

Zur Kulturbedeutung der Musikwissenschaft

Autor(en): **Kalisch, Volker**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **8-9 (1988-1989)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835329>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zur Kulturbedeutung der Musikwissenschaft*

VOLKER KALISCH

Zu einem wesentlichen Kennzeichen der «bürgerlichen Musikkultur», so wie ich sie behandeln möchte¹, gehört die enge, sich wechselseitig befruchtende Durchdringung von Wissenschaft und ihrem Gegenstand, hier: Musik. Unabhängigen, sich autonom verstehenden Kulturschaffenden ist es in der «bürgerlichen Musikkultur» aufgegeben, Deutung wie praktische Umsetzung der Musik eigenverantwortlich zu leisten. Um dieser Kulturaufgabe genügen und dem damit verbundenen intellektuellen Anspruch gerecht werden zu können, hielt die Gruppe der mit Musik Beschäftigten seit Beginn des «bürgerlichen» Zeitalters – und d. h. seit dem 18. Jahrhundert – Ausschau nach neuen, verlässlichen Autoritäten, suchte verbindliches Wissen. Schliesslich vertraute man derjenigen Macht, die nicht nur gesicherte Fakten über Musik zu liefern vermochte, sondern in die hinein sich das Vertrauen verschränkte, den musikalischen Kosmos ordnen, ja, ihm einen Sinn verleihen zu können: einer Wissenschaft von der Musik.

Diese Hoffnung und dieses Vertrauen begleiteten von Anfang an jegliche wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik, so wie sie dieser ihr Selbstvertrauen und ihre Kulturmächtigkeit sicherten. Derart beflügelt, entdeckte seinerseits das erwachte wissenschaftliche Interesse an der Musik die ungeheure Vielfalt ihres Gegenstands, ihren Formenreichtum wie ihre vielschichtige und facettenreiche Verketzung mit Kultur, Geschichte und Gesellschaft. Immer neue Tatsachen wurden im Laufe der Geschichte der Musikwissenschaft über die Musik eruiert, immer weitere Musikbereiche taten sich einem forschenden Nachdenken auf und wurden sogleich in stete Reflexion gestellt.²

* Der Text geht auf einen Vortrag gleichen Titels zurück, den der Autor auf Einladung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft am 1. November 1988 in Zürich gehalten hat.

¹ Meine Überlegungen entstanden im Zusammenhang einer geplanten Studie über «Bürgerliche Musikkultur», die wiederum in einem von der Fritz-Thyssen-Stiftung mitfinanzierten Forschungsprojekt über «Bürgerliche Kultur» (durchgeführt von Prof. Dr. Friedrich H. Tenbruck, Universität Tübingen) integriert ist.

² Um eine Vorstellung davon zu erhalten, wie rasant Musikwissenschaft das Gesamt ihres Gegenstands «Musik» explizit zum Forschungsgegenstand erhob, reicht ein Blick auf das Musikwissenschaftsverständnis der «Gründungsväter». Während Friedrich Chrysander insgesamt drei Forschungsgebiete benennt (1. Geschichte, 2. Tonlehre, 3. Ästhetik; vgl. Friedrich Chrysander, *Vorwort und Einleitung*, in: *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft* 1 [1863], S. 9–16, S. 11 f.), sind es bereits bei Guido Adler ohne die Untergliederungen und «Hilfswissenschaften» insgesamt acht (1. Musikalische Paläographie, 2. Historische Grundclassen, 3. Historische Aufeinanderfolge der Gesetze, 4. Geschichte der musikalischen Instrumente, 5. Erforschung und Begründung derselben . . . , 6. Ästhetik der Tonkunst, 7. Musikalische Pädagogik und Didaktik, 8. Musikologie; vgl. Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, *VfMw* 1 [1885]; S. 5–20, S. 16 f.).

In dem Masse aber, wie immer neue Bereiche der Musik erschlossen wurden, wuchsen den Kulturschaffenden, hier vor allem den Komponisten und Musiktheoretikern, beständig neue Möglichkeiten zu. Sie erblickten im Neuen eine Herausforderung, nämlich das bisher noch Unbekannte ebenfalls der komponierenden Ausgestaltung zuzuführen. Musikwissenschaft und musikalische Entwicklung gingen so eine Zeit lang Hand in Hand; die eine wurde durch die andere angespornt und weitergetrieben. Immer weitere ins Bewusstsein dringende Musikbereiche wurden komponiert, sublimiert und stützten schliesslich Bestrebungen, die nach totaler musikalischer Durchgestaltung alles Klingenden und nach grenzüberschreitender Ästhetisierung von Kunst und Leben trachteten.

Dieses ehemalige Zusammenspiel von Musik und Wissenschaft scheint heute weitgehend – freilich von den üblichen Ausnahmen abgesehen – auseinandergebrochen zu sein. Auch wird es kaum noch als ein «Wert» begriffen, geschweige denn vermag sich heute auf den Resten irgendeine Identität der Musikwissenschaft zu gründen. Vielmehr dominiert die Enttäuschung in der berühmten Anfrage, was denn «Musikwissenschaft» sei, worin deren Nutzen bestünde, ob denn das, was man am Seminar irgendeiner beliebigen Universität als Musikwissenschaft studierte, schon alles gewesen sei.^{2a} Ich möchte diese Anfragen einmal ernst nehmen, möchte ihnen in dem Sinne nachgehen, dass ich sie hier als Symptom für ein Defizit an öffentlicher Wirksamkeit der Musikwissenschaft interpretiere, als den Ausdruck einer Unbekannten, die das Fehlen eines erwarteten Profils anzeigt. Ich frage mich deshalb, ob das Nicht-Vorhandensein eines bestimmten Bildes von Musikwissenschaft tatsächlich so stimmt, ob das eventuell seine Gründe hat und wenn ja, wie man diesem Befund entgegenwirken könnte?

Die gängigen Musikwissenschaftskonzeptionen versammeln sich mehr oder weniger um die Definition, die ihnen als Aufgabe zuweist, die Musik in ihren tatsächlichen Erscheinungen und Werken zu analysieren, deren musikalischen Fortschritt geschichtlich zu erläutern, ohne jedoch viel nach den Voraussetzungen oder der Bedeutung dieser Erfolge zu fragen.³ Diese scheinen ihnen in den musikalischen Leistungen selbst zu liegen, in der musikalischen Überlegenheit der Späteren über die Früheren.

^{2a} So unlängst eindrucksvoll artikuliert in den *Mitteilungen der österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* Nr. 20, Juli 1989, vor allem in den Beiträgen von Christian Lackner und Wolfgang Fuhrmann.

³ Es ist bezeichnend, dass sich – von einigen wenigen Versuchen abgesehen – die allermeisten Klassifizierungs- und Gliederungsversuche des musikwissenschaftlichen Betätigungsfelds bis heute entweder auf Riemanns mehr von «systematischer» oder auf Adlers mehr von «historischer» Seite unternommene Einteilungen zurückführen lassen. Die systematischen Aspekten verpflichteten Entwürfe weisen interessanterweise ein höheres Mass an Konsistenz auf als die vergleichbaren historischen (wobei ich hier lediglich eine Auswahl aus der vor allem deutschsprachigen Literatur über «Musikwissenschaft» angebe). Das mag an ihrer Nähe und Orientierung am naturwissenschaftlichen Denken hinsichtlich Frageperspektive und Gegenstandsverständnis liegen. Rein äusserlich setzen im allgemeinen die ersten bei den materialen Gegebenheiten der Musik an (meistens bei ihrer akustisch-physikalischen Seite), während die zweiten sich vorzugsweise dem musikalischen Werk (= Quelle) direkt zuwenden.

Dem «systematischen» Ansatz sind folgende Positionsbestimmungen zuzurechnen: Hugo Riemann, *Grundriss der Musikwissenschaft*, = Wissenschaft und Bildung Bd. 34, Leipzig 1908, ²1914, ³1919; Karl L. Schaefer, *Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer, physio-*

Je mehr Musikwissenschaft die Kunst kultiviert, die *Werke* der Musik in ihrer musikalischen Eigenart und Ordnung zu durchleuchten und sie in ihrer historischen Genese zu erklären, desto ferner scheinen ihr die elementaren Grundfragen zu rücken, z. B. worauf denn die Bedeutung der Musik beruhe, worin sie bestehe. Denn das eben setzt sie als selbstverständlich voraus: die Legitimität einer autonomen Entwicklung der Musik gemäss ihren eigenen Sach- und Entwicklungszwängen. Dem gegenüber findet sich Musikwissenschaft zunehmend mit der Tatsache konfrontiert, dass beständig neue Musikformen wie z. B. Jazz, Rock oder andere Bereiche der sogenannten U-Musik nicht nur entstehen, sondern dass diese auch der «autonomen» Musik, ästhetischer Gegenstand zumindest der historisch orientierten Musikwissenschaft, den Rang und Anspruch in der musikalischen Alltagswirklichkeit ablaufen.

logischer und psychologischer Grundlage, = Handbücher der Musiklehre Bd. 7, Leipzig 1915; Egon Wellesz, *Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung*, AfMw I, 1918/19, S. 437–450; Karl Gustav Fellerer, *Einführung in die Musikwissenschaft*, (München 1953), Hamburg ²1956; Heinrich Husmann, *Einführung in die Musikwissenschaft*, = TbMw Bd. 40, Wilhelmshaven u. a. (1958) ³1980; Erika Kickton, *Musikwissenschaft im Umriss*, = Max Hesses Hdb. d. Musik Bd. 108, Leipzig 1958; *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, = Musik-Taschen-Bücher *Theoretica* Bd. 10, hrsg. von Carl Dahlhaus, Köln 1971, ²1975; Hans Sittner, *Musik zwischen Natur- und Geisteswissenschaft*, = Fragmente als Beiträge z. Musiksoziologie H. 7, Wien 1978; mit Einschränkung: Erich Maria von Hornbostel, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, ZIMG VII, 1905/06, S. 85–97; Robert Lach, *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, = Akad. d. Wiss. Wien, Sb. d. phil.-hist. Kl. CC, 5. Abh., Wien/Leipzig 1924; ders. *Vergleichende Kunst- und Musikwissenschaft*, = Akad. d. Wiss. Wien, Sb. d. phil.-hist. Kl. CCI, 3. Abh., Wien/Leipzig 1925; Curt Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft. Musik der Fremdkulturen*, = Musikpädagog. Bibliothek Bd. 2, Wilhelmshaven u. a. ²1959, ³1974; Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt 1963; Ekkehard Kreft (Hrsg.), *Lehrbuch der Musikwissenschaft*, Düsseldorf 1985; Hellmut Federhofer, *Musikwissenschaft und Musikpraxis*, = Forschen – Lehren – Verantw. Bd. 2, Wien u. a. 1985.

Die «historische» Musikwissenschaft wird von folgenden Autoren vertreten: Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, VfMw I, 1885, S. 5–20; ders., *Musik und Musikwissenschaft. Akademische Antrittsrede, gehalten am 26. Oktober 1898 an der Universität Wien*, JbP V, 1898, S. 27–39; ders., *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919 – in historisch unmittelbarer Nachbarschaft entstand der Entwurf von Philipp Spitta, *Kunstwissenschaft und Kunst* (= Akademierede vom 21. März 1883, gehalten in der Königl. Akademie der Künste unter dem Titel: *Kunst und Kunstwissenschaft*, National-Zeitung 36. Jg. Nr. 145, Berlin 28. März 1883 [Morgen-Ausgabe], S. 1–3), in: ders., *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 1–14; dann: Hermann Kretzschmar, *Kurze Betrachtungen über den Zweck, die Entwicklung und die nächsten Zukunftsaufgaben der Musikhistorie*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig (1907) 1911, S. 357–373; Hermann Abert (zusammen mit Rudolf Schwartz), *Die Musikwissenschaft*, in: *Spemanns goldenes Buch der Musik. Eine Hauskunde für Jedermann*, = Spemanns Hauskunde Bd. 1, Stuttgart ²1912, S. 571–584; Waldo S. Pratt, *On Behalf of Musicology*, MQ I, 1915, S. 1–16; Ludwig Schiedermair, *Einführung in das Studium der Musikgeschichte. Leitsätze, Quellen, Zusammenstellungen und Ratschläge für akademische Vorlesungen*, Berlin-Bonn (1918) ³1930; Alfred Schnerich, *Musik als Kunst und Wissenschaft*, NZfM LXXXV, 1918, S. 61–64; Arnold Schering, *Die Musikwissenschaft an unseren Universitäten. Ihr Einfluss auf die allgemeine Musikpflege*, in: *Deutsche Musikpflege*, hrsg. von Josef Ludwig Fischer, Ludwig Lade, Frankfurt a. M. 1925, S. 135–138; Erwin Felber, *Musikwissenschaft*, in: *25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal-Edition*, hrsg. von Hans Heinsheimer / Paul Stefan, Wien u. a. (1926), S. 139–154; Wilhelm Fischer, *Musikwissenschaft*, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin-Wilmersdorf ²1930, S. 1233–1240; Friedrich Ludwig, *Die Erforschung der Musik des Mittelalters. Festrede im Namen der Georg August-Universität zur Jahresfeier der Universität am 4. Juni 1930*, Sonderdruck (= Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen XII, H. 1), Göttingen 1930; Friedrich Gennrich, *Die Strassburger Schule für Musikwissenschaft. Ein Experiment oder ein Wegweiser? Anregungen zur Klärung grundsätzlicher Fragen*, = Kleine Deutsche Musikbücherei Bd. 3, Würzburg-Aumühle, o. J. (1940); Friedrich Mahling, *Ideal und*

Das aber scheint den Grossteil der Musikwissenschaftler wenig zu kümmern und nicht ganz zu Unrecht schlägt er diese Fragen z. B. dem Gebiet einer Musiksoziologie zu. Und so hält vor allem der historische Teil der Musikwissenschaft an seinen autonomen Fragen fest und liefert ja auch unbestreitbar beständig neue Erkenntnisse über Musik. Musikwissenschaft ist aber eine Wissenschaft und das heisst, sie beansprucht «Wahrheit»; wenn auch nicht Wahrheit an sich, so doch «Wahrheit» in ihren Erkenntnissen. Was aber heisst hier «wahr»?

Wirklichkeit. Warum treiben wir Musikgeschichte?, Würzburg-Aumühle 1940; Richard Petzoldt, *Musikwissenschaft heute*, in: Viktor Schwarz (Hrsg.), *Der Musik-Almanach*, München 1948, S. 381–402; Ewald Jammers, *Die Methode der Musikwissenschaft*, Studium Generale V, 1952, S. 177–185; Hans Heinz Dräger, *Musikwissenschaft*, in: Werner Schuder (Hrsg.), *Universitas Litterarum. Handbuch der Wissenschaftskunde*, Berlin 1955, S. 635–652; Joseph Müller-Blattau, *Von Wesen und Werden der neueren Musikwissenschaft. Festvortrag gehalten am 11. November 1959 anlässlich der feierlichen Eröffnung des Rektoratsjahres 1959/60*, = Saarbrücker Universitätsreden H. 3, Saarbrücken 1966; Walter Salmen, *Die Musikwissenschaft*, in: Fred Hamel, Martin Hürlimann (Hrsg.), *Das Atlantisbuch der Musik* Bd. III, = Knauer Taschenbuch Nr. 68, München/Zürich 1964, S. 976–981; Carl Dahlhaus, *Musikwissenschaft*, in: Deutscher Musikrat u. a. (Hrsg.), *In Sachen Musik*, Kassel 1977, S. 71–81; Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Fach Musikwissenschaft an der Universität Freiburg – ein Studienplan*, MuB IX, 1977, S. 75–79; Georg Feder, *Zur Situation der Musikforschung*, in: Hellmut Flashar, Nikolaus Lobkowitz, Otto Pöggeler (Hrsg.), *Geisteswissenschaft als Aufgabe. Kulturpolitische Perspektiven und Aspekte*, Berlin-New York 1978, S. 163–178; mit Einschränkung: Walter Wiora, *Historische und systematische Musikforschung. Thesen zur Grundlegung ihrer Zusammenarbeit*, Mf I, 1948, S. 171–191; ders., *Methodik der Musikwissenschaft*, in: *Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft*, = Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, 6. Lfg., hrsg. von Manfred Thiel, München-Wien 1970, S. 93–139 sowie die meisten Lexikonartikel *Musikwissenschaft*.

Freilich gewichten die verschiedenen Modelle einzelne Teilaspekte und Disziplinen durchaus unterschiedlich, fügen auch hier und da ergänzend eine Unterdisziplin ein oder werten eine andere auf, doch verhalten sie sich letztlich zu den beiden vorgegebenen «Prototypen» gleichsam wie verschiedene Fassungen oder Varianten (so auch Walter Wioras dreigliederter Musikwissenschaftsaufriß [1. Musikalische Grundlagenforschung, 2. Musikgeschichte, 3. Musikalische Volks- und Völkerkunde] in: Artikel *Musikwissenschaft* von Walter Wiora, Hans Albrecht, Hans Haase, in: MGG IX, 1961, Sp. 1192–1220, hier: Sp. 1196. Vgl. hierzu Othmar Wessely, *Musik*, = Das Wissen der Gegenwart, Darmstadt u. a. [1973], S. 40–73; Oskár Elsček, *Entwurf einer neuen musikwissenschaftlichen Systematik*, Mf XXVI, 1973, S. 421–434, S. 422; Wilhelm Matejka, *Das Scheitern der Musikwissenschaft an ihren abstrakten Methoden. Philosophische Voraussetzungen einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft*, = Wiener Veröff. z. Musikwissenschaft Serie II, Bd. 5, Tutzing 1976, hier: S. 42).

Wirkliche «Alternativen» schlagen hingegen folgende Musikwissenschaftler vor; Arthur Wolfgang Cohn, *Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft*, ZfMw I, 1918/19, S. 351–360; Curt Sachs, *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*, AfMw I, 1918/19, S. 451–464; Antoine-Élisée Cherbuliez, *Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung*, Zürich/Leipzig (1924); Helmut Reinold, *Gedankengänge zu den Möglichkeiten musikwissenschaftlichen Denkens*, Mf X, 1957, S. 1–15; Walther Siegmund-Schultze, *Musikwissenschaft als Gesellschaftswissenschaft*, DJbMw II, 1957, S. 7–29; Ernst Veit, *Über die Einheit von historischer und systematischer Musikwissenschaft*, BzMw IX, 1967, S. 91–97; Charles Seeger, *Toward a Unitary Field Theory for Musicology* (1970), in: ders., *Studies in Musicology 1935–1975*, Berkeley 1977, S. 102–138; Clytus Gottwald, *Deutsche Musikwissenschaft. Ein Bericht*, in: Ulrich Dibelius (Hrsg.), *Verwaltete Musik. Analyse und Kritik eines Zustands*, = Reihe Hanser Nr. 63, München 1971, S. 68–81; Oskár Elsček, (s. o.) und im gewissen Sinne: Walter Wiora, *Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung*, = Erträge der Forschung Bd. 44, Darmstadt 1975; Wolfgang Laade, *Musikwissenschaft zwischen gestern und morgen. Bemerkungen eines Musikethnologen zu einer Diskussion über Musikgeschichte und Musikethnologie*, Berlin 1976; Vladimir Karbusicky, *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*, = UNI-Taschenbücher Nr. 911, München 1979. Siegmund-Schultze, Veit, Gottwald, Elsček, Karbusicky erkaufen sich allerdings diese «Alternative» weitgehend um den Preis einer Soziologisierung der Musikwissenschaft. Die Absicht eines aufeinander Zugehens beider Richtungen ist in neuerer Zeit in den *Reflexionen über Musikwissenschaft heute*, in: Kgr-Ber.

Das Wahrheitsverständnis⁴, das die Musikwissenschaft mit allen Geisteswissenschaften teilt, zeichnet sich durch einen charakteristischen universalistischen Zug aus. Das heisst: ihre Ergebnisse haben bezüglich ihrer «Richtigkeit» der Nachprüfung anhand des historischen Tatsachenmaterials standzuhalten, was aber noch nichts über ihren «Wahrheitsgehalt» aussagt. Vielmehr herrscht die Überzeugung, dass die wesentliche Wahrheit einer Aussage nicht unbedingt sinnfällig zutage treten müsse, doch sei sie prinzipiell von jedermann durch besondere Anstrengung einsehbar. Zu der formalen tritt allerdings noch eine inhaltliche Forderung hinzu: die Wahrheit muss eine entscheidende Bedeutung haben. Und da solche Aussagen nur in Hinblick auf uns, auf unser kulturelles, geschichtlich geprägtes Selbstverständnis getroffen werden können wie sie umgekehrt durch deren Perspektive bedingt sind, hat «wahr» hier die Bedeutung von «für uns wahr». Insofern stellt «wahre» Erkenntnis «für uns» einen Wert dar, von dem ohnehin gilt, dass er seinen Rang und seine Gültigkeit nur dort erweist, wo er in seiner Fähigkeit, Wahrgenommenes zu strukturieren und zu verarbeiten, erfahren wird. Musikwissenschaftliche Aussagen überzeugen deshalb weder durch die Fülle ihrer Argumente noch durch die bisweilen missionarische Form, in der sie manchmal vorgetragen werden, sondern allein dadurch, ob und wie sie ihre *Werthaftigkeit* erlebbar und somit evident machen.

Diese Einsicht wirft aber angesichts der geschilderten Unsicherheit, der Musikwissenschaft heute überhaupt noch ein kulturwirksames Selbstverständnis oder einen kulturbestimmenden Anspruch abringen zu können, die bohrende Frage auf, inwieweit es den Fachvertretern eigentlich gelingt, diese «Werthaftigkeit» zu benennen und ins Spiel zu bringen. Es gilt also die These: die Musikwissenschaft läuft Gefahr, zunehmend ihre kulturelle Bedeutung zu verlieren, wenn es ihr nicht gelingt, die Werthaftigkeit ihrer Aussagen in den allgemeinen Diskurs über Musik einzubringen.

Das war – mit Blick auf die Geschichte des Faches, wie angedeutet – freilich nicht immer so. Als sich im 19. Jahrhundert die Musikwissenschaft als eigenständige Disziplin an den Universitäten etablierte, bezog sie ihre Bedeutung aus jenem Mehrwert, der ihren Erkenntnissen grösstenteils selbstverständlich, deshalb nicht immer explizit, innewohnte. Hermann Kretzschmar war es, der gleich-

Bonn 1970. Sonderveröffentlichung, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Kassel u. a. 1972; im *Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland*, Mf XXIX, 1976 (Sonderdruck mit *Ergänzung*) im Heft 4 der *Musikforschung*, Mf XXXIII, 1980 (mit den Beiträgen von Georg Feder, Helga de la Motte-Haber und Adolf Nowak) und in der *Gedenkschrift Guido Adler*, = *Musicologica Austriaca* VI, Wien-Föhrenau 1986, dokumentiert (zur Ergänzung der hier erstellten Bibliographie vgl. u. a. Ernst C. Krohn, *The Development of Modern Musicology*, in: Lincoln Bunce Spiess [Hrsg.], *Historical Musicology*, Brooklyn N. Y. [1963]: *Appendix I*, S. 153–172).

⁴ Zum Wissenschaftsbegriff im allgemeinen wie zum Wahrheitsverständnis im besonderen vgl. folgende Arbeiten von Friedrich H. Tenbruck, denen meine Ausführungen ihre Anregung wie Blickrichtung verdanken: *Der Fortschritt der Wissenschaft als Trivialisierungsprozess*, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Sonderheft 18 (1975): S. 19–47; *Fortschritt der Wissenschaft?*, in: Johannes Neumann (Hrsg.), *Festschrift 500 Jahre Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Wissenschaft an der Universität heute*, Tübingen 1977: S. 155–226; *Wahrheit und Mission*, in: Horst Baier (Hrsg.), *Freiheit und Sachzwang. Beiträge zu Ehren Helmut Schelskys*, Opladen 1977: S. 49–86.

sam selbstverständlich für die Musikwissenschaft forderte: «... sie soll überall den Zusammenhang zwischen Musik und allgemeiner Kultur im Auge behalten.»⁵

Die verschiedenen Konzepte einte die gemeinsame Überzeugung, in der geschichtlichen Besinnung auf Musik deren Wesen hier und jetzt und ein für allemal erkennen zu können. Diese Zielsetzung entsprach zugleich der allgemeinen Wissenschaftsgläubigkeit der Zeit und tatsächlich konnte Musikwissenschaft ja auch weitgehend die ihr entgegengebrachten Erwartungen erfüllen. So wurden ihre wissenschaftlichen Leistungen von der allgemein verbreiteten Verheissung beflügelt, der Mensch könne sich seines rechten Platzes in der Ordnung der Welt durch *Erkenntnis* versichern.

Einen Nutzen versprach sich Musikwissenschaft aus ihren Erkenntnissen in der Pragmatik, durch musikalische Wesensschau gleichermassen solchen als «falsch» eingeschätzten kompositorischen Entwicklungen entgegentreten, wie Komponisten und Publikum verbindliche ästhetische, weil geschichtlich begründete Maxime an die Hand geben zu können.⁶ Selbst dort, wo Musikhistoriker allem Anschein nach, sich nur in der Rekonstruktion der mittelalterlichen Musik versuchten, durch Editionen und Gesamtausgaben die grossen Meister der europäischen Kunstmusikgeschichte erschlossen, diente alles dem höheren Zweck, die Orientierungspunkte, die *exempla classica*, für die eigene Situation und zukünftige Entwicklung zu definieren. Und selbst das oftmals positivistisch anmutende Aufhäufen von Fakten oder die Verselbständigung einzelner musikwissenschaftlicher Disziplinen und Subdisziplinen schien dadurch gerechtfertigt, dass die bisherigen Erkenntnisse bereits die Grundzüge einer gleichermassen sinnvollen wie verbindlichen geschichtlichen Musikentwicklung offengelegt und einsichtig gemacht hätten.

Wir wissen heute, dass solches Unterfangen schon bald ins Wanken geraten ist – wohl zu Recht. Gerade das einflussreiche Musikwissenschaftsverständnis z. B. eines Friedrich Ludwigs oder Friedrich Gennrichs Ende der zwanziger und durch die dreissiger Jahre hindurch tendierte dazu, Musikwissenschaft mit Mittelalterforschung gleichzusetzen, deren Erkenntnisproduktion ausschliesslich auf das Sammeln, Sichten und Edieren von Quellen zu beschränken – explizit aus objektivistischem, positivistischem Erkenntnisinteresse heraus.⁷ Die berechtigte Skepsis schlug spätestens dort zunächst in Enttäuschung, dann in Gleichgültigkeit um, wo sich abzeichnen begann, dass die Musikwissenschaft zwar immer

⁵ Hermann Kretzschmar, *Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge*, Leipzig 1903, S. 78. Freilich stand Kretzschmar mit dieser Auffassung nicht alleine. Ich gebe noch einige weitere Belege an, die sich gut und gerne um ein Vielfaches vermehren liessen: so auch Guido Adler, *Musikalische Kulturprobleme unserer Zeit*, Neue Freie Presse Nr. 15 203, Wien 17. Dezember 1906, S. 1–4; Heinrich Jacoby, *Jenseits von «Musikalisch» und «Unmusikalisch». Voraussetzungen und Grundlagen einer lebendigen Musikkultur* (1924), in: ders., Hamburg 1984, S. 29–73; Arnold Schering, *Die Musikwissenschaft an unseren Universitäten. Ihr Einfluss auf die allgemeine Musikpflege*, in: *Deutsche Musikpflege*, hrsg. von Josef Ludwig Fischer, Ludwig Lade, Frankfurt a. M. 1925, S. 135–138; Hermann Matzke, *Aus Grenzgebieten der Musikwissenschaft. Eine Reihe von Vorträgen und Aufsätzen*, Breslau 1928.

⁶ Vgl. hierzu vom Autor, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, = Samml. Musikw. Abh. Bd. 77, Baden-Baden 1988.

⁷ Vgl. Anmerkung 3.

mehr Kenntnisse über Musik zusammentrug, dass sie sich aber nur sehr bedächtig der Einlösung ihres Versprechens näherte, allgemeinverbindliche Erkenntnisse über das Wesen der Musik zu liefern. Allerdings wird aus ihrer Geschichte ersichtlich, wie Musikwissenschaft ursprünglich sehr wohl Bedeutungswissen lieferte, Musikern wie einem potentiellen Publikum, kurz einer interessierten Öffentlichkeit zum wenn auch Widerspruch erzeugenden Nutzen und Frommen. Die Idee von etwas Wissenswertem kennzeichnete und durchdrang die musikwissenschaftliche Arbeit, unabhängig davon, ob sie öffentlich Zustimmung oder Ablehnung fand. Festzuhalten bleibt die Tatsache, dass musikwissenschaftliche Aussagen jedenfalls Bestandteil und Orientierung der öffentlichen Diskussion über Musik waren und deshalb auch keiner auf die Idee kam, Nutzen oder Wert der Musikwissenschaft grundsätzlich in Frage zu stellen.

Heute hat sich das wohl gewandelt. Befragt man die Musikwissenschaft heute nach den sie leitenden Motiven und Überzeugungen, welche die sich quantitativ beständig ausweitende Erkenntnisproduktion antreiben, so ist von solcher auch öffentlich registrierter Bezugnahme nicht mehr viel zu spüren. Hartnäckig hält sich lediglich die Überzeugung, dass die innerdisziplinäre Ausdifferenzierung oder die Bereitschaft, Spezialisierungen zu institutionalisieren, untrügliche Kennzeichen für Fortschritt seien.⁸ Ein Fortschritt, der davon zu leben scheint, dass er Bedeutungsfragen verdrängt, sich selbst von der Dringlichkeit, auf Bedeutungsfragen zu antworten, dispensiert. Deshalb ist auch der Eindruck begründet, Musikwissenschaft habe sich in eine Angelegenheit von und für Experten verwandelt, die folglich eher für einander als für ein interessiertes Publikum schreiben, was bei der durchaus vergleichbaren Lage der meisten Geisteswissenschaften einem Verlust an Kulturbedeutung gleichkommt.⁹

⁸ So schreibt z. B. Walter Wiora 1970: «Die Musikwissenschaft ist in der allgemeinen Öffentlichkeit weniger bekannt als die Literatur- und Kunstgeschichte, ihre Quellensammlung ist weniger fortgeschritten und ihre Methodik weniger ausgebaut. Damit hängt zusammen, dass sie als besonders entwicklungsfähig erscheint. Diese Entwicklungsfähigkeit beruht zugleich auf dem Alter der einstigen und auf der Jugend der heutigen Musikwissenschaft. Dabei ist Entwicklung vom Wechsel intellektueller Moden zu unterscheiden, den auch sie mitmacht. Zur Entwicklung dieser alten Wissenschaft gehört es unter anderem, alte Grundgedanken auf ihren heutigen Erkenntniswert zu prüfen. Es gehört dazu, sich mit dem wirklichen Stande der Forschung, in den das bisher Geleistete eingegangen ist, vertraut zu machen, um über ihn hinaus fortschreiten zu können» (vgl. Walter Wiora, *Methodik der Musikwissenschaft*, in: *Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft*, = Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, 6. Lfg., hrsg. von Manfred Thiel, München-Wien 1970, S. 93–139, S. 94). Diese Bemerkungen Wioras sind um so erstaunlicher, als dieser Wissenschaftler ansonsten Spezialisierungsforderungen und optimistischer Fortschrittsgläubigkeit durchaus skeptisch gegenübersteht.

⁹ Zur Kulturbedeutung der vor allem Geisteswissenschaften vgl. Tenbrucks Ausführungen in: *Wissenschaft und Verwissenschaftlichung*, in: Kurt Hübner, Nikolaus Lobkowitz, Hermann Lübke, Gerard Radnitzky (Hrsg.), *Die politische Herausforderung der Wissenschaft*, Hamburg 1976: S. 213–220; *Anatomie der Wissenschaft. Zur Frage einer anderen Wissenschaft*, in: Oskar Schatz (Hrsg.), *Brauchen wir eine andere Wissenschaft?*, = X. Salzburger Humanismusesgespräch 1980, Graz/Wien/Köln 1981: S. 89–99; *Was sind und was sollen die Geisteswissenschaften heute?*, Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur 42 (1987): S. 125–136; *Sinn und Unsinn der Interdisziplinarität*, Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur 43 (1988) H. 500, = Sonderheft *Marksteine*: S. 16–20.

Zum Rückzug auf die schieren Tatsachen gezwungen, ist die Musikwissenschaft wie andere Geisteswissenschaften als Quelle von Bedeutungswissen weitgehend ausgefallen und weiss über ihren Gegenstand Musik zumindest einer breiteren Öffentlichkeit gegenüber allenfalls Gemeinplätze bzw. bedeutungsloses Fachwissen zu vertreten. Und selbst innerhalb der Wissenschaften, wo nurmehr *Methoden* das gemeinsame Kennzeichen und einigende Band sind, vollzieht sich – unter Abschottung auf spezialistische Parzellierungen – eine Immunisierung gegenüber jeglicher inhaltlicher Kritik. In den Fächern geraten die inhaltlichen Bedeutungsfragen an den Rand, was der Möglichkeit zum inhaltlichen Disput zwischen den Fächern entgegenbaut. Methodische Aufspreizungen und spezialistische Verselbständigungen errichten schwer zu überwindende Fassaden, hinter denen schliesslich der Bezug zur musikalischen Wirklichkeit verloren zu gehen droht, wenn er nicht schon verloren gegangen ist. Diese Verfestigung der Geisteswissenschaften insgesamt auf methodische Fragen und ihrer Applikation führt endlich zur totalen, aber inhaltslosen Verwissenschaftlichung. Denn nach Kriterien der blossen Methodik lässt sich heute alles verwissenschaftlichen, ob es nun um spezielle Editionsprobleme oder um neue informationstheoretische Analysemethoden, ob es um die Erforschungsmöglichkeit musikalischer Alltagskultur oder um die computergestützte Didaktik der musiktheoretischen Handwerkslehre¹⁰ geht. Wenn aber alles zur Musikwissenschaft wird, verliert Musikwissenschaft jegliche Kontur. Darüber hinaus verliert sie die Möglichkeit, begründet Stellung in der musikalischen Wirklichkeit beziehen zu können.

Nun ist die moderne Wissenschaft allgemein zum direkten oder indirekten Produzenten immer neuer Wissensbestände geworden und muss für deren Weitergabe durch Verwissenschaftlichung der Berufsbilder und Verschulung des Studiums sorgen. Ihre bedeutende Rolle erwuchs ihr aus der übertragenen Aufgabe zu, die entscheidende Instanz für die Verwaltung und Deutung der geistigen Bestände unserer modernen Gesellschaften zu sein. Im Falle der Musikwissenschaft war das die europäische Kunstmusik. Heute liegt es scheinbar weitgehend in der Kompetenz der Einzelwissenschaften, welche geistigen und geschichtlichen Bestände im Gedächtnis einer Kultur aufgehoben, weitergegeben oder vergessen werden. Inwieweit allerdings die Geisteswissenschaften insgesamt dieser Aufgabe genügen können, darüber Rechenschaft abzulegen gelingt ihnen nur, wenn die Wissenschaften ihrerseits ein «Gedächtnis» ausbilden.

Zur besonderen Aufgabe der Musikwissenschaft gehört deshalb die Kenntnis ihrer eigenen Geschichte.¹¹ Gerade hierin fehlt es aber an vielen Stellen. Und

¹⁰ Beredtes Beispiel hierfür ist ausgerechnet der von Michael Zimmermann verfasste *Vorkurs: Eine historische Anleitung zum Notenlesen des Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert*, Studienbegleitbrief 0, Weinheim/Basel/Mainz 1987, S. 49–130.

¹¹ Die Bedeutung der Kenntnis sowohl der eigenen Fachgeschichte als auch der allgemeinen Geistesgeschichte ist nicht hoch genug einzuschätzen. Darauf aufmerksam gemacht zu haben, ist u. a. ein Verdienst Tenbrucks; vgl. *Gedächtnis der Wissenschaft – Gedächtnis der Kultur*, in: ders., *Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne*, Opladen/Wiesbaden 1989, S. 308–317.

wenn der Schein nicht trügt, wird die Geschichte der Musikwissenschaft schon längst anderswo geschrieben. Zum Beispiel von Wissenschaftstheoretikern, die freilich der Musikwissenschaft bescheinigen, dass sie noch gar keine Wissenschaft sei. Hierfür nur ein, zugegeben extremer Beleg: Heinz-Wilfried Burow, der verschiedene Musikwissenschaftskonzeptionen auf ihre Wissenschaftlichkeit hin untersucht, stellt zu Beginn seiner Arbeit sieben völlig willkürliche, wissenschaftstheoretische «Bedingungen» auf, die zusammen das ausmachen sollen, was er unter «Musikwissenschaft» verstehen will. Er schreibt dann: «Was die Bedingung (1) bis (7) nicht erfüllt, soll in der folgenden Untersuchung nicht als musikwissenschaftliche Aussage bzw. Aussagesystem im Sinne der vorangegangenen Definition anerkannt werden.»¹²

Und wo Musikwissenschaft ansatzweise geschichtlich aufgearbeitet wird, dort gewinnt man den Eindruck, dies geschehe auf Kosten der Berücksichtigung spezifischer Fragestellungen wie nationaler Eigenheiten – als ob es *die* musikwissenschaftliche Fragestellung und *den* musikwissenschaftlichen Gegenstand gäbe! So unstrittig es dabei ist, dass Wissenschaft international sein muss und auch ist, so gewiss ist es aber auch, dass sie überall aus und von eigenen Traditionen lebt. Ihre Leistungsfähigkeit wie Bedeutsamkeit hängt hiervon wesentlich ab. Wie anders könnte auch eine Öffentlichkeit an wissenschaftlichen Diskussionen partizipieren, wenn sie nicht in den fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen ihre eigenen Fragen – die immer Fragen der eigenen Lage sind – wiedererkennen könnte.

Die Nicht-Existenz oder der weitgehende Ausfall einer Art «Dogmengeschichte» unseres Faches zugunsten einer Systematisierung gegenwärtiger Theorien macht es darüber hinaus nahezu unmöglich, die Genese und sachliche Bedingtheit der jeweils behandelten Probleme zu durchschauen. Ebenfalls unerkannt bleiben die notwendige Beschränktheit und Bedingtheit jeder Sichtweise wie auch der Zusammenhang einer Fragestellung mit den Interessenlagen z. B. anderer Fächer. Eine jede Wissenschaft bedarf ihres fachgeschichtlichen Gedächtnisses, um allein schon den berühmten «Stand der Fragen» diskutieren zu können, an dem sich die eigene Arbeit, soll sie nicht auseinanderfallen, orientieren muss. Ohne historische Kenntnisse lässt sich schwerlich eine problembezogene Sichtweise musikwissenschaftlich relevanter Phänomene entwickeln, weil sich die Fragen aus einem vorgeordneten Wertbezug herleiten, weil die herangezogenen Theorien über das interessierende Problem selbst ihre Geschichte besitzen, weil das Problem selbst immer noch weiter zurückreicht. Mit der schwindenden Übersicht über die Genealogie der Probleme schwindet also auch die Einsicht in deren sachliche Zusammenhänge. Das ist der Preis, den die Musikwissenschaft für ihre zweifelhafte «Positivierung» oder «Enthistorisierung» zu entrichten hat. Und freilich gewinnt die Gültigkeitsfrage einer musikwissenschaftlichen

¹² Heinz-Wilfried Burow, *Beiträge zur Theorie und Methode der Musikwissenschaft*, = Schriftenreihe zur Musik Bd. 17, Hamburg 1979, S. 28.

Aussage erst dann an Gewicht, wenn ihr nur historisch entwickelbarer Sinn gesichert ist. Aber genau in diesem Punkt schlägt die Enthistorisierung auf die Musikwissenschaft selbst zurück.

Denn obwohl an Tatsachen gebunden, sind die Fragestellungen der Musikwissenschaft immer – ob bewusst oder nicht – an Wertvoraussetzungen gebunden. Sie weisen jeder Frage ihre Richtung, die sich somit immer auch als kulturell mitbedingt erweist, wie sie das «Erkenntnisobjekt» in diese Frageperspektive einpassen und immer nur bestimmte Aspekte aufscheinen lassen. Hier ist gerade das Gedächtnis der Musikwissenschaft in besonderem Masse gefordert und heute leider unzureichend ausgebildet. Musikwissenschaft als Geistes- oder Kulturwissenschaft kann kein neutraler Speicher beliebiger Kulturbestände sein und ist es auch nicht. Da Kulturen selbst Wertsysteme verkörpern, lenken sie die Wissenschaft auf die ihnen gemässen Fragen, Gegenstände und Probleme. In diesem Sinne sind alle Kulturwissenschaften «kulturabhängig», weil freilich jede Kultur ihre eigenen Kriterien für die Wahl der Objekte und Probleme anlegt. Umgekehrt beanspruchen die Erkenntnisleistungen der Kulturwissenschaften zwar zu Recht Objektivität, aber die Bedeutung ihrer Erkenntnisse erschliesst sich erst mit Blick auf die Wertvoraussetzungen ihrer Kulturzugehörigkeit. Insofern ist auch der sich langsam durchsetzende Glaube an die z. B. objektiven Möglichkeiten der Gedächtniserweiterung durch Computer ein undurchsichtiger Selbstbetrug. Nicht nur, weil zum Gedächtnis das notwendige selektive Vergessen gehört, das der Computer zumindest theoretisch nicht mehr kennt. Sondern die Erleichterung des Zugriffs auf «Daten» wird im allgemeinen mit einem höheren Grad der Selektivität der Verschlüsselung bezahlt. Ausserdem, und das wiegt schwer, muss befürchtet werden, dass die Kriterien der Speicherung bzw. Speicherwürdigkeit, wo nicht blosse technische Überlegungen die Oberhand gewinnen, primär aus momentanen Forschungslagen folgen, die damit indirekt zum Massstab für Forschung schlechthin gerinnen.

Das Fach ist also auf die Frage verpflichtet, was gesichert, gedeutet oder fortgesetzt werden, welches Erbe lebendig und welche Tradition verpflichtend bleiben soll. Die Entscheidung darüber kann ihr kein Computer der Welt abnehmen. Soll die Entscheidung dieser Fragen tatsächlich nicht nur primär momentanen Forschungslagen überantwortet bleiben, muss sich Musikwissenschaft verstärkt – sagen wir – um eine Idee von etwas Wissenswertem bemühen. Ob jedoch etwas wissenswert ist oder nicht, lässt sich freilich nicht wissenschaftlich beweisen, weil es eben – was uns Max Weber eindringlich gelehrt hat – eine Wertfrage ist. Man kann und muss für oder gegen eine bestimmte Wertidee argumentieren, damit nicht Zufälligkeit regiert. Doch Vernunft kann in diesem komplizierten Gewebe von Fragen, Annahmen und Voraussetzungen nur klären bzw. orientieren, nicht aber zwingen! So kommt die Verantwortlichkeit des einzelnen Musikwissenschaftlers wieder ins Spiel, dem es nicht erspart werden darf, für andere deutlich, reflektierte Standpunkte zu beziehen. «Alle Wissenschaft (hängt) von Voraussetzungen ab», um mit den Worten des Tübinger Soziologen Friedrich H. Tenbruck zu sprechen, «über die sie selbst nicht gebieten kann und über die sie sich selbst meist auch nicht klar ist, weil ihr als selbstverständlich erscheint, dass, was sie sucht, ein für allemal das Wissenswerte ist, weshalb ihre eigenen mächtigen

gen Vorgriffe auf die Natur von Mensch und Gegenstand verdeckt und unfassbar bleiben.»¹³

In dem Masse also, wie es der Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft gelingt, sich auf die sie leitenden Wertideen zu besinnen und gleichzeitig diesen Bezug ihrem potentiellen Publikum zu vermitteln, werden sich auch genügend Berührungspunkte auftun, die eine interessierte Öffentlichkeit davon zu überzeugen wie anzuhalten vermögen, musikwissenschaftliche Erkenntnisse nicht zu «verwerten», aber doch zu «beherzigen» und durchaus anregend für die Musikwissenschaft selbst zu «diskutieren». Aufgabe der Musikwissenschaft ist es also, Fachwissen in Bedeutungswissen zu transformieren.

Zu diesen Wertideen, zu denen Musikwissenschaft eingeladen ist, sie für sich selbst klarzulegen, gehört vor allem die Frage, welche Art von Musik oder welchen Begriff von Musik sie denn vertreten will? Ich bin mir selbstverständlich darüber im klaren, dass eine solche Frage angesichts eines heute bereitwillig akzeptierten Wertepluralismus oder -relativismus häretisch klingen muss. Gerade deshalb ist aber ein Insistieren auf eine solche Frage um so dringlicher. Wo also liegt der Sinn, fragt man nach einem repräsentativen Musikbegriff, nach «repräsentativer Kultur»?

Moderner anthropologischer Einsicht haben wir es zu verdanken, grundsätzlich auf die kulturelle Bedeutung des handelnden Menschen aufmerksam gemacht worden zu sein.¹⁴ Demnach ist der Mensch nicht nur Schöpfer aller Kultur, sondern zugleich und immer auch Geschöpf seiner Kultur, in der er lebt. Ein besonderes Interesse gilt hier den Ideen, die ihm sein Handeln sinnhaft und deutbar erschliessen. Denn Handeln steht grundsätzlich unter dem Zwang einer vor-träglichen Deutung seines Sinns wie der nachträglichen Deutung seines Erlebens. Jedes Handeln kann aber nur vorübergehend isoliert werden, was besagen will, dass alles Handeln kulturell geformt und somit gesellschaftlich bezogen ist. Deutung geschieht über Vorstellungen, die jeder einzelne, da er in Gesellschaften lebt, durch sie und über sie hat. Doch Menschen leben nicht nur einfach in einer Gesellschaft; keine Gesellschaft ist bloss da; und Menschen werden auch nicht bloss in ihre «Rollen» eingewiesen. Vielmehr gilt es auf das gegenseitige Konstitutionsgefüge gemeinsamer Wirklichkeitsverständnisse und Wertideen aufmerksam zu machen, aus denen heraus sich das unterschiedlich abgestufte Zusammenwirken von Mensch und Gesellschaft im Medium der Kultur ereignet. Gibt es diese gemeinsamen Verständnisse über Sinn und Zweck des Zusammenwirkens nicht, lässt sich ein Zusammenleben der Menschen in Gesellschaften nur schwer auf Dauer stellen.

¹³ Friedrich H. Tenbruck, *Anatomie der Wissenschaft. Zur Frage einer anderen Wissenschaft*, in: Oskar Schatz (Hrsg.), *Brauchen wir eine andere Wissenschaft?*, = X. Salzburger Humanismusgespräch 1980, Graz/Wien/Köln 1981, S. 93 f.

¹⁴ Hierzu von Tenbruck *Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne*, Opladen/Wiesbaden 1989; besonders darin das zweite Kapitel: *Der Mensch: ein Kulturwesen*, S. 45–58.

Solche gemeinsamen Ideen oder Grundverständnisse ergeben sich nun nicht anonym aus dem sozialen Austausch, der höchstens bis zu praktischen Einverständnissen führt. Vielmehr speisen sie sich aus Wirklichkeitsinterpretationen, die explizit als «Ideen», Lehren oder als deren sinnhafte Verkörperung von benennbaren Urhebern geschaffen, vermehrt, verändert oder durch andere «Ideen» verdrängt werden können. Diese «Urheber» sind in den verschiedenen Gesellschaften sehr unterschiedlich: in einfachen Gesellschaften meist ein definierter Personenkreis von Zauberern, Magiern oder Medizinmännern; in unseren modernen Gesellschaften sind es vornehmlich die Wissenschaften; in beiden und in jedem Falle handelt es sich aber um «Intellektuelle». Ihnen ist die Auslegung und Deutung der Wirklichkeit zur permanenten Aufgabe aufgegeben. Scheiden sie als Sinndeutungsinstanzen aus, wenden sich die Menschen einem sinnverheissenden Ersatz zu. Weil deren Daseinsdeutungen öffentlich als grundlegend, selbstverständlich, richtig und gültig akzeptiert oder jedenfalls so respektiert werden, erkennt sich eine Gesellschaft gemäss ihrer je eigenen Gestalt in ihnen wieder.

Diese Revaluierung des (repräsentativen) Kulturbegriffs vermag uns den Blick auf die für alle Gesellschaften entscheidenden Fragen zu lenken. Für unsere Kultur und im speziellen Hinblick auf Musik lauten sie: welches grundlegende Musikverständnis wird öffentlich als selbstverständlich, richtig, gültig *erlebt* oder doch so *respektiert*; und welche Kulturintelligenz mit welcher Art Musikverständnis schafft, erläutert, verbreitet oder setzt welche Art von Musik mit welcher Wirksamkeit durch?

Diese Fragen stellen sich nicht von ungefähr. Sie drängen sich gleichsam vor dem Hintergrund eines heutigen globalen Kulturaustauschs auf und dies in Zukunft wohl eher dringlicher.¹⁵

Wer heute von europäischer Musikkultur spricht, denkt diesen Gedanken im Horizont der Tatsache, dass die «europäische» nurmehr eine unter vielen ist. Unser heutiges alltägliches Musikbewusstsein ist durch das Nebeneinander verschiedener historischer, ästhetischer und ethnischer «Musiken» gekennzeichnet. Wie sehr aber z. B. unsere Musikvorstellungen mit unserem Kulturverständnis verwoben sind, wird allein schon aus dem kleinen Beispiel deutlich, dass die ihrerseits überholte Zweiteilung der Musik in eine «ernste» und «unterhaltende» schon gar kein sachliches Gegenüber in den aussereuropäischen Musikkulturen findet. Konkurrenz der «Musiken» hat schon längst einem – ob nun begrüsst oder bedauerten – Rangverlust der europäischen Kunstmusik Platz gemacht. Dies ist ein Befund, in welchem sich zunächst nicht mehr, aber auch nicht weniger ausspricht, als dass die europäische Kunstmusik, die ja eigentlich die Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts ist, effektiv nicht mehr ausschliesslich als musikalisch verpflichtendes Leitbild fungiert.

Inzwischen strömen in die europäische Kultur (was hier immer abendländisch und eingeschränkt nordamerikanisch meint), alle Arten aussereuropäischer

¹⁵ Dazu Ausführungen Tenbrucks in: *Der Traum der säkularen Ökumene. Sinn und Grenze der Entwicklungsvision*, Annali di Sociologia/Soziologisches Jahrbuch 3 (1987) H. 1: S. 11–36 sowie *Die Musik zwischen europäischer Kultur und globaler Zivilisation*, Annali di Sociologia/Soziologisches Jahrbuch 5 (1989) H. 1: S. 21–32.

«Musiken» ein, die ihre eigenen Verkünder, Liebhaber und Gemeinden finden. Nicht allein die quantitative Seite dieses Vorgangs ist dabei von Bedeutung, wohl aber die Tatsache, dass diese Darbietungen nicht etwa nur mehr durch ausländische Gäste – seien es einzelne, seien es Gruppen – erfolgen, sondern zunehmend von einheimischen, meist Laienmusikern. Die Gruppe derer wird immer grösser, die sich mit ihr identifizieren und die deshalb ihren eigenen Landsleuten bekenntnerhaft mit der Musik anderer Kulturen aufspielen. Das bräuchte nun auch noch nicht zu beunruhigen, stünde nicht hinter dieser Entwicklung die viel tieferliegende Beobachtung, dass dieses Ein- und Vordringen fremder Musik den Verlust der spezifischen Kulturbedeutung der europäischen Musik signalisiert. Was hier konfligiert, sind nicht bloss verschiedene «Musiken», sondern sind die jeweils im Medium Musik transportierten aussermusikalischen Bedeutungen, die freilich unabhängig von einer bestimmten Ästhetik jeder Musikart eigen sind. Denn die kulturelle Bedeutung der Musik erübrigt sich gerade nicht darin, dass es Musik vielleicht unvergleichlich vermag, menschliche «Innenlagen» darzustellen, sondern ihr Vermögen ist es darüber hinaus, sie auch herzustellen. «Innenlagen» wohlgermerkt sind es, die unserem Handeln und unserem Selbstverständnis charakteristische Disposition verleihen und dennoch keiner direkten Kontrolle zugänglich sind. Eine gesellschaftliche Tatsache, von der nicht nur die alten Griechen und Chinesen wussten.

Die Bedeutungen, die wir mit einem Musikstück, mit einer Musikart oder mit einem Musikstil erfahren, sind also unmerklich durch die Bedeutungen gefärbt, mit denen wir durch unsere eigene Kulturzugehörigkeit vertraut sind. Dies gilt ebenso für deren Bewertung wie Wirkung. Die dominanten und charakteristischen, weil «repräsentativen» Daseinsverständnisse einer Kultur, ihre typischen Wert- und Gefühlsmuster erzeugen korrespondierende musikalische Präferenzen, Bedeutungen und Bewertungen. Wenn sich also «Musiken» begegnen, dann begegnen sich immer auch kulturell definierte Lebenseinstellungen und Daseinshaltungen, die sich gegenseitig ausschliessen können und sich tatsächlich auch – wie die Geschichte der Berührung aussereuropäischer Musik mit europäischer belegt – verdrängen. Letztlich gefährdet dieser Vorgang die musikalische Identität sowohl der Herkunftsländer als auch die der Empfängerländer in West und Ost, Nord und Süd. Das wiederum bedeutet nun gerade nicht, der verordneten Beschränkung oder Diskriminierung des freien Kulturaustauschs das Wort zu reden. Vielmehr geht es um die Grundsätzlichkeit des geschilderten Vorgangs, dessen eigentliche Problematik sich daraus erhellt, dass freier Kulturaustausch heute auf der Folie von weltweiten Entwicklungsprogrammen, Entwicklungshilfe, UNESCO, Weltzivilisation, der Vorstellung von der Einen Welt erörtert wird. Gerade die Unterschiedlichkeit der Kulturen, die vielbeschworene kulturelle Vielfalt läuft dabei Gefahr, unitaristischen Weltzivilisationsbestrebungen geopfert zu werden. Genau diesem Verdacht setzt sich z. B. auch das aufwendige, vom *Internationalen Institut für vergleichende Musikstudien und Dokumentation Berlin* veranstaltete Unternehmen «Welt-Musik» aus.¹⁶

¹⁶ Bisher sind erschienen die Bände über Brasilien, hrsg. von Tiago de Oliveira Pinto, und Korea, hrsg. von Wolfgang Burde.

So stellt sich denn für jede Kultur, nicht nur für die Europas, die dringende Frage, ob sie überhaupt noch Willens und in der Lage ist, ihre eigene musikalische Identität oder was davon übriggeblieben ist zu behaupten, und wenn nicht, welche Art von Musik sich zukünftig mit welchen Trägern in der Konkurrenz der «Musiken» weltweit durchsetzen wird. Fragen, auf die die Musikwissenschaft, soweit ich sehe, bisher keine Antworten gegeben hat, ja, nicht geben konnte, weil ihr solcherart Fragen überhaupt nicht in den Sinn kamen, sie sich solcher Fragen nicht bewusst war. Und sie war sich dieser deshalb nicht bewusst, weil ihr abhandeln gekommen zu sein scheint, was ihr ursprünglich einmal eine Selbstverständlichkeit war: der Zusammenhang von Musik und Kultur. Um allerdings diesen Zusammenhang wieder zu thematisieren, muss Musikwissenschaft ihre selbstbeschränkte Isoliertheit aufgeben, um eben für Fragen frei zu werden, deren Behandlung es ihr erlauben, wieder mit öffentlich registrierter Bedeutung in der allgemeinen Diskussion der heutigen musikalischen Lage zu sprechen. Nur wo es ihr gelingt, die allgemeine, nämlich die kulturelle Bedeutung ihres Fragens darzulegen, wird sie die öffentliche Beachtung finden, die sie verdient – eben, weil es um Bedeutendes geht.