondere Dahlhaus’ damalige Kritik an der Musiksoziologie verstärkt und gleichsam zementiert wird. Denn nun handelt es sich nicht mehr um ein Gespräch, in dem verschiedene Positionen formuliert werden, sondern um einen Text, der als Nachschlagewerk dienen soll. Die Auseinandersetzung mit der Musiksoziologie ist in keinem Fall unbefangen, sondern unterliegt einseitigen Bewertungen.

Die schwierige Position des Fachbereiches Musiksoziologie bestimmt auch seine Beschreibung in der Neuauflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart*.⁷¹ Der Artikel ‚Musiksoziologie‘ wird mit einem als „Ortsbestimmung“ überschriebenen Absatz eröffnet, der von einem „vergleichsweise junge[n] Arbeitsgebiet der Musikwissenschaft“ ausgeht (Sp.

⁷⁰ Ebenda.

⁷¹ Christian Kaden (Text), Detlef Giese, Bernhard Schrammek (Bibliographie): Art. „Musiksoziologie“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 6 (Kassel u. a. 1997), Sp. 1618-1670. Alle im Text folgenden Zitierungen beziehen sich auf diese Ausgabe.

1618). Eine „umfassend akzeptierte Definition ihrer Zugänge und Methoden existiert derzeit nicht“ (ebenda). Immer noch nicht, könnte an dieser Stelle und vor dem Hintergrund der skizzierten Diskussionen präzisiert werden. Ob gerade diese „mangelnde Definiertheit“ tatsächlich als „Chance: für das Gelingen von Interdisziplinarität“ und nicht als „Defizit“ begriffen wird (ebd., Sp. 1620), muss angesichts der institutionellen Realität in der bundesdeutschen Musikwissenschaft bezweifelt werden.

Moser und Mendelssohn

Hans Joachim Mosers Kurzbiographie zu Felix Mendelssohn-Bartholdy aus dem Jahr 1952 erschien in seiner *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern*.⁷² Die biographiebasierte historische Darstellung fungiert hier als Beispiel der anscheinend ‚unmittelbarsten‘ Weise, Geschichte ‚lebendig‘, also ‚wahrheitsgetreu‘ und ‚authentisch‘ zu erzählen. Das zugrunde liegende historiographische Konzept wird anscheinend durch den Autoren offengelegt:

Die „Heroengeschichte“, d. h. die Darstellung nach führenden Persönlichkeiten, ist gewiß die älteste und nächstliegende, aber zugleich in mancherlei Hinsicht anschaulichste und darum wirksamste der historischen Erzählungsarten. Wenn hier eine Historie aus Porträts der Tonmeister aller Zeiten und der verschiedensten Kulturnationen geboten wird, so lockte die Aufgabe, am Biographischen nur jedesmal das Wichtigste knapp vorzuschicken und dann aus dem Charakterbild des Darzustellenden das Wesen seines Lebenswerks zu entwickeln und so von der Anteilnahme an der Menschlichkeit eines Meisters her den Drang des Lesers zu wecken, nun auch in das Ganze der betreffenden Zeit oder Stilperiode einzudringen.⁷³

‚Wesen‘ und das ‚Ganze‘ werden als historiographische Elemente vorausgesetzt, zudem scheint es selbstverständlich, historische ‚Subjekte‘ und Einteilungen in ‚Stilperioden‘ zugrunde zu legen. Die Zentren- und Ränderbildungen innerhalb der Argumentation werden aber gerade durch diesen rhetorischen Griff dem Blick des Lesers, der vor allem innerhalb eines nicht wissenschaftlichen Publikums („Singkreise“, „Schul- und Kirchenmusiker“, „Rundfunkhörer“, S. 10) gedacht ist, entzogen. An die Stelle der musikhistorischen Konstruktion tritt geschichtliche ‚Wahrheit‘. Mosers historiographisches Konzept wird durch den Begriff des ‚Genialischen‘ dominiert. Die wertende Unterscheidung zwischen Talent und Genie dient der

⁷² Stuttgart ²1958 (¹1952), S. 583-593.

⁷³ Ebd., S. 9; alle im Text folgenden Zitierungen beziehen sich, wenn nicht anders vermerkt, auf diese Ausgabe.

Erkundung eines transzendenten ‚Sinnes‘. Die Kategorie des Genies verschleiert die Stelle einer Differenzbildung zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘: Mosers musikgeschichtliche Abhandlung bestätigt ein nationalistisches Musikkonzept, das einheitsstiftend und damit abgrenzend gegenüber allem Nicht-Zugehörigen wirkt. Das ‚Genialische‘, das sich als ‚höhere Kategorie‘ dem rationalen Begriffsvermögen entziehe, kann mit nationalistischen Parametern gefüllt werden. ‚Naturgegebene Herkunft‘ wird hier als Grundlage künstlerischer Ausdruckskraft eingesetzt. Das Differenz-Konzept spiegelt sich in der Konstruktion von Oppositionen, die der einen Seite Priorität vor der anderen zuweisen. Die Unterscheidung zwischen dem ‚verwurzelten Deutschen‘ und dem ‚ewig wandernden Juden‘ lässt sich an der Gegenüberstellung von Mosers Mendelssohn- und Weber-Biographien (beide im gleichen Band erschienen) zeigen. Der rassistische Diskurs, den Moser seiner von polemischen Diffamierungen geprägten Argumentation unterlegt, diente vor 1945 den Nationalsozialisten zur Legitimation ihres politischen Handelns.

Bei der Analyse des Textes von Hans Joachim Moser ist zu berücksichtigen, dass die gesamte Mendelssohn-Rezeption seit dem Tode des Komponisten von Klischees geprägt war, die beharrlich tradiert wurden.⁷⁴ Rassistisch argumentierende Musikwissenschaftler fanden in den zwanziger und dreißiger Jahren eine Fülle von Anknüpfungspunkten für die abwertende Darstellung Mendelssohns und ‚begründeten‘ die Vorwürfe von Nachahmertum, Sentimentalität und Glätte mit seiner jüdischen Abstammung.

⁷⁴ Vgl. dazu die Dissertation von Silke Gömann: *Die Orchestersinfonien Felix Mendelssohn Bartholdys* (Bonn 1999).

Der einleitende Absatz

In den ersten beiden Absätzen seiner Biographie kategorisiert Moser den Komponisten Mendelssohn, um anhand der sich anschließenden ausführlichen Lebensbeschreibung seine zuvor gegebenen Wertungen zu illustrieren. Deshalb häuft sich in den einleitenden Absätzen die implizite und explizite Einordnung von Mendelssohn. Auf engstem Raum finden sich die leitenden Gesichtspunkte, unter denen Moser Mendelssohn betrachtet. In ihrer Drängung lassen sie sich vom Leser nicht ohne weiteres durchschauen, sondern sollen ihn in eine bestimmte Wahrnehmungshaltung dem Objekt (Mendelssohn) gegenüber bringen. Moser distanziert sich nicht von seiner Betrachtung, sondern sieht sich in der Rolle des „Spätergekommenen“ (S. 284), der nun durch den zeitlichen Abstand das abschließende Urteil fällen könne. So stellt er auch an anderer Stelle (S. 584f.) das äußerst positive Urteil von Zeitgenossen Mendelssohns als überholt dar. Ein deutlicher Widerspruch in Mosers Beurteilung zeitgenössischer Einschätzungen ergibt sich durch das ausführliche Zitat einer Textpassage, die von Bülow stammt. Dieses sei gerade dadurch gerechtfertigt, dass Bülow ein Zeitgenosse von Mendelssohn war. Das Zitat verbindet den Schluss von Mosers Biographie mit dessen Einleitung und deren impliziter Argumentation der Herabstufung des Komponisten. Bülow arbeitet in seinem Text mit den Oppositionen „Talent“ und „Genie“ (alle Zitierungen S. 593):

(Talent)	(Genie)
Gegenwart: „kein Mann der Zukunft“, „schuf für seine Zeit“	zukunftsweisend
Verbindung zum „herrschenden Modegeschmack“	unabhängig von aktuellen Strömungen
Handwerklichkeit: „Geschick“	Kunst
„großer praktischer Verstand“	Inspiration
„bei seinem Auftreten [...] Beifall und wirkliche Sympathie“	Ablehnung, Unverständnis: jemand, der „abstößt“, „befremdet“
kein Anspruch auf Kanonisierung	„Unsterblichkeit“, Teil des Kanons

Zudem sieht Bülow den Unterschied zwischen Talent und Genie in der „Art der Produktivität“. Moser enthält seinem Leser die Erläuterung dieser „Art der Produktivität“ vor.

„Dafür ist aber dem Genie die Unsterblichkeit gewiß.“

In diesem letzten Satz des Bülow-Zitats, das gleichzeitig Mosers Biographie beendet, wird Mendelssohn namentlich nicht genannt. Stattdessen vertritt die ausschließende Konjunktion „dafür“, dem die adversative Konjunktion „aber“ gegenübersteht, die bisherigen Aussagen zu Mendelssohn. Die Begriffe „Genie“ und „Unsterblichkeit“ werden ihm nicht zugeordnet. Stellt man sich hier das Bild einer Waage vor, so reicht das von Moser auf den vorherigen Seiten erläuterte „dafür“ nicht aus, um die Ansprüche an „Genie“ und damit verbundener „Unsterblichkeit“ aufzuwiegen. Durch diese Zuschreibungen wird die Konzeption einer Musikgeschichte aus der Abfolge ‚großer Meister‘, in der Mendelssohn keinen Platz findet, durch Mosers Urteil gerechtfertigt. So findet sich dieser Komponist nicht oder nur in abwertender Terminologie in deutschen musikgeschichtlichen Darstellungen, die zwischen 1933 und 1945 erschienen sind (z. B. Otto Schumann, *Geschichte der Deutschen Musik*, Leipzig 1940, Josef Müller-Blattau: *Geschichte der deutschen Musik*, Berlin 1938). In diesen Publikationen wird ‚Genie‘ mit deutscher Abstammung gleichgesetzt. Da die Beschreibung des ‚Genialischen‘ im ‚Werk‘ im Mittelpunkt der Musikgeschichtsschreibung am Beginn des 20. Jahrhunderts steht, wird die Suche nach Kategorien und Gesetzmäßigkeiten für den Begriff ‚Genie‘ essenziell. Wie sich der von diesem Begriff bestimmte Diskurs mit den nationalistisch geprägten Volkstumstheorien verbinden kann, ist bereits in Wagners Pamphlet „Über das Judentum in der Musik“ von 1850 abzulesen.⁷⁵ Die rassistische Konstruktion von ‚Genie‘ setzt als dessen Ursprung die durch die Geburt gegebene nationale ‚Verwurzelung‘ ein. Damit – und darauf zielt Wagners Polemik ab – konnte Juden von vornherein jede genialische

⁷⁵ *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Leipzig ⁴1907), Bd. 5, S. 67-85.

Begabung abgesprochen werden, da ihre nationale Zugehörigkeit abgestritten wurde. Bei Moser findet sich die Abgrenzung der Deutschen gegenüber den Juden in der Gegenüberstellung von „wir“ und „Mendelssohn“: Mendelssohn habe verschiedenen Komponisten als „Richtleite neben anderen, uns näheren Sternen gedient“ (S. 593).

Bemerkenswert ist dabei auch, dass Moser einer Mehrzahl von Deutschen den einzelnen Komponisten gegenüberstellt. Das „Fremde“ äußert sich als bestimmter Typus, dem eine Differenzierung in viele verschiedene Aspekte abgesprochen wird. Andernfalls wäre die grundsätzliche Distanzierung nicht möglich, weil in der Vielheit immer auch Anknüpfungspunkte zu finden wären. Wenn Moser schreibt, dass sich Mendelssohn „zur *deutschen* Romantik gehalten“ habe (S. 583, Hervorhebung von Moser) und ihn gleichzeitig zusammen mit Meyerbeer nennt (dessen Name als erster in dieser Biographie fällt und der in einem zuvor abgedruckten Text von Moser beschrieben wird), so ist die erste Zuordnung des Textes das Aufstellen des Gegensatzes „jüdisch, nicht-verwurzelt“ – „deutsch, national-gebunden“.⁷⁶ „Sich an etwas halten“

⁷⁶ Vgl. diese Gegenüberstellungen mit Hans Költzsch: „Das Judentum in der Musik“, in: Theodor Fritsch: *Handbuch der Judenfrage: Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes* (Leipzig 1935), zitiert nach: Albrecht Dümmling, Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik: Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion* (Düsseldorf 1988), S. 78.: „Wenn es noch eines Beweises bedürfte für die Möglichkeit unerbittlich sachlicher und gerechter Scheidung zwischen dem Geiste, der gründet, gestaltet, und dem, der auflöst und zersetzt, zwischen Kultur-Schöpfer, -Begründer, -Ausstreuer, und -Schmarotzer, -Zerstörer – so liefert ihn das Kapitel „Judentum in der Musik“. [...] Judentum in der Musik, das ist eine kurze, erschreckende und sehr vielfältige Geschichte von Aufnahme fremden Gedankengutes, bar jeder urtümlichen Schöpferkraft; von größeren jüdischen Geistern (Mendelssohn, Mahler) in schmerzlicher Tragik empfunden, gegen die anzukämpfen vergeblich blieb, und in den seltsamsten Abstufungen und Geschäftszweigen erscheinend bis hinunter zu einer Haltung ohne Selbstverantwortlichkeit, ohne Kultur-, Ehr- und Schamgefühl ihrer Träger (moderne Operettenkomponisten und Musikschriftsteller [...]). [...] Allerdings ist während der letzten 150 Jahre das schmale Wässerchen jüdischer Lebens- und Kunstgesinnung zum breiten Strom nordisch-arischer Kultur getreten, aber es hat diesen Strom getrübt und mehr und mehr verseucht.“ Ebd., S. 79: „Schon vor über 1500 Jahren war dagegen das musikalische Ausdrucksvermögen der jüdischen Rasse hilflos erstarrt in der alten Überlieferung und unfähig zu lebendigem Weiterbestehen. [...], alle geschickte Anpassung [...] konnte dem Juden nicht einen Augenblick die Gnade des arteigenen Schöpfertums geben. Tragik, die wir Anderen nicht mit Humanitätsduselei bedauern dürfen, sondern aus der wir gleichgeartete Folgerungen ziehen müssen, wie sie der Jude für sich zog, indem er, mangels jeden schöpferischen Vermögens, andere, ihm rassistisch zugeeignete und ihm Überlegenheit verleihende Fähigkeiten im Gebiet auch der Musik hochzüchtete: schnelles Aufnehmen, Einfühlungs- und Auslegungsfähigkeit, – Handelsgeist!“

assoziiert die Entscheidung für eine Zugehörigkeit, die damit nicht durch die Geburt erworben wäre. So ist also bereits der Ausgangspunkt von Mosers Betrachtung durch rassistische Überlegungen bestimmt.

Rassistisch argumentierend: „Wir“ und Mendelssohn

Im einleitenden Absatz treffen in einer ausgedehnten Satzkonstruktion bereits mehrere charakterisierende und wertende Attribute aufeinander. Betrachtet man den Hauptsatz dieser Konstruktion, so lässt sich der für die faschistische Musikbetrachtung typische konstruierte Zusammenhang zwischen dem „Juden Mendelssohn“ und dem „Juden Meyerbeer“ erkennen. Moser bewertet Mendelssohn aus dem Blickwinkel des nationalistisch argumentierenden Wissenschaftlers: Deutlich wird das – neben der diffamierenden Wertung in der Bezeichnung „Popularphilosoph“ für den Großvater Moses Mendelssohn – in Mosers Vergleich der Verhaltensweisen einerseits von Meyerbeer, der „in wechselnden Nationalfarben nacheinander schillerte“, während Mendelssohn andererseits „sich allein zur *deutschen* Romantik gehalten“ habe (Hervorhebung von Moser). Der pejorative Beiklang von „schillern“, der die moralische Abwertung des Wechsels der nationalen Zugehörigkeit assoziiert, und die Gegenüberstellung von Mendelssohn auf der einen Seite und der ihm also nicht „naturgegebenen“ Zugehörigkeit zur deutschen Romantik auf der anderen Seite korrespondiert mit der Charakterisierung als „klassizistischster Vertreter“. Mendelssohn personifiziert in dieser Darstellung den ästhetischen Inbegriff der Nachahmung, der auf ihn sogar komparativisch angewandt wird. Moser spricht dem Komponisten die ‚Gabe des Genialischen‘ ab, die sich im Diskurs durch Originalität und Einmaligkeit ausdrückt.

Bereits im ersten Halbsatz lässt sich – ohne dass Mendelssohn direkt als ‚Jude‘ benannt würde – das faschistische Diktum nachweisen,

„daß der Jude unschöpferisch ist und daß er auf dem Gebiet der Musik lediglich nachahmend zu einer gewissen handwerklichen Fähigkeit vordringen kann“.⁷⁷

Dazu tritt Wagners Diktum aus dem 19. Jahrhundert, nachdem nur die geburtgebene „Verwurzelung“ in einem Volk Grundlage für schöpferisches Tun sein könne. Weitere Zuschreibungen zum Topos des Nachahmens finden sich in der Charakterisierung des künstlerischen Umfeldes, das auf Mendelssohn gewirkt habe: „die antikisierende Literaturneigung Friedrich Wilhelms IV.“ und in der Bezeichnung des „hospitierend“ (bei Beethoven und Weber)⁷⁸. Die Attribute des „zaghaften Nazarenertums“ (S. 583) und „feines Zimmergewächs“ (S. 584) assoziieren eine schwächliche Persönlichkeit. Der Gegensatz Mendelssohn-Wagner ist eine Grundlage dieses einleitenden Absatzes: „apollinisch[]“ steht gegen „dionysische[] Brunst“, „seraphische Artung“ gegen „chaotisch-erotische[] Problematik“ (S. 583), „zarte[] Anfälligkeit seiner Physis“ bzw. „feines Zimmergewächs“ gegenüber dem „Naturburschentum“ (S. 584).

Zwei Parameter der musikhistorischen Wertung Mendelssohn-Bartholdys aus faschistischer Perspektive lassen sich als Grundlage für den einleitenden Absatz nachweisen: Einerseits die Trennung in die „deutsche Romantik“ und den „Juden Mendelssohn“, der sie sich als Fremder angeeignet habe, und andererseits die in vielen Einzelheiten mitzulesende Unterstellung des Nachahmertums.

⁷⁷ Theo Stengel, Herbert Gerigk: *Lexikon der Juden in der Musik*, Berlin 1940, S. 6, wiedergegeben als Faksimile in: Eva Weissweiler: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen* (Köln 1999), S. 186.

⁷⁸ Moser: *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern* (s. Anm. 72), S. 583, alle folgenden Zitierungen aus dieser Ausgabe.

Rhetorisch/polemisch diffamierend: Mosers Einordnung und Charakterisierung von Mendelssohn

Die Aussage „[e]inen Haupthabenposten der Mendelssohnschen Kunst bildete die mühelose Formmeisterschaft“ (S. 584) zeigt in der Analyse alle diffamierenden Aspekte von Mosers Sicht auf Mendelssohn. Neben den berechnenden Implikationen in „Haupthabenposten“ assoziiert „mühelose Formmeisterschaft“ Oberflächlichkeit und mangelnde ‚seelische Vertiefung‘ in inhaltlicher Hinsicht.

Eine Übersicht zu den Wortfeldern im zweiten Absatz zeigt, wie Mosers Beschreibungssprache hier nicht dem ästhetischen, sondern ihm entgegengesetzten Bereichen entnommen ist (S. 584):

Substantive aus dem wirtschaftlichen Bereich:

„Haupthabenposten“,
 „Gewohnheitserzeugung“,
 „Konjunktur-Witterung“,
 „Wert seiner Produkte“

Substantive aus dem semantischen Bereich des Zufälligen:

„Niete“,
 „Schicksal“,
 „Glückskind“

Im zweiten Absatz häufen sich zudem die negativen Umwertungen positiv konnotierter Eigenschaften (S. 584f.):

„mühelose Formmeisterschaft“ – „glattes Schönlingswesen, eine Gewohnheitserzeugung ohne den Vorgang hinreichenden seelischen Erlebens“
 „Auch sonst schlummern gerade in den Vorzügen seines Wesens erhebliche Nachteile [...]“
 „Gefälligkeit und Erfolgssicherheit als Komponist“ – „Konjunktur-Witterung“

„dauernde Schwermutgebärde“ – „zeitgebundener Tribut“ (S. 584)
 „Weichheit des Ausdrucks [...] als Beweis guten Herzens“ – „sentimental und phrasenhaft“

Mit dem „Urteil der Spätergekommenen“ legitimiert Moser diese Wertungen und vermittelt dabei die Vorstellung, dass geschichtliche Distanz den Wahrheitsgehalt einer Aussage erhöhe. Inwieweit jede Wahrnehmung auf einer bestimmten, kontingenten Perspektive basiert, die als austauschbar gedacht werden kann, bleibt außerhalb der Betrachtung Mosers. Doch gerade die bei Moser ablesbaren wissenschaftlichen Ansätze der Auseinandersetzung mit musikalischen Phänomenen beruhen auf

„’interessengebundenen Rezeptionseinstellungen’[], aufgrund derer das Wahrnehmen und Beurteilen von Kunst a priori an historisch wie sozial vermittelte Normen gebunden bleiben und als ‚isolierbare oder allein aus dem ästhetischen Gegenstand ableitbare Reaktionen’ [...] nicht einmal gedacht werden können“, dieser Form von Geschichtsschreibung stehen außerdem „Techniken der Rhetorik wie der (Trivial)-Literatur zu Gebote, komplexe Zusammenhänge auf griffige Formeln bzw. (vor allem) Antagonismen zu reduzieren“, um letztendlich eine „’interessenbildende’[...], den weiteren Rezeptionsprozeß beeinflussende Wirkung“ auszuüben: „’Wer sich äußert, macht Kulturgeschichte’“.⁷⁹

Die Assoziationen „Konjunktur-Witterung“ und „dauernde Schwermutgebärde“ entsprechen nicht einem Geschichtsbild, das Komponieren als Ausdruck der ‚Wahrheit‘ und abgelöst von sozialen Gebundenheiten betrachtet. Im Gegensatz dazu suggerieren sie geschäftliches Kalkül und seelische Oberflächlichkeit. Moser wählt für die „mühevolle Formmeisterschaft“ eine Beschreibungssprache, die eher einem kaufmännischen Bereich zuzuschreiben wäre: „Haupthabenposten der Mendelssohnschen Kunst“. Dieser Ausdruck korrespondiert mit der Aussage „in diesem Punkt [nämlich der „Gewohnheitserzeugung ohne den Vorgang

⁷⁹ Erik Fischer: „Akteure, Topoi und Innovationen in musikalischen Rezeptionsgeschichten“, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hg. v. Hermann Danuser, Friedhelm Krummacher (Laaber 1991), S. 326 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 3).

hinreichenden seelischen Erlebens“] war Mendelssohn von durchaus unromantischer Natur“ und dem Ausdruck „Wert seiner Produkte“. Mosers Formulierungen erwecken den Eindruck, als hätte Mendelssohn seine – ihm anscheinend schwer abzusprechenden – kompositorischen Begabungen mit kühler Berechnung eingesetzt. Komponieren entspräche demnach bei Mendelssohn einem Handwerk, keinem künstlerischen Vorgang.

Vergleich: Carl Maria von Weber

Bei der vergleichenden Lektüre von Mosers Kapitel über Carl Maria von Weber fällt auf, dass Moser bestrebt ist, den Komponisten in seinen positiv bewerteten Bemühungen mit den ihm zuwiderlaufenden Umständen zu zeigen.⁸⁰ Moser bewertet Weber als „Talent ersten Ranges“, dem „das Wunderhafte des Genialischen“ nur an wenigen Stellen zugesprochen werden könne (S. 497). In dieser Einschätzung durch Moser korrespondiert Weber mit Mendelssohn. Aber während Moser ‚herausragende Momente‘ in Mendelssohns Leben und Werk gleichzeitig durch Abschwächungen relativiert, ist er bemüht, Weber einen Sonderstatus in seiner Wertung einzuräumen:

(I) Weber

Weber [bietet] den Tatbestand eines nur partiellen Genies [...]: in der Mehrzahl seiner Arbeiten verbleibt er ein Talent ersten Ranges, und nur bei den drei Meisteropern wächst er in das Wunderhafte des Genialischen empor. (S. 497)

Mendelssohn

Zu den erstaunlich gekonnten Frühwerken zählen u. a. die sogenannte Trompetenouvertüre und das Streichoktett, dessen elfenwisperndes Scherzo schon unmittelbar auf die schier unbegreifliche Leistung des siebzehnjährigen Primaners weisen: auf die Ouvertüre zu Shakespeares „Sommernachtstraum“. (S. 586)

⁸⁰ Moser: *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern* (s. Anm. 72), S. 496-508. Alle folgenden Zitierungen – so nicht anders angegeben – aus dieser Ausgabe.

Hier entstand eine Reihe seiner reifsten Arbeiten, so das meisterhafte Violinkonzert [...] und das f-moll-Streichquartett, das in überraschendem Maß auf Brahms vorausweist [...]. (S. 591)

(II) Weber

Es wäre falsch und ungerecht, wollte man in Weber immer nur den Nachfolger Mozarts, Seitenmann Beethovens und Schuberts, Vorläufer Schumanns und Wagners sehen. Weber ist voll und ganz ein Eigner, ein Mann von besonderer Größenklasse, ein Meister von selbstgesetzter Prägung gewesen. [...] als Befreier der deutschen Opernbühne von der Fremdherrschaft gehört er auf immer zum freiherrlichen Schwertadel der deutschen Musik. (S. 508)

Mendelssohn

Wenn Mendelssohn [...] weniger bei Beethovens Klassik als bei Webers (aber kaum Schuberts) Romantik als hospitierend genannt werden muß, so teils aus lokaler Tradition, die auf Reichardt, Zelter, Hoffmann fußte, teils aus innerer Wesensbindung. (S. 583f.)

Es bleibt zudem die geschichtliche Tatsache bestehen, daß Mendelssohn auf Meister des Auslandes [...] im Sinne deutschen Einflusses stark fortgewirkt hat. Aber auch in Deutschland selbst haben seine Klarheit und Wohlgewachsenheit Meistern von Brahms und Bruch an bis zum jungen Richard Strauss als Richtleite neben anderen, uns näheren Sternen gedient. (S. 593)

(III) Weber

Der Kampf um die Gleichberechtigung der nationalen Opernkunst hat ihm die Jahre am Dresdener Hof verbittert [...], dabei entzog er sich in keiner Weise den ihm zugemuteten Kompositionsverpflichtungen, ob es Messen und Offertorien, Gelegenheitskantaten, die Jubelouvertüre oder zahlreiche Einschübe in fremde Opernwerke betraf. Aber die dortigen Schranken verübelten ihm die Resonanz beim Publikum [...]; noch mehr nahm man ihm seine stürmischen Erfolge zumal in Berlin krumm, weil sie ihm die in Dresden erfolgten Zurücksetzungen um so sichtbarer ad absurdum führten. (S. 502)

Mendelssohn

Er hat [...] in vielem, was er schrieb, [...] der Zeit den Zoll zahlen müssen – daran ist nichts zurückzudrehen. (S. 592)

[S]eine Gefälligkeit und Erfolgssicherheit als Komponist, die ihm zu Lebzeiten keine Niete eintrugen, nahmen sich nachmals wie Konjunktur-Witterung aus. (S. 584)

(IV) Weber

Bald darauf erhielt er [...] den Auftrag, [...] eine Oper zu schreiben; leider wählte er das unglückliche Buch der Helmine v. Chézy [...], mit ihrer Zurechtrückung wird noch

heute gerungen. Webers Partitur enthält gleichwohl eine Fülle von Herrlichkeiten, die das Werk zu einem der bedeutendsten unmittelbar vor Wagners romantischen Opern stempeln. (S. 504)

Mendelssohn

Der Zwanzigjährige stellte dann erstmals die Bachsche Matthäuspasion mit der Berliner Singakademie vor die Öffentlichkeit. Die schöne Tat ist ehemals ebenso über Verdienst [...] aufgebauscht worden wie nach 1933 ihrem Urheber zu Unrecht aberkannt worden. In der Tat muß sie nach dem objektiven Bericht z. B. von Mosevius [...] epochemachend gewirkt haben. [...] War Zelters Partitur stark retouchiert gewesen, so hat auch sein Schüler sich bei seiner – keineswegs strichlosen – Aufführung mancherlei romantische Zusätze und nazarenische Abstriche geleistet [...]. (S. 587)

(V) Weber

[I]n jeder Gattung hat er Köstlichkeiten hinterlassen: im Liede, das er im wesentlichen noch auf dem vorschubertschen Stand des beginnenden 19. Jahrhunderts erhalten hat [...]. Auch die Konzertwerke für einzelne Bläser [...] verdienen musikalisch wie in ihrer sozialen Wichtigkeit für die Geistigkeit des damaligen Orchestermusikertums hervorgehoben zu werden. (S. 506)

Mendelssohn

Seine schönste Leistung jener Zeit aber wurde die Goethekantate „Die erste Walpurgisnacht“, die [...] schärfer als manch andere seiner Werke profiliert ist. (S. 588) Ebenso wurde ein etwas zeitgebundener Treffer das erste Heft der „Lieder ohne Worte“ [...]. Zumal mehrere Gondellieder erweisen starke Stimmungsreize, aber sonst droht hier sanfte Wohlredenheit als Sirenenverlockung. (S. 588f.)

Der ästhetische Diskurs, der sich in den Textpassagen spiegelt und an die Stelle eines spezifisch historiographischen Konzeptes tritt, wird durch mehrere Parameter bestimmt: Kunst als Ausdruck eines transzendenten ‚Höheren‘ steht dem Musikalisch-Handwerklichen gegenüber. Kunst erhält ihre Besonderheit erst durch die Abwesenheit eines Zweckes, während die Verbindung zu materiellen Erfolgen den Kunstcharakter schmälert. Der Ausweis von Originalität und Einmaligkeit ist Voraussetzung für die Autorität des Kunstwerkes (im Beispiel II steht die Betonung von Webers Authentizität im Mittelpunkt der Legitimationsstrategien, während Mendelssohn zwar auch ein gewisser Einfluss zugestanden wird, der aber in Abhängigkeiten und in der Distanzierung der „uns näheren Sterne[]“ verbleibt). Über den Parameter der

Nationalität, der in Mosers musikästhetischen Überlegungen eine entscheidende Rolle spielt, entscheidet sich die Gewichtung paralleler Phänomene: Während Mendelssohns Erfolg bei den Zeitgenossen für Moser ein Zeichen modischer Gebundenheit ist, stellt er ihn bei Weber als selbstverständlich und überdauernd gültig dar (Beispiel III).

Hans Joachim Moser versucht in seinen biographischen Darstellungen das ‚Genie‘ zu beschreiben. Seine ästhetische Prämisse wird nicht als nur *eine* Möglichkeit wissenschaftlicher Fragestellung offengelegt, sondern mit dem Anspruch auf „Wahrheit“ (Einleitung, S. 10) verknüpft. Legitimationstrategien müssen nicht mehr angeschlossen werden – diese Form der Geschichtsschreibung ist innerhalb der Musikwissenschaft der Nachkriegszeit nicht nur vollständig etabliert, sondern auch zum Paradigma erhoben. Der bruchlose Anschluss an rassistische Argumentationsstrategien der Nationalsozialisten, wie ihn Moser vollzieht, wirft die Frage auf, inwieweit das verwendete historiographische Konzept kaum anders als in dieser Zuspitzung vorgestellt werden kann. Kritik an postfaschistischer Geschichtsschreibung muss deshalb generell nationalbasierte historiographische Modelle in Frage stellen. Aus kultursoziologischer Perspektive kann das Phänomen der Hierarchie-Etablierung, wie Moser es implizit verwendet, als „faschistische Rede“ beschrieben werden, die der Kontingenz moderner Gesellschaften durch den Rekurs auf ‚ewige Wahrheiten‘ begegnet.⁸¹ Daran schließt sich die Frage nach der Funktion dieser wissenschaftlichen Konzepte an. Die diskursanalytische Auseinandersetzung mit – innerhalb des Fachkontextes so verstandenen – Sekundärtexten eröffnet ihrerseits neue Blickwinkel in der Auseinandersetzung mit historischen Phänomenen: Zu fragen wäre nach alternativen historiographischen Modellen, die aus primär wissenschaftlichen Problemstellungen entwickelt werden können und sich an der Komplexität zu beschreibender Phänomene anstelle vorgegebener ersatzreligiöser Glaubenssätze orientieren.

⁸¹ Vgl. Bettina Schlüter: ‚Hugo Distler‘. *Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung* (Stuttgart 2000), S. 167-169.

Musikgeschichtsschreibung: Ein Vergleich

Im Mittelpunkt stehen Überlegungen zum ersten Kapitel des Buches *Grundlagen der Musikgeschichte* (erschienen in Köln 1977) unter dem Titel „Verlust der Geschichte?“ von Carl Dahlhaus.⁸² Der Vergleich zwischen Dahlhaus' Artikel „Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?“ in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (135) von 1974 und „Verlust der Geschichte?“ bezieht sich auf die argumentative und sprachliche Übereinstimmung weiter Textpassagen.⁸³ Auf Quellenforschung, die diesen Zusammenhang hinsichtlich der Textgenese bestätigen könnte, wurde verzichtet. Der Frage nach der Differenzierung zwischen Gegenstands- und Beschreibungsebene soll insbesondere durch die Untersuchung von Distanz und Nähe zum zentralen Problem – der Musikgeschichte – nachgegangen werden. Im Rahmen des Textvergleichs sind dabei die argumentativ und sprachlich ähnlich gehaltenen Passagen besonders interessant, an denen die Zuspitzung des Ausdrucks zur Abgrenzung gegenüber der Sozialhistorie besonders gezeigt werden kann. Der Begriff der ‚Distanz‘ (vgl. Dahlhaus 1977, S. 9) wird – wie die „Abgrenzung von der Ideologiekritik“ (ebd., S. 8) – von Dahlhaus in seinem Vorwort als Kennzeichen wissenschaftlicher Annäherung an die zu beobachtenden Phänomene verwendet und soll deshalb insbesondere an diesem Text überprüft werden.

⁸² Diese Publikation wird im Folgenden innerhalb des Textes als „Dahlhaus 1977“ zitiert. Das erste Kapitel findet sich auf den Seiten 12 bis 33.

⁸³ Der Aufsatz ist auf den Seiten 79 bis 84 abgedruckt. Im Folgenden wird dieser Text als „Dahlhaus 1974“ zitiert.

1. Carl Dahlhaus, die *Neue Zeitschrift für Musik* und die Reihe *theoretica*

Dahlhaus war von 1972 bis 1978 als Mitherausgeber verantwortlich für die *Neue Zeitschrift für Musik*. Ab 1975 erschien die Zeitschrift unter dem Titel *Melos/NZ, Neue Zeitschrift für Musik* in Folge der Fusion der bis dahin unabhängig erscheinenden Zeitschriften. Im Wechsel mit anderen Herausgebern bzw. Redakteuren verfasste Carl Dahlhaus die einleitenden Kurzartikel (Editorials), die jeweils ein prägnantes Problem des musikkulturellen Alltags aufgriffen und dezidiert dazu Stellung bezogen.

Neben dieser das Profil der *Neuen Zeitschrift für Musik* prägenden Tätigkeit erschien eine Reihe ausführlicher Aufsätze zu verschiedenen Themen, darunter „Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?“ im Februar-Heft 1974. In diesem Aufsatz wird grundsätzlichen Fragestellungen nachgegangen und damit auf das Buch *Grundlagen der Musikgeschichte* von 1977 verwiesen, das bereits in seinem Titel Anspruch auf allgemeine musikhistoriographische Gültigkeit erhebt. An Stelle des offenen Begriffes ‚Grundfragen‘ wird dort ein normativer Ausdruck verwendet. Der Versuch, diesen Anspruch im Vorwort durch die Umschreibung „anmaßend aus Verlegenheit“ zu relativieren, erscheint in der rhetorischen Tradition als Devotionsformel einer *captatio benevolentiae*. *Grundlagen der Musikgeschichte* erschien in der Reihe Musik-Taschen-Bücher als *Theoretica* Band 15 bei Hans Gerig in Köln. In der gleichen Reihe erschienen Musik-Taschenbücher zur Harmonielehre (Lars Ulrich Abraham, zwei Bände), zum polyphonen Satz (Dietrich Manicke), zu Musikalischen Formprinzipien (*Formenlehre*, Wolfgang Stockmeier), zu Rhythmik und Metrik (Peter Benary), ein *Instrumentenhandbuch* (Winfried Pape), zur Musiksoziologie (Tibor Kneif), zur Stereo-Akustik (Hans-Peter Reinecke), zur Notenschrift (Lars Ulrich Abraham), zur Musikpsychologie (Helga de la Motte-Habe) und -kritik (Werner Braun) und über *Brennpunkte der Neuen Musik* (Christian M. Schmidt). Carl Dahlhaus schrieb hier über Musikästhetik, gab eine *Einführung in die systematische Musikwissenschaft* und gemeinsam mit Lars Ulrich Abraham die *Melodielehre* heraus. Somit deckt diese

Taschenbuchreihe wesentliche Bestandteile des universitären Curriculums im Fach Musikwissenschaft ab. Die Lehrbuchfunktion der *Theoretica*-Bände belegt die große Zahl an Neuauflagen vieler Bände. So erschien noch 1992 eine dritte Auflage des *Instrumentenhandbuchs*. Die Autoren dieser Reihe können als prominente und bis in die Gegenwart prägende Fachvertreter gelten, die teilweise auch im Zusammenhang mit der Bonner Tagung von 1970 („Reflexionen über Musikwissenschaft heute“) zur Problematik des Faches Stellung bezogen haben (v. a. Reinecke, Abraham, Dahlhaus). Auch diese Einbindung von Dahlhaus' Publikation *Grundlagen der Musikgeschichte* in das institutionalisierte Fach Musikwissenschaft lässt die im Vorwort vorgenommene und bereits zitierte Relativierung seines Buchtitels als rhetorische Geste erscheinen, die die paradigmatische Dimension dieses Buches nur oberflächlich kaschiert.

2. Intertextueller Verweis und paradigmatischer Anspruch im Aufsatztitel

Der Titel des Textes von 1974 spielt auf Schillers Jenaer Antrittsvorlesung „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ von 1789 an und evoziert einerseits Naivität und Grundsätzlichkeit des Zugangs zum Thema; andererseits verlangt der intertextuelle Verweis das Wieder-Erkennen als Paraphrase der Schiller-Antrittsvorlesung (bzw. dessen Titel) und das Zuordnen in den Kontext eines als ‚herausragend‘ apostrophierten Autoren des Idealismus bzw. der ‚Klassik‘, die ihrerseits – auf der semantischen Ebene – über den Verweis auf historisches Gliedern hinaus Synonym für zeitlose ‚Größe‘ ist. Damit lassen sich zwei Bedeutungsrichtungen des Aufsatztitels bei Carl Dahlhaus benennen: auf der einen Seite der Aspekt des Pädagogischen (die Suggestion von unmittelbarem Zugriff auf das konkrete Problem unter der kundigen Anleitung des Autors) und auf der anderen Seite der Aspekt des Elitären, der sich an eine bestimmte, ‚eingeweihte‘ Adressatengruppe richtet,

die die intertextuellen Verweise entschlüsseln kann. Die verweisende Geste im Aufsatztitel stellt den sich anschließenden Text in eine zweihundertjährige Tradition von Geschichtsschreibung.

3. Der einleitende Absatz

Von einem Verlust des Interesses an der Geschichte ist unter Historikern seit Jahrzehnten die Rede. Und in den letzten Jahren zeichnen sich institutionelle Konsequenzen der Geschichtsmüdigkeit ab. Geschichte als Schul- und Universitätsdisziplin ist gefährdet: von innen durch eine Unsicherheit, die sich in methodologische Reflexionen flüchtet, von außen durch eine Gleichgültigkeit, die schließlich zur bürokratischen Aushöhlung oder sogar Abschaffung des scheinbar Überflüssigen tendiert. Jedenfalls bildet die Geschichte, die wissenschaftlich institutionalisierte Erinnerung, für ihre Verächter nicht mehr die Instanz, von der man Rückhalt erwartet, wenn man sich seiner selbst und der Welt, in der man lebt, zu vergewissern sucht.⁸⁴

Seit einigen Jahrzehnten fühlen sich die Historiker von einem Verlust des Interesses an Geschichte bedroht und manchmal sogar in ihrer institutionalisierten Existenz gefährdet. Es scheint, als bilde die Geschichte, die wissenschaftlich gefaßte Erinnerung, nicht mehr die primäre Instanz, an der man sich orientiert und von der man Rückhalt erwartet, wenn man sich seiner selbst und der Welt, in der man lebt, zu vergewissern sucht. Die Maxime, daß man die Herkunft einer Sache kennen müsse, um deren Wesen zu begreifen, hat die Selbstverständlichkeit, mit der sie im 19. und noch im frühen 20. Jahrhundert geglaubt wurde, weitgehend eingebüßt.⁸⁵

Absatz 1 des Absatzes von 1974 entfaltet das Bild der institutionalisierten Idee von Geschichte, die über einen noch andauernden Zeitraum hinweg ihre Unangefochtenheit eingebüßt habe. Der Schritt vom Evidenzverlust dieser Idee hin zur Destabilisierung des Systems wird auf der Textstufe von 1974 in drei

⁸⁴ Dahlhaus 1974 (s. Anm. 83), S. 79.

⁸⁵ Dahlhaus 1977 (s. Anm. 82), S. 12.

Sätzen erläutert.⁸⁶ 1977 schmilzt dieses Bild mit gleichzeitiger Verlagerung seines Zentrum auf einen Satz zusammen, in dem die Krise des historischen Systems in den ‚Historikern‘ personalisiert wird. 1974 kontrastiert im anschließenden Satz ‚Geschichte‘ mit ‚ihre[n] Verächtern‘ und benennt damit die Grenzen des Systems, das explizit durch die Differenz eines ‚Innen‘ und ‚Außen‘ beschrieben wird. 1977 ist das Gegenüber der ‚Geschichte‘ unklar, ‚Geschichte‘ selbst erfährt durch den Ausdruck „wissenschaftlich gefaßte Erinnerung“ anstelle der konkreten Definition als „wissenschaftlich institutionalisierte Erinnerung“ eine deutlich allgemeinere Interpretation. Der primäre Eindruck, im Text von 1977 eine größere, Differenzierung ermöglichende Distanz zwischen der Gegenstands- und der Beschreibungsebene unter anderem aus dem Einschub „es scheint“ und dem relativierenden Zusatz „primär“ zu „Instanz“ ablesen zu können, wird durch den letzten Satz des ersten Abschnittes, der im Text von 1974 erst deutlich später (nämlich im zweiten Unterabschnitt auf S. 81) zu finden ist, vollends widerlegt. Die Selbstverständlichkeit, mit der die hermeneutische Methode mit ‚Geschichte‘ überhaupt gleichgesetzt wird, lässt die Frage nach historiographischen Konzepten seit dem „frühen 20. Jahrhundert“ (das im Text als Grenze für die unangefochtene Vorherrschaft dieser spezifischen historischen Fragerichtung angegeben wird) gar nicht erst aufkommen.

Der Beginn des ersten Kapitels (1977) knüpft unmittelbar an den im Vorwort geäußerten Überlegungen zur „Krise des historischen Denkens“ (1977, S. 9) an. Die Fragwürdigkeit von ‚Geschichte‘ als „wissenschaftlich gefaßte[r] Erinnerung“ steht außer Zweifel. Auch die Funktion als Legitimationsinstanz des nicht näher definierten „man“ (im folgenden Satz wird von einer „Sache“ gesprochen, deren „Wesen“ begriffen werden soll) und von „Welt“ steht als logischer Verknüpfungszusammenhang nicht zur Debatte – eher wird das Zweifeln an der unbedingten Verbindung zwischen „Geschichte – Verstehen – Selbsterkennen“ mit anscheinender Verwunderung wahrgenommen. Die drohende Gefahr für die Historiker beschreibt Dahlhaus als ein äußeres

⁸⁶ Zur Begrifflichkeit s. Schlüter 2000 (s. Anm. 81).

Phänomen, das zugleich mächtig genug sei, um die fachlichen Institutionen und damit die eigentlichen Zentren der wissenschaftlichen Macht anzugreifen. Damit erscheint das Problem im Kern berührt: um den bevorstehenden Machtverlust (nicht nur innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses, sondern auch in der Einbindung der wissenschaftlichen Institution in die Gesellschaft in allen ihren möglichen Verknüpfungen) zu begegnen, ist eine der wirksamsten Strategien, die denn auch von Dahlhaus aufgegriffen wird, die der „diskursiven Kontrolle“ oder – zutreffender für diesen Text – der „diskursiven Steuerung“.⁸⁷

4. Binäre Oppositionen

Poiesis und Praxis Ausgehend von dem herausgehobenen Gegensatz zwischen politischer und musikalischer Geschichtsschreibung – bei gleichzeitiger Betonung der für beide geltenden ‚Krise des historischen Denkens‘ – entwirft Dahlhaus eine diese Opposition illustrierende Beispielreihe:

Vorgeschichte	ästhetische Gegenwärtigkeit
bloße Dokumente Relikte[] der politischen Geschichte	Werke
Schilderungen eines Stücks Vergangenheit	historische Kommentare zu musikalischen Werken
Darstellung der geschichtlichen Vergangenheit	ästhetische Präsenz der Werke
bloße[r] Ausgangspunkt der historischen Untersuchung ⁸⁸	Ziel

⁸⁷ Zur Terminologie bei Foucault 1998 (s. Anm. 11).

⁸⁸ Alle Zitate der Übersicht: Dahlhaus 1977 (s. Anm. 82), S. 13f.

In den sich anschließenden Passagen steht die Abgrenzung zu einer ‚rein historischen‘ Beschreibung durch die Betonung der ‚ästhetischen Gegenwartigkeit‘ im Mittelpunkt:

Daß aber ältere musikalische Werke – und zwar als Werke, nicht als bloße Dokumente – der Gegenwart angehören, besagt nichts Geringeres, als daß die Funktionsbestimmung der Musikgeschichte nicht ausschließlich von dem schwankenden Urteil über den Wert der Erinnerung an Vergangenes als Orientierungsinstanz in den Verwirrungen der gegenwärtigen Ereignisse und Zustände abhängt. (1974, S. 79)

Ältere musikalische Werke gehören vielmehr als Werke – und nicht als bloße Dokumente – der Gegenwart an, und das besagt nichts Geringeres, als daß die Funktionsbestimmung der Musikhistorie nicht ausschließlich von dem schwankenden Urteil über den Wert der Erinnerung an Vergangenes als Orientierungsinstanz in den Wirren der gegenwärtigen Ereignisse und Zustände abhängt. (1977, S. 13)

Auffällig beim Vergleich dieser Sätze ist die unterschiedliche Verknüpfung der Teilsätze, die im Text von 1974 in einer Nebensatz-Hauptsatz-Konstruktion verschränkt wurden, um in der Fassung von 1977 in zwei aufeinander folgende Hauptsätze getrennt zu werden. Damit erhält jede der beiden Einzelaussagen ein höheres Gewicht (Werkcharakter historischer Phänomene und Legitimationsinstanz für Musikhistorie); besonders die 1974 im Nebensatz eingeschobene Festschreibung von „älteren[n] musikalische[n] Werke[n]“ als Werke (S. 79) rückt nun ins Zentrum und erscheint noch eindeutiger als zuvor nicht als wissenschaftliche Beschreibungskategorie, sondern als gegebenes Faktum: „Ältere musikalische Werke gehören vielmehr als Werke – und nicht als bloße Dokumente – der Gegenwart an.“ (1977, S. 13) Die Zuspitzung des Gedankenganges erfolgt durch eine Festlegung („als [...] gegeben sind“); im Text von 1974 wurde sie noch als Möglichkeit („sind oder sein können“) offen gelassen. Der Eindruck der geminderten Distanz zur Gegenstandsebene im späteren Text wird durch das verstärkend eingeführte „offenkundig“ sowie durch die gestrichenen Anführungszeichen bei „Vorgeschichte“ und „Ereignis“ bestätigt. Der Begriff des „Ereignisses“ als Parameter eines beschriebenen Diskurses wird erst bei seiner zweiten Verwendung wieder in die Distanz

erzeugenden Anführungszeichen gesetzt.⁸⁹ Definiert der Text von 1974 Musikgeschichte als durch die „klassisch-romantische Ästhetik des autonomen Werkes fundiert“, so entfällt im späteren Text diese präzise Beschreibung, um stattdessen in einem pointiert formulierten Rekurs auf Aristoteles („aristotelisch gesprochen“) „Poiesis“ und „Praxis“ einander gegenüber zu setzen. Die Selbstbegrenzung der Musikhistoriographie, die Dahlhaus als Folge der vorausgesetzten Prämissen versteht und im Text von 1974 präzise beschreibt („da sie eine Auswahl der Werke voraussetzt, deren Entstehungs- und Wirkungsgeschichte zu schreiben lohnt“), wird durch die 1977 eingesetzte binäre Opposition kaschiert.

5. Metaphysik und Methodologie⁹⁰

„Geschichte“ erscheint nicht als wissenschaftlich zu beschreibendes Objekt, sondern als Subjekt, das das Handeln bestimmt: „Instanz“ (S. 12). Das Konstruktionsmoment von Geschichte, das eigentlich im Text als wissenschaftlicher Allgemeinplatz genannt wird, bleibt durch die Subjektsetzung von „Geschichte im emphatischen Sinne“ ausgeblendet und verschwindet somit gänzlich hinter der Autorität, die die von Dahlhaus vertretene Geschichtsauffassung einnimmt. Dahlhaus referiert die „gegläubte Idee – die ‚Wahrheit‘ der Geschichte“ (S. 23), die vom Historiker in Folge seiner Vorentscheidung (ebd.) die „Geschichte als erzählbaren Zusammenhang“ ordne und strukturiere und ihr – vor allem – Sinn verleihe:

„[...] so gruppieren sich die Tatsachen nahezu von selbst zum Bild einer Entwicklung, die ihre Konsistenz weniger dem Ineinandergreifen von faktischen Einzelheiten als dem ‚inneren Band‘ zwischen den Bedeutungen, die hinter den Fakten stehen, verdankt“ (S. 22).

⁸⁹ Vgl. Schlüter 2000 (s. Anm. 81), S. 4.

⁹⁰ Alle Zitierungen in diesem und dem nächsten Abschnitt beziehen auf den Text von 1977.

‚Wahrheit‘ und ‚Sinn‘ verweisen auf einen metaphysischen Begriffszusammenhang, der über dem Wissenschaftlichen angesiedelt wird: „Die Metaphysik schrumpft zu bloßer Methodologie“ (S. 23). Der Text nennt den amerikanischen Philosophen Arthur C. Danto als Negativbeispiel für eine Form historischen Arbeitens, die auf die metaphysische Rechtfertigung verzichte. Eine vergleichbare Abgrenzung, wenn auch nicht explizit als „Schrumpfungsbeispiel“, findet sich in der Evokation „traditioneller, von Proust und Joyce noch unbeeinflusster Modi des Erzählens“ (S. 23), die dem Historiker trotz der inzwischen erweiterten Vielfalt des Erzählens über das Verhältnis zwischen ‚Wirklichkeit‘ und ‚Erleben‘ immer noch zur Verfügung stehen könnten.

6. Die ‚großen Werke‘ und die Unmenge des Produzierten

Der Argumentation liegt das Modell „Schöpfer – Werk – Hörer“ zu Grunde. Die Stufung bezieht sich auch auf die vertikale Schichtung: Indem die „ ‚großen Werke‘“ „herausragen“, setzen sie sich von den „Massen der ‚Trivialmusik‘“, dem „Schutt, der zurückbleibt, wenn sich Geschichte konstituiert“, ab (S. 19, die Metapher vom Schutt findet sich nicht im Text von 1974). Ein horizontaler Schnitt blendet den Aspekt des Hörers/Rezipienten aus, indem den komplexen Wechselwirkungen zwischen Rezipienten und musikalischem Phänomen die wissenschaftliche Beschreibbarkeit abgesprochen bzw. in nur defizitärem Maße zugestanden wird: Es sei

„kaum absehbar, wie es einem Historiker gelingen könnte, ein vergangenes musikalisches Ereignis – als Ineingreifen von Text, Aufführung und Rezeption – so differenziert zu rekonstruieren, daß das Resultat nicht durch Dürftigkeit und Blässe von den Ergebnissen der Werkanalyse absticht“ (S. 16).

Die Auseinandersetzung mit der untergeordneten Ebene der als „Trivialmusik“ klassifizierten Phänomene erscheint für eine „Kunstwissenschaft“ obsolet und

wird über binäre Oppositionen, die als Abwehrmechanismen fungieren – die Ausgrenzung des Rezipienten erfolgt im Gegensatz dazu über eine pragmatische Argumentation (vgl. oben) – somit gleichfalls dem wissenschaftlichen Blickfeld entzogen:

die „großen Werke“	die Unmenge des Produzierten
„Geschichte“ im emphatischen Sinne	die unabsehbaren Massen von „Trivialmusik“ ein großer Teil der alltäglichen musikalischen Realität
Geschichte	Schutt, der zurückbleibt
„Werk“	ein Stück Trivialmusik
ästhetisch-kompositionstechnische Analyse	soziales Faktum Teilmoment eines gesellschaftlichen Zustands oder Vorgangs
musikalische Werk- oder Kompositionsgeschichte	Sozialgeschichte
Kunstabgrenzung der Neuzeit	musikalisches Gebilde
herausragende[] Komponisten	musikalische Massenkultur, die den Namen Kultur verdient
Deskriptives	Normatives
Erkenntnis dessen, was gewesen ist	Postulate darüber, was sein soll ⁹¹

Das Wortfeld der großen Quantität, das hier nachgewiesen werden kann (,unabsehbare Massen’, ,Unmenge’) korrespondiert mit dem Begriff des ,Produzierten“, das, im Gegensatz zum Topos des künstlerischen Schaffensvorgangs, der ohne Rücksicht auf das kaufmännische Prinzip von Angebot und Nachfrage Einmaliges und Unverwechselbares generiert, stattdessen Gleichförmigkeit und unbegrenzte Wiederholbarkeit mit dem Ziel der Wirtschaftlichkeit assoziieren lässt. Die Angst des sich schon verschlungen wählenden Beobachters verschwindet aber angesichts der Transformation der ,großen Flut’ in den starren, unbeweglichen, ,zurückbleibenden Schutt’, der die wahrhaftigen Gegenstände wissenschaftlicher (musikhistoriographischer) Praxis zum Vorschein kommen lässt – indem ,Geschichte’ ,sich“ ,konstituiert’. Die Wertung dessen, was als Abfall und Schmutz entsorgt (oder hier: vergessen) werden kann, könnte nicht klarer sein.

⁹¹ Alle Zitate in der Tabelle S. 19f.

Es mag moralisch vernünftig oder unumgänglich sein, in Zukunft weniger nach herausragenden Komponisten zu suchen als vielmehr auf eine musikalische Massenkultur zu dringen, die den Namen Kultur verdient; aber es ist ein unleugbares Faktum, daß die europäische Musikgeschichte der Neuzeit im Zeichen dessen stand, was Alfred Einstein in einem Buchtitel „Größe in der Musik“ nannte. Die methodologische Entscheidung für die musikalische Werk- und Technikgeschichte oder für die Sozial- und Funktionsgeschichte hängt jedoch nicht allein vom „Erkenntnisinteresse“ ab – einem Interesse, das der Wahl des Historikers überlassen bleibt, mag es auch oft genug durch außerwissenschaftliche Motive beeinflusst werden –, sondern ist mindestens partiell auch in der Sache selbst, in musikalischen Gegebenheiten vorgezeichnet. (S. 20)

Die Einbeziehung sozialgeschichtlicher Fragestellungen in der Musikwissenschaft erscheint nicht als wissenschaftliche Notwendigkeit, sondern als ethische Verpflichtung, die – so könnte man es mitlesen – vom Gegenstand selbst, also bei ‚reinem Erkenntnisinteresse‘ eigentlich nicht notwendig wäre. Bezieht man dagegen die adverbiale Bestimmung „moralisch“ nicht gleichermaßen auf das „unumgänglich“ wie auf das Adjektiv „vernünftig“, so droht für „die Zukunft“ wieder die apokalyptische Vision der alles überrollenden Quantität: „die musikalische Massenkultur“. Dieses Schreckensbild kann aber durch ein „unleugbares Faktum“ – „die ‚Größe in der Musik‘“ – grundsätzlich entkräftet werden. Die schwierige Trennung der „Erkenntnis dessen, was gewesen ist“ und der „Postulate darüber, was sein soll“ (der singulären Wahrheit und der pluralischen Behauptungen), also des „Deskriptiven“ und des „Normativen“ in der wissenschaftlichen Praxis zeigt sich in der Bestimmung von „Kultur“ als einer Kategorie, die wie ein Orden verliehen wird: „eine musikalische Massenkultur, die den Namen Kultur verdient“.

7. Parenthesen⁹²

Als erzählbare Geschichte – im Sinne traditioneller, von Proust und Joyce noch unbeeinflusster Modi des Erzählens – erscheint ein Stück Vergangenheit also entweder durch die ästhetische Illusion einer lückenlosen Verkettung der Vorgänge oder aber – und das zweite Moment ist ausschlaggebend – auf Grund einer Vorentscheidung des Historikers für eine Idee, in deren Licht sich Wesentliches von Unwesentlichem abhebt und das Durcheinander der empirischen Wirklichkeit Gestalt annimmt. (Wenn Arthur C. Danto von einem „organisierenden Schema“ spricht, an dem sich der Historiker orientiert, so ersetzt er die geglaubte Idee – die „Wahrheit“ der Geschichte – durch einen heuristischen Entwurf, über dessen Brauchbarkeit das Ausmaß entscheidet, in dem sich Fakten zwanglos zu einem verständlichen Muster ordnen: Die Metaphysik schrumpft zu bloßer Methodologie.) (S. 22f.)

An einem Beispiel soll die Funktion der Parenthesen, die im vorliegenden Text auffällig oft eingesetzt werden, analysiert werden. Dahlhaus geht hier der Problematik der ‚Kontinuität‘ als Parameter der Historiographie nach und weist auf die ‚Fiktion der Lückenlosigkeit‘ und die Vorstellung der ‚Wahrheit‘ der Geschichte, in deren Licht die Häufung von Fakten überhaupt erst Sinn und Struktur erhält“, hin (S. 22). Das „Bewußtsein tatsächlicher Inkonsistenz der überlieferten Fakten“ zwingt den Historiker zu einer „Vorentscheidung“ für eine „Idee“ (S. 22f.). Geschichtsschreibung ist damit ganz offenkundig ein Vorgang der Konstruktion, der damit auch als solcher de-konstruiert werden kann. Allerdings widerspricht dieser Umgang mit Geschichtsschreibung den Intentionen des Autors, da die „Idee“, ein entscheidender Ansatzpunkt für die Auseinandersetzung mit dem von Dahlhaus entwickelten Konzeptes von Musikgeschichtsschreibung, unmittelbar mit ‚Wahrheit‘ als überhöhter Form der Idee gleichgesetzt wird. Das Konzept von ‚Wahrheit‘ erhebt den Anspruch einer ‚letzten Instanz‘ und schließt dekonstruierende Nachfragen aus. Diese erste Sicherung des historiographischen Konzeptes gegen kritische Analysen der ‚Kontinuität‘ wird durch einen zweiten Argumentationsgang verstärkt, der anscheinend nebensächlich in Parenthesen eingefügt ist, dadurch aber um so wirkungsvoller von der offensichtlichen ‚Schwachstelle‘ des referierten

⁹² Alle folgenden Zitate sind, wenn nicht anders angegeben, dem Text von 1977 entnommen.

Systems abzulenken vermag. Zitiert wird in der Parenthese der Vorschlag des amerikanischen Philosophen Arthur C. Danto, anstelle der „Idee“ den Begriff eines „organisierendes Schemas“ zu verwenden. Ungewöhnlich ist die namentliche Erwähnung eines Vertreters der zu diesem Zeitpunkt aktuellen geisteswissenschaftlichen Debatte um Grundfragen wissenschaftlicher Methodik. Im Text bleiben die „geschichtsphilosophisch Gebildeten unter ihren Verächtern traditioneller Geschichtsschreibung“ (S. 24) sonst eher blass und unbestimmt. Hier dient die konkrete Anknüpfung an einen genau bestimmten Ansatz aus diesem Forschungsbereich dazu, dessen Moment des Defizitären hervorzuheben: „Die Metaphysik schrumpft zu bloßer Methodologie.“ Der in seiner wissenschaftlichen Begrifflichkeit klare und logisch nachvollziehbare Beschreibungszusammenhang wird zur degenerierten Wissenschaft herabgewertet und das Reflektieren wissenschaftlichen Arbeitens auf der Basis strukturanalytischer Verfahren damit als Möglichkeit, eine entscheidende Grundlage des hermeneutischen Verfahrens zu beleuchten, ausgeblendet.

Im Text von 1974 wird Danto nicht namentlich erwähnt. Die Kritik am Begriff der Kontinuität wird unter dem Schlagwort einer „’Forderung des Tages’“ subsumiert, die ihrerseits Geschichtsschreibung „unbegründbar“ und damit unwissenschaftlich werden lasse.

Gibt man dagegen – und das scheint eine „Forderung des Tages“ zu sein – die Ideen preis, als deren Verwirklichung Geschichte begreifbar wurde, so zerbröckelt die Kontinuität, der innere Zusammenhalt der Ereignisse, und die Entscheidung darüber, was „der Geschichte angehört“ und was nicht, wird unbegründbar. (1974, S. 82)

Vor dem Hintergrund der beiden Textversionen steht Danto für den Begriff einer Wissenschaft als Mode ohne objektive Aussagefähigkeit. Die konkrete Benennung einer Person, die als Gegenprojektion zu den vorgetragenen Thesen dient, schärft im Text von 1977 den Kontrast zwischen dem auf ‚Verstehen‘ beruhenden Geschichtsverständnis von Dahlhaus und den posthermeneutischen Forschungsansätzen. Die Vielfalt dieser Ansätze wird reduziert auf die

Nennung eines einzelnen Namens. Der rhetorische Kunstgriff assoziiert ein ‚feindliches Gegenüber‘, von dem sich abgesetzt werden soll. Auch der Satzbau beider Textversionen unterscheidet sich erheblich: Die negativ skizzierten Verschiebungen historischer Prämissen (als ‚Preisgabe‘ und ‚Zerbröckeln‘) werden in einem Satz entworfen, der den vorhergehenden gleichgewichtet ist. In der Textversion von 1977 ist eine Schlussfolgerung der vorhergehenden Argumentation zusammengefasst („erscheint [...] also [...]“), während in der Parenthese ein negativer Kommentar etwaiger anderer Ansätze nachgestellt wird. Diese Auseinandersetzung findet auf einer anderen Ebene, nämlich nicht der der ‚eigentlichen‘ Grundlagen der Musikgeschichte statt, sondern ist eine darüber hinausgehende, für die ‚eigentliche‘ Lektüre bzw. das ‚Verstehen‘ entbehrliche Anmerkung.

Die Analyse der rhetorischen Ausdifferenzierung der zuletzt beschriebenen Passagen fasst die Ergebnisse des Textvergleichs zusammen: Werden im Text von 1974 posthermeneutische Ansätze zwar kritisch, aber doch im Kontext historiographiemethodischer Reflexionen benannt, so lässt sich in den *Grundlagen der Musikgeschichte* eine Fixierung hermeneutischer Prinzipien erkennen, für deren Plausibilisierung entgegengesetzte Methoden lediglich als Negativfolie herangezogen werden. Der Argumentationsweg beider Texte verläuft zwar parallel. Die rhetorische Zuspitzung der Thesen in der später erschienen Schrift entfaltet jedoch hinsichtlich der vorgenommenen Bewertung unterschiedlicher historiographischer Ansätze deutlich höhere Wirksamkeit. Im Kontext einer lehrbuchähnlichen Reihe ist die eindeutige Ablehnung neuerer historischer Forschungsmethoden höchst problematisch und kann in der Rückschau im Zusammenhang mit dem Verlust von Anschlussmöglichkeiten an fächerübergreifende geisteswissenschaftliche Diskussionen durch die bundesdeutsche Musikwissenschaft gesehen werden.

Dahlhaus und Mendelssohn

1974 erschien ein von Carl Dahlhaus edierter Sammelband unter dem Titel *Das Problem Mendelssohn*.⁹³ Er basierte auf den Referaten eines 1972 veranstalteten Symposiums. Silke Gömann weist in ihrer Dissertation von 1999 auf die Funktion hin, die dieser Publikation zukommt: hier wurden Texte veröffentlicht, die den Komponisten Mendelssohn wieder in den Blickpunkt des musikwissenschaftlichen Interesses rückten und ihn im fachinternen Diskurs ‚gesellschaftsfähig‘ werden ließen.⁹⁴ Gleichzeitig bestimmte die Blickrichtung des Symposiums die in den folgenden Jahren fortgeführte Auseinandersetzung mit dem Œuvre Mendelssohns. Den Aussagen von Carl Dahlhaus als zentralem Vertreter des Faches Musikwissenschaft kann bei der Beobachtung der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Mendelssohn die Funktion einer leitenden und richterlichen Instanz zugeschrieben werden, wie Silke Gömann gleichfalls belegt.⁹⁵ Der wissenschaftliche Disput über Mendelssohn wird mit dem Sammelband von 1974 doppelt eröffnet: zum Einen wird die Erwartungshaltung des Lesers (und damit auch des Wissenschaftlers, der sich zukünftig dem Thema zuwenden wird) in eine bestimmte Richtung bzw. auf ein besonderes Feld gelenkt und gleichzeitig die Relevanz dieses speziellen Feldes implizit oder explizit legitimiert; zum Andern – nämlich in fachhistorischer Sicht – gewinnen Dahlhaus’ einleitende Anmerkungen zusätzliches Gewicht, indem sie auf die Grundannahmen des zu konstituierenden Diskurses hinweisen und diesen strukturieren. Im Folgenden soll die Annäherung an das Phänomen Mendelssohn genauer untersucht werden, das als ‚Problem Mendelssohn‘ a priori unter einem speziellen, nicht als unvoreingenommen zu bezeichnenden Blickwinkel betrachtet wird.⁹⁶

⁹³ Regensburg 1974.

⁹⁴ Gömann 1999 (s. Anm. 74), S. 50-52.

⁹⁵ Ebenda.

⁹⁶ Dazu James Webster: „Ambivalenzen um Mendelssohn: Zwischen Werk und Rezeption“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hg. v. Christian Martin Schmidt,

Voraussetzung der Beobachtungen ist die Annahme, dass die wissenschaftliche Beschreibung von historischen Phänomenen Unterscheidung und Distanz zwischen Beschreibungs- und Gegenstandsebene sowie die Reflexion der eigenen Beschreibungsperspektive, insbesondere die Wahrnehmung ihrer Limitierungen, verlangt. Die Beobachtungen konzentrieren sich auf den ersten Absatz des Vorwortes, um daran anknüpfend Einzelaspekte des folgenden Textes zu diskutieren. Zu untersuchen wird sein, wie das ‚Feld‘ abgesteckt wird, innerhalb dessen das Phänomen ‚Mendelssohn‘ beschrieben werden ‚kann‘, ‚soll‘ und ‚darf‘.

Von einer Mendelssohn-Renaissance zu sprechen, wäre zweifellos eine grobe Übertreibung (also schlechter Stil, wie er Mendelssohn verhaßt gewesen ist).⁹⁷

Bereits die erste Feststellung des Vorwortes wird durch einen Einschub in Parenthesen untermauert – scheinbar im ‚nebenbei‘, scheinbar ‚nur‘ unterstreichend, nachträglich kolorierend. Liest man die ersten beiden Sätze des Vorwortes ohne die Parenthese, so fällt im ersten Satz die konjunktivische Formulierung als rhetorisch relativierende Geste und das dagegen Eindeutigkeit anzeigende Kommentaradverb ‚zweifellos‘ auf. Daran schließen sich zwei Beobachtungen des Autors an, die als ‚Zufall‘, der ‚mehr als ein Zufall‘ sei, sowie als ‚auffällig‘ gewertet werden:

Von einer Mendelssohn-Renaissance zu sprechen, wäre zweifellos eine grobe Übertreibung [...]. Der Zufall aber, daß fast gleichzeitig zwei Schallplattenaufnahmen der Jugendsinfonien erschienen sind, ist mehr als ein Zufall. Und ebenso auffällig ist die Steigerung des wissenschaftlichen Interesses an Mendelssohn, eines Interesses, als dessen Dokument der vorliegende Sammelband zu verstehen ist.⁹⁸

Wiesbaden 1997, S. 257, und Albrecht Riethmüller: „Das Problem Mendelssohn“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59 (2002), S. 210-221.

⁹⁷ Dahlhaus, *Das Problem Mendelssohn* (s. Anm. 93), S. 7.

⁹⁸ Ebenda.

„Renaissance“ impliziert einen empathischen, Hohes und Niederes differenzierenden Geschichtsbegriff, ein aus dem ‚Schutt‘ ragender ‚Gipfel‘ wird als solcher wahrgenommen. Der Begriff verweist direkt auf das Geschichts- und Wertungskonzept, das hinter der Etikettierung als ‚Renaissance‘ steht. Als ‚Wiedergeburt‘ dürfen weder der ‚Zufall‘ noch die ‚Auffälligkeit‘ gewertet werden. Es bleibt bei einer geheimnisvollen Andeutung, die nicht weiter eingelöst wird („Der Zufall [...] ist mehr als ein Zufall.“). Es drängt sich der Eindruck auf, dass das unübersehbare (und unüberhörbare) Interesse am Œuvre Mendelssohn Bartholdys nun auch die Musikwissenschaft zwingt, sich diesem – bisher übereinstimmend vernachlässigbarem – Themenbereich zuzuwenden. Die Diskrepanz zwischen den im Konzertrepertoire präsenten Komponisten und ihrer Akzeptanz innerhalb der Musikwissenschaft reicht allerdings deutlich über das Phänomen ‚Mendelssohn‘ hinaus.

Dahlhaus blendet den politischen ‚Aspekt‘ der Mendelssohn-Rezeptionsgeschichte gänzlich aus, er beschränkt sich auf die „formalanalytische Begründung ästhetischer und historischer Thesen über Mendelssohn“, die „sowohl möglich als auch notwendig ist“:

„notwendig, weil die Geschichte der Mendelssohn-Rezeption zeigt, daß die Anhäufung der Urteile von Generationen – für manche Historiker die verlässlichste Urteilsinstanz – zu nichts anderem als zur Verfestigung eines fragwürdigen Stereotyps geführt hat, so daß man von der kompositionstechnisch-ästhetischen Analyse – ohne sie zu überschätzen – differenziertere Ergebnisse erwarten darf.“⁹⁹

Anscheinend soll nachgewiesen werden, dass Mendelssohns Werke ‚doch‘ etwas ‚taugen‘; der Aspekt der musikwissenschaftlichen Ehrenrettung von Mendelssohn steht im Mittelpunkt (unter dem ‚Schutt‘ ragt ein – bisher in den von Generationen aufgehäuften Vorurteilen verborgener – ‚Gipfel‘ hervor).

⁹⁹ Ebd., S. 8f. Im Anschluss an diese Einschätzung geht Dahlhaus auf die Voraussetzungen von Analyse sowie – parenthetisch – auf den „Zusammenhang zwischen analytischen, ästhetischen und historischen Kategorien und Kriterien [...] als Wechselwirkung, als Interdependenz, nicht als einseitiges Fundierungsverhältnis“ ein (ebenda).

Dahlhaus verweist darauf, dass die diskursimmanenten Regeln den 125. Todestag des Komponisten nicht als verbindliche Markierung zur Eröffnung des Sprechens angeben. Wäre beispielsweise für die Beschäftigung mit Beethoven der Rekurs auf anstehende Jubiläen nötig? „Authentizität“ als anscheinend vom Gegenstand selbst vorgegebenes Problematisierungspotential, das in überzeitlicher Gültigkeit als herausragend und herausfordernd empfunden werden soll (und nicht die Annahme, dass grundsätzlich jeder Gegenstand in das Betrachtungsfeld des Historikers rücken kann, je nachdem, wie dieser sein individuelles Interesse ausweitet oder begrenzt, also an ein bestimmtes Ordnungsmuster anknüpft), knüpft an die Begrifflichkeit des Kunstdiskurses aus dem 19. Jahrhundert an und verwischt die Grenzen zwischen künstlerischem und wissenschaftlichem Tun. Die – von Dahlhaus als Kennzeichen wissenschaftlichen Agierens hervorgehobene – Distanz entfällt. Der Distanzverlust zwischen Beobachtungs- und Gegenstandsebene lässt sich bereits an der Parenthese des ersten Satzes nachweisen. Zum Einen verknüpft Dahlhaus die Zuschreibung „grobe Übertreibung“ über das logische Konjunktionaladverb „also“ mit der Folgerung „schlechter Stil“. „Stil“ wird nicht als Parameter für historiographische Grenzziehungen gebraucht, sondern bezeichnet hier auf der Ebene von Sprache die Art und Weise, in der etwas gesagt wird. Damit fällt der Begriff des „Stils“ in einem sprachästhetischen Kontext und nicht – wie es von einem musikhistoriographisch anzusiedelnden Text erwartet werden könnte – in einem geschichtlich ordnenden Kontext. Die Problematik des Stil-Diskurses in der Musikgeschichtsschreibung soll in diesem Zusammenhang nicht betrachtet (dazu bei Dahlhaus selbst, *Grundlagen der Musikgeschichte*, „Verlust der Geschichte?“¹⁰⁰), sondern lediglich die dem Diskurs immanenten Sprechmöglichkeiten zitiert werden. Die Beschreibung im sprachästhetischen Kontext von „schlechtem Stil“ ruft das für Mendelssohns Etikettierung gängige Klischee der „müheleeren Formmeisterschaft“ auf, als äußere, der Klassik nachgeahmte Schönheit.¹⁰¹ Die im Text folgende positive Umdeutung kippt in die Tradierung gängiger Konnotationen der Mendelssohn-Forschung, auch wenn diese eigentlich neu diskutiert werden sollen. – Zum

¹⁰⁰ Köln 1977, S. 11-33.

¹⁰¹ Moser: *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern*, (s. Anm. 72), S. 584.

Andern suggeriert die indikativische Formulierung „wie er [der schlechte Stil] Mendelssohn verhaßt gewesen ist“ eine auktoriale Positionierung des Autors, die primär poetischen Texten, weniger aber wissenschaftlichen Texten zugeordnet werden muss.¹⁰²

Silke Gömann beschreibt in ihrer oben erwähnten Dissertation ausführlich verschiedene Narrationsmodelle der Biographie von Felix Mendelssohn Bartholdy und der Auseinandersetzung mit seiner Musik. In der Gegenüberstellung zweier Texte über Mendelssohn Bartholdy lassen sich gleichfalls Stereotypen der Mendelssohn-Rezeption im Vorwort von Carl Dahlhaus nachweisen. Im Folgenden kontrastiert eine tabellarische Übersicht Aussagen zum Œuvre Mendelssohns von Carl Dahlhaus und Hans Joachim Moser. Indem Dahlhaus tradierte Argumente aufgreift, wird der Fokus der Auseinandersetzung nicht verschoben. Der Versuch einer Umbewertung setzt dagegen die Akzeptanz der bisherigen Argumentation im wissenschaftlichen Diskurs voraus.

Tradierung der Beobachtungsschemata:

Dahlhaus ¹⁰³	Hans Joachim Moser: „Felix Mendelssohn-Bartholdy“, in: <i>Musikgeschichte in 100 Lebensbildern</i> ¹⁰⁴
Regelmäßigkeit der Perioden- und Formstruktur	
nicht einfach durch Tradition vorgegeben, sondern oft genug [...] mühsam errungen	mühevolle Formmeisterschaft
„Klassizismus“ [...] kein Epigonentum, [...] sondern selbst eine „Klassik“: eine originäre, keine abgeleitete Stilstufe	[diverse Unterstellungen des Nachahmertums]
Form als „Gehäuse“	glattes Schönlingwesen, eine Gewohnheitserzeugung ohne den Vorgang hinreichenden seelischen Erlebens
liedhafte Thematik	sentimental und phrasenhaft

¹⁰² Vgl. dazu Erik Fischer: *Händel*, Druck in Vorbereitung, Kap. I.

¹⁰³ Alle Zitate dieser Spalte in Dahlhaus, *Das Problem Mendelssohn* (s. Anm. 93), S. 7f.

¹⁰⁴ S. Anm. 72, S. 583-593.

scheinbar bloß konventionelle Form	
[Begriff des Fortschritts]	kein Mann der Zukunft schuf für seine Zeit

Über subtile Mechanismen der Platzzuweisung im imaginären Museum der ‚Großen der Musikgeschichte‘ erscheint Felix Mendelssohn Bartholdy noch 1974 mit Attributen der biographiebezogenen persönlichen Charakterisierung: als gebildeter und feinsinniger Komponist, der in der Folge problemlos als ‚Klassizist‘ bezeichnet werden kann. Der Versuch, dieser Klassifizierung den negativen Beigeschmack des Epigonalen zu nehmen, kann nicht darüber vermitteln, dass in einem emphatischen, auf dem Begriff der Originalität basierenden Musikgeschichtsmodell (wie es in *Grundlagen der Musikgeschichte* entwickelt wird) Mendelssohn nach wie vor eine periphere Position innehat. Stattdessen gelingt es Dahlhaus, sozusagen Mendelssohn ‚selbst‘ als Befürworter für die Einschätzung in Erscheinung treten zu lassen, indem Beobachtungen auf der Ebene von Rezeptionsanalyse („Renaissance“) und Attributierungen im biographischen Bereich („Mendelssohn verhaßt“) miteinander verschränkt werden:

Von einer Mendelssohn-Renaissance zu sprechen, wäre zweifellos eine grobe Übertreibung (also schlechter Stil, wie er Mendelssohn verhaßt gewesen ist).

Die Verknüpfung äußerer Anlässe (der 125. Todestag von Mendelssohn) für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Musik Mendelssohns erscheint als eine Rechtfertigungsstrategie, die zumeist für Forschungsarbeiten zu als „Kleinmeister“ attribuierten Komponisten herangezogen wird und damit ein gleichermaßen präfiguriertes Beobachtungsfeld schafft.

Diskursfelder begrenzen: Drei Publikationen von „Musikgeschichte in Bildern“ im Vergleich

1. Problemfeld

Fotografische und bildnerische Quellen wurden in der Musikwissenschaft nicht selbstverständlich in der historischen Forschung genutzt. Ihre wissenschaftliche Relevanz musste plausibel eingesetzt werden. Die den folgenden Untersuchungen zugrunde liegenden Publikationen von Georg Kinsky, Karl Michael Komma und Heinrich Bessler / Max Schneider / Werner Bachmann zeigen exemplarisch verschiedene Verfahrensweisen für die Integration von Bildquellen in den musikwissenschaftlichen Diskurs.¹⁰⁵ Zugleich wird zu zeigen sein, welche unterschiedlichen historiographischen Konzepte den Publikationen zugrunde liegen, die zudem auch die Art und die Auswahl des herangezogenen Quellenmaterials bedingen. In einem weiteren Schritt soll untersucht werden, welche unterschiedlichen Gegenstandsfelder für die Darstellung von ‚Musikgeschichte in Bildern‘ erschlossen werden. Die Systematik der drei Publikationen – abzulesen in den Inhaltsverzeichnissen bzw. bei der Übersicht der Bände – unterscheidet sich erheblich voneinander. Diese Gewichtung, ihre Bedingungen und ihre Möglichkeiten stehen im Mittelpunkt der Analyse. Die Untersuchungen gehen von der These aus, dass Musik insbesondere in ihren kulturellen Funktionszusammenhängen plausibel dargestellt werden kann, wenn das musikwissenschaftliche Gegenstandsfeld um sozialhistorische und ethnologische Phänomenbereiche zentriert wird.

¹⁰⁵ Georg Kinsky (Hg.): *Geschichte der Musik in Bildern* (Leipzig 1929). Karl Michael Komma: *Musikgeschichte in Bildern* (Stuttgart 1961). Heinrich Bessler, Max Schneider (Begründer), Werner Bachmann (Hg.): *Musikgeschichte in Bildern* (Leipzig 1961 – 1989).

2. Anmerkungen zu den Publikationen

– Georg Kinskys Publikation von 1929 –¹⁰⁶

Entgegen der im Vorwort angekündigten Darstellung von unterschiedlichstem Beziehungsreichtum zwischen Musik, anderen Kunstformen und der umfassend eingesetzten Kultur zeigt die Systematik des Bandes eine katalogartige Auflistung von Komponisten, Sängern, Musikern und Instrumenten in einem weitgespannten chronologischen Bogen. Eingeschoben ist ein achtseitiger Abschnitt „Außereuropa“ zwischen den Kapiteln „Altertum“ und „Mittelalter“. Die Ausführungen bzw. Abbildungen unter der Überschrift „Außereuropa“ zeigen fast ausschließlich in Deutschland gesammelte Exponate (besonders aus dem Leipziger Museum für Völkerkunde), die an das europäische Interesse des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts für „Exotisches“ erinnern. Eine eindeutig historische oder musiksystematische Ordnung der Exponate ist nicht erkennbar. Damit beschränkt sich die Auseinandersetzung mit außereuropäischen musikalischen Phänomenen – abgesehen von den Abbildungen zum Altertum, die Vorderasien und Ägypten einbeziehen – auf einen bunten Fundus exotischer Versatzstücke.¹⁰⁷

Die weitere Gliederung erfolgt unter chronologischem Aspekt: dem 15. bis zum 18. Jahrhundert wird jeweils ein Kapitel gewidmet. Das 19. Jahrhundert wird in einem mit Bruckner abschließenden Kapitel behandelt. Anschließend erscheint der Abschnitt „19./20. Jahrhundert“ – Hugo Wolf, Reger und Busoni werden im Inhaltsverzeichnis zuerst genannt. Interessant an den Unterthemen zum 19. Jahrhundert ist die Reihung „C. M. v. Weber [3 Seiten] – Meister des Klaviers [ohne beispielsweise Clara Schumann, geb. Wieck] – Mendelssohn und das Leipziger Gewandhausorchester – Meyerbeer [jeweils 1 Seite]“. Die funktionale Anbindung des Komponisten und Dirigenten Mendelssohn

¹⁰⁶ Kinsky 1929 (s. Anm. 105).

¹⁰⁷ In der Einführung von Wilhelm Hitzig zu Kinskys Publikation werden diese Versatzstücke als „die modernen Beispiele außereuropäischer Musik“, die „für sich selbst sprechen“, bezeichnet (ebd., S. XI).

Bartholdy an ein herausragendes Ensemble sowie die quantitative Gewichtung zwischen Weber und Mendelssohn Bartholdy (wie sie sich an den Seitenzahlen ablesen lässt) als auch die unmittelbare Anbindung an Meyerbeer lassen sich u.a. in Hans Joachim Mosers *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern* ähnlich beobachten.¹⁰⁸ Bei Moser ist damit eine antisemitisch geprägte Wertung verbunden.

Im Vergleich mit der in der DDR erschienenen *Musikgeschichte in Bildern* (Bessler/Schneider/Bachmann) orientiert sich Kinskys Darstellung von 1929 an den „großen Köpfen“ und bietet dementsprechend eine Fülle von Komponistenporträts sowie viele Abbildungen von Handschriften (dabei dann fast immer ein „großes Werk“ wie Sinfonien oder Opern). Die Abbildungen werden nicht ausführlich kommentiert, sondern unter schlaglichtartigen Überschriften zusammengefasst. So ist Henry Purcell als „größte[r] englische[r] Komponist[er]“ bezeichnet: „Englands größter Tonsetzer, der Hauptmeister der kurzen Blüte der englischen Oper zur Zeit der Restauration“.¹⁰⁹ Die religiöse Überhöhung von Musik am Schluss von Wilhelm Hirtzigs Einführung zu dieser Publikation (Musik als „erhöhtes Leben überhaupt“ und „Praeludium vitae aeternae“) manifestiert einen Topos des frühen 19. Jahrhunderts, dessen Relevanz für das Reden über Musik auch in diesem Text deutlich wird.¹¹⁰ Der Autor Georg Kinsky war „antisemitische[m] Terror“¹¹¹ ausgesetzt und ist im *Lexikon der Juden in der Musik* von Theo Stengel und Herbert Gerigk als „Verfasser der ‚Musikgeschichte in Bildern‘“¹¹² aufgeführt.

¹⁰⁸ S. Anm. 72.

¹⁰⁹ Kinsky 1929 (s. Anm. 105), S. 200.

¹¹⁰ Ebd., S. XII.

¹¹¹ Eckhard John, „Legendenbildung und kritische Rekonstruktion: Zehn Thesen zur Musikforschung im NS-Staat“, in: Gesellschaft für Musikforschung 2001 (s. Anm. 17), S. 464.

¹¹² Weissweiler 1999 (s. Anm. 77), S. 253.

– Karl Michael Kommas Musikgeschichte in Bildern (1961) –¹¹³

Zeitgleich mit der ersten Lieferung der Edition *Musikgeschichte in Bildern* von Bessler/Schneider/Bachmann erschien 1961 in der Bundesrepublik der gleichermaßen *Musikgeschichte in Bildern* betitelte Band von Karl Michael Komma. Der Verfasser, der ab 1934 bei Bessler in Heidelberg studiert hatte und bis 1939 als dessen Assistent arbeitete, bezieht sich im Vorwort ausdrücklich auf Kinsky's Publikation sowie auf eine *Deutsche Literatur in Bildern* von Gero von Wilpert von 1957. Der Inhalt seiner einbändigen Publikation gliedert sich in neun Kapitel:

- Antike
- Mittelalter
- Spätgotik und Renaissance
- Barock
- Vom Rokoko zur Klassik
- Klassik
- Romantik
- Nachromantik und Impressionismus
- Vom Expressionismus zur Gegenwart

Außereuropäische Musik findet sich ausschließlich unter dem Aspekt antiker Musik; dort werden Mesopotamien, Ägypten, Phönicien und Palästina aufgeführt. Im Gegensatz zu Kinsky spart Komma damit den Bereich außereuropäischer Musik nach der Antike vollständig aus. Die anstelle der Ordnung nach Jahrhunderten verwendeten Epochenbezeichnungen führen zu einer quantitativ ähnlichen Gliederung, nämlich in sieben (bei Kinsky: acht) auf Antike und Mittelalter folgende Kapitel.

¹¹³ Komma 1961 (s. Anm. 105).

– Besseler/Schneider/Bachmann 1961ff. –¹¹⁴

Von 1961 bis 1989 erschien im Deutschen Verlag für Musik in Leipzig die mehrbändige *Musikgeschichte in Bildern*. Zwei Übersichten verdeutlichen einerseits die Systematik und andererseits die chronologische Reihenfolge der Lieferungen.

Systematik der einzelnen Bände (lateinische Numerierung) und Lieferungen (arabische Numerierung):

	Herausgeber	Autor	Titel	Erscheinungs-jahr
I MUSIKETHNOLOGIE				
I 1	Hg. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider	Paul Collaer	Ozeanien	1965; ² 1974
I 2	Hg. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider	Paul Collaer	Amerika. Eskimo und indianische Bevölkerung	1967; ² 1980
I 3	Begr. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Paul Collaer	Südostasien	1979
I 4	Begr. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Alain Daniélou	Südasiens. Die indische Musik und ihre Traditionen	1978
I 5	Nicht erschienen			
I 6	Nicht erschienen			
I 7	Nicht erschienen			
I 8	Begr. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Paul Collaer; Jürgen Elsner	Nordafrika	1983
I 9	Begr. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Jos Gansemans; Barbara Schmidt-Wrenger	Zentralafrika	1986
I 10	Begr. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Gerhard Kubik	Ostafrika	1982
I 11	Begr. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Gerhard Kubik	Westafrika	1989
II MUSIK DES ALTERTUMS				
II 1	Hg. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider	Hans Hickmann	Ägypten	1961; ² 1975
II 2	Begr. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Subhi Anwar Rashid	Mesopotamien	1984
II 3	Nicht erschienen			
II 4	Hg. v. Heinrich Besseler u. Max Schneider	Max Wegner	Griechenland	1963; ² 1970 (durchges.); ³ 1986

¹¹⁴ Besseler 1961ff. (s. Anm. 105).

II 5	Hg. v. Heinrich Bessler u. Max Schneider	Günter Fleischhauer	Etrurien und Rom	1964; ² 1978 (erg.)
II 6	Nicht erschienen			
II 7	Hg. v. Heinrich Bessler u. Werner Bachmann	Samuel Martí	Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit	1970; ² 1985
II 8	Begr. v. Heinrich Bessler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Walter Kaufmann	Altindien	1981
II 9	Begr. v. Heinrich Bessler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Fajsulla Karomatov; Veronika A. Meškeris; Tamara S. Vyzgo	Mittelasien	1987
III MUSIK DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE				
III 1	1987 (II,1) im Klappentext erwähnt als Lieferung zum Thema „Byzanz“ („in Vorbereitung“, Autor: Werner Bachmann), nicht mehr auf Klappenübersicht IV,5 (1989)			
III 2	Hg. v. Heinrich Bessler und Max Schneider	Henry George Farmer	Islam	1966; ² 1976; ³ 1989
III 3	Hg. v. Heinrich Bessler und Werner Bachmann	Joseph Smits van Waesberghe	Musikerziehung: Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter	1969; ² 1986 (durchges.)
III 4	Begr. v. Heinrich Bessler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Bruno Stäblein	Schriftbild der einstimmigen Musik	1975; ² 1984
III 5	Begr. v. Heinrich Bessler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Heinrich Bessler; Peter Gülke	Schriftbild der mehrstimmigen Musik	1973; ² 1981
III 6	Nicht erschienen			
III 7	Nicht erschienen			
III 8	Begr. v. Heinrich Bessler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Edmund A. Bowles	Musikleben im 15. Jahrhundert	1977; ² 1987
III 9	Begr. v. Heinrich Bessler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Walter Salmen	Musikleben im 16. Jahrhundert	1976
IV MUSIK DER NEUZEIT				
IV 1	Hg. v. Heinrich Bessler und Max Schneider	Hellmuth Christian Wolff	Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900	1968; ² 1979 (durchges.); ³ 1985
IV 2	Hg. v. Heinrich Bessler u. Werner Bachmann	Heinrich W. Schwab	Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert	1971; ² 1980 (durchges.)
IV 3	Hg. v. Heinrich Bessler u. Werner Bachmann	Walter Salmen	Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900	1969; ² 1982
IV 4	Begr. v. Heinrich Bessler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Walter Salmen	Tanz im 17. und 18. Jahrhundert	1988
IV 5	Begr. v. Heinrich Bessler u. Max Schneider, hg. v. Werner Bachmann	Walter Salmen	Tanz im 19. Jahrhundert	1989
gepl.: Lieferung <i>Musikerziehung</i> (von der Renaissance bis 1900); erwähnt in III 3 (1969, S. 45)				

Chronologische Listung der Lieferungen in der Reihenfolge der ersten Auflage:

<u>Autor</u>	<u>Titel</u>	<u>Erscheinungsjahr der ersten Auflage</u>
II 1 Hans Hickmann	Ägypten	1961
II 4 Max Wegner	Griechenland	1963
II 5 Günter Fleischhauer	Etrurien und Rom	1964
I 1 Paul Collaer	Ozeanien	1965
III 2 Henry George Farmer	Islam	1966
I 2 Paul Collaer	Amerika. Eskimo und indianische Bevölkerung	1967
IV 1 Hellmuth Christian Wolff	Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900	1968
IV 3 Walter Salmen	Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900	1969
III 3 Joseph Smits van Waesberghe	Musikerziehung: Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter	1969
II 7 Samuel Martí	Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit	1970
IV 2 Heinrich W. Schwab	Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert	1971
III 5 Heinrich Bessler; Peter Gülke	Schriftbild der mehrstimmigen Musik	1973
III 4 Bruno Stäblein	Schriftbild der einstimmigen Musik	1975
III 9 Walter Salmen	Musikleben im 16. Jahrhundert	1976
III 8 Edmund A. Bowles	Musikleben im 15. Jahrhundert	1977
I 4 Alain Daniélou	Südasiens. Die indische Musik und ihre Traditionen	1978
I 3 Paul Collaer	Südostasien	1979
II 8 Walter Kaufmann	Altindien	1981
I 10 Gerhard Kubik	Ostafrika	1982
I 8 Paul Collaer; Jürgen Elsner	Nordafrika	1983
II 2 Subhi Anwar Rashid	Mesopotamien	1984
I 9 Jos Gansemans; Barbara Schmidt-Wrenger	Zentralafrika	1986
II 9 Fajsulla Karomatov; Veronika A. Meškeris; Tamara S. Vyzgo	Mittelasien	1987
IV 4 Walter Salmen	Tanz im 17. und 18. Jahrhundert	1988
IV 5 Walter Salmen	Tanz im 19. Jahrhundert	1989
I 11 Gerhard Kubik	Westafrika	1989

Die großformatigen Bände können als ein Vorzeigeprojekt der Musikwissenschaft in der DDR bezeichnet werden und standen unter dem „Patronat der UNESCO-Kommission der Deutschen Demokratischen Republik“ (Aufdruck in den einzelnen Lieferungen). Neben Musikwissenschaftlern der DDR arbeiteten auch Autoren aus der Bundesrepublik und anderen Ländern an den einzelnen Lieferungen, die besonders in Westdeutschland guten Absatz fanden. Die Akten des Deutschen

Verlages für Musik dokumentieren die politische Auseinandersetzung, die im Zusammenhang mit dem Editionsprojekt geführt wurde. Zu den üblichen Zensurmaßnahmen kamen technische Probleme, da beispielsweise Kunstdruckpapier nicht ausreichend zur Verfügung stand.¹¹⁵

Initiatoren:

Der Musikwissenschaftler Heinrich Bessler (1900-1969) gehört zu den umstrittensten und meistbeachteten Vertretern seines Faches im zwanzigsten Jahrhundert. Thomas Schipperges hat sich in den letzten Jahren ausführlich mit dieser Forscherpersönlichkeit auseinandergesetzt und seine Ergebnisse unter anderem in der Neuauflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* sowie im von der Gesellschaft für Musikforschung herausgegebenen Sammelband *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus* publiziert.¹¹⁶ Laurenz Lütteken beschreibt Heinrich Besslers musikhistorischen Ansatz unter der Überschrift „Das Musikwerk im Spannungsfeld von ‚Ausdruck‘ und ‚Erleben‘“.¹¹⁷ Im Mittelpunkt der Untersuchungen stehen zumeist Besslers musikwissenschaftlicher Ansatz sowie seine eigene Biographie im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus und der Zeit nach 1945. In der DDR (Bessler wurde 1948 Ordinarius in Jena und ging später nach Leipzig) galt er als Vertreter einer ‚fortschrittlichen bürgerlichen Musikwissenschaft‘ – Eberhardt Klemm bezeichnete ihn 1988 als „vielleicht den letzten bürgerlichen Großdenker“ auf dem Gebiet der Musikwissenschaft.¹¹⁸ Max Schneider, 25 Jahre älter als Bessler, lehrte in Halle und gehörte dort zu den Begründern der Händel-Festspiele. Den Akten des Deutschen Verlages für Musik ist zu entnehmen, dass Werner Bachmann im Rahmen eines Forschungsauftrages die Geschäftsführung des Editionsprojektes übertragen bekam, während Bessler

¹¹⁵ Diese Hinweise verdanke ich Bettina Hinterthür, Köln.

¹¹⁶ Thomas Schipperges, Art. „Bessler, Heinrich“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 2, Kassel u.a. 1999, Sp. 1514-1520. Ders., „Vorläufige Bemerkungen zu den ‚Akten Heinrich Bessler‘“, in: Gesellschaft für Musikforschung 2001 (s. Anm. 17), S. 395-404.

¹¹⁷ Erschienen in: Gerhard 2000 (s. Anm. 23), S. 213-232.

¹¹⁸ *Spuren der Avantgarde: Schriften 1955-1991*, Köln 1997, S. 150.

und Schneider für die Gesamtleitung und Herausgabe verantwortlich waren.¹¹⁹ Nach dem Tod von Schneider (1968) und Besseler (1969) edierte Bachmann das Gesamtprojekt.

3. Plausibilisierungsstrategien: Abbildungen als musikhistorische Quellen

Historisches Arbeiten wird unter anderem über die Verwendung als gültig akzeptierter Quellen legitimiert. Verschiedene Begründungsmuster für die musikhistorische Relevanz von bildlichen Darstellungen lassen sich anhand der Vorworte zu den Publikationen aufzeigen. Auffällig ist insbesondere, dass Abbildungen keineswegs eine selbstverständliche Legitimation innerhalb des musikhistoriographischen Diskurses besitzen. Vielmehr lässt sich gerade bei einer chronologischen Sichtung der einzelnen Vorworte erkennen, dass deutliche Verschiebungen von der grundsätzlichen Begründung für die Verwendung von Abbildungen bis hin zur ausdrücklichen Würdigung gerade von fotografischem Material erkennbar sind.

Ein nicht minder reizvoller Versuch einer Belebung und Nutzbarmachung der Musikgeschichte ist in dem vorliegenden Werke unternommen: es sucht ihren Jahrtausende währenden Ablauf in einem Spiegel einzufangen und ‚im Bilde‘ vorzuführen – unbeschadet der Erkenntnis, dass Bildzeugnisse nur ein Notbehelf sein können, den Werdegang einer anders gearteten, tönenden Kunst zu veranschaulichen. Aber bildliche Darstellungen bieten ja in vielen Fällen die einzige Möglichkeit, einen Einblick in das musikalische Leben und Treiben entlegener Zeiten zu gewinnen; von geringfügigen Ausnahmen abgesehen sind es die einzig erhaltenen Beweisstücke, in denen sich die längst versunkene blühende Musikpflege des Altertums und eines großen Teils des Mittelalters noch widerspiegelt.¹²⁰

¹¹⁹ Für diesen Hinweis danke ich ebenfalls Bettina Hinterthür, Köln.

¹²⁰ Kinsky 1929 (s. Anm. 105), S. III.

Musik wird in mannigfacher Weise im Bild gespiegelt. Mit ihrer Allegorie befasste sich besonders in der alten, aber auch in der neueren Kunst bedeutsame Werke. Das Klangwerkzeug wird nirgends isoliert, sozusagen im Glaskasten vorgestellt, sondern jeweils in der musikalischen und künstlerischen Aktion. [...] Die Photographie war für die neuere Zeit kaum zu vermeiden. Wo es möglich war, wurde ihr das kontemporäre künstlerische Porträt vorgezogen. [...] Die Musik trägt aber schon vor ihrer Realisation und abgesehen von ihrer Raumbezogenheit Bildwerte in sich selbst. Die Handschrift des Musikers, das Druckbild, der Werktitel und das Programm konnten in diesem Band nicht fehlen. [...] Eine besondere Absicht des Verfassers lag darin, dem Suchenden durch das Auge Wege zum klingenden Kunstwerk zu öffnen. Wenn dieses fast paradox anmutende Wollen gelungen ist, dann spricht aus diesen Seiten der ‚Geist der Zeiten‘, in dem die Musik immer eine besondere Rolle spielte.¹²¹

Im Jahre 1929 erschien im Verlag Breitkopf & Härtel die ‚Geschichte der Musik in Bildern‘ von Georg Kinsky, in Zusammenarbeit mit anderen namhaften Musikwissenschaftlern. Seitdem hat die ikonographische Forschung an Wichtigkeit gewonnen. Durch die Ethnologie erschließt sich heute das außereuropäische Musizieren in all seiner Mannigfaltigkeit, während Archäologie und Kunstgeschichte der Musikforschung in steigendem Maße helfen. Vor allem in der Vorgeschichte, in der Frühgeschichte und im Altertum haben Bildzeugnisse besonderen Wert für die Erkenntnis. Denn außer den spärlichen Resten von Musikinstrumenten bietet die Abbildung musizierender Menschen den einzigen Anhaltspunkt für Rückschlüsse auf die Musik selbst, das Musizieren und die benutzten Instrumente. So hat die Erfassung des vollständigen Bildmaterials gerade für jene Zeiten allergrößte Bedeutung.¹²²

Mit diesem Band der ‚Musikgeschichte in Bildern‘ wird sowohl dem Wissenschaftler als auch dem Musikliebhaber ein fast unbebautes Feld erschlossen: das Foto als Quelle und Dokument der Musikethnologie. Anschaulicher als ausführliche Beschreibungen bieten die Bilder, die oft unter großen Schwierigkeiten in entlegenen, schwer zugänglichen Gebieten aufgenommen wurden, Aufschluß über Musizierpraxis und Musikleben der einzelnen Völker. Sie zeigen die Musik in ihrer Umwelt, in ihrer gesellschaftlichen Funktion als festen Bestandteil des täglichen Lebens. Häufig lassen sie die enge Verbindung von Musik und körperlicher Bewegung erkennen [...]. Darüber hinaus bieten sie Aufschluß über unterschiedliche Formen des gemeinsamen

¹²¹ Komma 1961 (s. Anm. 105), S. Vf.

¹²² Hans Hickmann: *Ägypten*, Leipzig 1961 (= Musikgeschichte in Bildern, hg. v. Heinrich Bessler und Max Schneider, Vorwort II/1), S. 5.

Musizierens und über den Anteil der Männer und der Frauen am Musikleben. Von der Physiognomie des Sängers lässt sich auf die Art des Gesanges, von der Haltung des Instruments auf gewisse Spieltechniken schließen. Besonders ergiebig ist das Bildmaterial in musikinstrumentenkundlicher Hinsicht. Es lässt erkennen, wie sich die einzelnen Völker entsprechend dem unterschiedlichen Ausdruckswollen und dem jeweiligen Stand der technischen Entwicklung ihre eigenen charakteristischen Ausdrucksmittel schaffen.¹²³

Man kann zwar in Zukunft von Bildern als vollwertig geachteten musikgeschichtlichen Quellen mehr an Informationen gewinnen als in der Vergangenheit, jedoch sind diese nur in bestimmten Grenzen zu erwarten. War es doch beispielsweise vor 1600 im allgemeinen nicht üblich, ohne Noten singende Menschen abbildlich darzustellen, also etwa singende Bergleute unter Tage, singende Handwerker bei der Arbeit, singende Gottesdienstbesucher in der Kirche, das häusliche, die Geselligkeit fördernde und im ländlichen Brauchtum verankerte Singen sowie die Totenklage im Bild wiederzugeben.¹²⁴

Abbildungen erhalten eine ersetzende Funktion für die ‚eentlichen‘ musikhistorischen Quellen (handschriftliche und gedruckte Notenmaterialien, schriftliche Zeugnisse). Diese Begründung wird vor allem im Zusammenhang mit chronologisch weit zurückliegenden Phänomenen angeführt (‚Altertum und Mittelalter‘ bei Kinsky). Georg Kinsky bezeichnet Abbildungen mit musikhistorischer Relevanz ausdrücklich als „Notbehelf“ und hebt den Moment des Ersatzes damit besonders hervor. Noch bei Walter Salmen findet sich der Hinweis darauf, dass Abbildungen nicht selbstverständlich als relevante Quellen innerhalb der Musikwissenschaft wahrgenommen werden können – Salmen weist darauf hin, dass Bilder erst den Status als „vollwertig geachtete[] musikgeschichtliche[] Quellen“ erhalten müssen. Gleichzeitig erfolgt die Einschränkung „in bestimmten Grenzen“. Die ersetzende Funktion wird bei Komma ausdifferenziert durch die Unterscheidung in Fotografien und das „kontemporäre künstlerische Porträt“. Hier erhält die nichtfotografische

¹²³ Paul Collaer, *Ozeanien*, Leipzig 1965 (= Musikgeschichte in Bildern, hg. v. Heinrich Bessler und Max Schneider, Vorwort I/1), S. 5.

¹²⁴ Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976 (= Musikgeschichte in Bildern, hg. v. Heinrich Bessler, Max Schneider und Werner Bachmann, III/9), S. 59.

Darstellung den Status höherer Authentizität. In der Lieferung *Ozeanien* (1965) wird die Legitimität von fotografischen Darstellungen durch den Verweis darauf aufgewertet, dass sie „oft unter großen Schwierigkeiten in entlegenen, schwer zugänglichen Gebieten aufgenommen wurden“.

Um den Einsatz von Bildmaterial zu rechtfertigen, wird zumeist ein Zusammenhang zwischen der Quellenlage für bestimmte Phänomenbereiche und wissenschaftlichen Aussagemöglichkeiten hergestellt. Neben dem Hinweis auf Altertum und Mittelalter finden sich allgemein sozialhistorische und musikethnologische Untersuchungsfelder. Auch Fragestellungen zur Instrumentenkunde legitimieren die Verwendung von Bildmaterial.

4. Strategien der Abgrenzung: musikwissenschaftliche Gegenstandsfelder

Karl Michael Komma skizziert sein Konzept einer *Musikgeschichte in Bildern* in Abgrenzung und Erweiterung zu Kinskys Publikation. Noch bevor Komma sein Gegenstands- und Beobachtungsfeld charakterisiert, widmet er sich der Bildauswahl und -anordnung in beiden Publikationen. Aussagen zu den inhaltlichen Schwerpunkten oder zum Begriff von Musikgeschichte finden sich kaum. Ziel von Komma ist, dem „Suchenden durch das Auge Wege zum klingenden Kunstwerk zu öffnen“.¹²⁵ Neben dem quantitativen Schwerpunkt der Aufführungspraxis hebt Komma die „ganzseitige[n] Bilder“ von „europäischen[] Künstler[n], die Epoche machten“, hervor.¹²⁶ Seinen Bildzeugnissen ordnet er in den Bereichen Aufführungspraxis und Darstellung von Komponisten als „herrliche[] und ausdrucksvolle[] Persönlichkeiten“ geographische Orte sowie Abbildungen von Handschriften, Druckbildern, Werktiteln und Programmübersichten zu.¹²⁷ Außerdem bezieht er „zeitgenössische Urteile, Briefstellen und authentische Äußerungen der

¹²⁵ Komma 1961 (s. Anm. 105), S. VI.

¹²⁶ Ebd., S. Vf.

¹²⁷ Ebenda.

Musiker“ ein.¹²⁸ Komma reflektiert nicht das musikhistoriographische Konzept, das seiner Publikation zu Grunde liegt und geht nicht darauf ein, dass beispielweise außereuropäische Musik nur im Kontext von Musik der Antike sowie Nordamerika im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert berücksichtigt wird. Die geographische und phänomenologische Einschränkung auf europäische Kunstmusik wird nicht thematisiert, sondern ist selbstverständliche Voraussetzung und damit dem Blick entzogen.

Georg Kinsky, auf dessen Publikation sowohl im Vorwort zur ersten erschienenen Lieferung der *Musikgeschichte in Bildern* von Bessler und Schneider (II,1, 1961)¹²⁹ sowie bei Komma (1961)¹³⁰ Bezug genommen wird, umreißt die Aufgabe seiner Musikgeschichte mit der „Einordnung künstlerischer Tatbestände in den weitgespannten Rahmen der geistes- und kulturgeschichtlichen Zusammenhänge“¹³¹. Die metaphysische Überhöhung von Musik in Wilhelm Hitzigs Einführung zu Kinskys Arbeit fordert die Annäherung an Musik mit dem Gestus des „recht verstanden“, um auf diese Weise Musik als „erhöhtes Leben überhaupt, in ihren größten Erscheinungen aber darüber hinaus ein ‚Praeludium vitae aeternae‘“ zu nennen.¹³² In der Distanz zu der „Musik der Zeiten und Völker“, der „Ereignisse und Gestalten““ erscheinen sie „in geordneter und glänzender Reihe“.¹³³

Im Vorwort zur ersten erschienenen Lieferungen des DDR-Projektes kehrt sich die Blickrichtung um: „Die Geschichte der Musik wird nicht nur durch Komponisten und Theoretiker bestimmt, sondern hat zur Voraussetzung die Musikhörer“.¹³⁴ Das Primat des musikalischen Kunstwerkes wird in den Kontext der europäischen Musikästhetik des 19. Jahrhunderts eingeordnet und die Frage nach der „Verbindung der Musik mit dem Leben in der Vergangenheit“, „nach dem, der musiziert, und nach dem, für den musiziert

¹²⁸ Ebenda.

¹²⁹ S. Anm. 122, S. 5.

¹³⁰ Komma 1961 (s. Anm. 105), S. V.

¹³¹ Kinsky 1929 (s. Anm. 105), S. III.

¹³² Ebd., S. XII.

¹³³ Ebenda.

¹³⁴ S. Anm. 122, S. 5.

wird“ gestellt.¹³⁵ Aus diesem Ansatz wird die Entscheidung deutlich, den gesamten ersten Band der *Musikgeschichte in Bildern* dem „außereuropäischen Musizieren und der europäischen Volksmusik“ zu widmen.¹³⁶ Der Anlass des Musizierens gewinnt in ihrer Darstellung entscheidende Bedeutung. Auch die „Verbindung der Musik mit dem Tanz, mit Geselligkeit in jeder Form, nicht selten auch mit einem Arbeitsvorgang“ und „nicht zuletzt ihre Rolle bei der Erziehung der Menschen“ rückt in das Beschreibungsinteresse.¹³⁷ Die Aufteilung der einzelnen Lieferungen zeigt, dass sowohl ethnologischen Forschungen als auch Untersuchungen zum europäischen Tanz vom 17. bis zum 19. Jahrhundert eigene Publikationen gewidmet sind. Besonders die differenzierte und bereits quantitativ gewichtige Betrachtung afrikanischer Musik (vier Lieferungen zwischen 1982 und 1989) unterscheidet sich deutlich vom peripheren Status musikethnologischer Forschung, wie er unter anderem aus dem Angebot von Lehrveranstaltungen des universitären Faches Musikwissenschaft in Deutschland zu diesem Thema abzulesen ist.¹³⁸ 1982 setzt Gerhard Kubik in seiner Einleitung zur Lieferung *Ostafrika* Besseler/Schneiders Auffassung vom „bunte[n], vielfältige[n] Nebeneinander einer höchst lebendigen Gegenwart“ in der ersten Lieferung des ersten Bandes (I,1, 1965, Vorwort)¹³⁹ die These entgegen, dass die „Auffassung der afrikanischen Kultur als eine statische Erscheinungsform, die sich vor der europäischen Kolonisation kaum verändert habe“, in der Musikethnologie nicht mehr vertreten werde, sondern dass die „vielfältigen Formen der Musik Schwarzafrikas in den verschiedenen Teilen des Kontinents von jeher entscheidende Veränderungen und Wandlungen durchgemacht haben, und dies nicht nur als Ergebnis außerafrikanischer Beeinflussungen“¹⁴⁰. Die sich über Jahre erstreckende Arbeit an den einzelnen Lieferungen lässt die Verschiebung der Forschungsansätze im Kontext moderner Wissenschaft besonders eindrücklich deutlich werden.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ S. Anm. 123, S. 5.

¹³⁷ Ebenda.

¹³⁸ Vgl. dazu Hemming 2000 (s. Anm. 33).

¹³⁹ S. Anm. 123, S. 5.

¹⁴⁰ I,10, S. 5.

5. Strategien der Öffnung: Forschungsansätze und Adressatenausrichtung

Die Ausrichtung der Beobachtungsebene strukturiert in erheblichem Maß das Gegenstandsfeld. Die diskussionslos vorausgesetzte Annahme des musikalischen Kunstwerkes, wie es von Komma in den Zielpunkt seiner Arbeit gerückt wird, blendet den Bereich der Volksmusik, zumal der außereuropäischen, vollständig aus oder lässt ihn als exotischen Fundus am Rande des Interesses aufscheinen, wie es bei Kinsky zu sehen ist. Durch die Wahrnehmung einer beschreibbaren Eigenständigkeit mit historischen Verschiebungen und gegenwärtigen Funktionen ist es in den umfangreichen Lieferungen vom Bessler/Schneider/Bachmann-Projekt möglich, den musikalischen Phänomenbereich außereuropäischer Musikkultur in großer Breite einzubeziehen. Außerdem wird durch die Prämisse von Musik als funktionstragendem Element in Kultur und Gesellschaft der Blick auf Lebenszusammenhänge gerichtet, die stärker als bei Kinsky und Komma in den Vordergrund treten (beispielsweise Musik und Tanz, Musik und Erziehung, Musik und Arbeitsleben). Der soziologische Ansatz erweitert hier den Gegenstandsbereich um eine Vielzahl musikalischer Phänomene. Der Vergleich zwischen den verschiedenen Publikationen ist durchaus zulässig, auch wenn allein der Umfang dieses DDR-Projektes das Gegenstandsfeld deutlich breiter anlegen kann als die jeweils einbändigen Publikationen von Kinsky und Komma. Die qualitative Verschiebung lässt sich jedoch im methodischen Ansatz feststellen: durch die Öffnung des Gegenstandsfeldes zum Musikhörer – der durchaus als Musiknutzer und Musikanwender verstanden werden kann – erschließt sich ein ausgedehnter Bereich musikalischer Phänomene, der bei der Fixierung auf das ‚musikalische Kunstwerk‘ verborgen bleibt. Musik lässt sich in kulturellen Zusammenhängen wahrnehmen, für deren Dokumentation gerade die spezifischen Möglichkeiten von fotografischen Abbildungen, die bei Komma lediglich ersetzend genutzt werden, außerordentlich geeignet erscheinen. Sie ermöglichen es bei

Bessler/Schneider/Bachmann, einen weiten Bogen aufzuspannen, innerhalb dessen die funktionale Einbindung von Musik umfangreich und historisch schlüssig aufgezeigt werden kann.

Alle Publikationen werden über ein akademisches Publikum hinaus adressiert:

Seiner ganzen Anlage nach will das Werk nicht ein bloßes ‚Bilderbuch‘ sein, es soll vielmehr dem ernsthaften Kunstfreund zugleich Anregung und Belehrung bieten und jedes Musikgeschichtsbuch, mag es wissenschaftlich oder volkstümlich eingestellt sein, nach der Seite der lebendigen Anschauung ergänzen.¹⁴¹

Dem Verlag und dem Verfasser ging es bei der vorliegenden Arbeit darum, den Rahmen nicht fachlich einzuengen und bei aller Berücksichtigung des wissenschaftlichen Fundaments doch auch Breitenwirkung zu erzielen.¹⁴²

Die Fragen, die zu beantworten sind, stellt jedoch weniger der Fachmann als der nach einem Gesamtbild suchende Musikfreund.¹⁴³

Kinsky betont den wissenschaftlichen Charakter seiner Publikation, den er allerdings nur als „Ergänzung“ eines vorhandenen musikhistorischen Bandes zuweist. Auffällig ist die Abgrenzung gegenüber einem „bloße[n] Bilderbuch“ – damit wird der Status von Abbildungen als vermeintlich unwissenschaftlich im Kontext des musikhistoriographischen Diskurses aufgegriffen. Bei den beiden anderen Publikationen ist die Vorstellung eines ‚Breiteren‘ gegenüber fachlicher Enge auffällig:

„den Rahmen fachlich ein[]engen“ – „Breitenwirkung“ (Komma)
 „Fachmann“ – „der nach einem Gesamtbild suchende Musikfreund“
 (Bessler/Schneider)

¹⁴¹ Kinsky 1929 (s. Anm. 105), S. III.

¹⁴² Komma 1961 (s. Anm. 105), S. V.

¹⁴³ S. Anm. 122, S. 5.

Diese Öffnungsbewegung gegenüber dem Gegenstandsfeld, legitimiert über die Adressatengruppe, könnte verwundern, lässt sie doch die Vorstellung zu, dass nur dann musikwissenschaftliche Forschung zum Knüpfen interkultureller Beziehung fähig ist, wenn ein Publikum außerhalb des fachinternen Diskurses angesprochen werden soll. Zu fragen könnte auch sein, ob diese Begründungsrichtung auf der Annahme basiert, dass ‚wahre musikwissenschaftliche Forschung‘, die nämlich dieser ‚außermusikalischen‘ Zusammenhänge entbehren kann, nur einem eingeweihten, also fachdiskurszugelassenem, Kreis sich erschließt oder ob – im Gegenteil zu dieser Annahme – die innerhalb des ausschließlich musikwissenschaftlichen Diskurses herrschenden Regeln das Sprechen über Musik als funktionsgebundenem Phänomen nicht zulassen. Aus der erweiterten Perspektive auf Diskursbewegungen innerhalb der westdeutschen Musikwissenschaft verwundert der anscheinend hohe Legitimationsbedarf von musikhistoriographischem Arbeiten mit Bildmaterial wenig, denn soziologisch ausgerichtete Forschung als zentrales Anliegen bildet hier die Ausnahme und findet nur am Rand statt. Umso interessanter ist die Beobachtung dieses Vorgehens innerhalb der Musikwissenschaft in der DDR: trotz der Zwänge eines offen ideologisch ausgerichteten Diskurses und vor dem Hintergrund zensorischer Eingriffe in wissenschaftliche Konzepte umschließt hier das Gegenstandsfeld musikalische Phänomene, denen auf der Beschreibungsebene durch nicht nur soziologische Fragestellungen begegnet und die in einen sowohl geographisch als auch historisch weitgespannten Kontext kultureller Ausdrucksformen eingebunden werden können.

6. Zur Strukturierung von Diskursräumen

Die skizzierten Publikationen unterscheiden sich erheblich voneinander: Den Veröffentlichungen von Kinsky und Komma, die zudem nur als Einzelbände konzipiert wurden, liegt als Zentrum historiographischer Darstellungen die

wissenschaftstheoretische Voraussetzung des „musikalischen Kunstwerks“ zugrunde. Die über einen Zeitraum von fast 30 Jahren erschienenen Lieferungen der *Musikgeschichte in Bildern* von Bessler/Schneider/Bachmann setzen ihrer Konzeption nach dieser Fixierung den Hörer, Anwender und Nutzer von Musik als gleichwertiges Subjekt historischen Erzählens entgegen. Durch diese Öffnungsbewegung erhält das Gegenstandsfeld von ‚Musik und Geschichte‘ bzw. von Musik als historisch erfassbarem Phänomen eine ungleich größere Dimension. Gleichwohl ließe sich diese Dimension bei der Lektüre der Vorworte auch von Kinsky und Komma vermuten, kündigen sie doch die Darstellung von Musik in ihrer kulturellen Zusammenhängen an. Die tatsächlich vorgenommene Einschränkung auf das ‚musikalische Kunstwerk‘ unterschlägt jedoch nicht nur weite Bereiche gesellschaftlicher Vernetzungen, sondern vor allem die Existenz wissenschaftlich relevanter außereuropäischer Musik (zumal unter der allgemeinen Überschrift einer ‚Geschichte von Musik in Bildern‘). Zur weitgespannten Systematik des Bessler/Schneider/Bachmann-Projektes gehören also nicht nur Untersuchungen zur Rolle von Musik in der Erziehung und zur Funktion des Tanzes innerhalb der Musikgeschichte, sondern beispielsweise auch differenzierte Untersuchungen der verschiedenen Regionen Afrikas in musikhistorischer Perspektive. Diese Öffnung gelingt über eine entscheidende Verschiebung: Statt fast ausschließlich Kunstwerk und Komponisten in den Blick zu nehmen, wird Musik in einen kreativen und von Austausch gekennzeichneten Prozess des Musikerzeugens und des Musikgebrauchs gerückt. Die religiöse Überhöhung des an die Stelle von Musik gesetzten ‚musikalischen Kunstwerkes‘ entfällt damit. Das Sprechen über Musik unterliegt nicht der Voraussetzung, in Musik vor allem einen Werkcharakter zu identifizieren, der an Schriftlichkeit, einen singulären Autor und überzeitliche Gültigkeit gebunden ist. Vielmehr werden Vorstellungen von Prozesshaftigkeit in das Sprechen über Musik eingebunden.

Verschiedene Strategien lassen sich beobachten, die das Sprechen im musikhistoriographischen Diskurs beeinflussen: einerseits abgrenzende, andererseits Anschluss ermöglichende Strategien. Die teilweise implizite, teilweise explizite vorausgesetzte Annahme von Musik als autonomem Kunstwerk ruft ihrerseits ein Untersuchungsraaster hervor, das einen argumentativen Bogen um den Begriff des Schöpfers spannt. Die ausdrückliche Ausrichtung der Beobachtungsperspektive auf Musik als Phänomen, das ‚für jemanden gemacht wird‘, setzt dem Begriff des Kunstwerks ein gänzlich anders gelagertes Verknüpfungsfeld entgegen. Dadurch wird ein Netz entfaltet, das ein ‚neues‘ Gegenstandsfeld transparent werden lässt. Die Chancen dieser Ausrichtung für den musikwissenschaftlichen Diskurs sind vielfältig und gerade im Kontext von ‚music and cultural studies‘ selbstverständlich geworden.

Musikwissenschaft in der Rückschau: Zur Selbstdarstellung der westdeutschen Musikwissenschaft nach 1945

In den ersten Jahrzehnten nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges stand für die deutsche Musikwissenschaft das Problem, bei einem Rückblick auf die Fachgeschichte Verknüpfungen zwischen Nationalsozialismus und deutscher Musikwissenschaft in den Jahren 1933 bis 1945 nicht ignorieren zu können, andererseits aber durch kritische Annäherungen an diese Frage zahlreiche Fachvertreter zu brüskieren, die ihre Karriere in diesem Zeitraum begonnen hatten. In exemplarischen Analysen soll deshalb die Selbstdarstellung des Faches Musikwissenschaft hinterfragt werden. Im Mittelpunkt der Analysen steht die Frage nach den Kommunikationsstrategien: das Fach Musikwissenschaft wird als System verstanden, das sich durch Abgrenzung und damit Trennung in ein Innen und Außen konstituiert und sich dieser Differenzierung durch eine Vielzahl von Kommunikationsstrategien sowohl innerhalb des Systems als auch nach außen versichert. Die Begrifflichkeiten wurden an die Arbeit von Bettina Schlüter, *„Hugo Distler“*.

Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung angelehnt.¹⁴⁴ Für die Analyse werden unter anderem Texte aus Fachzeitschriften als auch der Artikel ‚Musikwissenschaft‘ in der *MGG* von 1961 herangezogen und dabei – der Methode entsprechend – dem Gegenstandsbereich zugeordnet.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Stuttgart 2000 (s. Anm. 81).

¹⁴⁵ Walter Wiora: Artikel ‚Musikwissenschaft‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Friedrich Blume, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 1192-1220.

1. Plausibilisierungsstrategien

Damit sich die Musikwissenschaft als Fach der Öffentlichkeit gegenüber präsentieren kann, muss sie sich selbst als Einheit im Gegensatz zu einer different erscheinenden Umwelt darstellen. Diese Einheit wird über Oppositionenbildung konstituiert:

„Einheit“ („Internationalität“)	vs.	„Verinselung“ (S. 21)
„Synthese“		„Intoleranz der Methoden“ (S. 21)
„großer geschichtlicher Wurf“ (vgl. S. 16)		„Überzüchtung des Spezialistentums“ (S. 15)
„Zusammenschau“		„Isolation“ (S. 18) ¹⁴⁶

Die Einheit des Faches ist aber nach Meinung Blumes nicht erst in den sechziger Jahren durch neue wissenschaftliche Ansätze ‚gefährdet‘. Gerade nach dem Kriegsende sehen sich die Musikwissenschaftler damit konfrontiert, das System ‚Musikwissenschaft‘ in der Rückschau gegen totalitäre Einflüsse während des Nationalsozialismus abzugrenzen. Die Autorität der musikwissenschaftlichen Forschung wird durch den Verweis auf die ‚viel ältere‘, ‚ruhmreiche‘ Geschichte des Faches legitimiert.¹⁴⁷ Gustav Fellerers Prämisse (1956) behauptet die zentrale Stellung der Musik im Leben und damit in der Wirklichkeit des Menschen.¹⁴⁸ Diese These wird einerseits über den Rekurs auf ‚Natur‘ und ‚Ursprung‘ anthropologisch plausibilisiert (Fellerer zitiert das Beispiel der Naturvölker und mythische Überlieferungen) und andererseits kulturhistorisch durch den Rekurs auf das Mittelalter fundamntiert. Die Anbindung der Musik an die Mathematik in dieser Epoche, die ihrerseits hier die Moderne, also die eigentliche Gegenwart und das Argumentationsziel des Autors, kodiert, eignet sich dabei besonders für eine nach außen verknüpfende Persuasivstrategie: Die Nähe der Musik zur

¹⁴⁶ Zitiert nach: Friedrich Blume: „Historische Musikforschung in der Gegenwart“, in: *Acta Musicologica* 40 (1968).

¹⁴⁷ So auch Wiora 1961 (s. Anm. 145)

¹⁴⁸ Karl Gustav Fellerer: „Musikwissenschaft“, in: *Aufgaben deutscher Forschung*, hg. v. Leo Brandt, Köln und Opladen 1956, S. 238.

Mathematik als ‚reine Wissenschaft‘ par excellence rechtfertigt musikwissenschaftliche Forschung ganz besonders, da ein äußeres, dem System nicht immanentes Element durch Analogiebildung die Konstituierung doppelt legitimiert. Eine ähnliche Plausibilisierungsstrategie bei der Konstituierung des Faches verweist auf antike Wurzeln, somit auf den ‚eigentlichen Ursprung‘ von ‚abendländischer‘ (und damit ‚uns betreffender‘) Kultur überhaupt.¹⁴⁹

2. Differenzierungsstrategien des Innen und Außen

Die Auseinandersetzung mit der Rolle der Musikwissenschaft innerhalb der nationalsozialistischen Diktatur wird durch den Argumentationstopos der Erzählung des „wie es wirklich war“ ersetzt. Albrecht spricht den „Nachgeborenen“ die Fähigkeit der Urteilsbildung nur dann zu, wenn sie Selbstzeugnisse der Epoche (hier: Albrechts Bericht) ihrer Einschätzung als Maßstab zugrunde legen.¹⁵⁰ Die Authentizität des Berichtes, die ‚Wahrheit‘ erzeugt, legitimiert den Chronisten als Autorität innerhalb des Systems. Die Limitierung des Diskurses an dieser Stelle schützt das System vor kritisch reflektierter und distanzierter Betrachtung der eigenen Wissenschaftsgeschichte auf der Gegenstandsebene. Dann träte auch die Differenzierung in ‚Forschung‘ gegenüber der ‚politischen Funktion‘ in das Blickfeld des Betrachters und die Unabhängigkeit des Faches vom politischen Alltag sowie die Funktion der Musikwissenschaft für das politische System würde in Frage gestellt werden:

¹⁴⁹ Hans Engel, „Die Entwicklung der Musikwissenschaft 1900-1950“, in: *Zeitschrift für Musik* 111 (Dez. 1949), H. 1, S. 16.

¹⁵⁰ Hans Albrecht: „Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau: Zum Beginn des 10. Jahrgangs der Zeitschrift ‚Die Musikforschung‘“, in: *Die Musikforschung* 10 (1957), S. 85-95.

Die Vorstellung, als sei das Staatliche Institut so etwas wie eine – womöglich gar politische – Kommandobrücke für die deutsche Musikwissenschaft gewesen, hat vor allem im Ausland geherrscht und ist auch von einigen deutschen Forschern gehegt worden.¹⁵¹

Nur infolge der [...] Selbstverwaltung war es auch möglich, die alten *Denkmäler Deutscher Tonkunst* [...] wieder ins Leben zurückzurufen. Warum man dabei den Namen und die Erscheinungsweise änderte, mag hier unerörtert bleiben.¹⁵²

Die Differenzierungsstrategien in ein Innen und Außen, die die Musikwissenschaft als nicht dem Nationalsozialismus einschreibbaren Gegenstand konstituieren, sind mit mehreren Attributen belegt:

INNEN

„’Glanz und Elend’“
 Fachliche Autonomie
 des Staatsinstitutes

AUSSEN

„politische Ereignisse“
 „totale Macht“¹⁵³

Die im Diskurs tabuisierte Frage nach der gesellschaftspolitischen Funktion der Musikwissenschaft wird in ihr Gegenteil verkehrt:

Es ist ja auch die entscheidende Frage, was die unmittelbar an der Gründung Beteiligten und alle für die Arbeit Verantwortlichen mit Hilfe der zentralisierten Organisationsform tatsächlich Positives geschaffen haben.¹⁵⁴

In dieser Perspektive wird das politische System instrumentalisiert und damit Mittel zum ‚eigentlichen‘ Zweck: dem der musikwissenschaftlichen Forschung. Soziale Zusammenhänge und Funktionsmechanismen werden nachgeordnet und ausgeblendet. Das Fach konstituiert sich außerhalb eines

¹⁵¹ Ebd., S. 87.

¹⁵² Ebenda.

¹⁵³ Vgl. ebenda.

¹⁵⁴ Ebd., S. 86.

politischen Alltags. Gleichzeitig entschärft Albrecht durch diese Formulierung der Fragestellung die dem Faschismus immanente Bedrohlichkeit, da der Faschismus als instrumentalisierbar beschrieben wird.

3. Individuen als Träger von Geschichte

Voraussetzung für Albrechts Bericht über die Musikwissenschaft zwischen 1938 und 1948 ist die in einer Devotionsformel der *captatio benevolentiae* ausgedrückte Beschränkung auf eine Chronik:

Er [der Chronist] will nur als einer derjenigen, die von Anfang an ‚dabei‘ gewesen sind, einige Stadien der Entwicklung skizzieren, damit vor allem die Jüngeren wissen, wie es einmal war, und damit sie beurteilen können, warum dieses oder jenes Unternehmen nicht ins Leben gerufen worden oder nicht am Leben geblieben ist.¹⁵⁵

Damit wird eine Geschichtsschreibung plausibilisiert, die statt einer distanzierten Beschreibungsebene den Bereich der persönlichen Erfahrungen zur Grundlage von historischen Aussagen macht. Im Mittelpunkt stehen nicht Funktionsweisen und Verknüpfungen, sondern ‚einzelne‘ und damit ‚selbstbestimmte‘ Persönlichkeiten, die ‚kraft ihres Wesens geschichtsmächtig wirken‘. Albrecht suggeriert durch die Ironisierung wissenschaftlicher Abstraktion („tiefsinnige Deutungen“) die Irrelevanz von wissenschaftsgeschichtlichen Untersuchungen.¹⁵⁶

Indem bei Albrecht Individuen als Träger von Geschichte dargestellt sind, können psychologisierende Erklärungsmuster für das Verhalten von Musikwissenschaftlern unter der faschistischen Herrschaft herangezogen werden: Diese Musikwissenschaftler gehörten nach Albrecht zu einer

¹⁵⁵ Ebd., S. 85.

¹⁵⁶ Ebd., S. 86.

„Generation [...], die im preußischen Obrigkeitsstaat groß geworden war und zeit ihres Lebens den Gehorsam gegenüber allem, was diese Obrigkeit repräsentierte, geradezu als Lebensgesetz für einen Ordnungsstaat betrachtete; daher blieb auch der Respekt vor der Uniform und deren Trägern ein – oft unbewußtes – Motiv für das Verhalten gegenüber den mit Zeichen ‚hohen Ranges‘ ausgestatteten Funktionären des neuen Regimes.“¹⁵⁷

4. Szenerien des Innen und Außen bei Albrecht

Innen:

„Die relative Regelmäßigkeit, mit der die Bände des ‚Erbes deutscher Musik‘ erschienen, und ihr von politischen Tagesparolen wie von der damaligen Staatsideologie unbeeinflußt gebliebener Inhalt sind ein unbestreitbares Zeugnis für die positive Arbeit des Instituts und für den Segen der fachlichen Autonomie.“¹⁵⁸

„Wiederaufleben der deutschen Musikwissenschaft und [...] Wiederherstellung ihres alten, ruhmreichen Ansehens“¹⁵⁹

„Auf einem langen Spaziergang – vor uns lag inmitten der Lübecker Bucht das Wrack des großen Dampfers, bei dessen Bombardierung Hunderte von unglücklichen K.Z.-Häftlingen elendiglich zugrunde gegangen waren – sprachen wir [Friedrich Blume und der Verfasser], die wir den Krieg hindurch fast allein die publikatorischen Arbeiten des Staatlichen Instituts geleistet hatten, über die Lage, insbesondere über die etwaigen Folgen der politischen ‚Säuberung‘ und ‚Umerziehung‘, die Aussichten auf Zusammenarbeit und auf einen organisatorischen Zusammenschluß innerhalb unseres Fachs, die Möglichkeit, wieder – wenigstens ganz bescheiden – zu publizieren usw.“¹⁶⁰

Außen:

(totaler) Krieg, Flucht, Chaos, Druckeinschränkungen, Geldmangel, politisches System, Zentralisierung, Machtbefugnisse
totale Zerstörung, Hunger, Krankheit, Überlebenskampf, Alliierte Militärregierungen,
„‚Säuberung‘“, „‚Umerziehung‘“

¹⁵⁷ Ebd., S. 88.

¹⁵⁸ Ebd., S. 88.

¹⁵⁹ Ebd., S. 90.

¹⁶⁰ Ebd., S. 89.

„Damals [1945] wurden die ersten vorsichtigen Enttrümmerungsversuche am zusammengestürzten Hause der deutschen musikwissenschaftlichen Organisation – zunächst nur geplant. Damit begann aber schon die Geschichte ihres Wiederaufbaus, und es sollte der heutigen jungen wie der kommenden Generation im Gedächtnis bleiben, unter welch unerhört schweren äußeren Bedingungen sich das alles vollzogen hat.“¹⁶¹

5. Primat der historischen Musikwissenschaft

Neben die Abgrenzungsstrategie gegenüber einer möglichen Verknüpfung mit nationalsozialistischer Kulturpolitik tritt in der Selbstdarstellung durch musikwissenschaftliche Fachvertreter die Konstituierung eines inhaltlichen Wissenschaftsprofils. Auseinandersetzungen um eine stärkere Gewichtung der Systematischen Musikwissenschaft werden vor allem von Wissenschaftlern wie Walter Wiora geführt, die sich auch vorrangig als Vertreter dieser Richtung verstehen. Für Friedrich Blume, der als Präsident der Gesellschaft für Musikforschung die deutsche Musikwissenschaft maßgeblich repräsentiert, stehen dagegen spezifisch musikgeschichtliche Themen im Mittelpunkt der Forschung. Blume rechtfertigt seine normative Setzung („[z]u den vordringlichsten Aufgaben [...] rechne ich [...] die Edition musikalischer Quellen [...]“) mit dem Verweis auf außermusikalische und außerwissenschaftliche Zwänge: unter anderem mit dem Desinteresse „breiter Bildungs- und Liebhaberschichten“ für das wissenschaftliche Fach und betont die Notwendigkeit einer Einheit der Wissenschaft.¹⁶² Wiederum muss ein feindliches Außen eine Auseinandersetzung mit der eigenen Struktur ersetzen; zentrale Begriffe, die anstelle einer spezifisch innerwissenschaftlichen Definition des Faches erscheinen, werden nicht einer Prüfung und eventuellen Neubestimmung unterzogen.

¹⁶¹ Ebd., S. 88.

¹⁶² Blume 1968 (s. Anm. 146), S. 15-18.

Begriffe wie
 ‚Wirklichkeit‘
 ‚Form‘
 ‚Wesenheit‘
 ‚Geschichte‘
 ‚Persönlichkeit‘
 ‚Mittler‘
 ‚Natur‘¹⁶³

werden vorausgesetzt und nicht thematisiert. Der Diskurs gründet sich damit auf Nicht-Definitionen, auf Leerstellen, und jede Reflexion auf diese Momente gefährdet das ganze Gerüst, das darauf errichtet worden ist. So erfüllen Blumes Gegenüberstellungen

„‘passion for music and [...] fascination for its history‘“ ← → „‘scientific fervor for research‘“

„Musiker mit einem besonderen Hang zum geschichtlichen Verstehen und zu einer pädagogischen Weitergabe dieses Verstehens“ ← → „papierne Gelehrsamkeit“¹⁶⁴

eine für den Diskurs unerlässliche Schutzfunktion: während der ‚reine Forscher‘ in der toten Materie ‚erstickt‘ und höchstens eine schulmeisterliche Ausstrahlung besitzen kann (denn diese Charakterisierung lässt ‚papierne Gelehrsamkeit‘ assoziieren), ist der ‚wahre Musikwissenschaftler‘ ‚eigentlich‘ Künstler, der zusätzlich mit dem ‚Verstehen‘ begabt ist. ‚Er‘ bleibt aber nicht bei der eigenen ‚Bildung‘ stehen, sondern ist in der Lage, die erkannten ‚Wahrheiten‘ auch als Lehrer (also von oben nach unten, vom Wissenden an die Nichtwissenden) weiterzugeben.

Die vielfältigen Strategien der Steuerung des musikwissenschaftlichen Fachdiskurses in der Nachkriegszeit übernehmen die Funktion, Fragen nach dem Zusammenhang zwischen fachlichen Problemstellungen (z. B. die

¹⁶³ Vgl. Fellerer 1956 (s. Anm. 148).

¹⁶⁴ Blume 1968 (s. Anm. 146), S. 17f.

Einengung auf nationale Musikgeschichtsschreibung) und spezifisch nationalsozialistischen Ideologemen gar nicht erst aufkommen zu lassen. Beobachtet man die Kontinuität in der Besetzung musikwissenschaftlicher Lehrstühle vor und nach 1945, erscheint die Notwendigkeit solcher Limitierungsstrategien durchaus plausibel (eine ausführliche Auseinandersetzung mit diesem Thema wurde insbesondere bei einer Tagung der Gesellschaft für Musikforschung im Jahr 2000 auf Schloss Engers geführt).¹⁶⁵ Die von Blume vorgenommene Einschränkung potentieller Arbeitsgebiete der Musikwissenschaft auf Musikgeschichte und Editionsforchung stellt sich als Versuch dar, Normen zu etablieren und allgemeinverbindliche Prämissen aufzustellen, die ihrerseits nicht mehr hinterfragt werden müssen. Die Nähe zu Strategien der Machtsicherung durch die Steuerung des Diskurses, wie etwa bei Foucault beschrieben, ist deutlich. Insbesondere anhand von Albrechts Artikels „Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau“ können „Aufteilungs-, Ausschließungs- und Knappheitsprinzipien des Diskurses“ herausgearbeitet werden, wie sie Michel Foucault in *Die Ordnung des Diskurses* entwirft.¹⁶⁶ Albrecht begründete in seinem Aufsatz einen Diskurs über die zurückliegenden zwei Jahrzehnte der Fachgeschichte, der die Erzählung derjenigen, „die von Anfang an ‚dabei‘ gewesen sind“, in den Mittelpunkt rückte.

6. Machtsicherung im Diskurs

Die Ritualisierung des Sprechanfanges (Foucault, S. 9f.) findet sich bei Albrecht in dem Verweis auf das Jubiläum der Zeitschrift *Die Musikforschung*. Das Ereignis des zehnten Jahrgangs einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift wird herausgehoben, um damit das Sprechen über die Geschichte des Faches zu eröffnen. Die Verknüpfung einer historischen Beschreibung mit einem gesellschaftlich akzeptierten Anlass (dem Jubiläum) fixiert den Diskurs als für

¹⁶⁵ Gesellschaft für Musikforschung 2001 (s. Anm. 17).

¹⁶⁶ Frankfurt/M. 1998, S. 43.

das Fach bestimmend. Der eröffnete wissenschaftshistorische Diskurs ist damit ein institutionell-musikwissenschaftlicher Diskurs. Die Prinzipien seiner Kontrolle sind darauf gerichtet, die Machtverteilung innerhalb des Faches und in der Präsentation des Faches nach außen zu regulieren.

Im Mittelpunkt von Albrechts Aufsatz steht ein Bericht über die Entwicklung der deutschen Fachinstitution vor und nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Albrecht weist einem genau charakterisierten Personenkreis das Recht auf die Rede über diese Ereignisse zu: Bedingung ist die Teilnahme an den Ereignissen. Albrecht bezeichnet sich selbst als „einer derjenigen, die von Anfang an ‚dabei‘ gewesen sind“ (Albrecht, S. 85), doppelt hervorgehoben durch seine Nähe zum ‚Geschehen‘: „da schließlich der Chronist auch diese Entwicklung [...] aus einer Nähe beobachten konnte, wie kaum ein anderer, bzw. aktiv an ihr beteiligt war“ (der Einschub „wie kaum ein anderer“ limitiert deutlich, auch gerade in der Satzstellung als besonders untergeordnetes Satzglied, das Recht anderer, diesen Diskurs zu führen).¹⁶⁷ Voraussetzung für diese Verknappungsstrategien in der Steuerung des Diskurses ist das Konzept der „historische[n] Realität“, des „wie es einmal war“.¹⁶⁸ Damit existiert eine Grenze zwischen Diskursteilnehmern, die gleichzeitig die ‚Wahrheit‘ vom Falschen trennt: die „Nachgeborenen“, „Jüngeren“ müssen den Diskurs der Älteren als das ‚Wahre‘ akzeptieren, die im Diskurs gegenwärtige Macht bleibt den Fachvertretern überlassen, die bereits vor 1945 das Fach dominiert haben.¹⁶⁹

Die Auseinandersetzung mit der Fachgeschichte bis 1945 bleibt nicht nur den damals bereits bestimmenden Wissenschaftlern vorbehalten, sondern auch die potentiellen Phänomenbereiche werden a priori limitiert: „Es ist ja auch die entscheidende Frage, was die unmittelbar an der Gründung Beteiligten [...] mit Hilfe der zentralisierten Organisationsform tatsächlich Positives geschaffen

¹⁶⁷ Albrecht 1957 (s. Anm. 150), S. 85.

¹⁶⁸ Ebenda.

¹⁶⁹ Ebenda.

haben.¹⁷⁰ Die internen Kontrollprinzipien richten sich auf eine Darstellung des ‚Positiven‘ in der Vergangenheit („entscheidend“, „tatsächlich“). Als das ‚Positive‘ definiert Albrecht das Phänomen einer „Art Autonomie für die Musikwissenschaft“.¹⁷¹ Das den Diskurs bestimmende Tabu betrifft alle Fragen nach der Kollaboration der Musikwissenschaft mit dem nationalsozialistischen Machtapparat: Albrecht betont, dass es in seiner Darstellung „nicht im geringsten um politische Ereignisse“ gehe, sondern „stets nur um ‚Glanz und Elend‘ [...] in all den schweren Jahren vor und seit der großen Katastrophe“.¹⁷²

Albrechts Aufsatz zum Jubiläum der Zeitschrift *Die Musikforschung* dokumentiert exemplarisch den Diskurs über die Fachgeschichte der Musikwissenschaft in den Jahren um 1945. Im Mittelpunkt stehen fachinterne Forschungsergebnisse, die als positive Beispiele für wissenschaftliches Arbeiten zitiert werden. Verdrängt wird die Frage nach den Verknüpfungen der Fachinstitution mit der gesellschaftlichen und politischen Umwelt. Die Diskursteilnehmer werden unterschieden in die sprechenden Subjekte (Wissenschaftler, deren Biographien sie als ‚Zeitzeugen‘ der Ereignisse ausweisen) und die stummen Zuhörer (die Generation der Wissenschaftler, die an den Ereignissen nicht mehr unmittelbar teilgenommen haben). Diese Einteilung wird in einem doppelten Schritt legitimiert: Der bei Foucault so bezeichnete „Wille zur Wahrheit“¹⁷³ tritt als objektiv beschreibbare "historische Realität"¹⁷⁴ auf, deren Erkenntnisfähigkeit den Zeitgenossen vorbehalten ist. Der fachhistorische Diskurs, der sich nach 1945 entwickelt, bleibt damit einer ‚Zensur‘ durch diejenigen Wissenschaftler unterworfen, die bereits vor 1945 Teil der Institution Musikwissenschaft waren.

¹⁷⁰ Ebd., S. 86.

¹⁷¹ Ebd., S. 87.

¹⁷² Ebd., S. 85.

¹⁷³ Foucault 1998 (s. Anm. 11), S. 16.

¹⁷⁴ Albrecht 1957 (s. Anm. 150), S. 85.

Anhang

Vollständige Dokumentation der paradigmatischen Bereiche sowie aller weiteren Bestandteile der Datenbank

Paradigmatischer Bereich:

1. Methode	
1.1. Methodische Überlegungen: Untersuchungen zu diskursiven Konstellationen auf der Grundlage von Foucaults <i>Ordnung des Diskurses</i>	113
1.2. Textbeispiele Foucault	114
2. Anschlussflächen	
2.1. Methode	119
2.2. Beispielanalyse	119
2.3. Beispiele	120
3. Ausschlussmuster	
3.1. Methode	123
3.2. Beispielanalyse	123
3.3. Beispiele	125
4. Kaschierungen	
4.1. Methode	128
4.2. Beispielanalyse	128
4.3. Beispiele	131
5. Limitierungen	
5.1. Methode	134
5.2. Beispielanalyse	134
5.3. Beispiele	135
6. Sprechende Subjekte	
6.1. Methode	139
6.2. Beispielanalyse	139
6.3. Beispiele	140

7. Kommentartexte	143
-------------------------	-----

Ergänzungstexte zu den syntagmatischen Untersuchungen

1. Diskussionsstand Musikwissenschaft: Textbeispiele	147
2. Vergleich Musikgeschichtsschreibung: Übersicht der Publikationen des Gerigk-Verlags Köln in der Reihe <i>Musik-Taschenbücher</i>	155
3. Dahlhaus und Mendelssohn: Textbeispiele	156

Weitere Textbeispiele

1. Zur Rezeption von Carl Dahlhaus	157
2. Zur Rezeption von Hans Joachim Moser	159
3. Wagner und das <i>Judenthum in der Musik</i>	164
4. ‚Rasse‘	166
5. Faschistische Musikgeschichtsschreibung	168

<u>Systematik der Datenbank</u>	171
---------------------------------------	-----

Paradigmatischer Bereich:

1. Methode

1.1. Methodische Überlegungen: Untersuchungen zu diskursiven Konstellationen auf der Grundlage von Foucaults *Ordnung des Diskurses*

Die Frage nach diskursiven Konstellationen in der westdeutschen Musikwissenschaft nach 1945 setzt den Diskurs als Phänomen voraus. In Orientierung an den Forschungsergebnissen Michel Foucaults, die er in *Die Ordnung des Diskurses* vorgestellt hat, sollen die Bedingungen, denen der Diskurs unterliegt, anhand von Texten untersucht werden, die innerhalb der institutionalisierten westdeutschen Musikwissenschaft nach dem 2. Weltkrieg geschrieben wurden. Zentrale Aspekte aus Foucaults Text sollen im Folgenden kurz skizziert werden, um darauf aufbauend zu erläutern, welches Begriffsinstrumentarium daraus abgeleitet und in welcher Perspektivierung es auf die Analysen zur Musikwissenschaft in Westdeutschland angewendet wurde.

Foucault entwickelt ein sehr komplexes und differenziertes Modell des Sprechens innerhalb der Gesellschaft, zwischen Institutionen, innerhalb von Institutionen und innerhalb einzelner Texte, das er als Diskurs bezeichnet und für das er Methoden der Steuerung und Kontrolle des Diskurses beschreibt. Der Diskurs umfasst also das Sprechen insgesamt - auch das Schreiben als verschriftlichtes Sprechen. Diesem Diskurs weist Foucault eine Realität zu, eine Materialität, die einen Machtfaktor darstellt. Der Diskurs ist nicht Hilfsmittel zu etwas anderem, er ist in keiner Weise dem Denken untergeordnet, sondern der Diskurs schafft Realitäten und hat Auswirkungen über das Sprechen hinaus. Mit dem Machtpotenzial des Diskurses sind Bestrebungen verbunden, diese Macht zu kontrollieren und in bestimmte Richtungen zu lenken. Die dafür angewendeten Mechanismen beschreibt Foucault in drei großen Zügen, unterteilt in äußere und innere Prozeduren. Zudem stellt er dar, dass der Versuch, die Macht des Diskurses zu nutzen, durch die Angst vor dieser Macht ergänzt ist. Er spricht von der "Logophobie",

die sich unter anderem in dem Bemühen äußert, die Realität des Diskurses zu leugnen und durch andere Konzepte, die das Denken in den Vordergrund stellen, zu verdrängen.

Um die Ordnungsstrukturen des Diskurses beschreiben zu können, muss der Gegenstand als solcher erkennbar gemacht werden. Die Aussage als kleine Einheit des Sprechens erhält den Status des Ereignisses. Ziel ist es, die vorhandene Erscheinungsform der Aussage an ihrem bestimmten Platz über diskursive Ordnungsmuster zu begründen. Die Spezifität der Aussage steht im Zentrum – warum konnte etwas nur so und nicht anders gesagt werden? Darauf aufbauend lassen sich Serien von Ereignissen bilden und ihre Regeln offenlegen.

Aus Foucaults Begriffen für Kontrollprozeduren des Diskurses wurden für Untersuchungen zur westdeutschen Musikwissenschaft fünf verschiedene Analysebegriffe abgeleitet. Die Ausschlussmuster beziehen sich auf die äußeren Prozeduren der Ausschließungssysteme, vor allem auf das Verbot. Die Anschlussflächen öffnen sich durch die im Ritual vorgegebenen Qualifikationen. Die Reduzierung der sprechenden Subjekte erfolgt über eine Fülle von Steuerungsmustern. Die Limitierungen gehen der Grenzziehung von Vernunft und Wahnsinn nach und übertragen diesen Ansatz auf das Argumentationsmuster des Gesunden bzw. des Kranken.

1.2. Textbeispiele Foucault

Quelle: Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M. 1998.

Ich setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen. (S. 10f.)

Man weiß, daß man nicht das Recht hat, alles zu sagen, daß man nicht bei jeder Gelegenheit von allem sprechen kann, daß schließlich nicht jeder beliebige über alles beliebige reden kann. (S. 11)

Der Diskurs mag dem Anschein nach fast ein Nichts sein – die Verbote, die ihn treffen, offenbaren nur allzubald seine Verbindung mit dem Begehren und der Macht. Und das ist nicht erstaunlich. Denn der Diskurs – die Psychoanalyse hat es uns gezeigt – ist nicht einfach das, was das Begehren offenbart (oder verbirgt): er ist auch Gegenstand des Begehrens; und der

Diskurs – dies lehrt uns immer wieder die Geschichte – ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht. (S. 11)

Nun, mir scheint, daß sich unter diesen offensichtlichen Verehrung des Diskurses, unter dieser offenkundigen Logophilie, eine Angst verbirgt. [...] Es herrscht zweifellos in unserer Gesellschaft – und wahrscheinlich auch in allen anderen, wenn auch dort anders profiliert und skandiert – eine tiefe Logophobie, eine stumme Angst vor jenen Ereignissen, vor jener Masse von gesagten Dingen, vor dem Auftauchen all jener Aussagen, vor allem, was es da Gewalttätiges, Plötzliches, Kämpferisches, Ordnungsloses und Gefährliches gibt, vor jenem großen unaufhörlichen und ordnungslosem Rauschen des Diskurses. Will man diese Angst in ihren Bedingungen, in ihren Spielregeln und ihren Wirkungen analysieren [...], so muß man sich, glaube ich, zu drei Entscheidungen durchringen [...]: man muß unseren Willen zur Wahrheit in Frage stellen; man muß dem Diskurs seinen Ereignischarakter zurückgeben; endlich muß man die Souveränität des Signifikanten aufheben. (S. 33)

Wo uns die Tradition die Quelle der Diskurse, das Prinzip ihres Überflusses und ihrer Kontinuität sehen läßt, nämlich in den anscheinend so positiven Figuren des Autors, der Disziplin, des Willens zur Wahrheit, muß man das eher negative Spiel einer Beschneidung und Verknappung des Diskurses sehen. (S. 34)

Man muß nicht vom Diskurs in seinen inneren und verborgenen Kern eindringen, in die Mitte eines Denkens oder einer Bedeutung, die sich in ihm manifestieren. Sondern vom Diskurs aus, von seiner Erscheinung und seiner Regelmäßigkeit aus, muß man auf seine äußeren Möglichkeitsbedingungen zugehen; auf das, was der Zufallsreihe dieser Ereignisse Raum gibt und ihre Grenzen fixiert. (S. 35)

Entsprechend diesen Prinzipien und innerhalb dieses Horizonts werden sich meine Analysen in zwei Richtungen bewegen. Einerseits die „Kritik“, welche das Prinzip der Umkehrung zur Geltung bringt: es soll versucht werden, die Formen der Ausschließung, der Einschränkung, der Aneignung, von denen ich eben gesprochen habe, zu erfassen; es soll gezeigt werden, wie sie sich gebildet haben, um bestimmten Bedürfnissen zu entsprechen, wie sie sich verändert und verschoben haben, welchen Zwang sie tatsächlich ausgeübt haben, inwieweit sie abgewendet worden sind. Auf der anderen Seite die „Genealogie“, in der die drei anderen Prinzipien zur Geltung kommen: es soll untersucht werden, wie sich durch diese Zwangssysteme hindurch (gegen sie oder mit ihrer Unterstützung) Diskursserien gebildet haben; welche spezifischen Normen und welche Erscheinungs-, Wachstums- und Veränderungsbedingungen eine Rolle gespielt haben. (S. 38f.)

Darum muß jede Kritik, welche die Kontrollinstanzen in Frage stellt, gleichzeitig die diskursiven Regelmäßigkeiten analysieren, durch die hindurch sich jene ausbilden; und jede genealogische Beschreibung muß die Grenzen im Auge behalten, die in den tatsächlichen Formationen eine Rolle spielen. Zwischen dem kritischen und dem genealogischen Unternehmen liegt der Unterschied nicht so sehr im Gegenstand und im Untersuchungsbereich, sondern im Ansatzpunkt, in der Perspektive, in der Abgrenzung. (S. 42)

So müssen sich also die kritischen Beschreibungen und die genealogischen Beschreibungen abwechseln, stützen und ergänzen. Der kritische Teil der Analyse zielt auf die Systeme, die den Diskurs umschließen; er versucht, die Aufteilungs-, Ausschließungs- und Knappheitsprinzipien des Diskurses aufzufinden und zu erfassen. [...] Der genealogische Teil der Analyse zielt hingegen auf die Serien der tatsächlichen Formierung des Diskurses; er versucht, ihn in seiner Affirmationskraft zu erfassen, worunter ich nicht die Kraft verstehe, die sich der Verneinung entgegensezt, sondern die Kraft, Gegenstandsbereiche zu konstituieren, hinsichtlich deren wahre oder falsche Sätze behauptet oder verneint werden können. Wenn wir diese Gegenstandsbereiche als Positivitäten bezeichnen, können wir sagen: ist der Stil der Kritik die gelehrte Ungeniertheit, so ist das Temperament der Genealogie ein glücklicher Positivismus. (S. 43f.)

[D]ie Analyse des so verstandenen Diskurses enthüllt nicht die Universalität eines Sinnes, sondern sie bringt das Spiel der – mit der fundamentalen Kraft der Affirmation – aufgezwungenen Knappheit an den Tag. Knappheit und Affirmation, Knappheit der Affirmation – und nicht kontinuierliche Großzügigkeit des Sinns, nicht Monarchie des Signifikanten. (S. 44)

Das Ritual definiert die Qualifikation, welche die sprechenden Individuen besitzen müssen [...]; es definiert die Gesten, die Verhaltensweisen, die Umstände und alle Zeichen, welche den Diskurs begleiten müssen; es fixiert schließlich die vorausgesetzte oder erzwungene Wirksamkeit der Worte, ihre Wirkung auf ihre Adressaten und die Grenzen ihrer zwingenden Kräfte. (S. 27)

In einer Gesellschaft wie der unseren kennt man sehr wohl Prozeduren der *Ausschließung*. [...] Tabu des Gegenstandes, Ritual der Umstände, bevorzugtes oder ausschließliches Recht des sprechenden Subjekts – dies sind die drei Typen von Verboten, die sich überschneiden, verstärken oder ausgleichen und so einen komplexen Raster bilden, der sich ständig ändert. (11) [Hervorhebung im Original]

Gewöhnlich sieht man in der Fruchtbarkeit eines Autors, in der Vielfältigkeit der Kommentare, in der Entwicklung einer Disziplin unbegrenzte Quellen für die Schöpfung von Diskursen. Vielleicht. Doch ebenso handelt es sich um Prinzipien der Einschränkung, und wahrscheinlich kann man sie in ihrer positiven und fruchtbaren Rolle nur verstehen, wenn man ihre restriktive und zwingende Funktion betrachtet. (25)

[A]uf der Ebene eines Urteils innerhalb eines Diskurses ist die Grenzziehung zwischen dem Wahren und dem Falschen weder willkürlich noch veränderbar, weder institutionell noch gewaltsam. Begibt man sich aber auf eine andere Ebene, stellt man die Frage nach jenem Willen zur Wahrheit, der seit Jahrhunderten unsere Diskurse durchdringt, oder fragt man allgemeiner, welche Grenzziehung unseren Willen zum Wissen bestimmt, so wird man vielleicht ein Ausschließungssystem (ein historisches, veränderbares, institutionell zwingendes System) sich abzeichnen sehen. (S. 13f.)

Es sieht so aus, als hätte seit der großen platonischen Grenzziehung der Wille zur Wahrheit seine eigene Geschichte, welche nicht die der zwingenden Wahrheiten ist: eine Geschichte der Ebenen der Erkenntnisgegenstände, eine Geschichte der Funktionen und Positionen des erkennenden Subjekts, eine Geschichte der materiellen, technischen, instrumentellen Investitionen der Erkenntnis. Dieser Wille zur Wahrheit stützt sich, ebenso wie die übrigen Ausschließungssysteme, auf eine institutionelle Basis: er wird zugleich verstärkt und ständig erneuert von einem ganzen Geflecht von Praktiken wie vor allem natürlich der Pädagogik, den gelehrten Gesellschaften einstmals und den Laboratorien heute. Gründlicher noch abgesichert wird er zweifellos durch die Art und Weise, in der das Wissen in einer Gesellschaft eingesetzt wird, in der es gewertet und sortiert, verteilt und zugewiesen wird. (S. 15f.)

Schließlich glaube ich, daß dieser auf einer institutionellen Basis und Verteilung beruhende Wille zur Wahrheit in unserer Gesellschaft dazu tendiert, auf die anderen Diskurse Druck und Zwang auszuüben. Ich denke daran, wie sich die abendländische Literatur seit Jahrhunderten ans Natürliche und Wahrscheinliche, an die Wahrhaftigkeit und sogar an die Wissenschaft – also an den wahren Diskurs – anlehnen muß. (S. 16)

Es ist immer möglich, daß man im Raum eines wilden Außen die Wahrheit sagt; aber im Wahren ist man nur, wenn man den Regeln einer diskursiven „Polizei“ gehorcht, die man in jedem seiner Diskurse reaktivieren muss. Die Disziplin ist ein Kontrollprinzip der Produktion des Diskurses. Sie setzt ihre Grenzen durch das Spiel einer *Identität*, welche die Form einer *permanenten Reaktualisierung der Regeln* hat. (S. 25) [Hervorhebungen im Original]

Ich frage mich, ob sich nicht gewisse Themen der Philosophie als Antworten auf diese Einschränkungs- und Ausschließungsspiele [zur Unterwerfung des Diskurses] gebildet haben und sie vielleicht auch vielfach verstärken. Sie antworten ihnen, indem sie eine ideale Wahrheit

als Gesetz der Diskurse und eine immanente Rationalität als Prinzip ihrer Abfolge vorschlagen und indem sie eine Ethik der Erkenntnis begründen, welche die Wahrheit nur dem Begehren nach der Wahrheit selbst und allein der Fähigkeit, sie zu denken, verspricht. Aber sie verstärken sie dann auch, indem sie die spezifische Realität des Diskurses überhaupt leugnen. (S. 30f.)

Seitdem die Spiele und die Geschäfte der Sophisten verbannt worden sind, seitdem man ihren Paradoxen mit mehr oder weniger Gewißheit einen Maulkorb angelegt hat, scheint das abendländische Denken darüber zu wachen, daß der Diskurs so wenig Raum wie möglich zwischen dem Denken und der Sprache einnehme; es scheint darüber zu wachen, daß der Diskurs lediglich als Kontaktglied zwischen dem Denken und der Sprache erscheine; daß er nichts anderes sei als ein Denken, das mit seinen Zeichen bekleidet und von den Wörtern sichtbar gemacht wird, oder als die Strukturen der Sprachen, die einen Sinneseffekt herbeiführen können. (31)

Ob es sich nun um eine Philosophie des begründenden Subjekts handelt oder um eine Philosophie der ursprünglichen Erfahrung oder um eine Philosophie der universellen Vermittlung – der Diskurs ist immer nur ein Spiel: ein Spiel des Schreibens im ersten Fall, des Lesens im zweiten oder des Tauschs im dritten. Und dieses Tauschen, dieses Lesen, dieses Schreiben spielen nur mit den Zeichen. Der Diskurs verliert so seine Realität, indem er sich der Ordnung des Signifikanten unterwirft. (S. 32f.)

Es gibt in unserer Gesellschaft noch ein anderes Prinzip der Ausschließung: kein Verbot, sondern eine Grenzziehung und eine Verwerfung. Ich denke an die Entgegensetzung von Vernunft und Wahnsinn. (11f.)

Niemand kann in die Ordnung des Diskurses eintreten, wenn er nicht gewissen Erfordernissen genügt, wenn er nicht von vornherein dazu qualifiziert ist. (S. 26)

Jedes Erziehungssystem ist eine politische Methode, die Aneignung der Diskurse mitsamt ihrem Wissen und ihrer Macht aufrechtzuerhalten oder zu verändern. (S. 30)

Der Kommentar bannt den Zufall des Diskurses, indem er ihm gewisse Zugeständnisse macht: er erlaubt zwar, anderes als den Text selbst zu sagen, aber unter der Voraussetzung, daß der Text selbst gesagt und in gewisser Weise vollendet werde. Die offene Vielfalt und das Wagnis des Zufalls werden durch das Prinzip des Kommentars von dem, was gesagt zu werden droht, auf die Zahl, die Form, die Maske, die Umstände der Wiederholung übertragen. Das Neue ist nicht in dem, was gesagt wird, sondern im Ereignis seiner Wiederkehr. (S. 20)

Die Organisation der Disziplinen unterscheidet sich sowohl vom Prinzip des Kommentars wie von dem des Autors. Vom Prinzip des Autors hebt sich eine Disziplin ab, denn sie definiert sich durch einen Bereich von Gegenständen, ein Bündel von Methoden, ein Korpus von als wahr angesehenen Sätzen, ein Spiel von Regeln und Definitionen, von Techniken und Instrumenten: das alles konstituiert ein anonymes System, das jedem zur Verfügung steht, der sich seiner bedienen will oder kann, ohne daß sein Sinn oder sein Wert von seinem Erfinder abhängen. (S. 22)

[E]ine Disziplin ist nicht die Summe dessen, was bezüglich einer bestimmten Sache Wahres gesagt werden kann; sie ist auch nicht die Gesamtheit dessen, was über eine bestimmte Gegebenheit aufgrund eines Prinzips der Kohärenz oder der Systematizität angenommen werden kann. (S. 22)

Darüber hinaus muß ein Satz, um einer Disziplin anzugehören, sich einem bestimmten theoretischen Horizont einfügen [...]. (S. 23)

Hingegen tendiert die Doktrin dazu, sich auszubreiten. Durch die gemeinsame Verbindlichkeit eines einzigen Diskursensembles definieren Individuen, wie zahlreich man sie sich auch vorstellen mag, ihre Zusammengehörigkeit. Anscheinend ist die einzige erforderliche

Bedingung die Anerkennung derselben Wahrheiten und die Akzeptierung einer – mehr oder weniger strengen – Regel der Übereinstimmung mit den für gültig erklärten Diskursen. Wären sie nur das, so wären die Doktrinen von den wissenschaftlichen Disziplinen nicht so sehr verschieden, und die diskursive Kontrolle beträfe nur die Form und den Inhalt der Aussage, nicht auch das sprechende Subjekt. Aber die Zugehörigkeit zu einer Doktrin geht sowohl die Aussage wie das sprechende Subjekt an – und zwar beide in Wechselwirkung. Durch die Aussage und von der Aussage her stellt sie das sprechende Subjekt in Frage, wie die Ausschließungsprozeduren und die Verwerfungsmechanismen beweisen, die einsetzen, wenn ein sprechendes Subjekt eine oder mehrere unzulässige Aussagen gemacht hat; Häresie und Orthodoxie sind nicht fanatische Übertreibungen der Doktrinmechanismen: sie gehören wesentlich zu ihnen. Aber umgekehrt stellt die Doktrin die Aussagen von den sprechenden Subjekten aus in Frage, sofern die Doktrin immer als Zeichen, Manifestation und Instrument einer vorgängigen Zugehörigkeit gilt – einer Klassenzugehörigkeit, eines gesellschaftlichen oder rassischen Status, einer Nationalität oder einer Interessengemeinschaft, einer Zusammengehörigkeit in Kampf, Aufstand, Widerstand oder Beifall. Die Doktrin bindet die Individuen an bestimmte Aussagetypen und verbietet ihnen folglich alle anderen; aber sie bedient sich auch gewisser Aussagetypen, um die Individuen miteinander zu verbinden und sie dadurch von allen anderen abzugrenzen. Die Doktrin führt eine zweifachen Unterwerfung herbei: die Unterwerfung der sprechenden Subjekte unter die Diskurse und die Unterwerfung der Diskurse unter die Gruppe der sprechenden Individuen. (S. 28f.)

[Man kann und muß] die Geschichte der Wissenschaft als die Geschichte eines zugleich kohärenten und transformierbaren Ganzen aus theoretischen Modellen und begrifflichen Instrumenten schreiben. (S. 45)

2. Anschlussflächen

2.1. Methode

Die Schnittstellen zu anderen Diskursen und die Anbindungsmuster innerhalb des Diskurses können untersucht werden, indem das Ritual und seine Funktion innerhalb des Diskurses bestimmt werden. Unter dem Ritual soll die äußere Form verstanden werden, die mit Regeln des Sprechens verbunden ist und einer bestimmten Konstellation innerhalb des Diskurses zugeordnet werden kann. Das Ritual regelt die Anwendungsmöglichkeiten des Diskurses, indem Qualifikationen der sprechenden Subjekte, von Gesten, Verhaltensweisen und Umständen bestimmt werden. Damit ist der Diskursraum sowohl in seinen Abgrenzungen als auch in seinen Anschlussmöglichkeiten an andere Diskurse bezeichnet.

2.2. Beispielanalyse

Quelle: Hans Joachim Moser: *Musikästhetik*, Berlin 1953 (= Sammlung Göschen Bd. 344).

Die Musikästhetik gehört, wie ihr Name besagt, gleichzeitig zwei sehr wesensverschiedenen Gebieten an: der Ästhetik als einem Teil der Philosophie und der Musik als einer der Künste. Mittel der Philosophie ist das Denken des Verstandes, Mittel der Kunst das Gestalten der Phantasie, doch treffen sie sich beide im Thema: Mensch und Welt; und sie vereinen sich in der Kunstphilosophie oder allgemeinen Kunstwissenschaft; ein Teil von dieser ist die theoretische Kunstästhetik. Die praktische (d.h. angewandte) Musikästhetik bildet auch ein wichtiges Gebiet der Musikerziehung. (S. 5)

Hans Joachim Moser eröffnet sein Buch *Musikästhetik* (Berlin 1953) mit einer Einleitung unter dem Titel "Begriff und Ziele der Musikästhetik" (S. 5). Sein Erklärungsmodell des Begriffes "Musikästhetik" stellt die Oppositionen von Verstand und Fantasie, Philosophie und Kunst in den Mittelpunkt. Um die Antithese von denkendem Verstand (aktivisch) und gestalteter Fantasie (passivisch) aufzuheben, setzt Moser "Mensch und Welt" als verbindendes Thema ein. Eine Begriffsklärung dieses Gerüsts erfolgt nicht, sondern Moser knüpft implizit an die Diskurstradition des späten achtzehnten, beginnenden 19. Jahrhunderts an, innerhalb derer der Mensch als ‚Individuum‘ Zentrum von künstlerischen Auseinandersetzungen mit ihm entgegengesetzter ‚Welt‘ ist.

Wissenschaft ist in diesem Diskurs eine der Kunst nachfolgende Disziplin. Kunst übernimmt die Funktion der Nachschöpfung von ‚Welt‘, während Wissenschaft diesen Vorgang beobachtet und offenlegt. ‚Welt‘ und ‚Wirklichkeit‘ sind dabei Synonyme; Kunst hat mimetischen Charakter. Mosers Überlegungen setzen damit eine Unterordnung der Wissenschaft unter die Kunst voraus. Die Folge aus dieser Grundhaltung ist die Einordnung der Musikästhetik in einen Zusammenhang der Anwendung: die Nennung des anwendungsorientierten Gebietes Musikerziehung bereits im ersten Absatz suggeriert die Notwendigkeit, einer wissenschaftlichen Teildisziplin praktischen Sinn zu verleihen, um das Gebiet als solches zu legitimieren. Der unvermittelte Übergang von Mosers Beschreibung der theoretischen Kunstästhetik hin zur praktischen Musikästhetik lässt bereits zu Beginn deutlich werden, dass Mosers Ziel in der praktischen Anwendung, nicht in einer theoretischen Auseinandersetzung mit Prämissen liegt. Die Vorstellung von Musikästhetik als Hilfswissenschaft für einen außerhalb befindlichen Zweck steht auch hinter Mosers Beschreibung des Ziels "musikästhetischer Bemühungen" (S. 14). Wissenschaftliche Arbeit, die allein auf den Erkenntniszweck gerichtet ist, wird zwar erwähnt, wesentlich ausführlicher behandelt Moser jedoch die zweckgebundene Funktion von Musikästhetik. Musikästhetik ist Hilfsmittel, um sich innerhalb eines vorgegebenen Rahmens von Begrifflichkeiten zu orientieren. Die Abhängigkeit von einem Außen spiegelt sich nicht nur in der Funktionalisierung von Ästhetik, sondern auch in Mosers Aussage, dass die Musikästhetik "alle Griffe musikwissenschaftlicher Methodik mit heranziehen müsse[]" (S. 6).

2.3. Beispiele (15)

Quelle: Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (= Musikpädagogik: Forschung und Lehre, hg. von Dr. Sigrid Abel-Struth, Bd. 8).

So ist der Begriff des Epigonentums, wie erwähnt, eine für das 19. Jahrhundert charakteristische Kategorie, deren blinde Übertragung auf die Musik früherer Jahrhunderte anachronistisch wäre; und umgekehrt sind Tradition und Traditionsgefühl, die sich im 17. und noch im 18. Jahrhundert von selbst verstanden, im 19. zu einem Gegenstand von Reflexionen und Restaurationen geworden, weil man sie als gefährdet empfand. (S. 40)

Die latenten Zusammenhänge, die von Analytikern in einem musikalischen Werk entdeckt und zu dessen 'Gerüst' oder 'Grundmuster' erklärt werden, bestehen im Allgemeinen aus nichts anderem, als daß Tonfolgen übereinstimmen, wenn man vom Rhythmus und der Stellung im Takt absieht. (S. 48) [Kommentar 1]

Der abstrahierenden Methode, die zur Entdeckung oder Konstruktion eines Reichtums an melodischen Beziehungen führt, liegt demnach eine ästhetische Entscheidung zugrunde: die Entscheidung, daß die Trennung von Tonfolge und Rhythmus sinnvoll und nicht absurd ist. [...] Andererseits bleibt Beziehungsreichtum ästhetisch irrelevant – eine Konstruktion im Leeren –, wenn nicht die Musik, in der sich weitreichende und verwickelte Beziehungen ausbreiten, genügend artikuliert ist. (S. 49) [Kommentar 1]

Daß Differenzierung und Integration, vielfältigere Unterscheidung der Teilen eines Ganzen und deren engerer funktionaler Zusammenschluß zwei Seiten der gleichen Entwicklung sind, daß sie ineinandergreifen und sich ergänzen, ist ein Gesetz der Biologie, das zur Übertragung auf Kunstwerke herausfordert, von dem jedoch nicht feststeht, ob es in der Ästhetik als empirische Regel oder als Postulat gelten soll und ob es in seiner geschichtlichen Reichweite unbegrenzt oder eingeschränkt ist. [...] Von einem ästhetischen Gesetz, das dem biologischen analog wäre, kann nicht die Rede sein. (S. 50) [Kommentar 1]

In der Theorie der musikalischen Form hat sich eine Tendenz zu dualistischen Typologien durchgesetzt, die zwar einem Bedürfnis nach einfachen Antithesen entgegenkommen, die verwickeltere geschichtliche Wirklichkeit jedoch verzerren. (S. 57f.) [Kommentar 1]

Die Sperrigkeit gegen Rationalität ist keine Natureigenschaft, sondern ein geschichtliches Merkmal des ästhetischen Urteils. (S. 11f.) [Kommentar 1]

Der Begriff des historischen Urteils ist vielmehr eine geschichtliche, also veränderliche Kategorie, deren Ursprung nicht hinter das 18. Jahrhundert zurückreicht und von der es andererseits scheint, als habe sie in den letzten Jahrzehnten an Relevanz verloren. (S. 19)

Der Schein aber, daß das Kriterium des Überlebens eine Selbstverständlichkeit sei, ist eine Täuschung; es handelt sich um eine geschichtliche, also veränderliche Kategorie. (S. 22f.) [Kommentar 1]

Wer den Begriff der Musik oder der "eigentlichen" Musik rigoros auf das Wahrnehmbare einschränkt, verkürzt die historische Wirklichkeit um eines Dogmas willen, das nicht früher als im 18. Jahrhundert entstanden ist. (S. 63) [Kommentar 1]

Und man kann, ohne sich teleologischer Neigungen verdächtig zu machen, die das Labyrinth der Geschichte in eine Einbahnstraße verwandeln, in einem Satz wie der Baßarie "Bestelle dein Haus" durchaus eine Vorform sehen, einen unentwickelten Ansatz zur Kantatendarie, zur großen, aus einem Thema herausgesponnenen Form. (S. 71) [Kommentar]

Hugo Riemann, der – nicht ohne übertreibende Akzentuierung – die historische Bedeutung von Stamitz entdeckte (oder konstruierte), untersuchte die Werke unter einem entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkt. (S. 73) [Kommentar 1]

Einem Historiker, der die Übertragung von Denkgewohnheiten der Gegenwart auf die Vergangenheit abzuwehren versucht, müßte auch umgekehrt der Übergriff der Vergangenheit in die Gegenwart suspekt sein. (S. 32) [Kommentar 1]

Es ist in der Natur der Sache oder der europäischen musikalischen Tradition begründet, daß immer der vokale Teil als Ziel und Ende des instrumentalen erscheint, niemals umgekehrt [...]. (S. 89) [Kommentar 1]

Quelle: Hans Joachim Moser: *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern*, Stuttgart 1958 (1952).

Einen Haupthabenposten der Mendelssohnschen Kunst bildete die mühelose Formmeisterschaft, die schon ein Doppelkonzert des Zwölfjährigen zeigt; doch enthielt sie die Gefahr erheblicher Schwächen: durch sie drohte - und ereignete sich tatsächlich manchmal - ein glattes Schönlingwesen, eine Gewohnheitszeugung ohne den Vorgang hinreichend seelischen Erlebens (in diesem Punkt war Mendelssohn von durchaus unromantischer Struktur). (S. 584)

Quelle: Hans Joachim Moser: *Musikästhetik*, Berlin 1953 (= Sammlung Göschen Bd. 344).

Dem fremden Zauber einer indianischen Totenklage, einer javanischen Gamelangpartitur entzieht sich bei uns kaum jemand, obwohl ihr Tonsystem und Baugedanke den meisten "Genießenden" verborgen bleiben – sie hören ungewollt ihnen Vertrauterer in die fremden Klänge hinein. (S. 13)

3. Ausschlussmuster

3.1. Methode

Zu den stärksten äußeren Prozeduren, die den Diskurs kontrollieren, zählt Foucault die Ausschließungssysteme, im Besonderen das Verbot. Die differenzierte Verknüpfung verschiedener Ausschließungsprozeduren soll hier ebenso untersucht werden wie indirekte und unmittelbare Ausgrenzung im Diskurs.

3.2. Beispielanalyse

Quelle: Carl Dahlhaus: *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg 1974.

Von einer Mendelssohn-Renaissance zu sprechen, wäre zweifellos eine grobe Übertreibung (also schlechter Stil, wie er Mendelssohn verhaßt gewesen ist). (S. 7)

Der Begriff "Renaissance" impliziert einen vorausgegangenen "Tod", also Nicht-Präsenz. Innerhalb der Beethoven-Rezeption ist diese Vorstellung nicht denkbar, im Bereich der Bach-Forschung dagegen ein Topos; das wiederum stellt einen Assoziationspunkt mit Mendelssohn als "Wieder-Entdecker" Bachs dar, wobei das 'wieder' kontrovers diskutiert wird. Innerhalb des Rezeptionsdiskurses markiert die Beschreibung einer Renaissance einen chronologischen Bruch in der Rezeption. In der Aufführungspraxis der Kompositionen von Mendelssohn Bartholdy könnten lediglich die Verfemung durch die Nationalsozialisten und die Beschränkung des allgemeinen Konzertrepertoires auf wenige Stücke von Mendelssohn als chronologische Brüche in der Rezeption beschrieben werden. Um von "Renaissance" zu sprechen, muss zudem der Eindruck einer hohen Quantität der Rezeption vorliegen (im Folgenden rechtfertigt Dahlhaus die vermeintlich naheliegende Assoziation einer "Renaissance" durch den Verweis auf zwei zum Zeitpunkt der Entstehung seines Aufsatzes erschienene Schallplatteneinspielungen von Jugend-Sinfonien Mendelssohns). "Renaissance" impliziert darüber hinaus einen emphatischen Geschichtsbegriff, denn die Vorstellung überzeitlicher historischer Größe ist Voraussetzung für ein 'Wieder-Entdecken'. Damit ist das Geschichts- und Wertungskonzept deutlich, das die Grundlage für die

Mendelssohns Werken a priori verwehrt Zuschreibung einer 'Renaissance' und den Rahmen bildet, innerhalb dessen Mendelssohn beschrieben wird.

Anscheinend soll nachgewiesen werden, dass Mendelssohns Werke 'doch' etwas 'taugen'; der Aspekt der musikwissenschaftlichen Ehrenrettung von Mendelssohn steht im Mittelpunkt (unter dem 'Schutt' ragt ein - bisher in den von Generationen aufgehäuften Vorurteilen "verborgener - 'Gipfel' hervor). Dahlhaus verweist darauf, dass die diskursimmanenten Regeln den 125. Todestag des Komponisten nicht als verbindliche Markierung zur Eröffnung des Sprechens angeben. Wäre für die Beschäftigung mit Beethoven der Rekurs auf diese mögliche Legitimierung überhaupt nötig? Der Distanzverlust zwischen Beobachtungs- und Gegenstandsebene lässt sich bereits an der Parenthese des ersten Satzes nachweisen. Zum Einen verknüpft Dahlhaus die Zuschreibung "grobe Übertreibung" über das logische Konjunktionaladverb "also" mit der Folgerung "schlechter Stil". "Stil" wird nicht als Parameter für historiographische Grenzziehungen gebraucht, sondern bezeichnet hier auf der Ebene von Sprache die Art und Weise, in der etwas gesagt wird. Damit fällt der Begriff des "Stils" in einem sprachästhetischen Kontext und nicht - wie es von einem musikhistoriographisch anzusiedelnden Text erwartet werden könnte - in einem geschichtlich ordnenden Kontext (die Problematik des Stil-Diskurses in der Musikgeschichtsschreibung soll in diesem Zusammenhang nicht betrachtet [dazu bei Dahlhaus selbst, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Kapitel "Verlust der Geschichte?"], sondern lediglich die dem Diskurs immanenten Sprechmöglichkeiten zitiert werden). Die Beschreibung im sprachästhetischen Kontext von "schlechtem Stil" ruft das für Mendelssohns Etikettierung gängige Klischee der "müheleisen Formmeisterschaft", der äußeren Schönheit im der Klassik nachahmenden Verständnis, auf.

Die im Text folgende positive Umdeutung kippt in die Tradierung gängiger Konnotationen der Mendelssohn-Forschung, auch wenn diese eigentlich neu diskutiert werden sollen. – Zum Andern suggeriert die indikativische Formulierung "wie er [der schlechte Stil] Mendelssohn verhaßt gewesen ist"

eine auktoriale Positionierung des Autors, die primär poetischen Texten, weniger aber wissenschaftlichen Texten zugeordnet werden muss (vgl. dazu Erik Fischer, *Händel*, Kap. I).

3.3. Beispiele (16)

Quelle: Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977.

Seit einigen Jahrzehnten fühlen sich die Historiker von einem Verlust des Interesses an Geschichte bedroht und manchmal sogar in ihrer institutionalisierten Existenz gefährdet. Es scheint, als bilde die Geschichte, die wissenschaftlich gefaßte Erinnerung, nicht mehr die primäre Instanz, an der man sich orientiert und von der man Rückhalt erwartet, wenn man sich seiner selbst und der Welt, in der man lebt, zu vergewissern sucht. Die Maxime, daß man die Herkunft einer Sache kennen müsse, um deren Wesen zu begreifen, hat die Selbstverständlichkeit, mit der sie im 19. und noch im frühen 20. Jahrhundert geglaubt wurde, weitgehend eingebüßt. (S. 12) [Kommentar 2]

Quelle: Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (= Musikpädagogik: Forschung und Lehre, hg. von Dr. Sigrid Abel-Struth, Bd. 8).

Andererseits ist der Rückgang auf die bloße Reizstruktur, zu dem die Rezeptionsforschung tendiert, um sich nicht in den Labyrinthen der Ästhetik zu verirren, keineswegs 'neutral'. (S. 35) [Kommentar 2]

Das ästhetische Daseinsrecht, das der Palestrinasatz als *stile antico* im 17. und 18. Jahrhundert hatte und an dem niemand zweifelte, ist im 19. Jahrhundert, unter der Herrschaft des romantischen Kunstbegriffs, angekränkt. (S. 43) [Kommentar 2]

Die Polemik gegen den Zusammenhang in der Musik, der als Zwang empfunden wird, verfehlt also ihr Ziel, wenn sie einen Beziehungsreichtum, der an der Besonderheit eines unwiederholbaren Werkes haftet, mit dem Eingeschliffenen verwechselt, das dem Trieb zum anarchisch Ungebundenen unerträglich geworden ist. (S. 46) [Kommentar 2]

Die Meinung, daß die Trivialmusik, deren Bereich sich von der Salonpièce bis zum Schlager und von der Peripherie der Operette bis zur Unterhaltungsmusik erstreckt, in einem handgreiflichen Sinne 'schlecht komponiert' sei und daß es genüge, kompositionstechnische Mängel zu entdecken, um die 'niedere Musik' ihrer ästhetischen Miserabilität zu überführen, ist ein irriges Vorurteil oder mindestens grobe Übertreibung. (S. 42) [Kommentar 2]

Sätze, die auf dem Entwicklungsprinzip beruhen, sind der primäre und sozusagen geschichtlich zudiktierte Gegenstand einer Formanalyse, deren Ziel die Entdeckung von Motivbeziehungen ist, die einem Werk inneren Zusammenhalt geben. (S. 58) [Kommentar 2]

(Eine geschichtsblinde Musikpsychologie geht in die Irre.) (S. 88) [Kommentar 2]

Quelle: Hans Joachim Moser: *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern*, Stuttgart 1958 (¹1952).

Es ist nicht leicht, Meyerbeer gegenüber jene leidenschaftslos objektive Stellung einzunehmen, die der Historiker jeder künstlerischen Erscheinung schuldet. Denn vor diesem gewiß hochbegabten Könnern versagen die meisten Wertmaßstäbe, aus denen sonst die Qualität eines Schaffenden abgeleitet zu werden pflegt: treue Verwurzelung im Volkstum, idealistische

Opferbereitschaft für eine Kunstüberzeugung, d.h. für Dinge, die noch keinem irdischen Publikum gefallen können. Jakob Liebmann Beer [...] hat entschieden Widerpart zu jenem Bild gehalten, das sich sonst aus Ringen und Dulden der Meister ergibt. Wenn ein Felix Mendelssohn bei gleichen materiellen Voraussetzungen einen menschlich unvergleichbar erfreulicheren Weg gegangen ist, so läßt sich das Phänomen dieses Mannes, der chamäleongleich vom Deutschen zum Italiener, dann Franzosen, dann abermals Deutschen zu wechseln verstanden hat und in der Berechnung des größten Nutzeffekts die Grundlage äußerster Publikumsgemäßheit gesehen hat, nicht aus ahasverischer Stammesanlage, sondern weit eher aus individueller Charakterartung ableiten. (S. 509f.) [Kommentar 3]

Es bleibt zudem die geschichtliche Tatsache bestehen, daß Mendelssohn auf Meister des Auslandes wie Glinka, Gade, Grieg, Lindblad, Sterndale-Bennett, Parry und Stanford im Sinne deutschen Einflusses stark fortgewirkt hat. Aber auch in Deutschland selbst haben seine Klarheit und Wohlgewachsenheit Meistern von Brahms und Bruch bis zum jungen Richard Strauß [sic!] als Richtleite neben anderen, uns näheren Sternen gedient. (S. 593) [Kommentar 4]

Quelle: Hans Albrecht: „Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau: Zum Beginn des 10. Jahrgangs der Zeitschrift ‚Die Musikforschung‘“, in: *Die Musikforschung* 10 (1957), S. 85-95.

Niemand braucht der deutschen Musikwissenschaft zu sagen, daß ihr in den Jahren 1933-1938 sehr viel zerschlagen worden ist. Wie hätte gerade sie sich gegen die totale Macht wehren sollen? Es geht in allem, was die folgenden Streiflichter aus der jüngsten Geschichte unseres Faches erörtern, nicht im geringsten um politische Ereignisse, sondern stets nur um "Glanz und Elend" der deutschen Musikforschung in all den schweren Jahren vor und seit der großen Katastrophe [...]. (S. 85)

Quelle: Blume, Friedrich: „Historische Musikforschung in der Gegenwart“, in: *Acta Musicologica* 40 (1968), S. 8-21.

Solange wir uns darüber einig sind, daß viele Wege nach Rom führen, daß es keine Hierarchie der Methoden oder Ziele geben darf, und daß es letzten Endes auf die Musik selbst und ihr historisches Verstehen ankommt, sind wir auf dem rechten Wege. (S. 18)

Quelle: Hans Joachim Moser: *Musikästhetik*, Berlin 1953 (= Sammlung Göschen Bd. 344).

Dem fremden Zauber einer indianischen Totenklage, einer javanischen Gamelangpartitur entzieht sich bei uns kaum jemand, obwohl ihr Tonsystem und Baugedanke den meisten "Genießenden" verborgen bleiben – sie hören ungewollt ihnen Vertrauterem in die fremden Klänge hinein. (S. 13)

Dasselbe, was sich aus Vertiefung der geschichtlichen Schau ergab, ist auch hinsichtlich des Nebeneinanders der Tonkulturen festzustellen. Dazu half ebenso das Interesse der musikalischen Impressionisten an vermeintlich exotischen Reizmitteln [...], als auch die weltpolitische Gegenwartsfrage durch Einbeziehung aller Kontinente in das Geschehen, womit die Bedeutung des ethnologischen Stoffs wächst; so hoch die abendländische Musikleistung einzuschätzen ist und für uns im Mittelpunkt unseres Denkens und Fühlens bleibt, ist gleichwohl das Dasein noch anderer überseeischer Hochkulturen der Musik, zumal Südasiens, nicht mehr aus unserem Bewußtsein auszuschalten und verdient deshalb in einer Musikästhetik (wenigstens grundsätzlich) mit in Rücksicht genommen zu werden. (S. 16f.) [Kommentar 5]

Quelle: Hellmuth Christian Wolff: „Grenzen der Musikwissenschaft“, in: *Festschrift Walter Wiora*, hg. v. Ludwig Finscher u. Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1967, S. 66-72.

Die allgemeine Schwierigkeit der deutschen Musikwissenschaft, ihren Gegenstand und damit das Fach selbst zu definieren, ist auch in Mosers letztem Absatz der Einleitung seiner "Musikästhetik" offenkundig: Der Erweiterung des wissenschaftlichen Blickwinkels setzt er das Beharren auf dem 'Eigentlichen', dem Zentrum deutschen musikwissenschaftlichen Denkens entgegen. Das Einbeziehen "noch anderer überseeischer Hochkulturen" in musikästhetische Fragestellungen erscheint lediglich durch die veränderte gesellschaftliche Wahrnehmungsfähigkeit erzwungen. (S. 67)

Quelle: Carl Dahlhaus: *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg 1974.

Von einer Mendelssohn-Renaissance zu sprechen, wäre zweifellos eine grobe Übertreibung (also schlechter Stil, wie er Mendelssohn verhaßt gewesen ist). (S. 7)

Quelle: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Bericht über das Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hg. v. Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber u. Günther Massenkeil, Kassel u.a. 1971, S. 615-697.

Nur eine Frage: Denken Sie daran, daß das Wort Musikwissenschaft heißt und nicht Musikwissenschaft, und ob in Ihrer These die ganze Musik nicht einfach unter den Tisch fällt. (Kurt von Fischer) (an Hanns-Werner Heister: "Musikwissenschaft als Sozialwissenschaft") (S. 643)

4. Kaschierungen

4.1. Methode

Foucault verweist darauf, dass in der idealistischen Tradition die Realität des Diskurses geleugnet wird. Verschiedene Verfahren werden aufgeboten, um an die Stelle des Diskurses das ‚Denken‘ zu setzen. Eine Form dieser Kaschierung ist das Entgegensetzen von ‚wahr‘ und ‚falsch‘, das sich auch im "Willen zur Wahrheit" ausdrückt. Vor allem auf rhetorischer Ebene ist nachweisbar, wie durch das Aufspannen polarer Argumentationsmuster, die sich beliebig fortsetzen lassen, differenzierte Auseinandersetzungen umgangen werden können.

4.2. Beispielanalyse

Quelle: Hans Joachim Moser: *Musikästhetik*, Berlin 1953 (= Sammlung Göschen Bd. 344).

Es gehört eben [...] zu den schwierigsten Dingen, Kennzeichen wirklichen Wertes festzustellen. Man findet sie eigentlich nur in der dem sinnlichen Gefühl wie dem Kunstverstand gleichermaßen erweislichen Organik [...]. Gegenüber diesen Qualitäten, die ein erhebliches "Mitarbeiten" des Hörers bedingen, ergibt sich das allein rezeptive Einwirkenlassen des Mänadischen, sei es "Klangrausch" oder "dynamisches Überwältigtwerden", als arg primitiver Reiz, eigentlich nur als ein "Striegeln der Physis", das bloße Lüsterheit zum Kunsterlebnis mißverstehen kann. (S. 11)

Hans Joachim Moser eröffnet sein Buch *Musikästhetik* (Berlin 1953) mit einer Einleitung unter dem Titel "Begriff und Ziele der Musikästhetik" (S. 5). Als das "Hauptziel angewandter Musikästhetik" wird das "'Verstehen' der Kunstwerke" beschrieben, das selbst wiederum Grundlage für "allgemeineres Erkenntnismaterial als Stoff zur Systematik" zu bilden habe. (S. 8). Die Wertung durch ein 'gerechtes Urteil' ist ihrerseits das Ergebnis des "Verstehens" (vgl. S. 9). Die Kategorien, die den Wertungsmaßstab bilden, nach denen das Urteil über ein Kunstwerk zu fällen ist, formuliert Moser über antithetische Begriffspaare des 'Guten' und 'Schlechten', des 'Wahren' und 'Falschen' (die Abwertung wird in den einschränkenden Adverbien "bloß", "allein" und "arg" deutlich):

das "objektiv Wertvolle und Wohlgewachsene" vs. das "subjektiv
Lustbereitende[]" (S. 11)

das "ästhetische ‚Schöne'" vs. das "bloß klangsinlich ‚Angenehme[]"
"Kunsterlebnis" vs. "bloße Lüsternheit" (S. 12)

"Organik" (S. 11) vs. ",Klangrausch", "'dynamisches Überwältigtwerden'" (S.
12)

das "'Mitarbeiten' des Hörers" vs. das "allein rezeptive Einwirkenlassen des
Mänadischen"

"Qualitäten" vs. "arg primitiver Reiz", "'Striegeln der Physis"

Bei einer Betrachtung der semantischen Ebene dieser Begriffspaare fällt auf der Gegenseite die Assoziierung von Nicht-Kultur ("primitiver Reiz"), von Triebhaft-Gebundenem ("Lüsternheit"), von Rausch und Bewusstseinsverlust ("Einwirkenlassen des Mänadischen"), Preisgabe der Vernunft ("dynamisches Überwältigtwerden"), damit vom Sinn-Losen, auf. Die positiv konnotierte "Organik" steht dem Ungeformten, dem Vielgestaltigen, Diffusen, dem Fließenden gegenüber. Die Konstruktion eines "ästhetischen Schönen" wird zum Rekurs auf den Diskurs von ('abendländischer') Kultur als Höherentwicklung und Primat der Vernunft überhaupt. Hatte Moser am Beginn der Einleitung noch den Begriff des "Schönen" problematisiert (wenn auch als ontologische Tatsache vorausgesetzt), so erhält nun dieser Begriff ohne differenzierende Überlegungen sein unangefochtenes Pathos zurück: Die "Aufhebung der Gegenperspektive" (Bettina Schlüter: *‚Hugo Distler‘. Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*, Stuttgart 2000, S. 168), wie dieser Schritt bezeichnet werden kann, muss über eine Invariante, die der Kontingenz menschlichen Lebens sinnstiftend entgegengesetzt wird, legitimiert werden. Als Invariante dient die Rückkopplung auf eine anthropologische Konstante von menschlicher Wahrnehmung: Ein absolut gesetztes "wir" in der Kombination mit dem

"Wohlgefühl, das die Tonsprache als Spiegelung seelischer Gesundheit, Kraft, Anmut, Güte, Zärtlichkeit usw. des Tondichters auf uns wirken läßt" (S. 11f.) konstruiert Einheit, die durch Abgrenzungsstrategien profiliert wird. Die hier aufgezeigten Argumentationsstrategien entsprechen der bei Bettina Schlüter dargestellten "spezifisch faschistische[n] Redestruktur": Innerhalb der Argumentation von Moser stellt die "dem sinnlichen Gefühl wie dem Kunstverstand gleichermaßen erweisliche Organik, d. h. die innere Folgerichtigkeit der Abläufe und Ausgewogenheit der Formteile" (S. 13) die anthropologische Konstante dar, die als Bezugspunkt von musikästhetischer Wertung dazu dient, "Abweichungen von der eigenen Position [...] moralisch und ästhetisch zu disqualifizieren" (Schlüter 2000, S. 167): Musikalische Phänomene, die primär klangbestimmt erscheinen, können so a priori nicht in den Rang des "ästhetischen Schönen" erhoben werden. Die Nähe zu nationalsozialistischen Texten (beispielweise über ‚entartete Kunst‘ wie Jazz und Neue Musik) auf der Ebene der semantischen Argumentation zeigt sich auch in der Gleichsetzung eines Anspruchs auf "geistige Qualitäten" mit "deutsch": als spezifisch 'deutsch' eingesetzte Attributierungen werden zwar durch die Charakterisierungen "in oft gefährlichem Maße" und "widersinnige[s] Extrem" (S. 13) umgewertet, aber die nationalistische Argumentation, die rassistisch fundiert ist, behält nach wie vor ihre Gültigkeit.

Die ästhetische Erkenntnisfähigkeit bleibt der künstlerischen Kongenialität vorbehalten. Wie die Analyse faschistischer Argumentationsstrategien zeigt, ist es nur eine Frage geringfügiger Verschiebungen, diese Kongenialität auf anthropologische Konstanten wie 'Rasse' zurückzuführen. Bleibt es zuerst das Privileg des Wissenschaftlers, zur 'wahren Erkenntnis' der Kunstwerke vorzudringen, so ist es dann das 'deutsche Volk', das aus seinen 'Wurzeln' die 'Schöpferkraft' und gleichzeitig das einzige echte 'Verständnis' für die Musik erhält (die Verschiebung der Abgrenzungskriterien beschreibt ebenfalls Bettina Schlüter, S. 170).

4.3. Beispiele (23)

Quelle: Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977.

(Wenn Arthur C. Danto von einem "organisierenden Schema" spricht, an dem sich der Historiker orientiert, so ersetzt er die geglaubte Idee - die "Wahrheit" der Geschichte - durch einen heuristischen Entwurf, über dessen Brauchbarkeit das Ausmaß entscheidet, in dem sich Fakten zwanglos zu einem verständlichen Muster ordnen: Die Metaphysik schrumpft zu bloßer Methodologie.) (S. 23) [Kommentar 6]

Nicht, daß die "Ereignisse" gleichgültig wären; aber der Akzent fällt auf das Verständnis der Werke, die - im Unterschied zu den Relikten der politischen Geschichte - das Ziel und nicht den bloßen Ausgangspunkt der historischen Untersuchung bilden. Der Begriff des Werkes, nicht der des Ereignisses ist die zentrale Kategorie der Musikgeschichte, deren Gegenstand sich - aristotelisch gesprochen - durch Poiesis, das Herstellen von Gebilden, nicht durch Praxis, das gesellschaftliche Handeln, konstituiert. (S. 14) [Kommentar 7]

In der Musikgeschichte bedeutet der Wechsel des Gesichtspunktes, daß nicht allein die "großen Werke", die aus der Unmenge des Produzierten herausragen, sondern ebenso die unabsehbaren Massen von "Trivialmusik", aus denen ein großer Teil der alltäglichen musikalischen Realität besteht, zur "Geschichte" im emphatischen Sinne gehören, statt bloß den Schutt darzustellen, der zurückbleibt, wenn sich Geschichte konstituiert. (S. 19) [Kommentar 8]

Quelle: Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (= Musikpädagogik: Forschung und Lehre, hg. von Dr. Sigrid Abel-Struth, Bd. 8).

So leer ein Gefühlsurteil ohne Sachverhalt ist, so blind bleibt andererseits eine Bemühung um Sachlichkeit ohne ein Gefühlsurteil, von dessen Substanz sie zehrt. (S. 12)

So verfehlt es jedoch wäre, deren Daseinsrecht und Nutzen zu leugnen, so unverkennbar ist es andererseits, daß sich musikalische Rezeptionsforschung, um nicht ins Widersinnige zu geraten, auf Ästhetik stützen muß. (Jedenfalls fällt es schwer, die Lösung des gordischen Knotens als Muster für wissenschaftliche Bemühungen zu akzeptieren.) (S. 34)

So wenig es [das Kriterium der materialen Differenzierung] ausreicht, um ein ästhetisches Urteil zu fundieren, so verfehlt ist die Geringschätzung, mit der es manchmal abgetan wird - eine Geringschätzung, die zur Doppelzüngigkeit oder ästhetischen Falschmünzerei wird, wenn das Gerede von der Irrelevanz materialer Differenzierung dazu dient, Triviales zu rechtfertigen, als wäre der Gemeinplatz der Statthalter der edlen Einfalt. (S. 52)

Und so wenig die Tendenz zu einer 'Papiermusik', deren Sinn sich ohne Lektüre und Analyse des Notentextes nicht erschließt, mit allegorischen Neigungen vergleichbar ist, so entscheidend ist für eine undogmatische Kunsttheorie die Einsicht, daß das Kriterium der Hörbarkeit, der restlosen Realisierung für die Wahrnehmung, kein Naturgesetz der Ästhetik, sondern ein Postulat von geschichtlich begrenzter Reichweite ist. (S. 63)

So fragwürdig es wäre, bei einem Ereignis, das im Verborgenen bleibt, also keines ist, von Aktualität zu sprechen, so wenig ist andererseits Aktualität vom Erfolg (oder spektakulären Mißerfolg) abhängig; ein auffälliger (also eigentlich mißlungener Boykott) genügt. (S. 30f.) [Kommentar 1]

Andererseits ist es unleugbar, daß der Gedanke, eine Vermittlung zwischen Analyse und ästhetischem Urteil müsse möglich sein, sich so hartnäckig behauptet, daß es schwer fällt, ihn als schlechte Utopie abzutun. (S. 7)

Daß ein Gefühlsurteil die psychologische Voraussetzung und den Ausgangspunkt für die Entdeckung rationaler Gründe bildet, ist unleugbar [...]. (S. 11)

So ungerecht es wäre, den musikalischen common sense umstandslos der Borniertheit zu verdächtigen, so unlegbar ist es, daß er zur Entwicklung der Musik, einer Entwicklung, in der weniger der 'Schein des Bekannten' als das abrupt Neue gesucht wurde, in Widerspruch geraten ist. (S. 13)

Und daß ein ästhetisches Urteil in geringerem Maße objektiv ist als die Bestimmung einer Tonhöhe, ist unlegbar, besagt jedoch nicht, daß der Anspruch auf Objektivität verfehlt sei [...]. (S. 14)

So vergrößernd es wäre, in den Abweichungen vom Typus der Gattung das Maß der Individualität zu sehen, so unlegbar ist es, daß seit dem 19. Jahrhundert ein musikalisches Werk nicht als Ausprägung einer Gattung, sondern als Individuum, das aus seinen eigenen, unwiederholbaren inneren Voraussetzungen verstanden werden will, Gegenstand des ästhetischen Urteils ist. (S. 22)

Gerade die Werke von Komponisten, deren Originalität unverkennbar und für die Zeitgenossen sogar bestürzend war - Monteverdi, Berlioz oder Schönberg -, sind unlegbar, so heftig sie einerseits durch Affekte bestimmt sind, andererseits durch Reflexion geprägt. (S. 27f.)

So unlegbar es jedoch Sache der Historiker ist, äquivoke Begriffe zu analysieren, so verfehlt wäre es, terminologische Eindeutigkeit dadurch zu erzwingen, daß man die überlieferte Sprache der Ästhetik in ihrem Gehalt verkürzt und schmälert. (S. 39)

Ob ein musikalisches Werk der 'Furie des Verschwindens' verfällt oder aus der Zeit seiner Entstehung herausragt und im Gedächtnis und im Konzertrepertoire späterer Jahrzehnte haftet, ist eines der ästhetischen Kriterien, die so alltäglich und trivial sind, daß sie der Reflexion entzogen bleiben; sie sind unauffällig durch Omnipräsenz. [...] Rasch vergessen zu werden, ist ein Merkmal, das die Avantgarde mit der Mode teilt und durch das sie sich dem Verdacht aussetzt, selbst eine zu sein. (S. 22f.) [Kommentar 1]

Ohne daß man sich der Mühe unterziehen müßte, Kitsch und Schund zu definieren – es genügt, sich auf das vage allgemeine Wortverständnis zu stützen –, drängt sich die Beobachtung auf, daß sich das Urteil über die beiden Arten oder Schichten von Trivialkunst im 20. Jahrhundert gewandelt hat. (S. 29) [Kommentar 1]

Doch ist es schwierig, die gewohnte Vorstellung fernzuhalten, daß ein Gebilde, dessen Teile willkürlich vertauschbar sind, eine niedrigere Stufe in der Hierarchie der Formen einnimmt als eine Gattung, in der eine reichere funktionale Differenzierung und eine festere, engere Integration der Teile sich ergänzen und wechselseitig bedingen. (S. 73) [Kommentar 1]

Quelle: Hans Engel: „Die Entwicklung der Musikwissenschaft 1900-1950“, in: *Zeitschrift für Musik* 111 (Dez. 1949), H. 1, S. 16-22.

Von großer Wichtigkeit wird es [...] sein, daß die Denkmalsreihe "Das Erbe Deutscher Musik" wieder fortgesetzt werden kann. Solange wir kein Bundeskulturministerium haben, müssen die Länder, vielleicht mit Finanzausgleich, die Last tragen. Das ist eine Ehrenpflicht. Wir Deutsche haben in der Not einen Trost und einen Stolz: Das ist die Musik, welche uns und der Welt die Meister aller Zeiten, einer Gegenwart, einer nahen und fernen Vergangenheit, aus diesem widerspruchsvollen, aber reich begnadeten, aus unserem Volk heraus geschenkt haben. Ihre Werke zu erforschen und ihre Pflege zu fördern, ist mehr als nur Deutschland zugute kommende Pflicht! (S. 22)

Quelle: Hans Joachim Moser: *Musikästhetik*, Berlin 1953 (= Sammlung Göschen Bd. 344).

Es gehört eben [...] zu den schwierigsten Dingen, Kennzeichen wirklichen Wertes festzustellen. Man findet sie eigentlich nur in der dem sinnlichen Gefühl wie dem Kunstverstand gleichermaßen erweislichen Organik [...]. Gegenüber diesen Qualitäten, die ein erhebliches "Mitarbeiten" des Hörers bedingen, ergibt sich das allein rezeptive Einwirkenlassen des Mänadischen, sei es "Klangrausch" oder "dynamisches Überwältigtwerden", als arg primitiver Reiz, eigentlich nur als ein "Striegeln der Physis", das bloße Lüsterheit zum Kunsterlebnis mißverstehen kann. (S. 11)

Die Musikästhetik gehört, wie ihr Name besagt, gleichzeitig zwei sehr wesensverschiedenen Gebieten an: der Ästhetik als einem Teil der Philosophie und der Musik als einer der Künste. Mittel der Philosophie ist das Denken des Verstandes, Mittel der Kunst das Gestalten der Phantasie, doch treffen sie sich beide im Thema: Mensch und Welt; und sie vereinen sich in der Kunstphilosophie oder allgemeinen Kunstwissenschaft; ein Teil von dieser ist die theoretische Kunstästhetik. Die praktische (d.h. angewandte) Musikästhetik bildet auch ein wichtiges Gebiet der Musikerziehung. (S. 5)

Andererseits gibt sie [die Musikästhetik] es ebenso rasch auf, zur Kunst zu gehören: wenn durch zu weitgehende Verwissenschaftlichung und spekulative Abstraktion die Bindung zur Musik als lebensvolle Wirklichkeit zu dünn und zu blutlos wird. (S. 7)

Musik ist – wie Kunst überhaupt, das darf auch rationale Wissenschaft sagen, ohne sich des Mystizismus schuldig zu machen – ein Feld des Wunderhaften: sie stützt sich nicht nur auf Talent, sondern vor allem auf Genie, und während Talent als Bestfall günstiger Anlagen und Umstände sozusagen errechenbares Fleißprodukt bleibt, ist Genie Inkarnation des Unwahrscheinlichen: die mirakelhafte Verwirklichung der Geschenke von Drüben und Jenseits. (S. 171)

5. Limitierungen

5.1. Methode

Als drittes Moment der äußeren Prozeduren von Ausschließungssystemen thematisiert Foucault die Grenzziehung zwischen Vernunft und Wahnsinn. Hier soll dem rhetorischen Verfahren nachgegangen werden, das "Normale" und "Gesunde" in Abgrenzung zum "Kranken" darzustellen und damit eine dem Sprechen scheinbar vorgegebene, zuvorliegende Einteilung aufzugreifen oder sich ihr anzuschließen. Besonders interessant sind die durch dieses Ausschließungsmuster entstehenden Grenzflächen des Diskurses, die zwar gläsern (das Kranke kann gesehen und von innen beschrieben werden), aber doch undurchdringlich sind. Durch die Markierungen des "Normalen" und der "Abweichungen" werden Wertungsmuster und Standortbestimmungen deutlich.

5.2. Beispielanalyse

Quelle: Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (= Musikpädagogik: Forschung und Lehre, hg. von Dr. Sigrid Abel-Struth, Bd. 8).

Die Rezeptionsforschung krankt, solange sie der Ästhetik auszuweichen sucht, an dem Mangel oder der Unklarheit, daß sie Reaktionen und Meinungen sammelt und zählt, ohne deren Objekt genügend bestimmt zu haben. (S. 35)

1970 erschien in der Reihe *Musikpädagogik. Forschung und Lehre* als achter Band eine Publikation von Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*. Auf 97 Seiten unternahm Dahlhaus den "Versuch, ästhetische Urteile durch musikalische Formkritik" (S. 7) zu begründen. Die Einordnung in eine musikpädagogische Reihe verteidigte der Autor mit der Auffassung, daß ein "Musikunterricht, der sich als Kunstunterricht versteht", "unumgänglich" an die "Analyse einzelner musikalischer Werke" gebunden sei. Damit stelle sich, "weil die Dogmen brüchig geworden sind, das Problem der Begründbarkeit von musikalischen Werturteilen in nahezu jeder Unterrichtsstunde". Die hier herangezogenen Begriffe sind eher aus botanischen Beschreibungszusammenhängen vertraut und beziehen sich auf Wachstumsvorgänge. Ihre Verwendung erweckt den Eindruck naturwissenschaftlicher Wirklichkeitsnähe. Der hohe Grad der Vertrautheit dieses semantischen Feldes bedingt die Evidenz seiner diskursiven Verwendung im Text von Dahlhaus. "Kranken" stellt das Gegenbild zu

"gesunden", zum "Lebenstüchtigen" und damit zum Gültigen dar. "Kranken" verweist auf Mangelerscheinungen und kann bis zum "Ausrotten" hin weitergedacht werden. Dieser Begriff wiederum wird in einer Ableitung seines Gegenteils verwendet, in "unausrottbar". Flankiert wird das "unausrottbar" von "zäh überdauern" und "wuchern". Das entwickelte begriffliche Feld funktioniert vor der Folie eines Formkonzeptes: das "Wuchernde" / "Unausrottbare" / "zäh Überdauernde" entzieht sich durch kreatürliche Überlebensenergie kultivierender und logischer Strenge - der Wissenschaftler wird zum Gärtner. Sein Konzept des "Maßvollen", "Normalen" und "Angemessenen" wird sowohl auf der Zeitachse als auch auf materialer Ebene gesprengt. Allen Begriffen ist eine negative Wertung impliziert.

Die negativen Konnotationen dienen auch bei Dahlhaus der Ausgrenzung unerwünschter wissenschaftlicher Positionen. Dieser Vorgang wird auf subtile Weise vollzogen: über plastische und nachvollziehbare, leicht verständliche und der allgemeinen, alltäglichen Vorstellungswelt entlehnte Bilder. Durch eine streng musikwissenschaftliche Begründung sind die Ausgrenzungsvorgänge nicht legitimiert. Diese Leerstelle wird durch den rhetorischen Kunstgriff, den Dahlhaus als "polemische Drastik" bezeichnet (*Analyse und Werturteil*, S. 74), auf herausragende Weise kaschiert. Die Argumentation mit einprägsamer biologistischer Metaphorik steht im offenen Gegensatz zu geisteswissenschaftlichen Theorien, die eine eigene Begrifflichkeit entwickeln.

5.3. Beispiele (30)

Quelle: Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977.

Doch ist es nicht schwierig, einige Mängel zu zeigen, an denen die These vom Primat des musikalischen Vorgangs gegenüber dem Werk – verstanden als Maxime musikalischer Historiographie – krankt. (S. 16)

Als erzählbare Geschichte – im Sinne traditioneller, von Proust und Joyce noch unbeeinflusster Modi des Erzählens – erscheint ein Stück Vergangenheit also entweder durch die ästhetische Illusion einer lückenlosen Verkettung der Vorgänge oder aber – und das zweite Moment ist ausschlaggebend – auf Grund einer Vorentscheidung des Historikers für eine Idee, in deren Licht sich Wesentliches von Unwesentlichem abhebt und das Durcheinander der empirischen Wirklichkeit Gestalt annimmt. (Wenn Arthur C. Danto von einem "organisierenden Schema" spricht, an dem sich der Historiker orientiert, so ersetzt er die geglaubte Idee – die "Wahrheit" der Geschichte – durch einen heuristischen Entwurf, über dessen Brauchbarkeit das Ausmaß

entscheidet, in dem sich Fakten zwanglos zu einem verständlichen Muster ordnen: Die Metaphysik schrumpft zu bloßer Methodologie.) (S. 22f.) [Kommentar 9]

Quelle: Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (= Musikpädagogik: Forschung und Lehre, hg. von Dr. Sigrig Abel-Struth, Bd. 8).

Die Sprache, in der ästhetische Urteile formuliert werden, ist nicht selten vage und verworren. Logische Puristen, die von dem Treib besessen sind, sämtliche Begriffe, derer sie habhaft werden, in feste Definitionen zu sperren, sollten es vermeiden, in die Ästhetik und deren Geschichte zu geraten, in der sie verzweifeln müßten. Die Klage über das terminologische Chaos - ein Chaos, das durch die Neologismen und strengen Definitionen, die es eindämmen sollen, nur immer wächst - ist denn auch zu einem der Gemeinplätze geworden, durch deren Gebrauch Historiker ausdrücken, daß sie sich der wissenschaftstheoretischen Mängel ihrer Disziplin, an denen sie allerdings nichts ändern können, bewußt sind. (S. 39) [Kommentar 1]

Der Versuch, ästhetische Urteile durch musikalische Formkritik zu begründen, mag hybrid erscheinen. (S. 7)[Kommentar 1]

Umgekehrt sind es Analysen musikalischer Werke, die das Fundament einer Theorie darstellen, sofern sie nicht Luftwurzeln treibt. (S. 16)[Kommentar 1]

Denn nicht selten kranken musikalische Analysen oder analytische Fragmente, vor allem Beschreibungen der Harmonik und der Tonalität, an Unklarheit über den Zweck, den sie erfüllen sollen, einer Unklarheit, die den Verdacht provoziert, daß sie nutzlos seien. (S. 17) [Kommentar 1]

Das ästhetische Urteil verwandelt sich in ein technologisches; und die Anstrengungen, um der Leser willen den unaufhaltsamen Zug zur Sondersprache durch wuchernde Metaphorik zu verbergen, ändern nichts an der Tatsache, daß die Kritik in das Dilemma geraten ist, sich entweder über die Natur ihres Gegenstandes hinwegzusetzen oder so esoterisch zu werden wie die Werke, über die sie spricht. (S. 24) [Kommentar 1]

Zwar ist die Frage nach der Funktion der Musik, nach dem Nutzen, den sie hat, oder dem Schaden, den sie anrichtet, unausrottbar [...]. (S. 26) [Kommentar 1]

Der ästhetische Abstand zur Kunst der Avantgarde ist zu groß und unverkennbar, als daß er betont werden müßte; die soziale Differenz wird zwar nicht aufgehoben, aber verleugnet, da ästhetische Bildung als Privileg erscheint, das man mit schlechtem oder mindestens angekränkeltem Gewissen genießt; und das moralisch Verdächtige oder Anrühige des Schunds gilt als ästhetisch irrelevant oder wird sogar hervorgekehrt. (S. 29) [Kommentar 1]

Musikalische Kritik, der es nicht genügt, das 'Ah und Oh des Gemüts', wie Hegel es nannte, zu paraphrasieren, kann auf Kategorien wie Neu und Epigonal, deren historische Implikationen unverkennbar sind, nicht verzichten, ohne sich selbst preiszugeben oder zur Schrumpfung zu verurteilen (S. 30) [Kommentar 1]

Das Überwuchern der Vergangenheit im musikalischen Repertoire der Gegenwart macht das Epigonentum [...] zwar überflüssig, fordert es jedoch zugleich heraus. (S. 32) [Kommentar 1]

Das Epigonentum [...] muß unterschieden werden vom Veralteten, das manchmal an der Peripherie einer Epoche zäh überdauert [...]. (S. 32) [Kommentar 1]

Denn gerade als äquivalente Kategorie ist die Originalitätsidee geschichtlich wirksam geworden, und ein gegenwärtiger Wortgebrauch [...] würde den Begriff zu einem Schatten seiner selbst schrumpfen lassen. (S. 39) [Kommentar 1]

Noch verwickelter sind die Implikationen des Begriffes der Echtheit, der als ästhetische Kategorie ebenso fragwürdig wie unausrottbar ist. (S. 39) [Kommentar 1]

Und umgekehrt ist es ein Kriterium des musikalisch Schlechten oder Mißlungenen, daß die Abweichungen vom kompositionstechnischen Regelkodex einen Rückfall bedeuten und daß sie zusammenhanglose Details sind, die als zufällige Risse im Gewebe wirken. (S. 45) [Kommentar 1]

Von den eingeschliffenen Zusammenhängen aber, gegen die sich der Widerstand, die praktizierende Polemik des musikalischen Dadaismus richtet, sind die melodisch-rhythmischen Beziehungen in einem einzelnen Werk zu unterscheiden, Beziehungen, deren Variabilität und Dichte zu den ästhetisch-kompositionstechnischen Kriterien gehört, die sogar die Traditionsbrüche um 1910 und um 1950 fast unangekränkt überdauert haben. (S. 46) [Kommentar 1]

Ob aber die frühen atonalen Werke Schönbergs und Weberns, in denen die Differenzierung ins Extrem getrieben ist, ohne durch eine analog entwickelte Integration ausgeglichen zu werden, darum an einem ästhetischen Mangel kranken, der erst durch die Dodekaphonie aufgehoben wurde, dürfte zweifelhaft sein. (S. 50) [Kommentar 1]

Dennoch zögert man, [...] von Formzerfall zu sprechen [...] (S. 56) [Kommentar 1]

Der dünne, zerbrochene Tonsatz und die Neigung zu einem langsamen, gleichsam zögernden Zeitmaß sind zweifellos in der Natur eines Komponisten wie Webern begründet [...]. (S. 59) [Kommentar 1]

In jedem musikalischen Werk, auch dem einfachsten, hebt sich ein Vordergrund, der deutlich wahrgenommen werden soll, von einem Hintergrund ab, der halb im Schatten liegt; und daß in einer sekundären Schicht der Musik die Umrisse verschwimmen, ist nicht ein Mangel des musikalischen Hörens, nicht eine zufällige Unzulänglichkeit, an der es krankt, sondern ein Merkmal, das zum ästhetischen Wesen der Sache selbst gehört. (S. 65) [Kommentar 1]

Die Arie schrumpft zum Arioso. (S. 72) [Kommentar 1]

Kortes Darstellung der Stamitzschen Verfahren neigt, um der polemischen Drastik willen, zu Verzerrungen. Sie krankt vor allem an dem Widerspruch [...]. (S. 73f.) [Kommentar 1]

Das Durchführungsverfahren krankt also [...] an dem Mangel, daß Techniken, die als Extreme erscheinen, unvermittelt nebeneinander stehen [...]. (S. 78) [Kommentar 1]

Das einfache Schema der Liedform - wie sie mit einem unglücklich gewählten, aber unausrottbaren Terminus genannt wird - genügt jedoch nicht [...]. (S. 87) [Kommentar 1]

Die Rezeptionsforschung krankt, solange sie der Ästhetik auszuweichen sucht, an dem Mangel oder der Unklarheit, daß sie Reaktionen und Meinungen sammelt und zählt, ohne deren Objekt genügend bestimmt zu haben. (S. 35) [Kommentar 1]

Quelle: Hans Joachim Moser: *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern*, Stuttgart²1958 (¹1952).

Zwar war er gewiß keiner jener Schwärmer, die sich körperlich "an den Busen der Natur" warfen, gleichwohl wird niemand dem Autor der Musik zum "Sommernachtstraum" Naturgefühl absprechen wollen; vor allem aber besaß er den Romantikerinstinkt nach seiner polyglotten Seite, wie das Keltische der Hebridenouvertüre und das Südländische der Italienischen Sinfonie erweisen sollten; und schließlich neigte er zur Romantik in der ganzen zarten Anfälligkeit seiner Physis, die ihn zu einem Frühvollendeten im Geistigen wie im

vitalen Sinne hat werden lassen; er blieb ein feines Zimmergewächs, sehr fern von allem Naturburschentum. (S. 583)

Quelle: Blume, Friedrich: „Historische Musikforschung in der Gegenwart“, in: *Acta Musicologica* 40 (1968), S. 8-21.

Ich bin glücklich zu sehen, zu welchen kräftigen Wäldern (manchmal auch undurchdringlichen Dschungeln) sich die Bäumchen entwickelt haben, die vor gut einem halben Jahrhundert gesetzt worden sind. Ich bin voll Sorge zu sehen, daß wucherndes Schlingwerk die gesunden Stämme zu erdrücken droht. (S. 21)

Auf der anderen Seiten [sic] droht, wie W. Wiora es treffend genannt hat, neue "Verinselung", drohen Intoleranz der Methoden und Überzüchtung des Spezialistentums. (S. 21)

Wir sollten bemüht bleiben, daß Musikgeschichte im universalen Bildungsbedürfnis der homines bonae voluntatis ihren Platz nicht verliert, daß sie nicht auf den Durststrecken engen Fachdenkens dahinwelkt. (S. 21)

Quelle: Richard Petzoldt: „Musikwissenschaft heute“, in: *Der Musikalmanach*, hg. v. Viktor Schwarz, München 1948, S. 381-402.

Ebenso wie der Konzertbesucher mit Erstaunen feststellen muß, daß die von den Wiener Klassikern aufgerichtete Weltherrschaft der deutschen Musik im Laufe des 19. Jahrhunderts durch dessen national-romantische Strömungen zersetzt wurde,[sic] und heute durch ehemals gänzlich unschöpferische Völker grundsätzlich gefährdet ist, blieb auch die Musikwissenschaft des Auslandes, obgleich sie dort nie die Rolle spielte wie bei uns, nicht müßig. (S. 387f.)

6. Sprechende Subjekte

6.1. Methode

Die Verknappung der sprechenden Subjekte, also die Auswahl derer, die berechtigt sind, sich im Diskurs zu äußern, erfolgt sowohl über Ausschließungssysteme des Verbotes als auch über hochdifferenzierte Ordnungsmuster, die entweder über definierte Rituale, über Diskursgesellschaften, Doktringruppen oder über Erziehungssysteme die jeweiligen Bedingungen erkennen lassen, um im Diskurs sprechen zu können. Anhand des Begriffes "Sprechende Subjekte" soll untersucht werden, inwieweit im Diskurs bestimmte Qualifikationen vorgegeben werden, die zur Teilnahme, also zum Sprechen berechtigen.

6.2. Beispielanalyse

Quelle: Hans Albrecht: „Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau: Zum Beginn des 10. Jahrgangs der Zeitschrift ‚Die Musikforschung‘“, in: *Die Musikforschung* 10 (1957), S. 85-95.

Er [der Chronist] will nur als einer derjenigen, die von Anfang an 'dabei' gewesen sind, einige Stadien der Entwicklung skizzieren, damit vor allem die Jüngeren wissen, wie es einmal war, und damit sie beurteilen können, warum dieses oder jenes Unternehmen nicht ins Leben gerufen worden oder nicht am Leben geblieben ist. (S. 85)

Hans Albrecht veröffentlichte 1957 im zehnten Heft der *Musikforschung* seinen Artikel "Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau". Im Mittelpunkt von Albrechts Aufsatz steht ein Bericht über die Entwicklung der deutschen Fachinstitution vor und nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Albrecht weist einem genau charakterisierten Personenkreis das Recht auf die Rede über diese Ereignisse zu: Bedingung ist die persönliche Teilnahme an den Ereignissen. Albrecht bezeichnet sich selbst als "einer derjenigen, die von Anfang an 'dabei' gewesen sind" (S. 85), doppelt hervorgehoben durch seine Nähe zum 'Geschehen': "da schließlich der Chronist auch diese Entwicklung [...] aus einer Nähe beobachten konnte, wie kaum ein anderer, bzw. aktiv an ihr beteiligt war" (S. 85). Der Einschub "wie kaum ein anderer" limitiert deutlich, auch gerade in der Satzstellung als besonders untergeordnetes Satzglied, das Recht anderer, diesen Diskurs zu führen. Voraussetzung für die

Verknappungsstrategien in der Steuerung des Diskurses ist das Konzept der "historische[n] Realität", des "wie es einmal war" (Albrecht, S. 85). Damit existiert eine Grenze zwischen Diskursteilnehmern, die gleichzeitig die 'Wahrheit' vom Falschen trennt: die "Nachgeborenen", "Jüngeren" (S. 85) müssen den Diskurs der Älteren als das 'Wahre' akzeptieren, die im Diskurs gegenwärtige Macht bleibt den Fachvertretern überlassen, die bereits vor 1945 das Fach dominiert haben. Die Diskursteilnehmer werden unterschieden in die sprechenden Subjekte (Wissenschaftler, deren Biographie sie als 'Zeitzeugen' der Ereignisse ausweist) und die stummen Zuhörer (die Generation der Wissenschaftler, die an den Ereignissen nicht mehr unmittelbar teilgenommen haben). Diese Einteilung wird in einem doppelten Schritt legitimiert: Der bei Foucault so bezeichnete "Wille zur Wahrheit" (S. 16) tritt als objektiv beschreibbare "historische Realität" auf (Albrecht, S. 85), deren Erkenntnisfähigkeit den Zeitgenossen vorbehalten ist. Der fachhistorische Diskurs, der sich nach 1945 entwickelt, bleibt damit einer 'Zensur' durch diejenigen Wissenschaftler unterworfen, die vor 1945 Teil der Institution Musikwissenschaft waren. Die vielfältigen Strategien der Steuerung des musikwissenschaftlichen Fachdiskurses in der Nachkriegszeit übernehmen die Funktion, Fragen nach dem Zusammenhang zwischen fachlichen Problemstellungen (z. B. nationale Musikgeschichte) und spezifisch nationalsozialistischen Ideologemen gar nicht erst aufkommen zu lassen. Beobachtet man die Kontinuität in der Besetzung musikwissenschaftlicher Lehrstühle vor und nach 1945, erscheint die Notwendigkeit solcher Limitierungsstrategien durchaus plausibel.

6.3. Beispiele (12)

Quelle: Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977.

Die folgenden Kapitel aus einer musikwissenschaftlichen Historik – Reflexionen eines unmittelbar Betroffenen, nicht eines Philosophen, der "über der Sache steht" – sind nicht aus abstraktem theoretischem Ehrgeiz entstanden, sondern weil der Verfasser bei der Konzeption einer Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in Schwierigkeiten geriet. (S. 9f.) [Kommentar 10]

Einstweilen zehren die Verfechter einer sozialhistorischen Musikgeschichtsschreibung noch weitgehend von dem ungerechten Vorteil, die Mängel der traditionellen Werkgeschichte kritisieren zu können, statt eigene Resultate - an denen es immer noch mangelt - rechtfertigen zu müssen. Triumphe der programmatischen über die praktizierenden Historiker sind allerdings selten von Dauer. (S. 21f.)

Quelle: Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (= Musikpädagogik: Forschung und Lehre, hg. von Dr. Sigrid Abel-Struth, Bd. 8).

Nicht, daß dem Hochmut der Eingeweihten das Wort geredet werden soll. Daß jedoch niemand das Recht hat, es musikalischen Analphabeten zum Vorwurf zu machen, daß sie es sind, ändert nichts daran, daß der Analphabetismus ein brüchiges Fundament für ästhetische Urteile ist. (S. 14) [Kommentar 1]

Nicht, daß eine Ausbreitung des musikalischen Lesens nach dem Modell des sprachlichen zu erhoffen wäre. [...] Andererseits ist es jedoch eine Übertreibung, den musikalischen Analphabetismus ästhetisch zu legitimieren und zu leugnen, daß er eine Hemmung adäquaten Hörens darstellt. (S. 64f.) [Kommentar 1]

Das scheinbar unbefangene Hören der musikalischen Analphabeten ist in Wahrheit ein in den Schemata der Unterhaltungsindustrie befangenes [...]. (S. 64) [Kommentar 1]

Daß jedoch niemand das Recht hat, es musikalischen Analphabeten zum Vorwurf zu machen, daß sie es sind, ändert nichts daran, daß der Analphabetismus ein brüchiges Fundament für ästhetische Urteile ist. (S. 14) [Kommentar 1]

Quelle: Hans Albrecht: „Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau: Zum Beginn des 10. Jahrgangs der Zeitschrift ‚Die Musikforschung‘“, in: *Die Musikforschung* 10 (1957), S. 85-95.

Er [der Chronist] will nur als einer derjenigen, die von Anfang an 'dabei' gewesen sind, einige Stadien der Entwicklung skizzieren, damit vor allem die Jüngeren wissen, wie es einmal war, und damit sie beurteilen können, warum dieses oder jenes Unternehmen nicht ins Leben gerufen worden oder nicht am Leben geblieben ist. (S. 85) [Kommentar 11]

Da aber gerade auch die Jahre 1935 bis 1945 für das, was 1946/47 wieder aufzubauen war, in vieler Beziehung von entscheidender Bedeutung waren, das Bild dieses Jahrzehnts deutscher Musikforschung - begreiflicherweise - den Nachgeborenen unter Aspekten erscheint, die, allzu vereinfacht und verallgemeinert, der historischen Realität nicht voll und ganz entsprechen, und da schließlich der Chronist auch diese Entwicklung (seit etwa 1938) aus einer Nähe beobachten konnte, wie kaum ein anderer bzw. aktiv an ihr beteiligt war, scheint es angebracht, auch schon um des Kontrastes zwischen "vorher" und "nachher" willen den Blick über die Grenze des deutschen Zusammenbruchs 1945 hinaus rückwärts zu lenken. (S. 85)

Quelle: Blume, Friedrich: „Historische Musikforschung in der Gegenwart“, in: *Acta Musicologica* 40 (1968), S. 8-21.

Ich glaube, wir stehen im Begriff, eine grundlegende Fähigkeit des Historikers einzubüßen: die Fähigkeit zur Zusammenschau, wir verlieren die Kraft zur Synthese. [...] Geschichtliches Denken aber heißt Verstehen; Verstehen heißt, nach dem Sinn der Dinge fragen, die uns in der Geschichte begegnen. Mir scheint, der Zeitpunkt ist gekommen, da die historische Musikforschung sich (jenseits allen Streites über Methoden) besinnen muß, was sie eigentlich will, wo ihre Ansatzpunkte liegen und welche Ziele sie sich setzt. (S. 17)

Ich selbst [...] bekenne für meine Person, daß ich mich zeitlebens funditus als Musiker gefühlt habe, als Musiker mit einem besonderen Hang zum geschichtlichen Verstehen und zu einer pädagogischen Weitergabe dieses Verstehens. (S. 17f.)

Quelle: Hans Joachim Moser: *Musikästhetik*, Berlin 1953 (= Sammlung Göschen Bd. 344).

Als Kritiker kann der Ästhetiker nur fragen: 1. Was hat der Künstler hier erstrebt und welche Mittel hat er dafür angewandt? 2. Inwiefern hat er das Beabsichtigte erreicht? 3. Inwiefern war das Gewollte wollenswert? (S. 9)

Sicherer erscheint darum – entsprechende Fähigkeiten vorausgesetzt – das Verstehen des Kunstwerks durch deutende Aufnahme seitens des Hörers. Das erfordert freilich vor allem zweierlei: fachmännisches Können des Analysierenden (auf Grund hinreichenden Erfahrungsmaterials und technischen Wissens) und helllichtige Einfühlungsgabe hohen Ranges, also wahre Kennerschaft. (S. 9)

7. Kommentartexte zu den Beispielen des paradigmatischen Bereiches

(1)

Analyse und Werturteil in der Diskussion: Auszüge aus dem Disput zwischen Peter Sprünken und Carl Dahlhaus

Peter Sprünken: "Werturteil und Wissenschaftlichkeit", in: *Die Musikforschung* 23 (1970), S. 55-61.

Man muß in der gegenwärtigen musikwissenschaftlichen Situation fragen, ob die völlig anderen Voraussetzungen, die wissenschaftlich sozusagen naive Vorgehensweise ästhetisch-normativer Interessen mit den kognitiv-informativen Absichten und Forderungen wissenschaftlich intendierter Lösungsversuche zu anstehenden Problemen noch zu vereinbaren sind. Denn trotz Jugendmusikbewegung und Nationalsozialismus zeichnet sich durch den Progreß systematischen Forschens und theoretischen Denkens ein notwendiger und wünschenswerter Widerspruch zwischen kognitiv-informativen, musikhistorischen und ästhetisch-praktischen Interessen, Mitteln und Erkenntnissen ab. Aktuelle Probleme, etwa die Etablierung einer Psychologie und Theorie des Schaffens-, Interpretations- und Rezeptionsvorganges, ihrer historischen Voraussetzungen und gesellschaftlichen Relevanz, Fragen auch nach den weiterliegenden, möglicherweise politischen und sozialen Folgen musikalischer Praxis und Theorie, die Integration und Anwendung von Erkenntnissen und Methoden anderer wissenschaftlicher Disziplinen wie etwa Kybernetik und Informationstheorie usw. sind unabhängig von der Sympathie für bestimmte normative Systeme und musikalischen Praxis nicht allein durch ästhetische Überlegungen und Mittel, sondern durch systematische, rational gesteuerte Vorgehensweisen zu lösen. Das blinde Vertrauen auf das wissenschaftliche Leistungsvermögen tradierter ästhetischer Konventionen und Mittel muß nach dem Schiffbruch der Musikwissenschaft im Nationalsozialismus unbefriedigend bleiben.

Der Verzicht auf neue und leistungsfähigere Auffassungsmuster, der implizite in der Empfehlung liegt, als letzte wissenschaftliche Instanz für die Richtigkeit von Werturteilen jene kompositionstechnischen Sachverhalte anzuerkennen, die einem kognitiv-informativen Interesse in der Regel nicht adäquat sein können, und der auch durch das Versprechen auf die eingehandelte Tiefe des Verstehens nicht ausreichend motiviert und legitimiert werden kann, bedeutet zugleich Verzicht auf die Vorteile einer kritischen wissenschaftlichen Methodologie: Er verhindert mit der Empfehlung einer für ihre Voraussetzungen blinden Analytik ohne Not die aufklärerische und progressive Potenz von Wissenschaft, an der festzuhalten auch auf Kosten einer Öffentlichkeit, die ohnehin mehr am Etat als an den Resultaten musikwissenschaftlichen Bemühens interessiert ist, wünschenswert erscheint. (S. 57)

Ist die Annahme einer funktionslosen Musik und deren Ästhetik vom Gesichtspunkt kritischer Wissenschaft überhaupt legitim; muß ein Verfahren, das durch Reduktion auf ein festgelegtes System von innermusikalischen Begründungszusammenhängen neue Erkenntnismöglichkeiten ausschließt, sich im deutenden Nachvollzug dieses Systems nicht unweigerlich zu Tode laufen? Werden durch werkimmanente Kritik nicht Mittel und Entscheidungen vorgeschrieben, die falsche Aspekte und Prioritäten setzen und – weiterer Gesichtspunkt – werden dadurch nicht Bereiche musikalischer Praxis von vornherein vernachlässigt oder ausgeschlossen, die den größeren Teil des Musiklebens ausgemacht haben und ausmachen und deren Untersuchung möglicherweise wichtige Rückschlüsse für die Erkenntnis auch der "großen" Musik des 19. Jahrhunderts zuließen? (S. 58)

Carl Dahlhaus: "Werturteil und Sachurteil. Eine Entgegnung", in: *Die Musikforschung* 23 (1970), S. 188-190.

In einem Aufsatz über "Werturteil und Wissenschaftlichkeit", der als Kritik an den herrschenden Prinzipien der Musikwissenschaft gemeint ist, polemisiert Peter Sprünken gegen eine Miscelle von mir, die ihm geeignet erscheint, als dunkle Folie zu dienen, von der sich seine eigene Überzeugung als Gegenthese abhebt. Daß er mich mißverstanden hat – er neigt

dazu, zwischen den Zeilen zu lesen, wo nichts steht, statt in den Zeilen eines Textes zu lesen –, wäre kein genügender Grund zu einer Entgegnung: um so weniger, als es offenkundig ist. Interessant aber ist Sprünkens Aufsatz als Dokument des Antihistorismus, der sich gegenwärtig ausbreitet.

1. Der primäre Gegenstand, in den Sprünken meine unscheinbare Miszelle hineinzieht, ist Max Webers Postulat der Wertfreiheit. [S. 188]

Der Grund der Mißverständnisse scheint ein ins Extrem getriebener Ideologieverdacht zu sein: Sprünken tendiert dazu, die Deskription der Herkunft eines Urteils – das "Verstehen" der Voraussetzungen – umstandslos als Zustimmung zu dem Urteil selbst aufzufassen, sofern der Autor es versäumt, seine Kritik an dem, was er beschreibt, auszusprechen. So unleugbar es jedoch ist, daß die prinzipielle Suspendierung von Kritik – die Maxime, daß Geschichtliches sich nur verstehen, aber nicht kritisieren lasse – in einer Kunstwissenschaft lähmend wirken würde (ich wüßte nicht, wer die Askese jemals praktiziert hätte), so unerträglich wäre es andererseits, wenn man keinen deskriptiven Satz mehr kommentarlos äußern dürfte, ohne sich dem Vorwurf auszusetzen, man sei ein Ideologe des bestehenden Zustands und der Traditionen, in denen er begründet ist. [S. 189]

(2)

Zur Gegenüberstellung:

"Von einem Verlust des Interesses an der Geschichte ist unter Historikern seit Jahrzehnten die Rede. Und in den letzten Jahren zeichnen sich institutionelle Konsequenzen der Geschichtsmüdigkeit ab. Geschichte als Schul- und Universitätsdisziplin ist gefährdet: von innen durch eine Unsicherheit, die sich in methodologische Reflexionen flüchtet, von außen durch eine Gleichgültigkeit, die schließlich zur bürokratischen Aushöhlung oder sogar Abschaffung des scheinbar Überflüssigen tendiert. Jedenfalls bildet die Geschichte, die wissenschaftlich institutionalisierte Erinnerung, für ihre Verächter nicht mehr die Instanz, von der man Rückhalt erwartet, wenn man sich seiner selbst und der Welt, in der man lebt, zu vergewissern sucht."

Carl Dahlhaus: "Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), H. 2, S. 79.

Ein ausführlicher Vergleich zwischen beiden Texten findet sich unter "Musikgeschichtsschreibung im Vergleich" im Bereich "Syntagmatische Analysen".

(3)

Michael Walter setzt sich in seinem Essay "Die ideelle Tatsächlichkeit der Oper: Meyerbeers Opern in der Weimarer Republik" (in: *Hitler in der Oper: Deutsches Musikleben 1919-1945*, Stuttgart 2000, S. 131-174) mit der Meyerbeer-Rezeption in Deutschland nach 1919 auseinander. Besonderes Gewicht erhält dabei auch die Darstellung des Meyerbeer-Diskurses, der eingebunden war in die Debatte um politisch rechte und politisch linke Auffassungen von "Internationalität" und "Weltbürgertum" (vgl. dazu Abschnitt IV, S. 146-155). Das von Walter referierte Argumentationsmuster findet sich auch in Mosers Text aus den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts. Vergleiche dazu auch den Abschnitt "Moser und Mendelssohn" (unter "Paradigmatische Analysen").

(4)

Bei Moser findet sich die Abgrenzung der Deutschen gegenüber den Juden in der Gegenüberstellung von "wir" und "Mendelssohn".

(5)

Die allgemeine Schwierigkeit der deutschen Musikwissenschaft, ihren Gegenstand und damit das Fach selbst zu definieren, ist auch in Mosers letztem Absatz der Einleitung seiner "Musikästhetik" offenkundig: Der Erweiterung des wissenschaftlichen Blickwinkels setzt er das Beharren auf dem 'Eigentlichen', dem Zentrum deutschen musikwissenschaftlichen Denkens entgegen. Das Einbeziehen "noch anderer überseeischer Hochkulturen" in musikästhetische Fragestellungen erscheint lediglich durch die veränderte gesellschaftliche Wahrnehmungsfähigkeit erzwungen.

(6)

Hier erfolgt in einer anscheinend beiläufigen Parenthese die kaschierte Ausgrenzung eines nicht-hermeneutischen Geschichtskonzeptes, das als solches nicht genannt, sondern personalisiert – nämlich gebunden an den Philosophen Danto – wird. In seinem Aufsatz "Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?" [in *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), H. 2, S. 79-84] formulierte Dahlhaus diesen Passus, dem der wörtlich fast identische Satz vorangeht, nicht als äußerlich untergeordnete Ergänzung, sondern aus einer Außenperspektive: "Gibt man dagegen – und das scheint eine 'Forderung des Tages' zu sein – die Ideen preis, als deren Verwirklichung Geschichte begreifbar wurde, so zerbröckelt die Kontinuität, der innere Zusammenhalt der Ereignisse, und die Entscheidung darüber, was 'der Geschichte angehört' und was nicht, wird unbegründbar." (S. 82) Einen Vergleich beider Texte von Dahlhaus findet sich im Abschnitt "Syntagmatische Analysen" unter "Musikgeschichtsschreibung im Vergleich".

(7)

Zur Gegenüberstellung:

"Nicht, daß die 'Ereignisse' gleichgültig wären; aber sie sind eine Funktion des Verständnisses der Werke, die - im Unterschied zu den Dokumenten der politischen Historie - das Ziel, nicht den bloßen Ausgangspunkt der Untersuchung bilden. Musikhistorie ist - da sie eine Auswahl der Werke voraussetzt, deren Entstehungs- und Wirkungsgeschichte zu schreiben lohnt - durch Ästhetik, und zwar durch die klassisch-romantische Ästhetik des autonomen Werkes, fundiert. Der Begriff des Werkes und nicht der des Ereignisses bildet ihre tragende Kategorie."

Carl Dahlhaus: "Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), H. 2, S. 79.

Ein ausführlicher Vergleich zwischen beiden Texten findet sich unter "Musikgeschichtsschreibung im Vergleich" im Bereich "Syntagmatische Analysen".

(8)

Zur Gegenüberstellung:

"In der Musikhistorie bedeutet der Wechsel des Gesichtspunktes, daß nicht die 'großen Werke', die aus der Unmenge des Produzierten herausragen, sondern vielmehr die unabsehbaren

Massen von 'Trivialmusik', aus denen die alltägliche musikalische Realität besteht, die 'eigentliche Geschichte' ausmachen."

Carl Dahlhaus, "Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), H. 2, S. 81.

Ein ausführlicher Vergleich zwischen beiden Texten findet sich unter "Musikgeschichtsschreibung im Vergleich" im Bereich "Syntagmatische Analysen".

(9)

Zur Gegenüberstellung:

"Als erzählbare Geschichte - im Sinne traditioneller Modi des Erzählens [...] - erscheint ein Stück Vergangenheit also entweder durch die ästhetische Illusion einer lückenlosen Verkettung der Vorgänge oder aber - und das zweite Moment ist ausschlaggebend - auf Grund einer Vorentscheidung des Historikers für eine Idee, in deren Licht sich Wesentliches von Unwesentlichem abhebt und das Durcheinander der empirischen Wirklichkeit Gestalt annimmt. Gibt man dagegen - und das scheint eine 'Forderung des Tages' zu sein - die Ideen preis, als deren Verwirklichung Geschichte begreifbar wurde, so zerbröckelt die Kontinuität, der innere Zusammenhalt der Ereignisse, und die Entscheidung darüber, was 'der Geschichte angehört' und was nicht, wird unbegründbar."

Carl Dahlhaus, "Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?", in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), H. 2, S. 82.

Ein ausführlicher Vergleich zwischen beiden Texten findet sich unter "Musikgeschichtsschreibung im Vergleich" im Bereich "Syntagmatische Analysen".

(10)

Mit diesem Absatz schließt das Vorwort zu den *Grundlagen der Musikgeschichte*.

(11)

Clytus Gottwald: "Deutsche Musikwissenschaft", in: *Verwaltete Musik. Analyse und Kritik eines Zustandes*, hg. v. Ulrich Dibelius, München 1971, S. 73:

Statt dessen hat sie [die deutsche Musikwissenschaft] gerade Bessler zum Denkmal hinaufstilisiert und ihn mit dem irrationalen Epitheton vom "begnadeten Wissenschaftler" in einer Weise tabuisiert, daß schon der Hinweis auf seine Vergangenheit zu einer kleinen musikwissenschaftlichen Palastrevolution führte. Das Problem der Liquidation faschistischen "Gedankengutes" in der deutschen Musikwissenschaft fordert nicht nur eine besondere gedankliche Anstrengung, sondern zunächst die Erarbeitung neuer wissenschaftlicher Kategorien. Statt solches endlich auf sich zu nehmen, fuchteln die älteren Kollegen immer noch mit dem Argument herum, man könne den Nationalsozialismus nur beurteilen, wenn man selbst dabei gewesen sei, - was seinen Opfern zum Beispiel im allgemeinen nicht möglich gewesen ist.

[Eine ausführliche Analyse von Albrechts Aufsatz findet sich unter "Beispielanalyse" sowie unter "Selbstdarstellung nach 1945" im Bereich "Syntagmatische Analysen".]

Ergänzungstexte zu den syntagmatischen Untersuchungen

1. Diskussionsstand Musikwissenschaft: Textbeispiele (30)

Quelle: Michael Walter: „Thesen zur Auswirkung der dreißiger Jahre auf die bundesdeutsche Nachkriegs-Musikwissenschaft“, in: Gesellschaft für Musikforschung: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hg. v. Isolde v. Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001.

Doch wäre dem bekannten Argument, daß es *die* bundesdeutsche Nachkriegswissenschaft nicht gebe (also alle Musikwissenschaftler gewissermaßen Solitäre seien), entgegenzuhalten, daß es sehr wohl ein universitäres Fach Musikwissenschaft gab und gibt, das sich ebenso wie die *Gesellschaft für Musikforschung* über das gemeinsame Interesse für die (meist historische) Musikforschung und deren Gegenständen definiert, und daß es eine epochenabhängige biographische und universitäre Sozialisation der - nicht nur akademischen - Fachvertreter gegeben hat (und gibt), die zu gemeinsamen Interessenlagen, Fragestellungen und Methoden führte. Zu betonen ist in diesem Zusammenhang auch, daß es einen de facto durch die führenden Lehrstuhlvertreter etablierten Kanon an Fragestellungen und Methoden gab und gibt, der das universitäre Fach Musikwissenschaft prägt, sowie daß durch die nicht zu unterschätzende Tätigkeit von Fachvertretern als Gutachter, Herausgeber von Fachzeitschriften, Buchreihen oder ein Unternehmen wie der *Musik in Geschichte und Gegenwart* natürlich ebenfalls ein methodischer und sachlicher Kernbereich des Fachs festgelegt wird. (S. 491f.)

Mit der Konzentration auf die Analyse verbunden war eine ideologische Festlegung auf das Kunstwerk und dessen vorgeblich überhistorischen Wert. Die Konsequenz daraus war die Vernachlässigung der Populärmusik bzw. funktionalen Musik aller Epochen. Die Bibliographie des Artikels »Populäre Musik« von Peter Wicke in der »neuen MGG« führt bezeichnenderweise kaum deutsche Titel auf. Und lediglich der dort genannte von Dahlhaus herausgegeben Band über Trivialmusik im 19. Jahrhundert stammt aus den sechziger Jahren, drei weitere Titel aus den siebziger Jahren, der Rest aus den Achtzigern bzw. Neunzigern. Zudem wurde die populäre Musik selbst wenn es sich um ältere Musik handelte, aus dem Gebiet der historischen Musikwissenschaft in das der systematischen abgeschoben, als ob populäre Musik keine Geschichte habe. Die Konzentration auf das Kunstwerk und die »großen« Komponisten – unter denen in der Regel die großen deutschen Komponisten zu verstehen waren – führte in gewisser Weise zu einer positivistischen Mechanisierung, die wiederum mit der ebenfalls positivistischen Quellenforschung verknüpft war. Die alleinige Orientierung an den Quellen, die in jenem Argument gipfelte, das aus dem 19. Jahrhundert wohlbekannt ist, daß man nämlich zunächst einmal alle verfügbaren Quellen edieren müsse und diese erst danach in der Zusammenschau deuten könne, resultierte sinngemäß in einer Haltung, die dem entsprach, was der Historiker Edward Hallett Carr 1961 in Bezug auf den Rankeschen Positivismus konstatierte: »Ranke piously believed that divine providence would take care of the meaning of history if he took care of the facts«. Eine solche Haltung begünstigte ästhetisch fragwürdige Schlüsse, die auf dem Nimbus der großen Namen beruhten. (S. 496)

Die ungünstige institutionelle und epistemologische Situation der derzeitigen deutschen Musikwissenschaft resultiert gewiß nicht allein aus der Entwicklung der Nachkriegszeit, sie ist aber auch nicht unabhängig davon. Denn das Problem der deutschen Musikwissenschaft war weniger die bis vor kurzem fehlende Aufarbeitung der Fachgeschichte im Dritten Reich, sondern die Tatsache, daß diese fehlende Aufarbeitung ein Symptom der fehlenden Auseinandersetzung mit den musikwissenschaftlichen Inhalten der zwanziger bis vierziger Jahre und dem daraus resultierenden Rückzug auf einen verengten Fachbegriff war. (S. 509)

Die nahezu fanatische Konzentration auf Quellenarbeit, die nichts anderes als eine Umgehung von Fragen war, die außerhalb des philologischen Quellenbefunds lagen, mußte auch dazu

führen, daß sich die Musikwissenschaft aus der musikinteressierten Öffentlichkeit nahezu abmeldete. Vor allem das Gebiet der Biographik, auf dem sich vor Kriegsende die Bedeutung der Musikwissenschaft für eine breitere Öffentlichkeit manifestiert hatte, wurde nicht mehr abgedeckt. Welcher Geist dahinterstand, läßt sich unschwer noch aus den Diskussionen über Hildesheimers Mozart-Biographie auf einem 1978 in Wolfenbüttel abgehaltenen Symposium über *Quellenforschung in der Musikwissenschaft* ersehen. Angesichts der Popularität von Hildesheimers Buch kritisierte Wolfgang Rehm damals das Versagen der deutschen Musikwissenschaft, insbesondere der Mozart-Forschung, die es nicht gewagt hätte, über die Quellenforschung hinauszugehen. (S. 502f.)

Für die bundesdeutsche Musikwissenschaft ist zu konstatieren, daß die in den frühen achtziger Jahren latente Legitimationskrise am Ende des 20. Jahrhunderts und am Beginn des neuen Jahrtausends manifest geworden ist und zu handfesten Konsequenzen geführt hat, zum Beispiel in der in einem *Memorandum* der Gesellschaft für Musikforschung beklagten Form der Stellenherabstufung und Stellenstreichung. Mittlerweile sind bundesweit ganze Institute von der Schließung bedroht. Dies wurde keineswegs allein durch das Finanzdilemma der Universitätsbudgets heraufbeschworen. Vielmehr fehlt der Musikwissenschaft als »kleines Fach« der Schutz der Fakultäten und Rektorate, denen die Existenzberechtigung eines Faches schwer zu vermitteln ist, das sich innerhalb der anderen Geisteswissenschaften immer mehr isoliert hat. Wenn etwa von der Musikwissenschaft heute »eine Epochen- und Gattungsgeschichte« gefordert werden kann, »die nicht nach Vorurteilen das Material selektiert«, »die Fülle des Materials zu ordnen versucht und dabei die Ordnungskriterien offenlegt« und »sich nicht mit der Handvoll von Meisterwerken begnügt«, die »dem Zahn der Zeit widerstanden haben«, dann ist das deswegen erschreckend, weil hier etwas eingefordert wird, das in anderen Fächern schon lange zum Standard wissenschaftlicher Darstellungen gehört. (Und nicht ohne Verwunderung stellt man fest, daß der Autor dieser Zeilen in anderem Zusammenhang in einer Weise kritisiert wird, die zeigt, daß er selbst sich gerade nicht an diese Postulate gebunden fühlt. (S. 507)

Quelle: Art. „Musikwissenschaft“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Band 6, Kassel u. a. 1997.

Die Verstrickungen der Musikwissenschaft mit der nationalsozialistischen Ideologie sind erst seit den 1990er Jahren zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht worden (B. Schmid 1995, 1997, P. Potter 1996), da das Thema aus vielerlei Gründen und Rücksichten, die nicht zuletzt auf die Kontinuität des Faches vor und nach 1945 in Deutschland weisen, weitgehend verschwiegen wurde. Zudem kommt die Konzentration auf deutsche Musik (die sich rasch verbinden ließ mit der nationalsozialistischen Musikpolitik) auch aus der Entwicklung des Faches vor 1933 [...]. [Sp. 1807 (Abschnitt von Andreas Jaschinski)]

Inwieweit die Korrumpierung durch den Nationalsozialismus die westdeutsche Musikwissenschaft nach 1945 auch intellektuell noch beschädigte, ist umstritten. [Sp. 1815 (Heinz von Loesch).]

Strittig bleibt, ob die bei Adorno, Eggebrecht und Dahlhaus gleichermaßen zu beobachtende Konzentration auf Bach, Beethoven, Brahms, Wagner und die Zweite Wiener Schule (bei gleichzeitiger Vernachlässigung von Verdi, Debussy und Stravinskij) auf einer national gefärbten, »germanozentristischen« Sichtweise beruht oder als Ausdruck einer einseitigen Fixierung auf einen strukturell bestimmten Werkbegriff verstanden werden muss. [Ebd., Sp. 1816.]

Quelle: Franz Körndle, „Musikwissenschaft und Mittelalterforschung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: Gesellschaft für Musikforschung: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hg. v. Isolde v. Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001.

Der Vergleich publizierter wissenschaftlicher Arbeiten und ihrer Verbindungen untereinander sowie die Untersuchung der damaligen Diskussionskultur lassen erkennen, dass bestimmte Gedankengänge vielfach wiederkehren. Ihr Auftauchen in den Schriften ideologisch höchst unterschiedlich ausgerichteter Autoren liegt wohl in der Natur der Sache. Entscheidend dürfte aber sein, den Prozess zu beachten, wie wissenschaftlich begründete und vertretbare Überlegungen bis zur Verfälschung der Geschichte deformiert werden können. (S. 209)

Quelle: Thomas Phleps, „'Ein stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit' – Musikwissenschaft in NS-Deutschland und ihre vergangenheitspolitische Bewältigung“, in: Gesellschaft für Musikforschung: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hg. v. Isolde v. Foerster, Christoph Hust, Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001.

Adorno hat gelegentlich seiner Anmerkungen zur Aufarbeitung der Vergangenheit darauf insistiert, dass der einst waltende kollektive Narzissmus mit der Befreiung vom NS-Regime durchaus nicht zerstört wurde, sondern – wie auch seine objektiven gesellschaftlichen Bedingungen – fortbesteht und nur darauf lauere, „repariert zu werden“ [in: „Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit“, in: Theodor W. Adorno: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969*, hg. v. Gerd Kadelbach, Frankfurt/M. 1975, 19f.]. Wenn dem so ist – und ich denke, dem ist so –, dann kann Aufarbeitung der Vergangenheit nur bedeuten, ohne kaltes Vergessen des einst Geschehenen seinen weiter bestehenden Ursachen im Hier und Jetzt nachzugehen: Der Entqualifizierung der Ausgeschlossenen, die heute in ihrer inversen Form politisch korrekter Heiligsprechung der Opfer so manchen musikwissenschaftlichen Beitrag als ‚gut gemeint‘ disqualifiziert, und der Entqualifizierung des Ausgeschlossenen, der populären Musik wie der anderer Kulturen auch im eigenen Land, der politischen und der neuen Musik, – überhaupt den Segregationsstrategien unserer Disziplin, der es weiterhin und vor allem an prinzipieller interdisziplinärer Offenheit mangelt. (S. 486f.)

Quelle: Pamela M. Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven, London 1998.

After 1945, shifts in methodology gravitated toward objective, positivist approaches, such as chronologies and the careful analysis of source materials. These shifts might have been regarded as a departure from Nazi musicology, in that they abandoned the irrational in favor of the rational. Nevertheless, the German emphasis remained intact. Methods may have become less subjective and therefore less politically suspect, but the favored objects of these methods were still the composers designated as pillars of German greatness, such as Bach, Beethoven, Mozart, and Wagner. (S. 263)

That Moser could be attacked for striving to find Germanness in music beyond the borders of Germany, while Blume could be praised for „resistance“ in his „scientific“ attempts to isolate the specific, inherent qualities of musical Germanness, highlights the futility of trying to denazify musicological scholarship. Moser and Blume shared the same goal of defining

musical Germanness as a national characteristic, and both worked on the underlying assumption of its universal hegemony. (S. 255)

Moser [...] sought permanent employment from the "Ahnenerbe" [...]. Moser [...] was retired from the doctorship of the Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in 1933. He left his position on good terms and drew a comfortable pension until 1936, when the government reopened a 1930 case accusing Moser of adultery, found against him, and reduced his pension by 40 percent. This left Moser to supplement his income with freelance writing in order to support his large family. The mutually beneficial collaboration with the "Ahnenerbe" prompted him to submit a book manuscript to the "Ahnenerbe" publishing house, to ask for travel funds, to seek an endorsement for his pending appointment with the Propaganda Ministry, and ultimately to request appointment as a permanent consultant. Unfortunately for him, the [Staatsdienst] discovered positive representations of Jewish composers in the 1934 edition of his Musiklexikon, rendering him an unacceptable collaborator. But because of his productivity and important contributions to the journal, Plaßmann urged that [sic] the collaboration to continue in secret, with Moser penning his articles under an alias. (S. 136)

[Curt Sachs, einer der wenigen nach 1945 noch tätigen Wissenschaftler auf dem Gebiet der deutschen systematischen Musikwissenschaft, äußerte sich in einem Brief an Moser über diejenigen, die eine persönliche Verantwortung für den Nationalsozialismus abstritten (zitiert nach Pamela M. Potter):]

Die Herren sehen nicht daß zwischen dem stramm-nationalen Mann und dem Henker von Auschwitz eine gerade Linie geht, auch we[n]n noch ein paar Posten dazwischen stehen. Kennen Sie Goethes Zauberlehrling? ... Auch Sie, wie sovielen andere Wissenschaftler, haben mitgeholfen die Mentalität vorzubereiten, die schließlich zu den Schlachthäusern und Gaskammern der nationalen Konzentrationslager geführt hat. ... Aber denen, die die geistigen Führer Deutschlands sein sollten, muß vorg[e]halten werden daß das fürchterliche Unglück das über die Welt gekommen ist und das auch von Ihnen soviel persönliche Opfer gefordert hat, nicht die Tat einiger weniger Fanatiker ist sondern die Explosion eines Zündstoffs der von Generationen betrügerischer Pseudo-Wissenschaftler wie Chamberlain, Woltman oder Günther (über die die ausländische Wissenschaft nur lacht) gelegt und von Generationen von Lehrern und Professoren genährt worden ist. (S. 339)

[Auf den Seiten 243-245 und 249f. setzt sich Pamela Potter ausführlich mit Mosers Rechtfertigung seiner Laufbahn während der NS-Zeit auseinander. Sie erwähnt außerdem, dass Moser auch nach 1945 seine von rassistischer Methodologie geprägten Forschungsergebnisse veröffentlichte, unter anderem 1957 in "Die Musik der deutschen Stämme", und sie beschreibt, welcher Art die Reaktion der Fachwelt war (S. 254).]

His indiscretion placed him center stage in the musicology community's outward gestures to denazify research and publishing. Moser was publicly denounced by the field when Blume and the board of directors of the Gesellschaft für Musikforschung refused to publish a review of the book in its journal because of Moser's remark about Jews. (S. 254)

Quelle: Potter, Pamela M.: "Musicology under Hitler: New Sources in Context", in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (Frühjahr 1996), Nr. 1, S. 70-113.

In the course of conducting research in Germany on musicology in the Third Reich, I interviewed at least one prominent musicologist who adamantly adhered to the position that the entire episode was better left alone, and I encountered similar attitudes among some archivists. I later learned that a younger generation of German musicologists who had attempted to embark on projects such as mine believed their efforts to be hindered by the musicology establishment in Germany. They held the position that only an outsider such as myself could successfully investigate this topic. (S. 71)

Quelle: Detlef Altenburg, Hanspeter Bennwitz, Silke Leopold, Christoph-Hellmut Mahling: „Zu Situation und Zukunft des Faches Musikwissenschaft“, in: *Die Musikforschung* 54 (2001), H. 4, S. 352-360.

Mit Sorge erfüllt uns darüber hinaus die zunehmende Schließung von Instituten und der Abbau von Lehrstühlen an den Universitäten sowie generell die Einsparungsmaßnahmen im personellen Bereich. Es ist vor allem ein seltsames Verfahren, wenn im Zuge dieser Sparmaßnahmen freie Stellen zunächst nicht mehr besetzt, sodann aber Institute mit der Begründung der Unterbesetzung – meist sogar von den eigenen Universitäten – gleichsam zum Abschluss freigegeben werden. Doch nicht nur diese Vorgänge beunruhigen uns, sondern viel nachdrücklicher die Tatsache, das unser Fach insgesamt zur Disposition zu stehen scheint. (S. 352)

Eine unserer Aufgaben wäre es, der Gesellschaft, zu der wir gehören, stärker zu vermitteln, wie präsent Musik im Leben jedes Einzelnen, und wie wichtig deshalb die Beschäftigung mit ihr, auf allen denkbaren Ebenen ist – praktisch und theoretisch, historisch und systematisch, in unserer Kultur und in anderen Kulturen. (S. 354)

Quelle: Jan Hemming, Brigitte Markuse, Wolfgang Marx: „Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland. Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur“, in: *Die Musikforschung* 53 (2000), H. 4, S. 366-388.

Die mit einem Anteil von drei Vierteln aller Lehrveranstaltungen übermächtige Position der Historischen Musikwissenschaft ist insofern problematisch, als an vielen Instituten die übrigen Teildisziplinen nicht nur in geringerem Maße, sondern teilweise sogar überhaupt nicht im Lehrangebot auftauchen. An jedem Institut – auch an solchen mit Schwerpunkt im Bereich der Historischen Musikwissenschaft – sollten jedoch die Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft und der Musikethnologie mit wenigstens einer Veranstaltung pro Semester vermittelt werden. Nur so wäre gesichert, dass die Studierenden einen Gesamtüberblick über die Disziplin Musikwissenschaft bekommen und qualifiziert über ihre Spezialisierung im weiteren Studienverlauf entscheiden können.

[...] Die Disziplin setzt sich kaum mit neuen methodologischen Tendenzen auseinander, es gibt sehr wenige interdisziplinär oder kulturwissenschaftlich ausgerichtete Lehrveranstaltungen und auch mit dem Praxisbezug ist es nicht weit her. Entscheidende musikalische Strömungen wie populäre Musik in all ihren Facetten spielen in der deutschen Musikwissenschaft kaum eine Rolle. Das Fach läuft nicht nur Gefahr, „den Anschluss zu verpassen“, vielmehr ist der Zug in vieler Hinsicht bereits abgefahren und fast außer Sichtweite. Große Anstrengungen wären nötig, um allein den Anschluss wieder herzustellen – doch zeigen die Lehrveranstaltungspläne der deutschen Instituten hierzu im Moment kaum diese Tendenz. (S. 385f.)

Will die Musikwissenschaft als akademische Disziplin mittel- und langfristig weiterbestehen, muss sie sich in der Tat verändern – und dies betrifft vor allem die ebenso dominierende wie zur Zeit in vieler Hinsicht rückständige Historische Musikwissenschaft: Sie muss sich zum einen stärker der intradisziplinären Zusammenarbeit mit den übrigen beiden Teildisziplinen öffnen – zur Zeit kommt es offenbar leichter inhaltlichen Zusammenwirken mit der Kunstgeschichte oder der Literaturwissenschaft als mit den Fachkollegen aus der Systematischen Musikwissenschaft oder der Musikethnologie. [...]

Neben der Verbesserung der internen Kommunikation muss jedoch auch auf den wissenschaftstheoretischen Diskurs der Nachbardisziplinen eingegangen werden. Eine Wissenschaft, die sich von diesem Diskurs abkoppelt, ihre Fragestellungen und Methoden nicht immer wieder hinterfragt und erneuert, droht ihren Status als Wissenschaft aufs Spiel zu setzen und zu einem Handwerk mit eingefahrenen Regeln und Systemen zu degenerieren. (S. 387)

Unsere Zahlen zeigen, dass der gegenwärtige Zustand der deutschen Musikwissenschaft in vieler Hinsicht unbefriedigend oder sogar existenzbedrohend ist. Nicht zuletzt angesichts des

Sparkurses der öffentlichen Hand geht es für das Fach darum, über seine Forschungsgegenstände und –methoden die Existenzberechtigung auch im internationalen Vergleich behaupten zu können. (S. 388)

Quelle: Erik Fischer: „Akteure, Topoi und Innovationen in musikalischen Rezeptionsgeschichten“, in: Hermann Danuser, Friedhelm Krummacher (Hg.): *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hg. v. Richard Jakoby, Bd. 3), S. 317-336.

Der musikwissenschaftliche Disput über Möglichkeiten und Grenzen rezeptionsgeschichtlich orientierter Ansätze hat, wie es scheint, seine Impulse bisher von einer höchst bedeutsamen, aber gleichwohl eingeschränkten Problemstellung empfangen: von der Auffassung, daß musikalische Werke nahezu beliebig auslegbar sein könnten, daß sie im Laufe ihrer geschichtlichen Entfaltung zumindest irritierend unterschiedliche „Antworten“ zu geben vermögen. Demgegenüber führt der hier eingeschlagene Weg zu einer anderen, geradezu konträren Sichtweise, die nicht minder dazu taugt, das „Verstehen“ und Interpretieren von Musik, die wissenschaftliche Formulierung ästhetischer Urteile oder auch die geläufigen Konzeptionen „der“ Musikgeschichte kritisch zu reflektieren: Angesichts der faszinierenden Aspektvielfalt jedes einzelnen Werks, erst recht jedes Œuvres, und angesichts des unerschöpflichen Reichtums der geschichtlichen Überlieferung, die doch noch derart mannigfache, überraschende wie inspirierende „Antworten“ wüßte, dürfte die eigentliche Irritation wohl eher darin zu entdecken sein, daß überhaupt nur an so wenige Kompositionen – und selbst an diese nur so fatal standardisierte „Fragen“ gestellt werden. (S. 331)

Quelle: Ludwig Finscher, „'Diversi diversa orant'. Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), H. 1, S. 9-17.

Der Diskurs allerdings muß stattfinden, und hier sieht es in der Musikwissenschaft in Deutschland nicht eben ideal aus. Das ständige Anwachsen der Produktion und die Beschleunigung der Zirkulation verhindern nicht nur das Reifen großer, relativ zeitbeständiger Werke, sondern auch, trotz aller Kongresse, die Diskussion. Jeder muß so viel und so schnell schreiben, daß er nicht mehr zum Lesen kommt. Auf der Ebene des Printmediums spiegelt sich das darin, daß die Musikwissenschaft kein funktionierendes Rezensionswesen hat. Vorbild könnten etwa die Rezensionsteile des *Journal of the American Musicological Society* oder des *Journal of Musicology* sein: in ihnen werden nur wenige, aber in aller Regel wesentliche Titel besprochen, diese aber in einer Ausführlichkeit und mit einer Gründlichkeit, für die es bei uns auch nicht entfernt Parallelen gibt. [...] Zur Verengung des Horizonts gehört schließlich die Isolierung gegenüber dem, was jenseits der Grenzen geschieht. In der Arbeit an der MGG hat sich immer wieder und in erschreckendem Maße gezeigt, daß Autoren vor allem die angelsächsische Spezialliteratur zu ihrem Thema schlichtweg nicht zur Kenntnis genommen hatten, so als gäbe es in England und den USA keine Musikwissenschaft. (S. 15)

Es fällt auch auf – und dies seit längerem –, daß eine gewisse Theorieverdrossenheit sich auszubreiten scheint, die nach den Theorie-Exzessen der Jahre nach 1968 verständlich war, die aber nicht zu akzeptieren ist in einem Fach, das sich mit Recht eine Wissenschaft nennt. Es ist kein guter Zustand, daß wir – zum Beispiel – keine Theorie des musikalischen Kunstwerks und außer Hermann Danusers glänzendem MGG-Artikel kaum eine Gattungs-Theorie und keine Diskussion über diese Theorien haben, an der sich mehr als zwei oder drei Personen beteiligen. Es ist auch kein guter Zustand, daß über das Verhältnis von Produktions- und Rezeptionsästhetik oder über die Interaktion zwischen Kompositionsgeschichte, Theoriegeschichte, Institutionengeschichte und Rezeptionsgeschichte wenig und jedenfalls nicht kontinuierlich nachgedacht wird oder daß, noch allgemeiner, Beschreibungsmodelle für

das Funktionieren von Musik aller Arten in Theorien von Cultures as Textures weitgehend fehlen. (S. 16)

Quelle: Hans Heinrich Eggebrecht, "Konzeptionen", in: ders. (Hg.): *Bericht über das Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hg. v. Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber u. Günther Massenkeil, Kassel u.a. 1971, S. 615-697.

Das Altern der Musikhistoriographie zeigt sich äußerlich als Trend zu ihrer Verselbständigung in sich selbst, wo sie im Starren auf ihre Objekte ein geschichtliches Konzept nicht mehr artikuliert, im Sog des Publikationsmarktes sich verschleißt, trotz Mammutkongressen unbeachtet bleibt, in der Uferlosigkeit beliebiger Details endlose Fäden spinnt und der Gefahr erlegen ist, in unreflektierten Fragestellungen und Stoffbereichen im Schatten tradierter Motivationen geschäftig zu sein und in leerer Betriebsamkeit und Bürokratisierung Material zu häufen und zu verwalten. Irrelevanz plakatiert sie weithin durch einen Begriff von Wissenschaft, der die Gegenwart als Objekt wissenschaftlicher Arbeit stolz ausklammert, oder durch einen historischen Begriff von Musik, der die Moderne verkennen muß, und durch einen mißverstandenen Begriff von Zweckfreiheit und bloßem Verstehen, der die Praxis, z. B. die der Musikpädagogik, mit sich allein läßt. So wenig solch blinde Geschäftigkeit, Massenhaftigkeit und programmierte Irrelevanz mit Musikwissenschaft heute zu identifizieren sind, mußte diese doch insgesamt in dem Maße problematisch werden, als ihre Motive unbemerkt veralten, Geist und Geistesgeschichte zu leeren (nicht mehr nachvollziehbaren) Begriffen werden und die Musik selbst eine pluralistische, funktionale und substanzielle Verwandlung erfährt, die mit den qualitativen Maximen der Geisteswissenschaft, mit Begriffen wie Schönheit und Werk, nicht mehr zu fassen ist. Wo heute in Sachen Musikologie Unruhe und Ratlosigkeit ins Bewußtsein dringen, liegt das am unbewältigten Veralten des geisteswissenschaftlichen Konzepts der Historischen Schule, das angesichts heutiger Wirklichkeit sich als nicht tragfähig erweist. (S. 649)

Quelle: Hans Heinrich Eggebrecht, „Sinn von Musikwissenschaft heute“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), H. 1, S. 3-8.

Das könnte ich heute so ähnlich wieder schreiben. Aber in seiner Undifferenziertheit, seiner Pauschalität, würde es auch in Zukunft genauso wirkungslos bleiben, wie es in den vergangenen dreißig Jahren ohne Wirkung blieb. (S. 4)

Quelle: Anselm Gerhard: „Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin“, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart / Weimar 2000, S. 1-30.

Und schließlich lag es nach den verheerenden Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs, die bedeutendste Musiksammlungen restlos vernichtet hatten, besonders nahe, die wiedergefundenen Kräfte weiterhin höchst einseitig im denkmalpflegerischen und dokumentarischen Bereich zu konzentrieren, der das universitäre Fach schon seit seiner Gründungsphase im ausgehenden 19. Jahrhundert dominiert hatte. Es ist kein Zufall, daß sowohl ein internationales Projekt von höchster Ambition wie das 1949 in Basel initiierte *Répertoire International des Sources Musicales* ebenso wie die meisten der heute vor dem Abschluß stehenden kritischen Gesamtausgaben aus der Situation der unmittelbaren Nachkriegszeit entstanden sind und dabei dem in der Fachgeschichte von Anfang an vorhandenen paläographisch-philologischen Schwerpunkt eine Vormachtstellung verschafften, die heute noch ebenso nachwirkt wie die Orientierung mancher musikhistorischer Schulen am

Ideologem des musikalischen „Satzes“ und einer damit verknüpften zünftig-handwerklichen Vorstellung unverbrüchlich fixierter analytischer Techniken – auch am Ende der 1990er Jahre wird diesseits wie jenseits des atlantischen Ozeans mit penetranter Selbstgerechtigkeit das Verfahren geübt, neue Fragestellungen an die Musikgeschichte oder über den Tellerrand der Musikphilologie hinausweisende Methoden mit der Behauptung abzuwehren, der betreffende Fachvertreter oder die betreffende Fachvertreterin verstünde nichts von musikalischer Analyse. (S. 11f.)

Anselm Gerhard: “'Kanon' in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), H. 1, S. 18-30.

Der in der nordamerikanischen Diskussion in Frage gestellte Kanon ist nicht nur eurozentrisch, sondern – wie in nuancierteren Darstellungen wiederholt hervorgehoben – manifest germanozentrisch, so daß der durch diesen Sachverhalt ausgelöste ‚Leidensdruck‘ im deutschen Sprachraum weiterhin gering zu sein scheint. Und auch wenn solche Erscheinungen glücklicherweise die Ausnahme darstellen, läßt die extrem voreingenommene Darstellung der neueren nordamerikanischen Musikwissenschaft in der Neubearbeitung einer deutschsprachigen „Enzyklopädie der Musik“ erkennen, daß es unter den jüngsten deutschen Wissenschaftlern Vertreter gibt, die den Germanozentrismus des überkommenen Kanons sogar noch ihrer Einschätzung der internationalen Musikforschung zugrunde legen, was zwangsläufig als später Ausläufer eines längst totgeglaubten Nationalchauvinismus wahrgenommen werden muß. (S. 20)

Mehr als offensichtlich zeichnet sich hinter den Präferenzen musikhistorischer Forschung eine recht klar zu definierende Vorstellung eines Kanons ab, deren Konsequenzen weit weniger bedenklich wären, wenn diese implizite Voraussetzung explizit gemacht würde, was aber nur in den seltensten Fällen geschieht. Die Musikgeschichtsschreibung ist nicht geprägt durch die diffuse Zersplitterung mancher literaturwissenschaftlicher Tendenzen [...], sondern durch ein kaum reflektiertes Festhalten an einem überkommenen Kanon, der nur im Blick auf die gesamte Disziplin Musikwissenschaft, nicht aber hinsichtlich der ‚Subkultur‘ der Historiographie der europäischen Musik wirklich in Frage gestellt wurde. (S. 23)

Wirklich adäquate Resultate erlaubt das zur Verfügung stehende methodische Instrumentarium nur bei der Anwendung auf Werke Beethovens und auf andre Musik, die ähnlich weitgehend selbstreferentiell organisiert ist; je weniger eine Musik aber als autonomes Werk konzipiert ist, desto mehr versagen die zur Verfügung stehenden Methoden: bei einer Motette aus der Renaissance wie bei einer Oper von Rossini, bei einem Orchesterstück von Varèse wie bei einer Orgelkomposition von Frescobaldi.

Die derart geprägte Musikwissenschaft ist aber nicht nur vom übermächtigen Beispiel der von Johann Christian Lobe, Adolf Bernhard Marx und Hugo Riemann entwickelten Beethoven-Interpretation konditioniert, sondern – und das gerät merkwürdigerweise immer mehr in Vergessenheit – von den politischen Strömungen, die im Wirkungskreis dieser Theoretiker vorherrschten: Als Produkt der deutschsprachigen Kultur des 19. Jahrhunderts ist derartige Musikwissenschaft zwangsläufig auch ein Kind eines deutschen Nationalchauvinismus, der im frühen 20. Jahrhundert zu den verheerendsten Katastrophen führte. Nun kann es nicht überraschen, daß eine akademische Musikforschung, die vor 1945 mit wenigen Ausnahmen nur in den deutschsprachigen Ländern etabliert war, sich die in diesen Ländern verbreiteten Einschätzungen und Vorurteile zu eigen gemacht hat. (S. 24)

2. Vergleich Musikgeschichtsschreibung: Übersicht der Publikationen des Gerigk-Verlags Köln in der Reihe *Musik-Taschenbücher*

Lars Ulrich Abraham, *Harmonielehre I. Der homophone Satz*, 1965, 2. Aufl. 1965, 3. Aufl. 1984.

Lars Ulrich Abraham, *Harmonielehre II. Beispiele – Aufgaben – Erläuterungen*, 1969, 2. Aufl. 1984.

Dietrich Manicke, *Der polyphone Satz. Teil I: Grundlagen und Zweistimmigkeit*, 1965, 2. Aufl. 1977.

Wolfgang Stockmeier, *Musikalische Formprinzipien. Formenlehre*, 1967, 2. Aufl. 1973, 3. Aufl. 1977.

Peter Benary, *Rhythmik und Metrik*, 1967.

Winfried Pape, *Instrumentenhandbuch*, 1971, 2. Aufl. 1976, 3. Aufl. 1992.

Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, 1976.

Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, 1971.

Carl Dahlhaus (Hg., unter Mitarbeit von Tibor Kneif, Helga de la Motte-Haber, Hans-Peter Reinecke), *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, 1971, 2. Aufl. 1975, 3. Aufl. 1988.

Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, 1977.

Hans-Peter Reinecke, *Stereoakustik*, 1966.

Lars Ulrich Abraham, *Einführung in die Notenschrift*, 1969.

Helga de la Motte-Haber, *Musikpsychologie*, 1972.

Werner Braun, *Musikkritik*, 1972.

Lars Ulrich Abraham, Carl Dahlhaus, *Melodielehre*, 1972.

Christian Martin Schmidt, *Brennpunkte der Neuen Musik. Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten*, 1977.

3. Dahlhaus und Mendelssohn: Textbeispiele (2)

Quelle: James Webster: „Ambivalenzen um Mendelssohn: Zwischen Werk und Rezeption“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hg. v. Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 1997, S. 257-278.

Im Jahre 1974 gab Carl Dahlhaus den Bericht über ein [...] Mendelssohn-Symposium unter dem Titel "Das Problem Mendelssohn" heraus. Selbst wenn man berücksichtigt, daß die Rezeption der Musik Mendelssohns seit seinem Tod alles andere als einheitlich gewesen ist, daß die Gründe für ihren unsicheren Status schwer überschaubar sind, daß nur ein Bruchteil der Gattungen bzw. Einzelwerke Mendelssohns dem Standardrepertoire zugehört - selbst dann klingt dieser Titel heute etwas merkwürdig. Das hängt nicht nur damit zusammen, daß im Jahr 1974 ein Titel wie etwa "Das Problem Beethoven" undenkbar gewesen wäre. Wichtiger ist (so erscheint es mir als Nichtspezialisten), daß in der Mendelssohn-Forschung heute über die Tatsache, daß bis vor kurzem sein Œuvre als "Problem" aufgefaßt wurde, trotz der vielen Neuerkenntnisse immer weniger diskutiert wird. Mit dem scheinbaren Verschwinden des Problems hätte die Forschung jedoch bloß ein de facto Werturteil gefällt, das an die Stelle einer neuen, ästhetisch selbständigen Auseinandersetzung mit der Musik Mendelssohns getreten wäre. Damit wäre das Problem nicht "gelöst", sondern eher vergessen, wenn nicht gar verdrängt. Hiermit ist nur eine von vielen Ambivalenzen im Zusammenhang mit Mendelssohn genannt, die noch heute das Bild des Komponisten kennzeichnet. (S. 257)

Quelle: Albrecht Riethmüller: „Das ‚Problem Mendelssohn‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59 (2002), H. 3, S. 210-221.

Bald dreißig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges ist 1974 ein Sammelband "Das Problem Mendelssohn" erschienen, der die Referate eines Ende 1972 aus Anlass des 125. Todestages in Berlin, das heißt seinerzeit in Westberlin veranstalteten Symposiums zusammenfasste. Die so auffällige wie griffige Formulierung sprang in die Augen und verfehlte ihre Signalwirkung - wenigstens auf mich - damals nicht; denn es ließ sich sogleich fragen, ob es vorstellbar ist, dass Bücher über andere Komponisten ähnlich überschrieben worden wären, beispielsweise "Das Problem Bach", "Das Problem Weber", "Das Problem Brahms". Mir erschien das unwahrscheinlich, und es ist, soweit ich weiß, auch in dem gewiss enorm publikationsfreudigen Vierteljahrhundert seitdem nicht geschehen. Die Assoziation an das den Älteren vielleicht noch erinnerliche Wort Sonderbehandlung war schwer von der Hand zu weisen. Der Fall wurde indessen um so rätselhafter dadurch, dass der Inhalt jenes Buch wenig mit dem Titel zu tun zu haben schien; denn in den einzelnen Beiträgen ging es betont, fast bemüht sachlich zu. [...] Der Herausgeber Carl Dahlhaus – ein durch und durch liberaler Mensch – gibt im Vorwort ebenfalls nur verhüllte Hinweise auf den von ihm bestimmten Titel. [...] Nun fällt es nicht leicht einzusehen, warum der Fragehorizont des Klassizismus, in den fast jeder Komponist wenigstens der letzten beiden Jahrhunderte gestellt werden kann oder in dem er steht, das Schlagwort von einem speziellen "Problem Mendelssohn" rechtfertigen soll. [...] Es ist heute kaum mehr vorstellbar, dass vor eben einmal 30 Jahren ein Gegenstand wie Mendelssohn von der Disziplin Musikwissenschaft so geächtet war, dass es geradezu gewagt erscheinen musste, sich ihm zu widmen. Das wirft zwar ein äußerst ungünstiges Licht auf die damalige Verfassung der Disziplin, mag aber ein wenig das Kryptische des Titels erhellen, der [...] indem er sozusagen aufs Ganze geht, den Gegenstand als solchen suggestiv in Zweifel zieht; denn der von der damaligen Disziplin nicht als Opfer anerkannte, sondern stattdessen eher als ihr Sündenbock dienende Gegenstand Mendelssohn erhält dort seine Weihen nicht durch das, was er künftig sein sollte – ein großer Komponist wie andere –, sondern durch das, wozu er zuvor gestempelt worden war: zum "Problem Mendelssohn". (S. 211f.)

Weitere Textbeispiele

1. Zur Rezeption von Carl Dahlhaus (7 Textbeispiele)

Quelle: Loesch, Heinz von: „Carl Dahlhaus und die geheimnisvolle Überschätzung der musikalischen Form“, in: *Musica* 50 (1996), S. 255-257.

Dahlhaus redet über Form, weil sich über Form so gut reden läßt: Steht die Formkritik einerseits für das reflexive – und damit sprachgebundene – Moment der Musikbetrachtung im Unterschied zum stummen "Hindeuten", so andererseits für einen Blick aufs Ganze, der sich nicht in unabsehbare Details verliert oder gar unschöner Chiffrensysteme bedienen muß. Formkritik bildet so gewissermaßen die mittlere Größe zwischen vorwissenschaftlicher Intuition und spezialwissenschaftlicher Pedanterie. (S. 257)

Quelle: Hermann Danuser: „Im Gedenken an Carl Dahlhaus (1928-1989)“, in: *Musiktheorie* 4 (1989), S. 195-202.

Als Musikforscher war Dahlhaus von einer heute kaum noch vorstellbaren Universalität. Nicht allein die Breite der von ihm in Büchern und Aufsätzen behandelten Themen – historisch vom Mittelalter bis zur Gegenwart, systematisch von der Musiktheorie bis zur Ästhetik und Historiographie reichend – nötigt Bewunderung ab, mehr noch ist es die Tatsache, daß Dahlhaus, worüber immer er sich äußerte, als erstrangiger Fachmann respektiert war und es kein von ihm behandeltes Gebiet der Musikwissenschaft gab, in welchem seine Stimme von der "scientific community" nicht als eine aktuelle, maßgebliche beachtet worden wäre. In wie vielen Studien der heutigen Musikwissenschaft hat nicht die Respektierung dieser universalen Kompetenz ihren Niederschlag in einem – gelegentlich fast als obligatorisch empfundenen – "Dahlhaus-Zitat" gefunden, das in seiner Funktion als Autoritätsrückhalt und Ausgangspunkt weiterführender Betrachtungen nachgerade zu einem Vergleich mit dem mittelalterlichen Aristoteles-Zitat (ut philosophus dixit) herausfordern könnte! [...] Wohin man auch blickt [...], überall muß von einem qualitativen Sprung des Forschungsstandes die Rede sein, der durch Dahlhaus' Wirken zustande kam und der erst in einer künftigen Geschichte unserer Disziplin eine gebührende Wirkung wird erfahren können. (S. 198)

Quelle: Alexander L. Ringer: „Carl Dahlhaus (1928-1989)“, in: *Acta musicologica* 61 (1989), S. 107-109.

Those who never experienced his powerful personal presence, whether in direct conversation or at one of the many professional meetings he so greatly enriched, have ever opportunity, provided the muster the necessary mental wherewithal, to savor in print the tight but never abstruse formulations that render him not only inimable but virtually untranslatable. [...] Anglo-saxon readers in particular may be put off by such recurring alternatives as "on the one hand" and "on the other". Still, these are inherent, inevitable aspects of any comprehensive exploration of facts where what counts are not the data themselves but their potential for responsible speculation wie es eigentlich gewesen. (S. 108f.)

Quelle: Danuser, Hermann (Text), Burkhard Meischein, Tobias Plebuch (Bibliographie): Art. ‚Dahlhaus, Carl‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 255-267.

Dahlhaus, Carl, *10. Juni 1928 in Hannover, +13. März 1989 in Berlin, Musikwissenschaftler. Dahlhaus studierte von 1947 bis 1952 – von einer kurzen Zeit (Sommersemester 1950) an der Univ. Freiburg i.Br. bei Willibald Gurlitt und Hermann Zenck abgesehen – an der Univ. Göttingen im Hauptfach Musikwissenschaft bei Rudolf Gerbert und eine Reihe weiterer

Fächern [sic!], insbes. Philosophie, Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte. 1953 wurde er daselbst mit der Dissertation *Studien zu den Messen Josquin de Prés* promoviert. 1950 bis 1958 war er, aufgrund einer Empfehlung Kurt Hirschfelds, tätig als Dramaturg am Deutschen Theater in Göttingen bei Heinz Hilpert. Ein Stipendium der "Deutschen Forschungsgemeinschaft" ermöglichte ihm anschließend Quellenforschungen, die in die spätere Habilitationsschrift einfließen. Von 1960 bis 1962 war Dahlhaus Musikredakteur der *Stuttgarter Zeitung*, Walter Wiora holte ihn jedoch – auf einer Stelle als Sachbearbeiter für musikalische Landesforschung an der Universität Kiel (1962-66) – in die akademische Sphäre zurück. 1966 habilitierte sich Dahlhaus in Kiel mit *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* und lehrte dann für kurze Zeit als Wissenschaftlicher Rat an der Univ. Saarbrücken. Als Nachfolger von H.H. Stuckenschmidt wurde Dahlhaus 1967 auf den Lehrstuhl für Musikgeschichte an der Technischen Univ. Berlin berufen, wo er bis zu seinem Tode ein außerordentlich fruchtbares, weltweit beachtetes Wirken entfaltete, das zahlreiche Schüler aus dem In- und Ausland anzog. [...] Vor allem aber und in ganz herausragender Weise war Dahlhaus selbst Autor: Eine große und gewichtige Zahl eigener Bücher und Aufsätze [...] bilden jenes Oeuvre, das auf die deutsche und internationale Musikwissenschaft im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts einen prägenden Einfluß ausübte. (Sp. 255f.)

Dahlhaus' Schriften haben nicht nur einen jeweiligen musikwissenschaftlichen Forschungsstand neu definiert, sie haben ihn in vielen Fällen erst geschaffen und, indem sie das Denken und Sprechen über Musik verändert haben, das Fach Musikwissenschaft im Ensemble der Kunst- und Geschichtswissenschaften neu verortet. Selbst dort, wo heute in der Musikwissenschaft neue Methodenparadigmen erwogen werden – etwa in ihrer Öffnung zu den "Kulturwissenschaften" –, bildet das Dahlhaus'sche Oeuvre eine der Quellen solcher Wandlung. Und stets basieren die Argumentationsstrukturen stilistisch auf einer Prosa von einsamen Rang. (Sp. 265)

Carl Dahlhaus hat die Erkenntnis von Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegend geprägt. Die deutsche Musikwissenschaft hat nach der durch Nationalsozialismus und Krieg verursachten Katastrophe während der Jahrzehnte der deutschen Teilung mit diesem überragenden Forscher erneut weltweite Beachtung erlangt. Sein Oeuvre, in enzyklopädischer Breite angelegt, strahlte und strahlt noch immer überall dorthin aus, wo die Überlieferung europäischer Musik Bestandteil des kulturellen Lebens ist. (Sp. 266)

Quelle: Eggebrecht, Hans Heinrich: Eintrag ‚Dahlhaus, Carl‘, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. Stanley Sadie, Bd. 5, London 1980, S. 147f.

Dahlhaus's writings cover a broad spectrum, but centre mainly on theory, analysis, music aesthetics and its history. In addition to 15th- and 16th-century music, particularly that of Josquin, he has written numerous analytical and interpretative studies of modern and contemporary music. He has been an important stimulus to research into 19th-century music, notably through his editorship of the anthology "Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts" (1969). His writings and editorial activities on Wagner's music have brought about a renewal of Wagner scholarship. A constant theme of Dahlhaus's writings and research is the present conception of music and its place in the modern world. (S. 147)

Verlinkungen zu:

- Moser Rezeption
- Diskussionsstand Musikwissenschaft
- Dahlhaus und Mendelssohn
- Syntagmatische Analysen
- Paradigmatischer Bereich

2. Zur Rezeption von Hans Joachim Moser (12 Textbeispiele)

Quelle: Ludwig Finscher: Art. ‚Moser, Hans Joachim‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 528f.

Moser wuchs in einem kulturkonservativen Milieu und mit der unüberschütterlichen Überzeugung von der Sonderstellung der deutschen Musik auf, die ihn zu einem der prominentesten und eiferndsten Sucher nach dem 'Deutschen' der deutschen Musik werden ließ. Diese Überzeugung machte ihn anfällig für die Parolen und Maximen der nationalsozialistischen Musikpolitik, der er in zahlreichen Texten willfährig war. Umfassende Bildung, ein staunenswertes Gedächtnis und schriftstellerisch-rhetorische Begabung (ver)führten ihn oft zu allzu schneller und assoziativer Produktion, aber eine beträchtliche Zahl seiner Arbeiten war in ihrer Zeit methodisch und inhaltlich bahnbrechend, erschloß ganze historische Stoffbereiche und entwarf so souverän wie hypothesenfreudig große historische Panoramen. Das *Musiklexikon*, von Auflage zu Auflage den jeweils herrschenden politischen Verhältnissen angepaßt, hatte große Wirkung. Unter seinen Kollegen war Moser zeitlebens ein Außenseiter, zumal er sich nicht zu schade war, eine Organisation wie den "Deutschen Sängerbund" ideologisch aufzurüsten [...] und er sich seiner Zunft intellektuell überlegen fühlte. Als er 1957 "Die Musik der deutschen Stämme" veröffentlichte (eine eher schwache Variante von Josef Nadlers *Literaturgesch[ichte] der d[eutschen] Stämme und Landschaften*, 1912-1928), nutzte die Kollegenschaft die nationalistisch-rassistischen Entgleisungen des Werkes, um Moser als den ewig unbelehrbaren Alt-Nazi an den Pranger zu stellen und sich selbst implizit zu exkulpieren. (Sp. 529)

Quelle: Anna Amalie Abert: „Hans Joachim Moser zum Gedächtnis“, in: *Acta musicologica* 40 (1968), S. 91-92.

Die Nachricht vom Tode Hans Joachim Mosers [...] hat wohl jeden Fachgenossen der älteren Generation unmittelbar berührt. [...] Wer hätte nicht schon bei dem jungen Autor die gewaltige, streng wissenschaftlich gebändigte, aber künstlerisch dargestellte Stoffmasse der *Geschichte der deutschen Musik* bewundert, ein für einen Dreißiger staunenswert kühnes Unterfangen, wer nicht von der reifen Meisterschaft des *Hofhaimer* gelernt, die große, kulturgeschichtliche Leistung des Schütz und das farbige Bekenntnis zu Gluck auf sich wirken lassen, um nur die bedeutendsten Werke zu nennen? [...] Mit seiner umfassenden Bildung, seinen ungemein vielseitigen Interessen und seinem großen fachlichen Wissen ragte er in unsere Zeit zunehmenden Spezialistentums als einer der letzten homines universales vergangener Generationen hinein. [...] Das Leben hat es dieser temperamentvollen, expansiven Persönlichkeit nicht leicht gemacht, doch unbeirrt ging sie ihren Weg nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten. Was sie geschaffen hat, gehört der Geschichte der Musikwissenschaft an. (S. 91f.)

Quelle: [Moser Festgabe] *Festgabe für Hans Joachim Moser zu seinem 65. Geburtstag. 25. Mai 1954*, hg. von einem Freundeskreis, Kassel 1954.

Die mir schwer verdachten paar antisemitischen Zeitlichter in der 2. Auflage des *Musiklexikons* 1942 waren Zwangsaufgaben, andernfalls hätte das Amt Rosenberg ein reines Parteierzeugnis an seine Stelle zu setzen versucht – man hat mir in der "Musik" für meine Stellungnahme pro Joachim, Mendelssohn, Hindemith als "Versuch eigner Kunstpolitik" deutlich genug das KZ angedroht! (S. 155)

Quelle: Haußwald, Günter: „Hans Joachim Moser †“, in: *Musica* 21 (1967), S. 250-251.

Er [Moser] war im wahrsten Sinne des Wortes ein Polyhistor der Musikwissenschaft. Hans Joachim Moser dachte stets in großen Profilen und weitreichenden Zusammenhängen, die einer Popularität nie entbehrten. [...] Der gebildete Musiker verdankt ihm auf jeden Fall eine immense Breitenwirkung musikwissenschaftlicher Erkenntnisse, die er neu zur Diskussion stellte. [...] Vielleicht hat Hans Joachim Moser am stärksten auf den Musikfreund eingewirkt durch sein *Musiklexikon*, das er mit sicherer Hand und eigener Stellungnahme niederschrieb. Grundlegend seine dreibändige *Geschichte der deutschen Musik*, viele Spezialarbeiten, ferner eine ausgezeichnete Darstellung des Lebens und Wirkens von Heinrich Schütz. Der Studierende greift noch heute gern zu dem *Lehrbuch der Musikgeschichte*. Noch 1954 erschien eine Festgabe für Hans Joachim Moser zum 60. Geburtstag [...]. Die Nachwelt wird Hans Joachim Moser stets dankbar sein müssen; denn er war es, der Musikgeschichte nie als lebensfernes Phantom betrachtete, sondern alle Äußerungen musikalischen Geschehens in ihrer zeitlichen Erscheinungsform erkannt hat und sie der Gegenwart als künstlerisches Erbe vorstellte. (S. 250f.)

Quelle: Hans Joachim Moser: Eintrag ‚Moser, Hans Joachim‘, in: *Musiklexikon*, Hamburg ³1951, S. 729f.

Moser, Hans Joachim, *25. Mai 1889 in Berlin, Sohn und [Violin]-Schüler v. Andreas *[Moser], stud. [Musikwissenschaften] usw. bei H. *Kretzschmar u. Johs. *Wolf (Berlin), *Jenner u. *Schiedermaier (Marburg), H. *Riemann u. A. *Schering, Gesang bei O. *Noë (Leipzig) u. F. *Schmidt, Kompos. bei H. van *Eyken u. R. *Kahn, wurde 1910 Dr. phil. (Rostocker Diss. *Die Musiker-genossenschaften im deutschen [Mittelalter]*), lebte als Konz.-Sänger (Baßbar.) in Berlin, 1914-18 Kriegsteilnehmer, 1919 unter *Abert Priv.-Doz. d. [Musikwissenschaften] in Heidelberg, 1927-34 Honorarprof. a. d. Univ. Berlin, Senatsmitglied d. Akad. d. [Künste]. und 1927-33 Dir. d. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik; 1931 D[r]. theol. (Königsberg), 1940-45 Dramaturg d. Reichsstelle f. Musikbearb., 1947 o. Prof. a. d. Univ. Jena u. [Musikhochschule] Weimar, wo er 1948/49 privatisierte, 1950 Dir. d. städt. Kons. Berlin. Hg. der Ges.-Ausg. C. M. von Webers (I 1926ff.). Er schrieb u. a.: [...] *Die großen Musiker* (100 Biogr. in 3 Bd.en, dgl. [noch unveröffentlicht]); [...]. (S. 729)

Quelle: Richard Schaal: Eintrag ‚Moser, Hans Joachim‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Friedrich Blume, Personenteil Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 625-627.

H. J. Moser ist besonders als Musikerzieher und Musikforscher bekannt geworden. [...] Fast unübersehbar und außerordentlich vielseitig in der Themenstellung ist sein geistvolles schriftstellerisches Werk, in welchem Bildhaftigkeit der Sprache und eine Neigung des Verf. zu eigenen Wortbildungen bei äußerst flüssiger Schreibweise besonders auffallende Merkmale sind. Zusammenfassende Darstellungen sind u. a. der deutschen [Musikgeschichte], der ev. [Kirchenmusik] und speziell dem deutschen Lied gewidmet. Auf diesen drei Gebieten hat Moser als Forscher Grundlegendes und Bleibendes geleistet. Umfassend und neu in der Anlage ist seine *Geschichte der deutschen Musik* (1920-1924 u. ö.). Blickweite und Verständnis für Generationsprobleme erweisen sich in den *Epochen der [Musikgeschichte]*. Eine neue Periodisierung der deutschen [Musikgeschichte] veröff. er 1938 (*Kleine deutsche M[usikgeschichte]*). [...] Von großem wiss. Gewicht sind Mosers Beitr. zur mus. [Biographik]. (S. 627)

Quelle: Oskar Söhngen: „Hans Joachim Moser zum Gedächtnis“, in: *Die Musikforschung* 21 (1968), S. 154-157.

Mit Hans Joachim Moser, der am 14. August 1967 [...] starb, ist eine der ungewöhnlichsten und fesselndsten Gestalten der deutschen Musikwissenschaft dahingegangen, ein Mann von blendenden Gaben und mit genialen Zügen. Die Fülle seiner Veröffentlichungen – mehr als 1500 – steht ebenso einzigartig da wie die enzyklopädische Weite seiner Interessengebiete. [...] Die Vielfältigkeit der Blutströme und Erbanlagen, die ihm von seinen Vorfahren väter- und mütterlicherseits überkommen waren, wirkte sich in einer stupenden, fast verwirrenden Universalität der Begabungen aus. [...] 1933 in den Ruhestand versetzt, mußte Moser seinen und seiner Familie Unterhalt als freier wissenschaftlicher Schriftsteller bestreiten, bis er 1940 die Leitung der Reichsstelle für Musikbearbeitungen übernahm. [...] So wenig sich Mosers Forschertätigkeit in eine musikwissenschaftliche Schule oder Richtung einordnen läßt, so wenig hat er seinerseits schulbildend gewirkt. Das kann nicht überraschen, denn seine sehr persönliche Art, die Fragen anzugehen und Sachverhalte oder Komponistenpersönlichkeiten darzustellen, ist nicht wiederholbar, geschweige denn fortbildungsfähig. [...] In Mosers Person vereinigte sich der Musikwissenschaftler mit dem Künstler. [...] Immer ging es ihm um anschauliche und blutvolle Gestaltung, in deren Dienst er auch oft die ererbte Fabulierkunst stellte [...]. Von daher ist es verständlich, daß er an musikphilologischen Fragen wenig interessiert war, und auch die für die gesamten Geisteswissenschaften so wichtig gewordene bedeutungsgeschichtliche Methode der begrifflichen Untersuchung blieb ihm fremd.[...] Ebenso wenig lagen seiner stets auf das Sinnhafte gerichteten Art abstrakte Deduktionen, und entsprechend stand er allen Versuchen einer rationalen Neuordnung des Tonmaterials und allen kompositorischen Experimenten kritisch, um nicht zu sagen ablehnend gegenüber. [...] Im Zusammenklang von wissenschaftlicher Akribie und künstlerischer Intuition hat Hans Joachim Moser eine Reihe grundlegender musikwissenschaftlicher Werke geschaffen, die Entdecker- und Pioniertaten gleichkommen. Am Anfang steht der Geniestreich des eben Dreißigjährigen, seine dreibändige *Geschichte der deutschen Musik*, [...] originell in der Periodisierung des geschichtlichen Ablaufs. [...] Ein Standardwerk ist bis auf den heutigen Tag seine Monographie *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk* [...] geblieben [...]. Nicht alles, was Moser geschrieben hat, entspricht dem hohen Rang und reichen Erkenntniswert der genannten Werke; manchmal lief der mitteilungsfreudige und gestaltungsfrohe Schriftsteller dem strengen Wissenschaftler ungeduldig davon. Aber seine besten Arbeiten bleiben nicht nur Dokumente eines ungewöhnlich reichen und erfüllten Lebens, sondern auch Marksteine der musikwissenschaftlichen Forschung, die den Namen Moser lebendig erhalten werden. (S. 154-157)

Quelle: Walther Vetter: „Gedanken zur musikalischen Biographik. Hans Joachim Moser zum siebzigsten Geburtstag“, in: *Die Musikforschung* 12 (1959), S. 132-142.

Um Pionier der Schützbiographie zu werden, mußte Moser den Kreis derer, die ihm den Weg frei machen sollten, ganz weit spannen [...]. Diesem künstlerischen, geistes- und kulturgeschichtlichen Mosaik galt es nun, das war die Forderung des Tages, die spezifische Leistung des Musikers und Musikhistorikers ergänzend und abschließend entgegenzusetzen - denn: er war unser. Dies geschieht in Mosers Schützbuch durch eine gesonderte, aber nicht isolierte umfassende Werkbetrachtung. [Fußnote: Man beachte, wie völlig anders Moser als Gluckbiograph (Stuttgart 1940) an seine Aufgabe herangeht. Auch das Filigran seiner *Hundert Lebensbilder* (Stuttgart 1952) sei als Beispiel dafür herangezogen, wie aus Biographie Geschichte wird, freilich in einem durchaus neuen Sinne.] (S. 142)

Quelle: Reinhold Zimmermann: „Hans Joachim Moser zum 65. Geburtstag“, in: *Zeitschrift für Musik* 115 (Mai 1954), S. 277-278.

Nicht nur die deutsche, sondern die gesamte Musikwelt gedenkt am 25. Mai Hans Joachim Mosers so dankbar wie verehrungsvoll. Denn wie wenige Männer in Vergangenheit und Gegenwart vereinigt der nunmehr Fünfundsechzigjährige die Gaben des Forschers, des Künstlers, des Erziehers und des Organisers in einer Person. [...] Es gibt nicht viele Gebiete der Musikwissenschaft [...], zu denen er nicht Neues bei-, Bekanntes in neuer, zwingend persönlicher Schau vorgetragen oder irgendwie fördernd Kritisches beigesteuert hätte [...]: sozusagen als gedrängteste "summa" alles Wissens, alles Er- und Bekennens die im Vorjahre erschienene *Musikästhetik*. [...] In ihm waltet ein schier rätselhaft reiches und starkes Ahnenerbe. [...] Aber es hat schon sein Recht und seine ganz besondere Bedeutung, was Hans Joachim mir unterm 17. 6. 1923 zu seinem "Stammbaum" schrieb: "Man sieht, meine vier Großeltern stellen den österreichisch-bairischen, schwäbischen, rhein-fränkischen und niedersächsischen Stamm in so schöner Reinheit dar, daß ich mich recht wohl als Zentraldeutschen fühlen darf ..." [...] Als Zentraldeutscher, in der – trotz allem – deutschen politischen Zentrale und im Zentrum deutscher Musikforschung, Musikerziehung und Musikpolitik wirkend –, so steht der Jubilar heute unter uns da [...]. (S. 277f.)

Quelle: Anton Würz: Eintrag ‚Moser, Hans Joachim‘, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. Stanley Sadie, Bd. 12, London 1980, S. 609-611.

Moser had an extraordinary creative personality. He was a scholar of enormous knowledge and memory and engaged in unusually versatile research with amazing energy. As well as his specifically musical talents, he had a particular flair for correlating history and art history in music history; he wrote comprehensive and distinguished works on music history and several biographical studies. Both his musicological and pedagogical books are marked by originality of design, treatment and style. These qualities mark his "Geschichte der deutschen Musik" (written when he was 30), a notable national music-cultural history with an unusual arrangement of material, precise characterization of individuals and an acute selection of detail. [...] His intensive effort and alert academic curiosity are evident in his numerous writings (over 1500 publications), which cover a wide variety of subjects including music sociology, the geography of civilization, music teaching, music aesthetics, acoustics and the history of individual genres of forms. His music encyclopedia (1932-5) was an outstanding achievement and had an extensive readership even among laymen. (S. 610)

Quelle: Albrecht Dümling, Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik: Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion*, Düsseldorf 1988.

Hans Joachim Moser (1889-1967) gehörte nach Hugo Riemann zu den produktivsten deutschen Musikforschern. Er verlor zunächst 1933 seine staatlichen Stellungen, blieb aber als freier Musikschriftsteller tätig. In dieser Zeit entstand sein *Musiklexikon* (1935). 1940-45 leitete er die "Reichsstelle für Musikbearbeitungen" im Propagandaministerium. Diese Tätigkeit veranlaßte ihn offensichtlich, seine ehemals eher liberalen Grundsätze preiszugeben. Abzulesen ist dies an der 2. Auflage seines *Lexikons* (1943) [...]. Ebd., S. 90.

[Aus einem Brief von Moser an Tiessen (30.5.1947):]

Ich entnehme mit Vergnügen der Tatsache, daß Sie mir Ihre Adresse mitteilen, daß Sie mich also wohl, seit ich die Freude hatte, Ihr schönes theoretisches Werk mündlich kennen zu lernen, nicht in allzu unangenehmer Erinnerung behalten haben; ich habe mich jedenfalls herzlich gefreut, aus den Zeitungen zu ersehen, daß Sie seither wieder verdient zu Glanz gekommen sind. Mir sind leider noch immer die Hände gebunden, da ich "händeringend" auf

meine Entbräunung in der Schlüterstr. 45 warte, wo man aber anscheinend recht im Schnecken-tempo nur vorankommt. Können Sie da kein *Accelerando* oder wenigstens ein "poco *lusingando*" zaubern?! [...] Ich habe fast ein Dutzend neue Buchmanuskripte liegen aber alles hängt daran, daß ich wieder schwimmfähig werde.

Ebd., S. 91.

[Aus einem Brief von Moser an Tiessen (3.1.1948):]

Nun könnten Sie auch mir sehr helfen durch ein gutes Wort im Musikbeirat der Zentralverwaltung bei Prof. Bach, da mir nach zwei herrlichen Monaten die Lehrberechtigung suspendiert wurde – auf Betreibung der Berliner Entnazif.-Kommission in Karlshorst; da muß mich die Zentralverwaltung wieder herauspauken – so war es ein trauriges Weihnachten.

[Aus einem Brief von Tiessen an Moser (2.3.1949):]

Lieber sehr verehrter Herr Prof. Dr. Moser! Wie ich soeben erfahre, ist es jetzt endlich soweit, dass man Ihnen keine weiteren Schwierigkeiten mehr bereitet, und dazu möchte ich unsere Musikwissenschaft herzlichst beglückwünschen!

Anmerkung: Heinz Tiessen, Professor für Komposition an der Berliner Musikhochschule, verlor seine öffentliche Position im Unterschied zu H. J. Moser 1933 nicht. Er wurde vielmehr im Frühjahr 1938 – zusammen mit Furtwängler und Tietjen – in den Programmausschuß für die Düsseldorfer Reichsmusiktage berufen und 1942 von Werner Egk, damals Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, damit beauftragt, eigene Werke zu nennen, die "sich besonders gut für eine Aufführung im Ausland eignen". Nach dem Kriege konnte Tiessen ohne große Umstände seine Laufbahn fortsetzen (1946-49 Direktor des Städt. Konservatoriums Berlin, 1949-55 Leiter der Abteilung für Komposition und Theorie an der Hochschule, danach Direktor der Musikabteilung der Akademie der Künste) und wurde für kompetent erachtet, andere Figuren nationalsozialistischer Musikpolitik zu entlasten: H. J. Moser, Heinz Drewes ... Nach der mit Tiessens Hilfe vollzogenen "Entbräunung" wurde Moser schließlich 1950 dessen Nachfolger als Direktor des Konservatoriums. (S. 87ff.)

Quelle: Rainer Cadenbach, Andreas Jaschinski, Heinz von Loesch, Dorothea Mielke-Gerdes: Art. ‚Musikwissenschaft‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 1789-1834.

Durch die übergroße Betonung deutschnationaler Töne, die sich nach 1933 in einer offenen Kooperation mit der Ideologie der Nationalsozialisten deckte, ist heute die Figur von Hans Joachim Moser (1889-1967) eher kritisch zu sehen. (Sp. 1807)

Verlinkungen zu:

- Dahlhaus Rezeption
- Diskussionsstand Musikwissenschaft
- Moser und Mendelssohn
- Syntagmatische Analysen
- Paradigmatischer Bereich

3. Wagner und das Judenthum in der Musik (5 Textbeispiele)

Quelle: Richard Wagner: „Das Judenthum in der Musik“, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 5, Leipzig ⁴1907, S. 67-85.

[W]ir haben uns das unwillkürlich Abstoßende, welches die Persönlichkeit und das Wesen der Juden für uns hat, zu erklären, um diese instinktmäßige Abneigung zu rechtfertigen, von welcher wir doch deutlich erkennen, daß sie stärker und überwiegender ist, als unser bewußter Eifer, dieser Abneigung uns zu entledigen. Noch jetzt belügen wir uns in dieser Beziehung nur absichtlich, wenn wir es für verpönt und unsittlich halten zu müssen glauben, unseren natürlichen Widerwillen gegen jüdisches Wesen öffentlich kundzugeben. (S. 67)

Zunächst muß im Allgemeinen der Umstand, daß der Jude die modernen europäischen Sprachen nur wie erlernte, nicht als angeborene Sprachen redet, ihn von aller Fähigkeit, in ihnen sich seinem Wesen entsprechend, eigenthümlich und selbständig kundzugeben, ausschließen. Eine Sprache, ihr Ausdruck und ihre Fortbildung, ist nicht das Werk Einzelner, sondern einer geschichtlichen Gemeinsamkeit: nur wer unbewußt in dieser Gemeinsamkeit aufgewachsen ist, nimmt auch an ihren Schöpfungen Theil. Der Jude stand aber außerhalb einer solchen Gemeinsamkeit, einsam mit seinem Jehova in einem zersplitterten, bodenlosen Volksstamme, welchem alle Entwicklung aus sich versagt bleiben mußte, wie selbst die eigenthümliche (hebräische) Sprache dieses Stammes ihm nur als eine todte erhalten ist. In einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, ist nun bisher selbst den größten Genies noch unmöglich gewesen. Unsere ganze europäische Civilisation und Kunst ist aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben; denn, wie an der Ausbildung dieser, hat er auch an der Entwicklung jener nicht theilgenommen, sondern kalt, ja feindselig hat der Unglückliche, Heimathlose ihr höchstens nur zugesehen. In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen. (S. 71)

Würde der Jude bei seinem Hinhorchen auf unser naives, wie bewußt gestaltendes musikalisches Kunstwesen, das Herz und den Lebensnerven desselben zu ergründen sich bemühen, so müßte er aber inne werden, daß seiner musikalischen Natur hier in Wahrheit nicht das Mindeste ähnelt, und das gänzlich Fremdartige dieser Erscheinung müßte ihn dermaßen zurückschrecken, daß er unmöglich den Muth zur Mitwirkung bei unserem Kunstschaffen sich erhalten könnte. (S. 77)

Alles, was sich bei der Erforschung unserer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbot, aller Widerspruch dieses Wesens in sich selbst und uns gegenüber, alle Unfähigkeit desselben, außerhalb unseres Bodens stehend, dennoch auf diesem Boden mit uns verkehren, ja sogar die ihm entsprossenen Erscheinungen weiter entwickeln zu wollen, steigern sich zu einem völlig tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunstwirken des frühe verschiedenen Felix Mendelssohn Bartholdy. Dieser hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das gesteigertste, zartestempfindende Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie dessen fähig wissen, weil wir diese Wirkung so zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unserer Kunst, so zu sagen, nur den Mund aufthat, um zu uns zu sprechen. (S. 79)

Quelle: Richard Wagner: „Was ist deutsch“, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Julius Kapp, Leipzig [o. J.], S. 158-176.

Doch Bachs Geist, der deutsche Geist, trat aus dem Mysterium der wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte, hervor. Als Goethes 'Götz' erschien, jubelte er auf: 'das ist deutsch!' Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch, sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste was die Natur und die Welt sei. Diese Taten vollbrachte

der deutsche Geist aus sich, aus seinem innersten Verlangen, sich seiner bewußt zu werden. Und dieses Bewußtsein sagte ihm, was er zum ersten Male der Welt verkünden konnte, daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt: und alles, was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist 'deutsch', und deshalb ist das Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen. (S. 170f.)

Verlinkungen zu:

- Faschistische Musikgeschichtsschreibung
- ‚Rasse‘
- Moser und Mendelssohn
- Syntagmatische Analysen
- Paradigmatischer Bereich

4. ‚Rasse‘ (7 Textbeispiele)

Quelle: Richard Eichenauer: *Musik und Rasse*, München 1932.

Die Rassenforschung zeigt uns die sonst einfach als Tatsachen hinzunehmenden Unterschiede der Geschmacksurteile als Ausflüsse verschiedenartiger seelischer Veranlagung, mithin als festen Gesetzen folgende, keineswegs der blinden Willkür überantwortete Erscheinungen. (S. 8)

Gibt es nun trotzdem Mittel und Wege, aus den geheimnisvollen, körperlosen Linien eines musikalischen Werkes das Antlitz einer bestimmten Rassenseele herauszulesen? Ich sehe nur einen Weg: Man muß die Stilmerkmale musikalischer Werke und den seelischen Gesamteindruck, den sie hinterlassen, mit den Rassenseele-Bildern vergleichen, die uns verschiedene Forscher schon bezeichnet haben und die die Zukunft noch sicherer und feiner zeichnen wird, und aus vielen solchen Vergleichen muß man feste Beziehungen zwischen musikalischer Artung der Werke und seelischer Artung der Rassen abzuleiten versuchen. (S. 13)

Quelle: Albrecht Dümmling, Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik: Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion*, Düsseldorf 1988.

Friedrich Blume: "Musik und Rasse: Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung": Mit Recht ist die Frage des Verhältnisses von Musik und Rasse in zunehmendem Maße in den Vordergrund des allgemeinen Interesses getreten. [...] Die Frage nach dem rassischen Gehalt oder der rassischen Beziehung ist für alle Gebiete des Musikwesens gleich bedeutungsvoll, sie wird und muß sich in ihren Folgerungen überall ausdrücken. [...] Das Problem "Rasse und Musik" ist geeignet, alle Fragen die man möglicherweise an Musik richten kann, mit einer neuen Bedeutung zu erfüllen und von einer neuen Seite her beantworten zu helfen, weil es eine neue Plattform für Fragestellungen abgibt. Von einem neuen Standpunkt aus ergibt sich ein neuer Blickwinkel für den Gegenstand. (S. 67)

Friedrich Blume: "Musik und Rasse: Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung": Es wird darauf ankommen, Musik da zu untersuchen, wo ein möglichst urtümliches und wenig zusammengesetztes Volksgepräge vorliegt. Die Forschung darf sich nicht scheuen, von da aus den langen und mühseligen Weg zur Aufdeckung der rassischen Grundlagen zu verfolgen. Zweck der Untersuchung wird neben der Fixierung von Merkmalen einer einzelnen Rasse die Scheidung zwischen solchen Elementen und Erscheinungsformen der Musik, die der Rasse schlechthin verhaftet sind und solchen, die an Kulturstufen oder an Völker gebunden sind, sein müssen. [...] Die Geschichte der deutschen Musik bildet [...] ein Schulbeispiel. Ihr gesamter Verlauf ist ausgefüllt von einer fortdauernden Folge fremder Einwirkungen, die bald stärker, bald schwächer, bald von dieser, bald von jener Seite her erfolgten. Die zentrale Lage Deutschlands und die ständigen, bald kriegerischen, bald friedlichen Auseinandersetzungen des Germanentums mit seiner Umwelt haben eine fortdauernde Aufnahme fremder musikalischer Werte nach sich gezogen. Andererseits aber ist die deutsche Musik in ihren großen Leistungen zu allen Zeiten im höchsten Sinne "original": in ihrer geschichtlichen Beschaffenheit erweist sie sich als deutsch und n u r deutsch. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich in der Einsicht, daß ein Volk wie das deutsche stark genug und fähig gewesen ist, sich fremde Elemente so restlos einzuschmelzen, daß sie im Endergebnis vollkommen eingedeutscht sind. (S. 70)

Hans Költzsch: "Das Judentum in der Musik", in: Theodor Fritsch: *Handbuch der Judenfrage: Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes*, Leipzig 1935.

Wenn es noch eines Beweises bedürfte für die Möglichkeit unerbittlich sachlicher und gerechter Scheidung zwischen dem Geiste, der gründet, gestaltet, und dem, der auflöst und zersetzt, zwischen Kultur-Schöpfer, -Begründer, -Ausstreuer und -Schmarotzer, -Zerstörer - so liefert ihn das Kapitel "Judentum in der Musik". [...] Judentum in der Musik, das ist eine kurze,

erschreckende und sehr vielfältige Geschichte von Aufnahme fremden Gedankengutes, bar jeder urtümlichen Schöpferkraft; von größeren jüdischen Geistern (Mendelssohn, Mahler) in schmerzlicher Tragik empfunden, gegen die anzukämpfen vergeblich blieb, und in den seltsamsten Abstufungen und Geschäftszweigen erscheinend bis hinunter zu einer Haltung ohne Selbstverantwortlichkeit, ohne Kultur-, Ehr- und Schamgefühl ihrer Träger (moderne Operettenkomponisten und Musikschriftsteller [...]). [...] Allerdings ist während der letzten 150 Jahre das schmale Wässerchen jüdischer Lebens- und Kunstgesinnung zum breiten Strom nordisch-arischer Kultur getreten, aber es hat diesen Strom getrübt und mehr und mehr verseucht. (S. 79)

Hans Költzsch: "Das Judentum in der Musik", in: Theodor Fritsch: *Handbuch der Judenfrage: Die wichtigsten Tatsachen zur Beurteilung des jüdischen Volkes*, Leipzig 1935.
 Schon vor über 1500 Jahren war dagegen das musikalische Ausdrucksvermögen der jüdischen Rasse hilflos erstarrt in der alten Überlieferung und unfähig zu lebendigem Weiterbestehen. [...], alle geschickte Anpassung [...] konnte dem Juden nicht einen Augenblick die Gnade des arteigenen Schöpfertums geben. Tragik, die wir Anderen nicht mit Humanitätsduselei bedauern dürfen, sondern aus der wir gleichgeartete Folgerungen ziehen müssen, wie sie der Jude für sich zog, indem er, mangels jeden schöpferischen Vermögens, andere, ihm rassistisch zugeeignete und ihm Überlegenheit verleihende Fähigkeiten im Gebiet auch der Musik hochzüchtete: schnelles Aufnehmen, Einfühlungs- und Auslegungsfähigkeit, – Handelsgeist! (S. 79)

Gotthold Frotzcher: "Aufgaben und Ausrichtung der musikalischen Rassenstilforschung":
 Das Verhältnis von Rasse und Musik soll als die organische Einheit von Gesetz und Gestalt, von Gebundenheit und Erscheinungsform erkannt werden. Aus der Schau in diese Ganzheit ergibt sich die Verpflichtung einer Ausrichtung des organischen Denkens für die Kunstbetrachtung und Kunsterkenntnis und demgemäß für die Erziehung zur Kunst hin. (S. XVI)

Verlinkungen zu:

- Faschistische Musikgeschichtsschreibung
- Wagner
- Moser und Mendelssohn
- Syntagmatische Analysen
- Paradigmatischer Bereich

5. Faschistische Musikgeschichtsschreibung (4 Textbeispiele)

Quelle: Joseph Müller-Blattau: *Geschichte der deutschen Musik*, Berlin 1938.

Künstler, die in eine solche Übergangszeit [1829-40] hineingeboren sind, haben es in Leben und Schaffen am schwersten - wenn sie doch ehrlich und wahrhaftig sind. Kein besseres Gegenbeispiel gibt es, als den im Leben so glücklichen und so gefeierten Mendelssohn. Es ist nicht die Aufgabe einer deutschen Musikgeschichte, sich mit ihm und seinen Ouvertüren, Sinfonien und Oratorien, seinen Liedern und seiner Klaviermusik zu befassen. R. Wagner hat ihn in seiner Kampfschrift "Das Judentum in der Musik" bereits gekennzeichnet [...].

Quelle: Otto Schumann: *Geschichte der deutschen Musik*, Leipzig 1940.

Während andere um ihre Kunst gelitten und gerungen haben, schrieb er [Felix Mendelssohn Bartholdy] gelassen "schöne Musik", und da sein Geschmack ohne Zweifel geläutert war, gelangen ihm Werke deren glatte, gefeilte Außenseite ihm zu Unrecht den Namen eines deutschen Meisters eingetragen haben. (S. 217)

Quelle: Eva Weissweiler: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999.

Theo Stengel, Herbert Gerigk: *Lexikon der Juden in der Musik*, Berlin 1940:
Mendelssohn, der bekanntlich einer reichen jüdischen Bankiersfamilie entstammt und ein Enkel des "Aufklärers" Moses Mendelssohn ist, galt bisher in vielen Monographien der deutschen Romantik als ihr bedeutendster musikalischer Vertreter. Damit war ihm nicht nur eine hervorragende geschichtliche Stellung eingeräumt, sondern auch das ästhetische Urteil über alle seine Werke schien über jede Einschränkung erhaben. Diese Legendenbildung wurzelt in dem Mendelssohn-Kultus, der bereits zu Lebzeiten von einer großen Zahl Rassegenossen entfacht wurde. Mendelssohns früher Ruhm gründete sich zunächst auf zwei Gegebenheiten: 1. auf die Ouvertüre zu Shakespeares "Sommernachtstraum", die er mit 17 Jahren schrieb, und 2. auf die Jubiläumsaufführung der Matthäuspasion durch die Berliner Singakademie im Jahre 1829, die von ihm geleitet wurde. Daß das Verdienst dieser wegweisenden Bachaufführung M. gebühre, der wohl als einziger die wahre Größe des Barockmeisters begriffen habe, ist eine Verfälschung geschichtlicher Tatsachen. Man übersah hierbei, daß bereits Johann Nikolaus Forkel in seiner 1802 erschienenen Bach-Biographie "Die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann" als "National-Angelegenheit" bezeichnet hatte.

Aus den Darstellungen Alfred Morgenroths [Fußnote: Alfred Morgenroth: *Karl Friedrich Zelter* (Berliner Diss. 1922).] und Georg Schünemanns [Fußnote: Georg Schünemann: *Die Bachpflege der Berliner Singakademie bis zur Wiedererweckung der Matthäuspasion* (Bach-Jahrbuch 1928, Sonderdruck im Programmheft der Singakademie zur Jubiläumsaufführung am 10. März 1929).] geht einwandfrei hervor, daß der Verdienst um das Zustandekommen dieser Aufführung fast ausschließlich Karl Friedrich Zelter gebührt, der im Jahre 1800 nach Faschs Tod die Leitung der 1793 gegründeten Singakademie übernommen hatte, um sie im Laufe der Zeit zu einer in ihrer Art damals einzig dastehenden Stätte der Bachpflege zu machen, wo nicht nur die Motetten und Kantaten, sondern auch die beiden Passionen, die H-moll-Messe, sowie Instrumentalwerke eifrig aufgeführt wurden.

So fand Mendelssohn, als er im Jahre 1820 mit seiner Schwester Fanny der Singakademie beitrug, einen äußerst leistungsfähigen Chor vor und erhielt durch die Teilnahme an den Proben die entscheidenden Anregungen. So konnte er ohne viel eigenes Zutun an die Aufführung der Matthäuspasion gehen, zumal Zelter die hierzu erforderlichen Proben meist selbst leitete und außerdem seinem Schüler dirigiertchnische Anweisungen gab. Hierüber schrieb er an Goethe 1829: "Felix hat die Musik unter mir eingeübt und wird sie dirigieren, wozu ich ihm meinen Stuhl überlasse." Der ersten Aufführung am 11. März 1829 folgten zwei weitere an Bachs Geburtstag am 21. März und am Karfreitag, den 17. April; letztere leitete Zelter selbst, ebenso

die Aufführungen am Sonntag Palmarum 1830, 1831 und 1832, nachdem die Singakademie beschlossen hatte, die Matthäuspassion jedes Jahr aufzuführen.

Von Mendelssohns Werken haben die "Lieder ohne Worte" die größte Verbreitung gefunden. Sie sind ein deutlicher Beweis dafür, wie die deutsche Romantik, die in ihren Anfängen eine starke Hinneigung zum Volkstum und damit zu deutscher Innerlichkeit gezeigt hatte, durch Mendelssohn verwässert worden ist.

Wie wenig Mendelssohn mit der deutschen Romantik gleichgesetzt werden kann, erhellt schon aus der Tatsache, daß die deutschen Romantiker sich der Pflege des Volkstums, insbesondere des deutschen Liedes widmeten, wie die Sammlungen von Herder ("Stimmen der Völker") und Arnim und Brentano ("Des Knaben Wunderhorn") u. a. zeigen, während Mendelssohn sich als fanatischer Gegner solcher Bestrebungen zu erkennen gab. "Nur keine Nationalmusik! Zehntausend Teufel sollen doch alles Volkstum holen", schrieb er im Jahre 1829 aus England! Der erste, der in der Öffentlichkeit gegen die Verseuchung der deutschen Musik durch Mendelssohn energisch Front machte, war bekanntlich Richard Wagner mit seinem 1850 in der von Robert Schumann begründeten "Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichten Aufsatz "Das Judentum in der Musik". In meisterhafter Weise charakterisiert Wagner hier allgemein die jüdischen Eigenarten auf dem Gebiete der Musik, um dann in Bezug auf Mendelssohn zu folgendem Ergebnis zu gelangen:

"Alles, was sich bei der Erforschung unserer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbot, aller Widerspruch dieses Wesens gegen sich selbst und uns gegenüber, alle Unfähigkeit desselben, außerhalb unseres Bodens stehend und dennoch auf diesem Boden mit uns zu verkehren, ja sogar die ihm entsprossenen Erscheinungen weiter entwickeln zu wollen, steigern sich zu einem völlig tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und dem Kunstwirken des frühe verschiedenen Felix Mendelssohn-Bartholdy. Dieser hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein, die feinste und mannigfaltigste Bildung, das gesteigertste, zartempfindende [sic] Ehrgefühl besitzen kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten, weil wir sie dessen fähig wissen, weil wir diese Wirkung zahllos oft empfunden haben, sobald ein Heros unsrer Kunst, so zu sagen, nur den Mund aufat, um zu uns zu sprechen." Und gegen Schluß seiner Ausführungen über Mendelssohn bemerkt Wagner: "Die Zerflossenheit und Willkürlichkeit unsres musikalischen Stiles ist durch Mendelssohns Bemühen, einen unklaren, fast nichtigen Inhalt so interessant und geistblendend wie möglich auszusprechen, wenn nicht herbeigeführt, so doch auf die höchste Spitze gesteigert worden." In seiner Schrift "Über das Dirigieren" berichtet Wagner, daß Mendelssohn, der 1833 als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf gegangen und 1835 Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte geworden war, in einem Leipziger Konzert die "Tannhäuser"-Ouverture im Zeitmaß "widersinnig verjagt" habe, "um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen" Auch Robert Schumann zählte keineswegs zu den bedingungslosen Bewunderern M.'s, wie lange geglaubt wurde. Aus den in der neuen Ausgabe der Schriften und Briefe Robert Schumanns durch W. Boetticher [Fußnote: *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*. Herausgegeben v. Wolfgang Boetticher. In der Reihe *Klassiker der Tonkunst in ihren Schriften und Briefen*, Berlin 1942.] erstmalig veröffentlichten Notizen aus Tagebüchern und Briefen geht deutlich hervor, daß Schumann von Anfang an der Erscheinung M.'s kritisch gegenüber getreten ist.

Neuerdings hat Karl Blessinger in seiner überaus verdienstlichen Studie [Fußnote: Karl Blessinger: *Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bernhard Hahnfeld Verlag, Berlin 1939.] darauf hingewiesen, daß auch Mendelssohn – als Typus des sogenannten Assimilationsjuden – in die lange Reihe der Vertreter dieser Rasse gehört, die zielbewußt die Umdeutung des übernommenen Kulturgutes in jüdischem Sinne und damit dessen Verfälschung betrieben haben. (S. 275-277)

Quelle: Potter, Pamela M.: *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven, London 1998.

Bücken, Müller-Blattau, and Moser are, in fact, surprisingly reticent on the Jewish Question, particularly in their works appearing after 1933. Moser even went so far in his 1938 *Kleine deutsche Musikgeschichte* as to redeem Mendelssohn and Joseph Joachim (his own godfather), reintegrating them into German music history and explaining their excision from the repertoire since 1933 as a matter of politics rather than a judgement of their contribution to German music. (S. 212)

Verlinkungen zu:

- Wagner
- ‚Rasse‘
- Moser und Mendelssohn
- Syntagmatische Analysen
- Paradigmatischer Bereich

Systematik der Datenbank

Eingangsportal

Wegweiser

Vorbemerkungen

Hinweise zum Gebrauch der Datenbank

Bibliographie

Paradigmatischer Bereich

Methode allgemein

+ Textbeispiele Foucault

Methode / Beispielanalyse / Beispiele

- Anschlussflächen
- Ausschlussmuster
- Kaschierungen
- Limitierungen
- Sprechende Subjekte

+ Kommentare

Syntagmatischer Bereich

Diskussionsstand Musikwissenschaft

+ Textbeispiele

Musiksoziologie

Musikgeschichtsschreibung: Ein Vergleich

+ Übersicht *Musik-Taschenbücher* Gerigk-Verlag

Selbstdarstellung der Musikwissenschaft

Dahlhaus und Mendelssohn

+ Textbeispiele

Moser und Mendelssohn

Musikgeschichte in Bildern

+ 2 tabellarische Übersichten

+ Textbeispiele Rezeption Moser

+ Textbeispiele Rezeption Dahlhaus

+ Textbeispiele Wagner

+ Textbeispiele ‚Rasse‘

+ Textbeispiele Faschistische Musikgeschichtsschreibung

LITERATURVERZEICHNIS

- Abert, Anna Amalie: „Hans Joachim Moser zum Gedächtnis“, in: *Acta musicologica* 40 (1968), S. 91-92.
- Albrecht, Hans: „Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau: Zum Beginn des 10. Jahrgangs der Zeitschrift ‚Die Musikforschung‘“, in: *Die Musikforschung* 10 (1957), S. 85-95.
- Altenburg, Detlef; Hanspeter Bennwitz, Silke Leopold, Christoph-Hellmut Mahling: „Zu Situation und Zukunft des Faches Musikwissenschaft“, in: *Die Musikforschung* 54 (2001), H. 4, S. 352-360.
- Besseler, Heinrich, Schneider, Max (Begründer), Bachmann, Werner (Hg.): *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig 1961 – 1989.
- Blaukopf, Kurt: *Unterwegs zur Musiksoziologie. Auf der Suche nach Heimat und Standort*, Graz/Wien 1998 (= Bibliothek sozialwissenschaftlicher Emigranten 4).
- Blume, Friedrich: „Historische Musikforschung in der Gegenwart“, in: *Acta Musicologica* 40 (1968), S. 8-21.
- Cadenbach, Rainer, Andreas Jaschinski, Heinz von Loesch, Dorothea Mielke-Gerdes: Art. ‚Musikwissenschaft‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 1789-1834.
- Dahlhaus, Carl: *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970 (= Musikpädagogik: Forschung und Lehre, hg. von Dr. Sigrid Abel-Struth, Bd. 8).
- Dahlhaus, Carl: „Werturteil und Sachurteil. Eine Entgegnung“, in: *Die Musikforschung* 23 (1970), S. 188-190.
- Dahlhaus, Carl: „Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), H. 2, S. 79-84.
- Dahlhaus, Carl (Hg.): *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg 1974.
- Dahlhaus, Carl: „Die Idee des Nationalismus in der Musik“, in: *Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974, S. 74-91.
- Dahlhaus, Carl: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977.

- Dahlhaus, Carl; de la Motte-Haber, Helga: *Systematische Musikwissenschaft*, Laaber 1982 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10, hg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser).
- Danuser, Hermann: „Im Gedenken an Carl Dahlhaus (1928-1989)“, in: *Musiktheorie* 4 (1989), S. 195-202.
- Danuser, Hermann (Text), Burkhard Meischein, Tobias Plebuch (Bibliographie): Art. ‚Dahlhaus, Carl‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 5, Kassel u.a. 2001, Sp. 255-267.
- Drechsler, Nanny: „Felix Mendelssohn im ‚Dritten Reich‘“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Leben und Werk*, Musikfestspiele Saar 1989, hg. v. R[.] Leonardy, Lebach 1989, S. 77-92.
- Dümling, Albrecht, Peter Girth (Hg.): *Entartete Musik: Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion*, Düsseldorf 1988.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Bericht über das Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, hg. v. Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber u. Günther Massenkeil, Kassel u.a. 1971, S. 615-697.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Eintrag ‚Dahlhaus, Carl‘, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. Stanley Sadie, Bd. 5, London 1980, S. 147f.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: „Sinn von Musikwissenschaft heute“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), H. 1, S. 3-8.
- Eichenauer, Richard: *Musik und Rasse*, München 1932.
- Engel, Hans: „Die Entwicklung der Musikwissenschaft 1900-1950“, in: *Zeitschrift für Musik* 111 (Dez. 1949), H. 1, S. 16-22.
- Fellerer, Karl Gustav: „Musikwissenschaft“, in: *Aufgaben deutscher Forschung*, hg. v. Leo Brandt, Köln und Opladen 1956, S. 238-247.
- Finscher, Ludwig: Art. ‚Moser, Hans Joachim‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 12, Kassel u.a. 2004, Sp. 528f.
- Finscher, Ludwig: „’Diversi diversa orant’. Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), H. 1, S. 9-17.

- Fischer, Erik: „Akteure, Topoi und Innovationen in musikalischen Rezeptionsgeschichten“, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, hg. v. Hermann Danuser u. Friedhelm Krummacher, Laaber 1991 (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 3), S. 317-336.
- Fischer, Erik: Georg Friedrich Händel im ‚Urteil der Geschichte‘. Forschungs- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen zur Konstitution eines problematischen Komponisten-Bildes [Druck in Vorbereitung].
- Fohrmann, Jürgen: *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte. Entstehung und Scheitern einer nationalen Poesiegeschichtsschreibung zwischen Humanismus und Deutschem Kaiserreich*, Stuttgart 1989.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M. 1998.
- Gerhard, Anselm: ‚Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), H. 1, S. 18-30.
- Gerhard, Anselm: „Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin“, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 1-30.
- Gerigk, Herbert (Hg.): *Meister der Musik und ihre Werke*, Leipzig 1936.
- Gesellschaft für Musikforschung: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hg. v. Isolde v. Foerster, Christoph Hust u. Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001.
- Gewandhaus zu Leipzig (Hg.): *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt: Bericht zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993*, Wiesbaden 1996.
- Gömann, Silke: *Die Orchestersinfonien Felix Mendelssohn Bartholdys: Studien zum gegenwärtigen Fachdiskurs*, Bonn 1999.
- Gottwald, Clytus: „Deutsche Musikwissenschaft“, in: *Verwaltete Musik. Kritik und Analyse eines Zustandes*, hg.v. Ulrich Dibelius, München 1971, S. 68-81.
- Haußwald, Günter: „Hans Joachim Moser †“, in: *Musica* 21 (1967), S. 250-251.
- Hemming, Jan, Brigitte Markuse, Wolfgang Marx: „Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland. Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur“, in: *Die Musikforschung* 53 (2000), H. 4, S. 366-388.

- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Register*, Laaber 1995 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 13, hg. von Carl Dahlhaus, fortgeführt von Hermann Danuser).
- Inhetveen, Katharina: *Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Opladen 1997.
- Jäger, Siegfried: *Kritische Diskursanalyse*, Duisburg 1993.
- John, Eckhard: „Legendenbildung und kritische Rekonstruktion: Zehn Thesen zur Musikforschung im NS-Staat“, in: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hg. v. Isolde v. Foerster, Christoph Hust u. Christoph-Hellmut Mahling, Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2001, S. 461-470.
- Kaden, Christian (Text), Detlef Giese, Bernhard Schrammek (Bibliographie): Art. ‚Musiksoziologie‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Sachteil Bd. 6, Kassel u.a. 1997, Sp. 1618-1670.
- Kinsky, Georg (Hg.): *Geschichte der Musik in Bildern*, Leipzig 1929.
- Klemm, Eberhardt: *Spuren der Avantgarde: Schriften 1955-1991*, Köln 1997.
- Körndle, Franz: „Das ‚germanische Tonsystem‘: Musikwissenschaft und Mittelalterforschung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hg. v. Isolde v. Foerster, Christoph Hust u. Christoph-Hellmut Mahling, Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2001, S. 197-209.
- Komma, Karl Michael: *Musikgeschichte in Bildern*, Stuttgart 1961.
- Loesch, Heinz von: „Carl Dahlhaus und die geheimnisvolle Überschätzung der musikalischen Form“, in: *Musica* 50 (1996), S. 255-257.
- Lüttecken, Laurenz: „Das Musikwerk im Spannungsfeld von ‚Ausdruck‘ und ‚Erleben‘“, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart/Weimar 2000, S. 213-232.
- Maas, Utz: *Als der Geist der Gemeinschaft eine Sprache fand: Sprache im Nationalsozialismus*, Opladen 1984.
- Mayer, Günter: Art. ‚Mayer, Günter‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 11, Kassel u.a. 2004, Sp. 1392f.

- [Moser Festgabe] *Festgabe für Hans Joachim Moser zu seinem 65. Geburtstag. 25. Mai 1954*, hg. von einem Freundeskreis, Kassel 1954.
- Moser, Hans Joachim: *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Berlin 1937.
- Moser, Hans Joachim: *Kleine deutsche Musikgeschichte*, Stuttgart 1949.
- Moser, Hans Joachim: Eintrag ‚Moser, Hans Joachim‘, in: *Musiklexikon*, Hamburg ³1951, S. 729f.
- Moser, Hans Joachim: *Musikästhetik*, Berlin 1953 (= Sammlung Göschen Bd. 344).
- Moser, Hans Joachim: „Volksbildung und Musikerziehung“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 114 (1953), H. 12, S. 721-726.
- Moser, Hans Joachim: *Musikgeschichte in 100 Lebensbildern*, Stuttgart ²1958 (¹1952).
- Müller-Blattau, Joseph: *Geschichte der deutschen Musik*, Berlin 1938.
- Münker, Stefan, Alexander Roesler (Hg.): *Mythos Internet*, Frankfurt/M. 1997.
- Petzoldt, Richard: „Musikwissenschaft heute“, in: *Der Musikalmanach*, hg. v. Viktor Schwarz, München 1948, S. 381-402.
- Phleps, Thomas: „’Ein stiller, verbissener und zäher Kampf um Stetigkeit’ – Musikwissenschaft in NS-Deutschland und ihre vergangenheitspolitische Bewältigung“, in: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hg. v. Isolde v. Foerster, Christoph Hust u. Christoph-Hellmut Mahling, Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2001, S. 471-488.
- Pfister, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse*, München ⁹1997 (= Information und Synthese, hg. v. Klaus W. Hempfer u. Wolfgang Weiß).
- Potter, Pamela M.: „Musicology under Hitler: New Sources in Context“, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (Frühjahr 1996), Nr. 1, S. 70-113.
- Potter, Pamela M.: *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler’s Reich*, New Haven, London 1998.
- Raabe, Peter: „Vom Neubau deutscher musikalischer Struktur“ in: *Die Musik im dritten Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Regensburg ²1935 (= Von deutscher Musik, Bd. 48), S. 25-67.
- Riethmüller, Albrecht: „Das ‚Problem Mendelssohn‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59 (2002), H. 3, S. 210-221.

- Ringer, Alexander L.: „Carl Dahlhaus (1928-1989)“, in: *Acta musicologica* 61 (1989), S. 107-109.
- Schaal, Richard: Eintrag ‚Moser, Hans Joachim‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Friedrich Blume, Personenteil Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 625-627.
- Schipperges, Thomas: Art. ‚Bessler, Heinrich‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Ludwig Finscher, 2., neubearbeitete Ausgabe, Personenteil Bd. 2, Kassel u.a. 1999, Sp. 1514-1520.
- Schipperges, Thomas: ‚Vorläufige Bemerkungen zu den ‚Akten Heinrich Bessler‘‘, in: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hg. v. Isolde v. Foerster, Christoph Hust u. Christoph-Hellmut Mahling, Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2001, S. 395-404.
- Schlüter, Bettina: ‚Hugo Distler‘. *Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung*, Stuttgart 2000.
- Schmid, Birgitta Maria: *Volk, Nation, Stamm und ‚Rasse‘: Die Politisierung der deutschen Musik 1871-1945*, Diss. Heidelberg 1997 (Mikrofiche).
- Schmidt, Christian Martin (Hg.): *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, Wiesbaden 1997.
- Schumann, Otto: *Geschichte der deutschen Musik*, Leipzig 1940.
- Söhngen, Oskar: ‚Hans Joachim Moser zum Gedächtnis‘, in: *Die Musikforschung* 21 (1968), S. 154-157.
- Sprünken, Peter: ‚Werturteil und Wissenschaftlichkeit‘, in: *Die Musikforschung* 23 (1970), S. 55-61.
- Vetter, Walther: ‚Gedanken zur musikalischen Biographik. Hans Joachim Moser zum siebenzigsten Geburtstage‘, in: *Die Musikforschung* 12 (1959), S. 132-142.
- Wagner, Richard: ‚Was ist deutsch‘, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Julius Kapp, Leipzig [o. J.], S. 158-176.
- Wagner, Richard: ‚Das Judentum in der Musik‘, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 5, Leipzig ⁴1907, S. 67-85.
- Walter, Michael: *Hitler in der Oper: Deutsches Musikleben 1919-1945*, Stuttgart 2000.
- Walter, Michael: ‚Thesen zur Auswirkung der dreißiger Jahre auf die bundesdeutsche Nachkriegs-Musikwissenschaft‘, in: *Musikforschung – Faschismus –*

- Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hg. v. Isolde v. Foerster, Christoph Hust u. Christoph-Hellmut Mahling, Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2001, S. 489-509.
- Webster, James: „Ambivalenzen um Mendelssohn: Zwischen Werk und Rezeption“, in: *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongreß-Bericht Berlin 1994*, hg. v. Christian Martin Schmidt, Wiesbaden 1997, S. 257-278.
- Weissweiler, Eva: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999.
- White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*, Stuttgart 1991.
- Wiora, Walter: Artikel ‚Musikwissenschaft‘, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Friedrich Blume, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 1192-1220.
- Wittram, Reinhard: *Anspruch und Fragwürdigkeit der Geschichte. Sechs Vorlesungen zur Methodik der Geschichtswissenschaft und zur Ortsbestimmung der Historie*, Göttingen 1969.
- Wolff, Hellmuth Christian: „Grenzen der Musikwissenschaft“, in: *Festschrift Walter Wiora*, hg. v. Ludwig Finscher u. Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1967, S. 66-72.
- Würz, Anton: Eintrag ‚Moser, Hans Joachim‘, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. v. Stanley Sadie, Bd. 12, London 1980, S. 609-611.
- Zimmermann, Reinhold: „Hans Joachim Moser zum 65. Geburtstag“, in: *Zeitschrift für Musik* 115 (Mai 1954), S. 277-278.

Lebenslauf

- Angaben zur Person:** UTE LEMM, geb. Kreisel
 geboren am 25.4.1974 in Schwerin
 Eltern: Lutz Kreisel, Bühnenbildner
 Sibylle Kreisel, geb. Hartleb, Sängerin
 Konfession: evangelisch-lutherisch
 Staatsangehörigkeit: deutsch
 wohnhaft in Schwerin
 verheiratet seit 1996 mit Henrik Lemm
 ein Sohn, geboren am 28.1.1998
 eine Tochter, geboren am 9.6.2001
- Schulzeit:** 1980-88 Besuch der Polytechnischen Oberschule „Th. Körner“
 Schwerin
 1988-92 Besuch der Erweiterten Oberschule/Gymnasium „J. W.
 v. Goethe“ Schwerin (Spezialklasse für Musikerziehung)
 1992 Abitur
 1980-1992 Ausbildung am Konservatorium/Musikschule
 Schwerin (Klavier, Musiktheorie, Gesang)
- Studium:** September 1992 Immatrikulation an der Rheinischen Friedrich-
 Wilhelms-Universität Bonn in den Fächern Musikwissenschaft,
 Neuere deutsche Literatur und Italienische Philologie
- Examen:** 2000 Magistra-Examen an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-
 Universität Bonn in den Fächern Musikwissenschaft, Neuere
 deutsche Literatur und Italienische Philologie
- Berufsweg:** seit Januar 2001 Mitarbeiterin beim Wettbewerb „Verfemte
 Musik“ Schwerin
 seit der Spielzeit 2004/05 Konzertdramaturgin am
 Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin