

Tobias Janz

ZUR GENEALOGIE  
DER MUSIKALISCHEN  
MODERNE



Wilhelm Fink



Tobias Janz

Zur Genealogie  
der musikalischen  
Moderne

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
Paul Klee (1879–1940),  
*Hauptweg und Nebenwege* (1929)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2014 Wilhelm Fink, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN der Printausgabe 978-3-7705-5754-7  
E-Book-ISBN 978-3-8467-5754-3

# INHALT

Vorwort .....	9
EINLEITUNG: MUSIKWISSENSCHAFT ALS KUNSTWISSENSCHAFT? ...	15
1. Über narzisstische Krisen und die Tücke des Kulturbegriffs .....	17
2. Vom Aufstieg und Fall der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft .....	28
3. Fazit und Ausblick: Musikalische Kunstwissenschaft in der dezentrierten Kultur der Moderne .....	46
ERSTER TEIL: ZUGÄNGE .....	49
1. Was war die musikalische Moderne? .....	51
1.1. Einheit und Vielfalt der Moderne .....	51
1.2. Zur Normativität der Moderne .....	60
1.3. Wort- und begriffsgeschichtliche Vorüberlegungen .....	68
2. Rationalisierung, Subjektivität, Systemautonomie: Die musikalische Moderne im Lichte dreier klassischer Modernetheorien .....	87
2.1. Max Weber: Musikalische Modernisierung als Rationalisierung ...	87
2.1.1. Fortschritt, Differenzierung, Wertfreiheit. ....	87
2.1.2. Musikalische Mediengeschichte als Problemgeschichte ...	91
2.1.3. Der „okzidentale Rationalismus“ und die Typen der Rationalität .....	94
2.1.4. Felder der musikalischen Rationalisierung .....	99
2.1.5. Über Kristallisation und Kontinuität im Rationalisierungsprozess .....	112
2.2. Hegel: Moderne, musikalische Subjektivität und bürgerliche Gesellschaft .....	125
2.2.1. Die musikalische Moderne als bürgerliches Phänomen ...	125
2.2.2. Hegels Modernebegriff und die bürgerliche Gesellschaft ...	127
2.2.3. Kunst als Bildung .....	137
2.2.4. Hegel über die moderne Musik .....	144

2.2.5. Zwischen Romantik und Romantikkritik: Von Hegel zu Adorno . . . . .	148
2.3. Luhmann: Die Autonomie der Kunstkommunikation . . . . .	162
2.3.1. Autonomie als Idee und ihre gesellschaftliche Evolution . . .	162
2.3.2. Autonomie systemtheoretisch . . . . .	165
2.3.3. Wie funktionieren soziale Systeme? . . . . .	168
2.3.4. Autonomisierung als Systemevolution und das Problem der ästhetischen Differenz . . . . .	173
2.3.5. Berlin 1830. Skizzen zu einer Systembeobachtung . . . . .	182
2.3.6. Musikalische Moderne und Systemrationalität . . . . .	196
ZWEITER TEIL: PRAKTIKEN . . . . .	211
1. Musik als Reflexionsmedium . . . . .	215
1.1. Zur Renaissance der frühromantischen Kunsttheorie . . . . .	215
1.2. Wiederholung, Differenz, Wiederkehr – Zeichentheoretische Grundlagen . . . . .	228
1.3. Metamusik . . . . .	239
1.4. Exzentrische Selbstreflexion . . . . .	265
2. Drei Fallstudien . . . . .	277
2.1. Beethovens Klaviervariationen ab 1802: Selbstreflexion einer Gattung . . . . .	277
2.1.1. Markierungen, Paradoxien und Mythen des Neuen . . . . .	277
2.1.2. Beethoven als Frühromantiker? Op. 34 und op. 35 . . . . .	284
2.1.3. Rückkehr zur Konvention? Variationen über zwei englische Themen . . . . .	311
2.1.4. Virtuoser Historismus: Die c-Moll-Variationen WoO 80. . . . .	315
2.1.5. Musikalische Physiognomik: Die Variationen op. 76 . . . . .	321
2.1.6. Opus summum . . . . .	323
2.2. Chopin: Selbstreflexion im Blick aufs Andere. . . . .	342
2.2.1. „Venise, mai 1834“ . . . . .	342
2.2.2. Paris, 1845. Fundstücke aus dem Umfeld von Chopins <i>Barcarolle</i> . . . . .	348
2.2.3. <i>Barcarolle</i> . . . . .	359
2.2.4. Epilog: Chopin und die Moderne . . . . .	370
2.3. Hugo Wolf: Metatextuelle Strategien am Ende eines Jahrhunderts . . . . .	376
2.3.1. Wolf und die poetologische Lyrik . . . . .	376
2.3.2. <i>Spanisches Liederbuch</i> : Geibel/Heyse – Schumann – Wolf. . . . .	380
2.3.3. <i>Ganymed</i> – Poetologie auf mehreren Ebenen . . . . .	387

DRITTER TEIL: GEGENWELTEN . . . . .	397
1. Zu den Antinomien der musikalischen Moderne . . . . .	399
2. Drei Fallstudien . . . . .	411
2.1. Wagners antimoderne Moderne . . . . .	411
2.1.1. Siegfried und die Problemgeschichte des Heroischen in der Moderne . . . . .	411
2.1.2. Zur Metaphysik der Musik bei Wagner, oder: Kunstreligion als Gegenmoderne . . . . .	437
2.2. The Pleasures of Imperialism? Musik zu Kiplings <i>Jungle Books</i> in postkolonialer Perspektive . . . . .	457
2.2.1. Ansätze zu einer postkolonialen Lektüre der Mowgli- Geschichten . . . . .	459
2.2.2. Charles Koechlings <i>Livre de la jungle</i> und der „Orientalisme dans la musique française“ . . . . .	464
2.2.3. Percy Grainger: „Nordic Characteristics in Music“? . . . . .	486
2.2.4. Ost und West 1967: Der Dschungel bei George Bruns, den Sherman Brothers und Sofia Gubaidulina . . . . .	498
2.3. John Cage, Sonic Youth und der lange Abschied von der Avantgarde . . . . .	515
2.3.1. <i>The Eternal</i> . . . . .	515
2.3.2. <i>Goodbye 20th Century</i> . . . . .	517
2.3.3. <i>Four</i> <sup>6</sup> . . . . .	520
2.3.4. „Massage the History“ . . . . .	529
Noch einmal: Was war die musikalische Moderne? . . . . .	535
Literatur . . . . .	545
Personenregister. . . . .	575



## VORWORT

Umfangreiche musikwissenschaftliche Projekte haben ihren Anfang häufig in unvorhergesehenen, unscheinbaren Momenten ästhetischer Erfahrung. Im Falle dieses Buchs war der Auslöser eine Irritation, ein kurzes Stocken beim Hören einer Interpretation von Beethovens Variationen op. 35. Ein Stocken, das mit einem Fremdheitseindruck verbunden war, der umso überraschender kam, als mir das Stück seit mehr als zwei Jahrzehnten nicht nur als Hörer, sondern auch als Pianist bestens vertraut war. Hatte ich die Stelle bislang überhört? Oder hatte sich mein Musikhören so verändert, dass Gewohntes plötzlich fremd erscheinen konnte? Über den einmaligen Höreindruck nachdenkend, den ich seitdem nur in der Erinnerung rekonstruieren kann und der sich beim abermaligen Hören niemals auf dieselbe Weise einstellte, ergaben sich weitere Überlegungen, keine Schlussfolgerungen; ja mir war nicht einmal klar, welche Fragen sich mit dem Hörerlebnis nun genau stellten und wie diese präzise zu formulieren wären. Es handelte sich um Fragen, die gewissermaßen ungerufen kamen und nach keiner schnellen Beantwortung verlangten. Als sich im März/April 2006 dann die Möglichkeit zur Mitarbeit im von Wolfram Steinbeck konzipierten und an der Universität Köln verankerten Forschungsprojekt „Musikalische Selbstreflexion. Musik über Musik im 19. Jahrhundert“ abzeichnete, rückte die Hörerinnerung erneut in den Fokus, denn ich hatte die Ahnung, dass es sich möglicherweise um ein ästhetisches Phänomen handeln könne, das als Verbindungsbrücke zwischen dem in seiner theoretischen Abstraktheit musikästhetisch und musikgeschichtlich noch unkonkreten Projektentwurf und der „realen“ Musik dienen würde. Die *Eroica-Variationen* waren dann tatsächlich Gegenstand einer umfangreichen Analyse im Rahmen des Kölner Projekts. Auch wenn die Beschäftigung mit Beethovens op. 35 letztlich in völlig andere Richtungen führen und weit über eine musikanalytische, musiktheoretische Auflösung der Hörirritation hinausgehen sollte, war die Erinnerung an die musikalische Erfahrung doch ein Grund dafür, dass ich mir die Mitarbeit im Projekt überhaupt zutraute. Bereits zu einem frühen Zeitpunkt, wenn auch undeutlich, begannen sich Konturen dessen abzuzeichnen, was hier nun als Buch eine vorläufig finale Gestalt angenommen hat.

Vorgesehen war im Rahmen des Forschungsprojekts eine größere Arbeit über die Selbstreflexivität der Instrumentalmusik zwischen 1800 und 1900, in der in interdisziplinärer, insbesondere die zeitgenössische Philosophie einbeziehender Perspektive die systematisch-theoretische Grundlage für weitere Einzeluntersuchungen gelegt werden sollte. Dass diese Arbeit sechs Jahre später und vor allem deutlich von den inhaltlichen Vorgaben des Projektantrags abweichend ihren Abschluss

gefunden hat, hat unterschiedliche Gründe. Rein äußerlich und organisatorisch meinen Wechsel von Köln an die Universität Hamburg, wodurch sich die zuvor sehr intensive Mitarbeit im fortlaufenden Kölner Projekt auf halbjährliche Arbeitsgruppenkolloquien beschränkte und der Fortgang der Arbeit insgesamt durch die Konfrontation mit neuen Aufgaben aufgehalten wurde. Daneben waren es aber vor allem inhaltliche Gründe, die einer raschen Umsetzung des von Wolfram Steinbeck ausgearbeiteten Forschungsprogramms im Wege standen. Bereits in der Kölner Projektmitarbeit von Oktober 2006 bis September 2007 wurde mir klar, dass sich die anspruchsvolle, voraussetzungsreiche Hypothese einer Selbstreflexion der Musik nur formulieren und wissenschaftlich vertreten ließe, wenn man sie in zwei umfangreichere Zusammenhänge einbettet: Erstens in die aktuelle Modernediskussion – eine Diskussion, die zwar durch die Anbindung des Forschungsprojekts an das Kölner „Zentrum für Moderneforschung“ bereits gegeben war, die jedoch zweifellos eine Erweiterung der im Kern musikhistorischen Fragestellung bedeutete; zweitens in eine Analyse des musikwissenschaftlichen Diskurses der vergangenen Jahrzehnte, denn der Gegenstand der Fragestellung lenkte den Blick unvermeidlich auf die Bedingungen der Möglichkeit der Fragestellung. Einer Arbeit über die musikalische Selbstreflexion sollte es nicht an der Selbstreflexivität fehlen, die sie ihrem Untersuchungsgegenstand attestieren möchte. Als weitere Schwierigkeit ergab sich die Frage nach einer angemessenen Darstellung des historischen Komplexes, der hier als musikalische Moderne bezeichnet wird. Dieses Problem rückte im Laufe der Arbeit zunehmend ins Zentrum und ist der Grund dafür, dass das Thema „Musikalische Selbstreflexion“ durch Themengebiete ergänzt werden musste, die sich vor allem im ersten und dritten Teil des Buchs finden und mit denen sowohl der historische Rahmen des 19. Jahrhunderts aufgeweicht wurde und sich die Fragestellung vom Thema Selbstreflexion auf andere Aspekte der Moderneproblematik erweiterte.

Aus den genannten Entstehungsumständen und dem Kontext des Kölner Projekts erklärt sich das große Gewicht, das die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts im Themenspektrum der Arbeit erhält. Die Gewichtung ist jedoch keineswegs kontingent: Denn erstens ist es ein Hauptanliegen der Arbeit, für einen weit gefassten Modernebegriff sowohl in zeitlicher als auch in räumlicher Hinsicht zu werben. Die Musikgeschichte seit der frühen Neuzeit lässt sich heute – von dieser Überzeugung ist die Arbeit getragen – nicht mehr ohne eine Reflexion auf den Modernebegriff und den interdisziplinären Modernediskurs schreiben, was die Musikgeschichtsschreibung auf die Berücksichtigung kunst- und kultursoziologischer Fragestellungen verpflichtet. Zweitens lässt sich zeigen, dass sich im Lichte dieses weiten Modernebegriffs das musikgeschichtliche lange 19. Jahrhundert als eine entscheidende Phase der musikalischen Modernisierung erweist. Nach allem, was das 20. Jahrhundert an musikalischen Revolutionen mit sich brachte – Atonalität, Bruitismus, Maschinenmusik, Zufallsmusik, Elektronische Musik, Performance Art und Fluxus und nicht zu vergessen den Aufstieg der Popmusik – mag vieles aus der bürgerlichen Musik des 19. Jahrhunderts wenig spektakulär wirken. Dennoch wurden bereits im 19. Jahrhundert oder sogar weit früher Weichen für

das gestellt, was im 20. Jahrhundert dann als musikalische Moderne wahrgenommen und bezeichnet wurde. Es geht in diesem Buch also um eine Kontinuität der musikalischen Moderne, die historisch weit vor die lange im Zentrum stehenden Modernitätsschwellen um 1910, 1920 oder 1890 reicht, ohne dass die mit diesen Daten verbundenen Modernitätserfahrungen oder Modernitätsproklamationen nivelliert oder relativiert werden müssten. Was sich ändert, ist die Perspektive und der begriffliche Rahmen, in den sie musikhistoriographisch fallen. Dies betrifft dann allerdings insgesamt die Musikhistoriographie des 20. Jahrhunderts, der sich vor allem die letzten beiden Fallstudien des dritten Teils zuwenden. Dass und wie sich für Musikgeschichtsschreibung der vergangenen 100 Jahre die Koordinaten verschieben können beziehungsweise sollten, wird an vielen Stellen deutlich werden, ohne dass das Buch allerdings selbst den Versuch einer „anderen“ Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts unternehmen würde.

Darüber zu klagen, dass sich die Moderne weder definieren noch historisch einigermaßen präzise verorten lasse, gehört ebenso zu den festen Ritualen der Moderneforschung wie der Versuch zu begründen, warum sich eine Beschäftigung mit dem Problem der Moderne dennoch lohne. Dass es dieses Buch überhaupt gibt, lässt darauf schließen, dass ich für mich selbst Antworten auf die hiermit aufgeworfenen Fragen gefunden habe, die an dieser Stelle jedoch nicht vorweggenommen werden sollen. Die Antworten gibt das Buch. Was ich hier bereits vorwegschicken möchte, ist die Perspektive, die sich für mich auf die Moderne ergeben hat. Auch wenn diese Arbeit eine musikhistorische Arbeit ist, halte ich es für entscheidend, die Moderne nicht allein als geschichtlichen Grundbegriff zu verstehen, mit dem sich bestimmte Perioden, Epochen, Strukturen, Konstellationen oder Konfigurationen der Gesellschafts-, Kultur- oder Kunstgeschichte bezeichnen lassen, sondern die Moderne zugleich als ein ästhetisches und kunstphilosophisches Problem mit aktueller Relevanz in den Blick zu nehmen. Diese doppelte Aufgabenstellung ist es, aus der sich die Anlage und der Argumentationsgang des Buches ergeben haben.

Die Einbindung des Verfassers in die universitäre Lehre und das akademische Leben brachten es mit sich, dass einzelne Kapitel und Teilkapitel an unterschiedlichen Orten vorgestellt und diskutiert werden konnten und zum Teil in früheren Fassungen bereits veröffentlicht wurden. Dies betrifft den (unveröffentlichten) Kölner Ringvorlesungsvortrag „Die selbstreflexive Wende der Musik um 1800 und die Geburt der musikalischen Moderne“ vom Juni 2007 sowie den auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung im September 2007 gehaltenen Vortrag „Selbstreflexion als Konstituente der musikalischen Moderne? Überlegungen zu einem Forschungsprogramm“, der 2011 in den Kölner Beiträgen zur Musikwissenschaft erschienen ist<sup>1</sup> und von dem zentrale Gedanken in die Teile 1

---

1 Tobias Janz, „Selbstreflexion als Konstituente der musikalischen Moderne? – Überlegungen zu einem Forschungsprogramm“, in: Wolfram Steinbeck/Christoph von Blumröder/Julio Mendivil (Hrsg.), *Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft. Referate des Kölner Symposions 2007 (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 16)*, Kassel 2011, S. 45–59.

und 2 eingegangen sind; es betrifft den im Mai 2008 an der Karl Franzens Universität Graz gehaltenen Vortrag „Music about Music‘. Metaization and Intertextuality in Beethoven’s *Prometheus Variations* op. 35“,<sup>2</sup> der zusammen mit dem Beethoven-Handbuchbeitrag „Selbstreflexion einer Gattung. Die Variationen ab 1802“<sup>3</sup> die Grundlage des Beethoven-Kapitels darstellt; es betrifft die Aufsätze „Freiheit in Fesseln‘. Zur Metamusikalität von Chopins *Barcarolle* op. 60“ sowie „Hugo Wolfs poetologische musikalische Lyrik“, auf die die Chopin- und Wolf-Kapitel des Buches zurückgehen und die im *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*<sup>4</sup> beziehungsweise der Festschrift für Hermann Danuser<sup>5</sup> erschienen sind; es betrifft im dritten Teil des Buches ferner die beiden Vorträge „Wagner, Siegfried und die (post-)heroische Moderne“ und „Zur Physik und Metaphysik des Klangs bei Wagner“, die 2009 und 2011 an der Universität Hamburg/der Hamburgischen Staatsoper<sup>6</sup> und der Christian-Albrechts-Universität Kiel gehalten wurden;<sup>7</sup> schließlich den an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster im April 2011 gehaltenen Vortrag „The Pleasures of Imperialism. Musik zu Kiplings *Jungle Books* in postkolonialer Perspektive“<sup>8</sup> sowie den Aufsatz „Goodbye 20th Century‘: Sonic Youth, John Cage’s ‚Number Pieces‘ and the Long Farewell to the Avant-garde.“<sup>9</sup> Der 2009 in der *Musiktheorie* erschienene Aufsatz „Musik-

2 Ders., „Music about Music‘ – Metaization and Intertextuality in Beethoven’s *Prometheus Variations* op. 35“, in: Werner Wolf (Hrsg.), *Metareference in the Arts and Media: Theory and Case Studies (Studies in Intermediality, Bd. 4)*, Amsterdam/New York 2009, S. 211–233.

3 Ders., „Selbstreflexion einer Gattung. Die Variationen ab 1802“, in: Wolfram Steinbeck/Hartmut Hein (Hrsg.), *Beethovens Klaviermusik. Das Handbuch (Das Beethoven Handbuch in 6 Bänden, Bd. 2)*, Laaber 2012, S. 421–481.

4 Ders., „Freiheit in Fesseln‘. Zur Metamusikalität von Chopins *Barcarolle* op. 60“, in: Friedrich Geiger (Hrsg.), *Musikkulturwissenschaft (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 25)*, Frankfurt a. M. 2010, S. 111–141.

5 Ders., „Hugo Wolfs poetologische musikalische Lyrik. Überlegungen zum *Spanischen Liederbuch* und zu *Ganymed*“, in: Camilla Bork/Tobias Robert Klein/Burkhard Meischein/Andreas Meyer/Tobias Plebuch (Hrsg.), *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, Schliengen 2011, S. 468–478.

6 Erschienen als „Wagner, Siegfried und die (post-)heroische Moderne“, in: Tobias Janz (Hrsg.), *Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne (Wagner in der Diskussion, Bd. 5)*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 9–39. Wiederverwendung mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

7 Vortrag auf dem Symposium „Kunstreligion 1800 – 1900 – 2000“ im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Christian Albrechts-Universität Kiel, 6. Oktober 2011, Tagungsbericht i. Vorb.

8 Teilabdruck der Schriftfassung unter dem Titel „Zu Percy Graingers *Jungle Book Cycle*“, in: Andreas Eichhorn/Jan Helmke Keden (Hrsg.), *Musikpädagogik und Musikkulturen. Festschrift für Reinhard Schneider*, München 2013, S. 142–155.

9 Tobias Janz, „Goodbye 20th Century‘: Sonic Youth, John Cage’s ‚Number Pieces‘ and the Long Farewell to the Avant-garde“, in: Werner Wolf (Hrsg.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media (Studies in Intermediality, Bd. 5)*, Amsterdam/New York 2011, S. 525–547, davon abweichende deutsche Fassung in: Friedrich Geiger/Frank Hentschel

historiographie und Moderne“<sup>10</sup> versuchte die Problemstellung der Arbeit im Ganzen zu umreißen und hat in allen Kapiteln seine Spuren hinterlassen. Schließlich wurde aus dem im Oktober 2011 an der Universität Wien gehaltenen Ringvorlesungsvortrag „Zur Konstituierung der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft“<sup>11</sup> die Einleitung, weil der sich zur fachgeschichtlichen Entwicklung der Historischen Musikwissenschaft selbstreflexiv verhaltende Ansatz der Arbeit sich mit der Wiener Fragestellung besonders prägnant einfangen und bündeln ließ. Alle bereits publizierten Arbeiten wurden für den Textzusammenhang des Buches angepasst und modifiziert. Dass sich diese sehr unterschiedlichen Aufsätze und Vorträge zu einem Buch haben zusammenfügen lassen, liegt daran, dass das Telos des im Frühjahr 2006 in Angriff genommenen Buchprojekts in allen diesen Fällen von der Themenwahl über die Forschungsarbeit bis hin zu Verschriftlichung den Takt vorgab.

Nicht vergessen werden sollen bei der Entstehungsgeschichte dieses Buches eine Reihe von Lehrveranstaltungen an der Universität Hamburg sowie der Humboldt-Universität zu Berlin, die sich mit den Themen des Projekts berührten – zu nennen wären hier insbesondere die Berliner Vorlesung „Grundzüge einer Genealogie der musikalischen Moderne“ vom Sommersemester 2011, aber auch die Hamburger Seminare „Hugo Wolf“, „Von Charles Ives zur New York School. US-amerikanische Avantgarde im 20. Jahrhundert“, „Musik – Interkulturalität – Postkolonialismus“, „Musikalischer Kitsch“ sowie „Pop und Avantgarde in der Musik.“ Dem Feedback und den vielen Anregungen aus der Seminararbeit sind zentrale Gedanken und Ergebnisse der Arbeit zu verdanken.

Zu besonderem Dank fühle ich mich zahlreichen Personen verpflichtet, ohne die das Buch nicht die nun vorliegende Gestalt hätte annehmen können – wobei es sich von selbst versteht, dass sämtliche seiner Fehler und Schwächen allein vom Autor zu verantworten sind. Besonderen Dank schulde ich Wolfram Steinbeck, der den Anstoß zu diesem Projekt gegeben und es bis in die Phase der Drucklegung hinein aus der Ferne mit Interesse verfolgt hat. Daneben danke ich Florian Kraemer, Hartmut Hein, Julian Caskel, Ulrich Wilker, Nils Szczepanski, Aljoscha Dippold, Lena Serov, Erich Kleinschmidt und Rudolf Drux aus dem Umfeld des Kölner DFG-Projekts; Werner Wolf und Walter Bernhart vom verwandten Grazer Forschungsprojekt; den nördlichen Kolleginnen und Kollegen Claudia Maurer Zenck, Oliver Huck, Peter Petersen, Sven Hiemke, Bernd Sponheuer, Siegfried Oechsle und Signe Rotter-Broman; Camilla Bork, Burkhard Meischen,

---

(Hrsg.), *Zwischen „U“ und „E“. Grenzüberschreitungen in der Musik nach 1950* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 27), Frankfurt a. M. 2011, S. 85–101.

10 Tobias Janz, „Musikhistoriographie und Moderne“, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24 (2009), S. 312–330.

11 Erschienen unter dem Titel „Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?“ in: Michele Calella/Nikolaus Urbanek (Hrsg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2013, S. 56–81. Wiederverwendung mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Tobias Robert Klein, Ullrich Scheideler und Tobias Bleek aus dem Umfeld des Musikwissenschaftlichen Instituts der Humboldt-Universität sowie ferner Hartmut Möller, Michele Calella, Nikolaus Urbanek, Otfried Nies, Stefan Keym und Richard Klein. Danken möchte ich Hermann Danuser, der zeitlich parallel an verwandten Fragestellungen arbeitete, sowie Friedrich Geiger, René Michaelsen, Jan Philipp Sprick, Christiane Wiesenfeldt und vor allem Boris Voigt für die kritische Lektüre längerer Passagen; Johann Layer und Isabel Schubert danke ich schließlich für ihre wertvollen und zuverlässigen studentischen Zuarbeiten. Inhaltlich abgeschlossen wurde das Manuskript am Jahresende 2012.

Kiel, Ostern 2014

Tobias Janz

EINLEITUNG:  
MUSIKWISSENSCHAFT ALS  
KUNSTWISSENSCHAFT?



## 1. Über narzisstische Krisen und die Tücke des Kulturbegriffs

Von Sigmund Freud stammt die zum geflügelten Wort gewordene Erzählung von den drei schweren Kränkungen, die die „Eigenliebe der Menschheit“ im Zuge der neuzeitlichen Entwicklung der Wissenschaft über sich hat ergehen lassen müssen.<sup>1</sup> Zuerst sprach Kopernikus der Erde den Status eines Zentralgestirns ab und rückte damit den Menschen aus dem Zentrum des Kosmos;<sup>2</sup> dann reihte Charles Darwin den Menschen in die Kette der Evolution des Lebens ein und nahm ihm dadurch sowohl die kategoriale Differenz gegenüber dem Tier als auch die Gewissheit, die Krone der Schöpfung darzustellen; schließlich musste der Mensch in der Psychoanalyse noch die Erkenntnis hinnehmen, dass er nicht einmal Herr im eigenen Haus ist, sondern von überindividuellen Autoritäten und unbewussten Trieben in die Zange genommen und gesteuert wird. Kaum zufällig, wenn auch eher beiläufig, nahm Geoffrey Hartman in einem vor einigen Jahren erschienenen Essay über den Einfluss der „Cultural Studies“ auf die „Literary Studies“ Bezug auf Freuds kulturhistorische Kränkungen. Hartman konstatierte, dass sich die alte Literaturwissenschaft und die auf einem erweiterten Textbegriff basierende neue literarische

---

1 Sigmund Freud, „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, *Werke aus den Jahren 1917–1920*, Frankfurt a. M. 1999, S. 3–12; vgl. auch Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, (*Gesammelte Werke*, Bd. 11), Frankfurt a. M. 1999, S. 294.

2 Dass es sich bei den freudianischen Kränkungen um Metaphern und weniger um konkret gemachte Erfahrungen handelt, ist oft bemerkt worden. So weist Hans Blumenberg zu Recht darauf hin, dass die Zentralstellung der Erde vor der kopernikanischen Wende keineswegs deren „herrschende Rolle im Weltall“ (Freud, „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, S. 7), sondern gerade umgekehrt deren marginale Position („*Kot und Bodensatz des Weltalls*“) gegenüber den höher gestuften Sphären des Himmels bedeutete. Während Nietzsche und später Freud die kopernikanische Wende als Demütigung und Erniedrigung interpretierten, konnte sie für Galileo Galilei und den zeitgenössischen Erfahrungshorizont zunächst noch im Sinne einer anmaßenden „Nobilitierung“ der Erde zu einem Bestandteil des Himmels verstanden werden. Vgl. Hans Blumenberg, „Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit“, in: *Galileo Galilei. Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Blumenberg*, Frankfurt a. M. <sup>2</sup>2002, S. 7–75, hier S. 23 und 28. Bei Nietzsche hat der Verlust der kosmischen Illusion dann allerdings zugleich die Bedeutung, den Menschen überhaupt erst „zum schöpferisch handelnden Wesen gemacht [...], ihn von einer verhängnisvollen Beruhigung seiner Aktivität befreit“ zu haben. So Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1996, S. 152.

Kulturwissenschaft wie das ptolemäische und das kopernikanische, ja sogar ein über dieses heliozentrische Weltbild hinausgehendes plurales Weltbild mit einer unendlichen Zahl von Welten und Sonnen gegenüberstünden.<sup>3</sup> Einem Literaturwissenschaftler, für den die Differenz zwischen literarischen Texten und außerästhetischen Aktivitäten, der literarische Kanon und der Kunstcharakter der Literatur verbindliche Werte repräsentierten, musste es demnach einer vergleichsweise schweren Kränkung gleichkommen, wie dem aus dem Zentrum des Kosmos gerückten Menschen in Freuds Erzählung, als (jüngere) Literaturwissenschaftler im Zuge des ‚Cultural Turn‘ begannen, diese Werte zu entmystifizieren, zu dezentrieren und sie dabei nicht selten als reaktionär zu bezeichnen.<sup>4</sup> Hartmans Rückgriff auf die Metapher von der kopernikanischen Wende erweist ihre erschließende Kraft auch bei ihrer Übertragung auf die Fachgeschichte der Musikwissenschaft, denn insbesondere die Historische Musikwissenschaft hat seit ihrer akademischen Institutionalisierung als Musikgeschichte und musikalische Kunstwissenschaft im 19. Jahrhundert nicht nur eine, sondern drei den drei Freud’schen kulturhistorischen Kränkungen recht ähnliche Kränkungen erfahren müssen; drei Kränkungen, die mit dem Begriff „Kunst“ oder genauer mit dem Selbstverständnis und dem Selbstbewusstsein der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft zusammenhängen.

In Analogie zu Freuds Lesart der kopernikanischen Revolution des Weltbilds ist auch für die Musikwissenschaft zu konstatieren, dass die „Kunstmusik“ heute nicht mehr das Zentralgestirn der Musikwissenschaft, sondern *eine* Erscheinungsform von Musik im dezentrierten Kosmos der Musik beziehungsweise der Musiken ist. Eine Beschränkung auf die Kunstmusik, die (zumindest, was die Musik der letzten zwei bis vier Jahrhunderte angeht) lange Zeit kaum erklärungsbedürftig war, wurde im Verlauf der Fachgeschichte mehr und mehr von einer Selbstverständlichkeit zu einem Privileg und schließlich zu einem Problem. Die ältere Historische Musikwissenschaft hatte mit der kulturellen Diversität der Musik so lange keine Schwierigkeiten, wie der quasi natürliche Primat und der Gegenstandsbereich der Kunstmusik fraglos gegeben schienen und andere Formen der Musik und des Musizierens entweder als nicht wissenschaftsrelevant galten oder sich (später) bequem in Teilfächer wie die Vergleichende Musikwissenschaft oder die Musiksoziologie ausgliedern ließen. Diese pragmatische Arbeitsteilung verlor im Verlaufe der vergangenen einhundert Jahre aus Gründen, über die noch zu sprechen sein wird, zunehmend ihre Grundlage und ihre Plausibilität. Musikgeschichte als exklusive Geschichte der Musik als Kunst zu schreiben, bedarf längst schon einer ausdrücklichen Rechtfertigung, während eine Musikhistoriographie, die neben der Kunstmusik auch Formen der ‚Umgangsmusik‘ auf mittlerem und niederem Geschmacksniveau sowie in globaler Perspektive die Musik unterschiedlichster Kulturen und Milieus zu integrieren vermag, im Trend liegt – wenn auch

---

3 Geoffrey H. Hartman, *The Fateful Question of Culture*, New York 1997, S. 2.

4 Ebd.

mit erkennbaren Differenzen zwischen den länderspezifischen Wissenschaftskulturen, in denen Musikwissenschaft betrieben wird.<sup>5</sup>

Eine zweite Kränkung ließe sich in Analogie zum genealogischen Denken der Evolutionstheorie mit der historischen Differenzierung und Eingrenzung des Kunstbegriffs in Verbindung bringen. War für einen Musikgelehrten wie Hugo Riemann, der zu den prägenden Gestalten der Musikwissenschaft zählt, die Geschichte der Musik (beides im Singular) ganz selbstverständlich als homogene und geschlossene *Kunstentwicklung* erzählbar,<sup>6</sup> als *Kunstentwicklung*, die trotz unvorhersehbarer Sprünge, die auch Riemann konstatierte,<sup>7</sup> in einem nachvollziehbaren und nacherzählbaren Prozess von der „Kunstmusik“<sup>8</sup> der griechischen Antike über das Organum und die frühe Mehrstimmigkeit zur für ihn noch gegenwärtigen Blüte der klassisch-romantischen Periode führte, so zwang die heute allgemein übliche historische Begrenzung des Kunstbegriffs bereits Riemanns unmittelbare Nachfolger wie Heinrich Bessler zu einer Revision dieses geschlossenen, kontinuierlichen Bilds der Musikgeschichte. Zwar mochte es in musiktheoretischer oder satztechnischer Hinsicht durchaus eine Vergleichsbasis zwischen einem antiken Hymnus, einem Quartenorganum und einer Komposition Max Regers geben, vom Standpunkt der Kunst aus wurde deren musikgeschichtliche Verknüpfung jedoch insofern problematisch, als sich der moderne Kunstbegriff geschichtlich als eine vergleichsweise späte Erscheinung erwies, die in der Antike, im ausgehenden Mittelalter und der frühen Neuzeit kein wirkliches Äquivalent besitzt.<sup>9</sup>

---

5 So plädiert die Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* in ihrer zweiten Auflage entschieden für jene „Weltgeschichte oder Universalgeschichte der Musik“, zu der Hans Albrecht im Artikel „Musikwissenschaft“ (erschieden 1961) der ersten Auflage bereits „Ansätze“ erkannte. Vgl. Georg Knepler, „Musikgeschichtsschreibung“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite Auflage (im Folgenden: *MGG2*), Sachteil Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1307–1319. Für die angloamerikanische Musikwissenschaft vgl. als eines von vielen möglichen Beispielen den von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton herausgegebenen Band *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, New York 2003 sowie in Ansätzen auch die zum Bestseller gewordene Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts von Alex Ross, *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York 2007. Richard Taruskins voluminöse Musikgeschichte von 2005 setzt dem erneut eine bewusste Beschränkung auf den „Westen“ entgegen.

6 Riemann spricht von der „Entwicklung der musikalischen Kunst des Westens“, vgl. Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band. Altertum und Mittelalter (bis 1300). Erster Teil: Die Musik des Altertums*, Leipzig<sup>2</sup> 1919, S. VI.

7 Hugo Riemann, *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin/Stuttgart 1901, S. 8.

8 Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band. Altertum und Mittelalter (bis 1300). Erster Teil: Die Musik des Altertums*, S. 7 und 9.

9 Wolfgang Ullrich, „Kunst/Künste/System der Künste“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Studienausgabe, Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 3, S. 556–615, hier S. 571. Richard Taruskin stellt gleich im ersten Band seiner Musikgeschichte (die mit der Riemanns nicht nur die Beschränkung auf den „Westen“ teilt, sondern auch als his-

Verweist die Genealogie des modernen Kunstbegriffs auf ältere und divergierende Konzepte von Kunst und Musik ohne gemeinsamen Ursprung, so steht andererseits der moderne Kunstbegriff, kaum dass er sich ausgebildet hat, in der Kritik. Hegels These vom „Ende der Kunst“, formuliert am Ausgang der sogenannten „Kunstperiode“ in den 1820er Jahren, benennt gewissermaßen aus der Innenperspektive schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt den fragilen Status von Kunst in der Moderne,<sup>10</sup> einer Kunst, die ihre Legitimität immer wieder neu begründen, immer wieder neu unter Beweis stellen muss. Die metaphorische Analogie zur Evolutionstheorie geht also noch weiter, denn was an dieser irritierte, war ja nicht nur deren Hypothese über die Herkunft des Menschen, sondern auch die Möglichkeit, dass es gattungsgeschichtlich mit dem Menschen irgendwann ein Ende haben könnte.<sup>11</sup> Beides, die schwierige Genealogie der Kunst wie auch die bis heute fortgeführte Diskussion über ihr bevorstehendes, vermeintliches oder bereits erreichtes Ende<sup>12</sup> haben Konsequenzen für eine Musikwissenschaft, die sich als Kunstwissenschaft verstehen will. Nicht allein die kulturelle und soziale Diversität der Musik verweist auf Musik jenseits des Kunstparadigmas, auch zeitlich gibt es Musik vor und möglicherweise bereits nach der Periode des Kunstbegriffs, für die eine Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft sich demnach nicht mehr zuständig fühlen dürfte.

Wenn durch die kulturelle und historische Eingrenzung der Kunstmusik der Gegenstandsbereich der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft auf ausgewählte Musik weniger Jahrhunderte zusammenschrumpft, so zielt eine dritte und vielleicht schmerzhafteste Kränkung auf den verbleibenden Rest, auf den Korpus der

---

toriographische Leistung eines Einzelnen Riemanns *Handbuch der Musikgeschichte* durchaus vergleichbar ist) anlässlich von Tropen und Melismen in der liturgischen Musik des 10. bis 13. Jahrhunderts die Frage „What is art?“, um zu erläutern, warum die Anwendung von Kriterien und Maßstäben des modernen Kunstbegriffs auf einen mittelalterlichen Tropus musikgeschichtlich anachronistisch ist. Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music. Vol. 1. Earliest Notations to the Sixteenth Century*, Oxford/New York 2005, S. 64–67.

- 10 Ich folge hier der Interpretation Annemarie Gethmann-Siefert, die Hegels These vom „Vergangenheitscharakter der Kunst ihrer höchsten Möglichkeit nach“ nicht als klassizistisch-nostalgische Haltung oder als These über die Nutzlosigkeit der Kunst in der Moderne, sondern im Zusammenhang mit einer neuen funktionalen Ausrichtung der Kunst in der Moderne begreift. Vgl. Annemarie Gethmann-Siefert, „Hegels These vom Ende der Kunst und der ‚Klassizismus‘ der Ästhetik“, in: *Hegel-Studien* 19 (1984), S. 205–258.
- 11 Vgl. mit Bezug auf den Menschen als epistemologische Figur Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974, S. 462. Zu Darwins Einfluss auf Foucault vgl. Philipp Sarasin, *Darwin und Foucault*, Frankfurt a. M. 2009.
- 12 Vgl. Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986; Gianni Vattimo, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990, S. 55ff.; Günter Seibold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel der Ästhetik*, Freiburg im Breisgau 1997; Alexander García-Düttmann, *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt a. M. 2000; Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a. M. 2002, sowie Ullrich, „Kunst/Künste/System der Künste“, S. 556–562.

Kunstmusik selbst. Denn mit der Erweiterung des Methodenarsenals der Historischen Musikwissenschaft zeigten sich unter der Oberfläche scheinbar autonomer, für sich stehender Kunstwerke Kräfte und Tiefenstrukturen, die deren „Autonomie“ und damit in einem noch zu erläuternden Sinn auch ihren „Kunstcharakter“ illusorisch erscheinen ließen. Es zeigten sich Klasseninteressen, Identitätsfragen, Distinktionsmechanismen, politische Diskurse, ökonomische Verhältnisse oder Praktiken der Subjektmodellierung. In kritisch zugespitzter Lesart erschienen die autonome Kunst und der sie stützende ästhetische Diskurs dann selbst als getragen von der Ideologie einer bürgerlichen Gesellschaft, die blind für die sozialen oder kulturellen Zusammenhänge war, die Kunst im emphatischen Sinne überhaupt erst denkbar werden ließen. So lange sie sich als Musikwissenschaft nur vom Standpunkt der autonom aufgefassten Kunst aus für die Musikgeschichte interessierte, konnte man der Musikwissenschaft demnach vorwerfen, selbst noch in dieser Ideologie befangen zu sein.<sup>13</sup>

Spiegelt sich in der Metapher der drei Kränkungen auf diese Weise eine seit einigen Jahrzehnten anhaltende und durchaus signifikante Entwertung des Kunstbegriffs im Spektrum der Musikwissenschaften, überrascht es nicht, dass es der Musikwissenschaft im Laufe dieses Prozesses immer weniger um Affirmation als vielmehr um eine tiefgehende Kritik der Kunst ging. Und zwar um eine Kritik der Kunst, die man dem Kunstdiskurs in seiner Selbstreferentialität nicht mehr zutraute, während sich gleichzeitig die Perspektive der neuen Kulturwissenschaften und der neuen Kulturgeschichte<sup>14</sup> in mehrfacher Hinsicht als Alternative anbot. Vielleicht stellt die „Kultur“ der Neuen Musik in diesem Zusammenhang das letzte Rückzugsgebiet dar, in dem ein affirmativer Kunstbegriff auch für die wissenschaftliche Reflexion methodisch grundlegend ist. Umfasst Kultur nach der weiten, anthropologischen Verwendung des Begriffs alles, was den Menschen als soziales, in ein Gewebe von Zeichen und Bedeutungen verstricktes Wesen ausmacht,<sup>15</sup> dann drängte sich eine Neuerfindung der Musikwissenschaft als Kul-

13 Vgl. für die Musik und die Musikgeschichte bereits Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*, Leipzig 21982, S. 491 sowie insgesamt das Kapitel über die bürgerliche Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, S. 418ff.; vgl. auch Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung 1776–1871*, Frankfurt a. M. 2006. Zur (der marxistischen Ideologiekritik verwandten) Kritik von Seiten der ‚New Musicology‘ vgl. David Clarke, „Musical Autonomy Revisited“, in: Martin Clayton/Trevor Herbert/ Richard Middleton (Hrsg.), *The Cultural Study of Music*, New York 2003, S. 159–170, hier S. 159ff.

14 Zur Abgrenzung zwischen alter und neuer Kulturgeschichte und -wissenschaft vgl. Peter Burke, *Was ist Kulturgeschichte?*, Frankfurt a. M. 2005.

15 So im Sinne der Weberschen Auffassung der Kulturwissenschaft (vgl. Max Weber, „Die ‚Objektivität‘ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis“, in: Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hrsg. von Johannes Winckelmann, Tübingen 61985, S. 146–214, hier S. 170–185) und deren anthropologisch-semiotischer Aktualisierung bei Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 1987, vgl. etwa S. 99.

turwissenschaft auch insofern auf, als eine musikalische Kulturwissenschaft alle Formen von Musik einschließen zu können versprach und verspricht, die – wie angedeutet – unter der Hegemonie des modernen Kunstbegriffs (wie wir sehen werden: zunächst) ausgeschlossen bleiben mussten. Ich werde im Folgenden zu zeigen versuchen, warum hiermit nicht etwa alle methodischen Probleme beseitigt worden wären, sondern sich – insbesondere was den Umgang mit der Musik als Kunst betrifft – neue und zum Teil bis heute offene Fragen ergeben haben. Dazu ist es zunächst notwendig, kurz auf die Genese und Struktur des Kulturbegriffs einzugehen, um sich dann ausführlicher der Bestimmung und der Geschichte des musikbezogenen Kunstbegriffs zuzuwenden.

Dass ein anthropologisch oder ethnographisch weiter Kulturbegriff gerade aufgrund dieser Offenheit und scheinbar grenzenlosen Integrationsfähigkeit, wie sie etwa der bereits zitierte Band *The Cultural Study of Music* (2003) vor Augen führt, nicht unproblematisch ist und wissenschaftstheoretisch in Aporien führen kann, ist schon seit längerem zu seiner Kritik bemerkt worden. Und zwar keineswegs nur von Seiten einer konservativ eingestellten Geisteswissenschaft, der es um die Bewahrung des gefährdeten Bestands hochkultureller bürgerlicher Werte ging, sondern auch seitens der Sozialwissenschaften, die mit den Kulturwissenschaften um den Status einer universellen Metadisziplin konkurrieren. Gehen Kulturwissenschaft und Kulturtheorie davon aus, dass sich kulturelle Phänomene bis hin zu den Strukturen des Sozialen aus Diskursen, Praktiken oder Codes zusammensetzen,<sup>16</sup> so rückt in der Soziologie umgekehrt der Kulturbegriff in den Fokus einer sozialwissenschaftlichen Analyse, wenn nach den sozialen Voraussetzungen seiner Bildung beziehungsweise Erfindung und nach seiner gesellschaftlichen Funktion gefragt wird.<sup>17</sup> Im ersten Fall erscheint die moderne Gesellschaft als eine, wenn auch äußerst komplexe und hybride Kultur unter anderen. Im zweiten steht der Kulturbegriff für einen besonderen Modus der Beobachtung, dem unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft eine bestimmte soziale Funktion zukommt.

Die Differenz zwischen Kultur und Gesellschaft, Kulturwissenschaft und Sozialwissenschaft beziehungsweise Kulturgeschichte und Sozialgeschichte wird in musikwissenschaftlichen Zusammenhängen nicht immer berücksichtigt. Was die Fachgeschichte der Historischen Musikwissenschaft angeht, scheinen sich deshalb auch nur auf den ersten Blick die in den 1970er Jahren über den Nutzen und Nachteil einer sozialwissenschaftlichen beziehungsweise marxistischen Ausrich-

---

16 Vgl. den Band *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, hrsg. von Stephan Moebius und Andreas Reckwitz, Frankfurt a. M. 2008, der sich auch im Bereich der klassischen Themen der Soziologie ausdrücklich dem „cultural turn“ verpflichtet sieht, S. 18f.

17 Niklas Luhmann, „Kultur als historischer Begriff“, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1995, S. 31–54; ders., *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1998, S. 587–594; Dirk Baecker, *Wozu Kultur?*, Berlin 2000.

tung der Musikwissenschaft geführten Debatten<sup>18</sup> zu wiederholen, wenn in jüngerer Zeit über Nutzen und Nachteil der Kulturwissenschaften für die Musikwissenschaft gestritten wird. Ging es der Sozialgeschichte der Musik um die Einbettung der Musik in soziale Kontexte, von denen die Musik bis in ihre ästhetische Präsenz hinein abhängig bleibe und von denen losgelöst sie allenfalls im Sinne ‚relativer Autonomie‘ betrachtet werden dürfe,<sup>19</sup> so ist der kulturwissenschaftliche Zugriff zumindest in seiner letzten Konsequenz radikaler, denn dieser entsprechend wird die Differenz zwischen Text und Kontext, Musik und sozialer Struktur hinfällig, die selbst noch in der These von deren letzten Endes anzuerkennender Untrennbarkeit mitgedacht wird. Sie wird zumindest dann hinfällig, wenn man die Konsequenzen in der Schärfe durchspielt, mit der Dirk Baecker dies in seiner historisch-soziologischen Analyse des modernen Kulturbegriffs getan hat.<sup>20</sup>

Dass sich der Kulturbegriff wie alles, was eine Geschichte hat, nicht definieren lässt, ist ein Allgemeinplatz.<sup>21</sup> Gleichwohl abstrahiert Baecker in theoretischer Absicht eine Reihe von grundsätzlichen Funktionsmerkmalen, die sich zu vergewärtigen von heuristischem Wert ist. Baecker setzt die Erfindung des modernen Kulturbegriffs früher als sein Lehrer Niklas Luhmann bereits in der frühneuzeitlichen Schwelle zur Moderne an und findet ihn zunächst im 17. Jahrhundert bei Samuel Pufendorf als Bezeichnung zur Unterscheidung der menschlichen Form des Zusammenlebens von der Natur, dann bei Jean-Jacques Rousseau im 18. Jahrhundert bereits in negativer Akzentuierung.<sup>22</sup> Der Kulturbegriff steht – so Baecker – in der Moderne immer für eine Praxis des (zunächst affirmativen oder kritischen, später neutralen) Kulturvergleichs, der eigentlich erst mit der Wissensexplosion nach der Erfindung des Buchdrucks möglich beziehungsweise als Instrument zur Komplexitätsreduzierung notwendig geworden sei.<sup>23</sup> Was eine Kultur ausmacht, werde überhaupt erst in deren Relation zu anderen Kulturen sichtbar. Kultur existiere nur im Plural, nur im Spiel mit der Differenz von Identität und Alterität. Baecker spitzt dies in konstruktivistischer Perspektive sogar so weit zu, dass es Kultur beziehungsweise Kulturen überhaupt erst im Moment der kulturvergleichenden Beobachtung gebe. Kultur ist für Baecker insofern kein Substanz-

---

18 Vgl. als einschlägigen programmatischen Text Carl Dahlhaus, „Der Versuch, einen faulen Frieden zu stören. Der Zerfall des musikalischen Werkbegriffs. Die Wissenschaft von der Musik im Spannungsfeld von Ästhetik und Sozialgeschichte“ (*Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Laaber 2000, S. 209–215).

19 Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, S. 41–47; Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, (*Gesammelte Schriften*, Bd. 1, S. 11–155) S. 104–124.

20 Baecker, *Wozu Kultur?*; vgl. auch Dirk Baecker, „Kultur“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe, Stuttgart/Weimar 2010, Bd. 3, S. 510–556.

21 Baecker, Art. „Kultur“, S. 511.

22 Baecker, *Wozu Kultur?*, S. 44f.

23 Für Luhmann hat die Gesellschaft den Begriff der Kultur erfunden, „um ihr Gedächtnis umzustrukturieren und es den Erfordernissen der modernen, hochkomplexen, eigendynamischen Gesellschaft anzupassen.“, siehe Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 587.

begriff, sondern die Bezeichnung eines spezifischen Beobachtungsmodus, der bestimmte Konsequenzen mit sich bringt. Spezifisch ist für diesen Modus demnach zunächst die Einnahme einer Beobachterposition zweiter Ordnung. Auf die Kultur blickt man – selbst wenn es sich um die eigene handeln sollte, und selbst im Modus einführender ‚teilnehmender Beobachtung‘ – nicht aus der Perspektive des unmittelbar Partizipierenden, sondern aus der einer metakognitiven Distanz. Spezifisch ist ferner, dass die Frage nach der Kultur letztlich an *jeden* Aspekt menschlichen Handelns, Denkens und Erfahrens gerichtet werden kann, an religiöse Rituale, die Rechtsprechung und die Kunstkontemplation ebenso wie an die Technik der Essensaufnahme, die Körperpflege oder die Müllentsorgung. Wird für die Teilnehmer der Kultur davon keineswegs alles gleichermaßen thematisch, ist für den Beobachter der Kultur *alles* interessant, denn an jedem beliebigen Gegenstand lassen sich kulturelle Differenzen festmachen. Es ist hier nicht der Ort, die von Baecker im Wörterbuchartikel differenziert dargestellte historische Entwicklung des Kulturbegriffs seit dem 17. Jahrhundert für den Bereich der Musik und der Musikwissenschaft im Einzelnen nachzuvollziehen. Dass Baecker Luhmann darin folgt, der Erfindung des Kulturbegriffs „verheerende Folgen“ zu attestieren und von der „Falle“ des Kulturbegriffs zu sprechen,<sup>24</sup> ist hingegen für das Folgende von Bedeutung. Die „verheerenden Folgen“ hängen bei Baecker mit der Kontingenz zusammen, die sich aus der universellen Einsetzbarkeit der Kulturformel und dem stets mitzudenkenden Anderen ergibt: Auf jede Praxis, auf jeden Gegenstand, auf jeden Diskurs lasse sich einerseits mit der Geste „Wie interessant!“ reagieren, in jedem Fall lasse sich andererseits aber auch darauf hinweisen, dass andere Kulturen hier anders verfahren, dass alles immer auch anders möglich sei. Die verheerende Wirkung bestehe darin, dass der bei allem Tun immer mögliche Wechsel in die Beobachtung zweiter Ordnung und der stets gegebene Vorbehalt der Kontingenz Handlungsgrundlagen destabilisiert oder gar ruiniert. Man könne Dinge wie etwa das Beten nicht länger einfach tun, man suche nach Gründen, sie so zu tun, wie man sie tut, müsse sich dann allerdings vorhalten lassen, dass es durchaus auch anders ginge. Auf diese Weise unterminiere der Kulturvergleich in der Moderne als genuin moderne Praxis insofern einerseits Diskurse wie die der Vernunft/Rationalität, der Religion, des Subjekts sowie schließlich der Kunst und führe so zu einer generellen Unruhe, während sich andererseits die Optik des Kulturbegriffs als einzige der Komplexität und dem Rationalitätsanspruch der Moderne noch angemessene Perspektive anbietet.

Für die Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft würde daraus, was ihre eigenen Handlungsgrundlagen angeht, zwangsläufig die Absage an einen verbindlichen Kanon, an die Voraussetzung verbindlicher Normen der Produktion, Rezeption und Analyse von Musik, an die Trennung von Kunst und Nicht-Kunst, an die immer noch weitgehend gegebene Beschränkung auf westeuropäische und

---

24 Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 50–53; Luhmann spricht an anderer Stelle von „eine[m] der schlimmsten Begriffe, die je gebildet worden sind.“ (Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995, S. 398.)

nordamerikanische Entwicklung folgen. All dies könnte zwar weiterhin Gegenstand sein, nun allerdings der einer kulturwissenschaftlichen Analyse, also einer Beobachtung *zweiter* Ordnung beziehungsweise aus der Perspektive der dritten Person.<sup>25</sup> Es in dem Sinne zur Handlungsgrundlage zu machen, dass die Wissenschaft die Normen der untersuchten Kultur mitträgt, dass man sie als Wissenschaftler in der ersten Person selbst vertritt, anstatt sie nur zu beobachten, gälte dabei als naiv.

Die Schwierigkeiten, die sich aus einem Paradigmenwechsel ergeben, auf den eine derart konsequente Orientierung an dem skizzierten Kulturbegriff die Musikwissenschaft verpflichten würde, liegen auf der Hand: Auf welcher Grundlage ließe sich dann entschieden, welche Musik es „wert“ ist, in die Musikgeschichte aufgenommen zu werden? Schlichtweg jede Musik? Über welche musikalische Kultur würde es sich lohnen, viele Worte zu verlieren oder ganze Bücher zu schreiben? Über jede Kultur? Und wie, mit welchen Methoden und Begriffen sollte man dabei vorgehen? Entscheidungen müssten hier schon aus rein pragmatischen Gründen getroffen werden, denn die Geschichte *aller* Musik lässt sich schließlich kaum erzählen. Die Entscheidung aber, *jeder* Musik, *jeder* Musikkultur zumindest prinzipiell denselben Raum, dasselbe Gewicht zu geben, wäre – und dieses sich aus einer Selbstanwendung des Kulturbegriffs ergebende Argument wiegt schwerer als das pragmatische – ihrerseits bereits wieder eine normative Voreinstellung (etwa im Rahmen einer den Egalitarismus als Leitwert verwendenden Kultur der Kulturwissenschaften), der sich derselbe Vorwurf der Kontingenz machen ließe wie der konservativ eurozentrischen Entscheidung, nur die in Textform fixierte, theoretisch reflektierte Musik des „Abendlands“ zum Thema der Geschichtserzählung zu machen.

Die Historische Musikwissenschaft befindet sich heute also in der Situation, fachgeschichtlich in einer „Kultur“ verwurzelt zu sein, der man sich, wenn man auf der Höhe der Theoriediskussion in den Nachbarfächern und Metadisziplinen sein möchte, nur mehr aus der Position eines externen Beobachters zuwenden kann, während sich gleichzeitig der Gegenstandsbereich interessanter, wissenschaftsrelevanter Musik über ehemals verbindliche kulturelle Grenzen hinweg ins Grenzenlose öffnet – dies zumal angesichts des rasant und gleichsam explosionsartig anwachsenden digitalen Gedächtnisses der modernen Gesellschaft im Internet. Beides könnte durchaus blockierend und handlungshemmend wirken, würde die unverkennbare Öffnung auch der deutschsprachigen Musikwissenschaft zum Kulturparadigma zunächst nicht aufgehalten durch eine Neigung zu vermittelnden Haltungen, die sich irgendwo zwischen den Paradigmen Kunst, Kultur und einer nur vermeintlich neutralen Textphilologie bewegen – Haltungen, denen man freilich entgegenhalten könnte, dass sie aufgrund ihrer Unentschlossenheit weder den Ansprüchen des modernen Kunst- noch des modernen Kulturbegriffs

---

25 Vgl. Herbert Schnädelbach, „Das Gespräch der Philosophie“, in: ders., *Analytische und post-analytische Philosophie (Vorträge und Abhandlungen, Bd. 4)*, Frankfurt a. M. 2004, S. 334–352, hier S. 339.

gerecht werden und gerade deshalb unbefriedigend bleiben. Daneben gibt es reflektierte, meist mit Kompromissvorschlägen argumentierende Auswege aus der zumindest als Gefahr drohenden „kulturalistischen Falle“, die in Ansätzen längst schon begangen werden.<sup>26</sup> Vor allem zwei Auswege sind es im Einzelnen, die längerfristige Perspektiven zu eröffnen versprechen. Einer besteht in einer differenzierenden Einschränkung des Kulturalismus, die anstelle einer absoluten Kulturrelativität von der Annahme zumindest einiger kulturinvarianter Konstanten ausgeht, die einen Kulturvergleich überhaupt erst möglich machen. In diese Richtung gehen Ansätze, die gegen die Varianz der Kultur (erneut) die relative Stabilität der Natur ins Spiel bringen.<sup>27</sup> Der zweite, dem ersten durchaus verwandte Ausweg besteht darin, dass man auf die zunehmende Unsicherheit der Urteilsgrundlagen nicht mit Urteilsenthaltung oder dem immer möglichen Ausweichen auf höhere Beobachtungsebenen reagiert, sondern sich ganz bewusst und im Bewusstsein des interpretativen Charakters von Urteilen der Zumutung, normative Entscheidungen treffen und normative Positionen vertreten zu müssen, stellt;<sup>28</sup> eine Aufgabe, die in Fragen der Ästhetik, wo es letztlich (bloß) um Geschmack zu gehen scheint, heute allerdings schwerer fällt als im Rahmen von Ethik und Politik, wo die Frage, wie wir leben wollen, zur Diskussion steht.<sup>29</sup> Jener zweite Weg, ich werde am Ende

26 Michele Calella plädiert für eine Weiterentwicklung der Dahlhaus'schen Musikhistorik zu einer „kulturwissenschaftlich orientierten Musikgeschichte“. Vgl. Michele Calella, „Jenseits der *Grundlagen*: Historische Musikwissenschaft und Kulturwissenschaften“, in: *Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24 (2009), S. 346–359, hier S. 358f.; auch Michael Walter („Musikwissenschaft und ihr Gegenstand“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), S. 293–303) hält eine musikwissenschaftliche Analyse der „Funktion von Musik und deren Verhältnis zur musikalischen Ästhetik“ „ohne kulturhistorische und kultursoziologische Kontextualisierung“ für „nicht vorstellbar“ (S. 303) und votiert für eine vergleichbare Methodenkombination.

27 Im Bereich der allgemeinen Ästhetik vgl. etwa Winfried Menninghaus, *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin 2011.

28 Robert Pfaller weist in anderem Zusammenhang auf die Aporien hin, die sich ergeben, wenn rationale Operationen wie das Zweifeln nicht durch Selbstanwendung, „Verdoppelung“, begrenzt werden. Vernünftig eingesetzt werde der Zweifel erst, wenn auch die Möglichkeit des Zweifelns am Zweifel gegeben ist. In diesem Sinne ist die Vergleichspraxis des Kulturbegriffs erst dann vernünftig, wenn sie in der Lage ist, die Kulturrelativität ihrerseits zu relativieren. Vgl. Robert Pfaller, *Wofür es sich zu leben lohnt. Elemente materialistischer Philosophie*, Frankfurt a. M. 2011, S. 148–159.

29 Dies ist der Grund dafür, dass gerade kulturwissenschaftlich orientierte Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler heute politische und ethische Werte an die Stelle ästhetischer Normen treten lassen und diese – oft unausgesprochen – zur neuen Richtschnur der Musikhistoriographie machen, womit allerdings der ursprüngliche Kern der Disziplin verlorenzu gehen droht. Frank Hentschels Bild einer zeitgemäßen Musikgeschichte (Frank Hentschel – unter dem polemisch zu verstehenden Titel –, „Modularisierte Musikgeschichte“, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von den Teilnehmern des strukturierten Promotionsprogramms „Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung. Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft“, Hildesheim 2012, S. 241–260) etwa lässt jenseits seiner starken kulturgeschichtlichen/kulturwissenschaftlichen Akzentuie-

der Einleitung darauf zurückkommen, wäre auch für die Musikwissenschaft die rationale Konsequenz aus der von Baecker beschriebenen spezifisch modernen Einsicht, dass in der Moderne nur wir es sind, die „uns unsere Verhältnisse selber schaffen und daß wir nur uns für sie verantwortlich machen können.“<sup>30</sup>

Diese Vorüberlegungen zur gegenwärtigen Situation der Historischen Musikwissenschaft zwischen den Paradigmen Kunst und Kultur führen zum Kern dieses Buches, das ein Buch über die *musikalische* Moderne ist. In den einleitenden Bemerkungen zum Kunst- und zum Kulturbegriff hat sich bereits angedeutet, dass das Thema „Moderne“ für die Historische Musikwissenschaft kein Thema neben anderen, sondern ein Thema ist, dass sie selbst als Disziplin auf eine ganz besondere Weise betrifft. Denn ob sich die Historische Musikwissenschaft nun als Kunst- oder Kulturwissenschaft begreift – in beiden Fällen stützt sie sich auf Begriffe, auf Denk- und Urteilsinstanzen, die nicht nur historisch, sondern auch normativ an die Entstehung und Ausbildung der Moderne gebunden sind und von dieser getragen werden. Als Disziplin ist die Historische Musikwissenschaft ein Produkt der *modernen* Ausdifferenzierung von Kunst(-musik) und Wissenschaft, weshalb die Frage nach der Genealogie der musikalischen Moderne, mit der sich dieses Buch beschäftigen wird, den Blick zwangsläufig auch auf die Frage nach der Genealogie der Musikwissenschaft als Kunst- beziehungsweise Kulturwissenschaft fallen lässt. Die Fragestellung der Arbeit gehört insofern selbst zum erweiterten Kontext ihres Untersuchungsgegenstandes. Wenn die methodische Ausrichtung der Historischen Musikwissenschaft in den letzten Jahrzehnten zunehmend das Kulturparadigma favorisiert, hängt dies damit zusammen, dass das Projekt der Moderne insgesamt in eine Krise geraten und die Moderne im Zuge dessen in eine Phase der allgemeinen Selbstkritik eingetreten ist; eine Phase, die man in der Diskussion der 1970er bis 1990er Jahre zunächst als Postmoderne von der Moderne als solcher trennen wollte, bevor sich im Diskurs der letzten Jahre demgegenüber eher die Tendenz zu einer Modifikation und Differenzierung des Modernebegriffs durchgesetzt hat. In diesen Kontext gehört auch die methodische Zuspitzung des Kulturbegriffs, mit der sich Baecker auseinandersetzt, denn der Kulturvergleich ermöglicht nicht nur den Blick auf das Andere der modernen

---

rung kaum noch Raum für traditionelle Vorstellungen von musikalischer Kunstwissenschaft, von auf das „Abendland“ oder den „Westen“ beschränkter Musikgeschichtsschreibung. Hentschel empfiehlt, es anstelle einer holistischen, werk- und kompositionszentrierten Musikgeschichte aller Zeiten und Kulturen mit spezialisierten Einzelfragen zu versuchen. Jenseits des Paradigmas einer schriftbasierten abendländischen Kunstmusik zeigen sich seine Vorschläge dann auffallend von politischen oder ethischen Motiven geleitet: „Musik und Begräbniskultur, orale Traditionen von Musik, ästhetische Ideologien und ihre kompositorische Umsetzung, Musik im Krieg, Musik in Diktaturen“, S. 248. Eine Musikgeschichte der 1960er Jahre solle sich nicht (elitaristisch) auf „Luigi Nono, Steve Reich, Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen usw.“ beschränken, sondern (egalitaristisch) auch „James Brown, The Beatles, Janis Joplin, Bob Dylan, Herbie Hancock, Roy Black usw.“ behandeln.

30 Baecker, *Wozu Kultur?*, S. 57.

Gesellschaft, er lässt sich auch als Mittel der kritischen Selbstbeobachtung verwenden. Die Alternative zwischen den Paradigmen Kunst und Kultur, vor die sich die Historische Musikwissenschaft heute gestellt sieht, ist in diesem Sinne nicht nur Anlass, über die Grenzen und die methodische Ausrichtung der Disziplin nachzudenken, es ergibt sich mit ihr zugleich auch ein neuer und veränderter Blick auf die geschichtliche Entwicklung der Musik *in* der Moderne. Man könnte sagen, dass überhaupt erst das mit unserer Metapher der freudianischen Kränkungen umschriebene Moment der Distanzierung der Musikwissenschaft vom Kunstparadigma (und von dem für dieses grundlegende Normensystem des modernen Kunstbegriffs) einen veränderten Blick auf den musikhistorischen Forschungsgegenstand Moderne freigelegt hat. Wenn es anders herum – wir werden dies ausführlich nachvollziehen – zu den *Spezifika* der Moderne gehört, Musik in einem bestimmten Sinne als Kunst konzipiert und realisiert zu haben, lenkt die Frage nach der musikalischen Moderne den Blick zwangsläufig, wenn auch in möglicherweise ganz anderer Akzentuierung, aber auch auf das, was für die ältere Historische Musikwissenschaft in vollem Umfang ihr Gegenstand war: auf die Musik als Kunst. Im verbleibenden Teil dieser Einleitung möchte ich den Blick daher zunächst auf die Fachgeschichte der Musikwissenschaft (als Kunstwissenschaft) richten, um am Ende der Einleitung dann die Frage nach den heutigen Perspektiven einer (Neu-)Konstituierung einer musikalischen Kunstwissenschaft beantworten zu können und damit gleichzeitig einen Übergang zum Hauptteil der Arbeit zu schaffen, in dem dann das Thema Moderne ins Zentrum rücken wird.

## 2. Vom Aufstieg und Fall der Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft

Um von Musik als Kunst zu reden oder sich an die Erforschung der Musik als Kunst zu machen, muss man – das ist nur scheinbar eine Trivialität – über einen Begriff von Kunst verfügen. Nun wurde bereits gesagt, dass das, was man Kunst „im emphatischen Sinne“ oder Kunst im Sinne des „modernen Kunstbegriffs“ nennt, ein begriffsgeschichtlich spätes Phänomen ist.

Wortgeschichtlich reicht „Kunst“, auch in der Kombination mit dem Wort „Musik“, lange vor die frühneuzeitliche Schwelle zur Moderne im 16. bis 18. Jahrhundert zurück, insbesondere, wenn man den lateinischen Terminus „Ars“ beziehungsweise das griechische „Τέχνη“ in die Wortgeschichte mit einbezieht.<sup>31</sup> Noch die mittelalterlichen „Artes liberales“ setzen einen weiter gefassten Begriff von Kunst voraus, grenzen aber in ihrer Überschneidung mit der „Scientia“ die theore-

31 Vgl. zum Folgenden zusammenfassend Ullrich, „Kunst/Künste/System der Künste“, S. 571ff.; Dietfried Gerhards, „Kunst“, in: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2010, S. 415–420 sowie umfassend den Artikel „Kunst, Kunstwerk“ im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel 1976, S. 1357–1434.

tischen Künste von den nur handwerklichen ab. „Ars“ verweist insofern zunächst sowohl auf Handwerk, Fertigkeit, als auch auf Wissen, Wissenschaft, Theorie. Die heute gebräuchlichen Verwendungen von „Kunst“ und „Wissenschaft“ sind Resultate von Bedeutungsverschiebungen, in denen sich immer auch Veränderungen auf der sachgeschichtlichen Ebene dokumentieren. So setzt die Verbindung der Worte zum neuhochdeutschen Wort „Kunstwissenschaft“, das nicht vor dem 17. Jahrhundert nachweisbar ist und erst bei Winckelmann und Herder auf die Kunst im neueren Sinne bezogen wird,<sup>32</sup> die zuvor nicht selbstverständliche Unterscheidbarkeit der Kunst vom Wissen voraus. Voraussetzung dieser Unterscheidbarkeit ist ein Emanzipations- beziehungsweise Differenzierungsprozess, der in der italienischen Renaissance ansetzt und sich bis zur „querelle des anciens et des modernes“ fortzieht, ein Prozess, in dem sich schließlich in bewusster Opposition zu den mittelalterlichen freien Künsten, aber auch zu den nun so genannten mechanischen Künsten das Ensemble der „schönen Künste“, der „beaux arts“ herausbildete.<sup>33</sup> Entscheidend sind daneben zwei weitere Tendenzen, die dann vor allem im 18. Jahrhundert zu erneuten Veränderungen auf wortgeschichtlicher, aber auch auf sach- und begriffsgeschichtlicher Ebene geführt haben. Zum einen die Etablierung des Kollektivsingulars „Kunst“ vor allem im Diskurs der philosophischen Ästhetik, mit der zusammenhängend dann auch eine Eingrenzung der schönen Künste auf eine aus Dichtung, Malerei, Skulptur, Tanz, Musik und manchmal Architektur bestehenden Gruppe stattfindet. Dies führt dann insbesondere, wenn auch nicht ausschließlich, im deutschsprachigen Raum zur Herausbildung der „Autonomieästhetik“.<sup>34</sup> Als Kunst im kollektiven Singular *ohne* genauere Bestimmung auf der Objektebene (z. B. als Dichtkunst, Tonkunst usw.) lässt sich seit der Epochenchwelle um 1800 eine besondere Wertsphäre menschlichen Handelns und menschlicher Erfahrung ansprechen, die – ähnlich wie die Religion oder die Ökonomie – einen eigenständigen Gegenstandsbereich umfasst und dabei prinzipiell beziehungsweise im Idealfall als unabhängig von anderen gesellschaftlichen Funktionsbereichen gilt.

Es ist vielleicht nicht überflüssig, bereits hier darauf hinzuweisen, dass Kunstautonomie mehr meint als die bloße Selbstreferenz des ästhetischen Urteils, also

32 Art. „Kunstwissenschaft“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd. 11, Sp. 2738. Zit. nach <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&htlist=&patternlist=&lemid=GK16827>. Letzter Aufruf am 02.09.2012.

33 Eckpunkte für diesen Vorgang sind Charles Perraults *Le cabinet des beaux arts* (1690) und Charles Batteux' *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746). Vgl. dazu Ullrich, „Kunst/Künste/System der Künste“, S. 573–578, Art. „Kunst, Kunstwerk“ im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, S. 1374–1378.

34 Vgl. Wolfgang Wittkowski (Hrsg.), *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der französischen Revolution*, Tübingen 1990, insbesondere die Einleitung des Herausgebers: „Zur Konzeption ästhetischer Autonomie in Deutschland“, S. 1–29. Für einen am negativen Grenzwert der modernen Ästhetik orientierten aktuelleren Überblick dieses Kontextes vgl. Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M. 2002, insb. S. 51ff.

das Interesse an einem Bild als Bild, an Musik als Musik, dem Schönen als Schönen etc. Diese Möglichkeit ist, wenn nicht schon immer seit den eiszeitlichen Höhlenmalereien und der nicht mehr rekonstruierbaren Musik des Frühmenschen<sup>35</sup> beziehungsweise noch wesentlich früher bereits im Tierreich,<sup>36</sup> so doch weit vor der Schwelle um 1800 und keineswegs nur im (alt-)europäischen Rahmen gegeben.<sup>37</sup> Kunstautonomie im engeren Sinne meint demgegenüber die Ausbildung einer eigenständigen Wertsphäre Kunst im Sinne eines selbstregulierenden Kommunikationssystems der modernen Gesellschaft.<sup>38</sup>

Entscheidend für das Verständnis des modernen Kunstbegriffs sind nun allerdings weniger die beobachtbaren Veränderungen im Sprachgebrauch als vielmehr die dahinter stehenden Ideen. Auch wenn sie sich in einigen wesentlichen Aspekten ihrer Ästhetik unterscheiden, sind Kant und Schiller, die für die Entwicklung des modernen Kunstbegriffs wohl wichtigsten Autoren, in dieser Frage nahe beieinander. Für Kant ist die Autonomie beziehungsweise „Heautonomie“<sup>39</sup> des ästhetischen Urteils eine notwendige Bedingung dafür, dass sich die Freiheit als oberster Wert der praktischen Vernunft (der Ethik) mit der Gesetzmäßigkeit, die der Verstand der Natur gibt, vermitteln lässt.<sup>40</sup> Die Freiheit und Autonomie des ästhetischen Urteils ist der Beleg dafür, dass der Mensch nicht nur der Idee nach, sondern auch in seinem konkreten Weltverhältnis frei und nicht von irgendwelchen kausal wirkenden Begierden und Zwängen getrieben ist. Im selbstreflexiven Vorgang des ästhetischen Urteils gibt der Mensch sich die Bestätigung dafür, dass er als zur Freiheit befähigtes Wesen „in die Welt passe“.<sup>41</sup> Auch Schiller verknüpft in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) Kunst und Freiheit, wenn auch nicht wie Kant in der diesem später zum Vorwurf gemachten anthropologischen Allgemeinheit, sondern in deutlich kulturkritischer und kulturpoliti-

35 André Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M. 1988, S. 451–488.

36 Winfried Menninghaus, *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, S. 39ff.

37 Zur Selbstreferenz des Bilds in der byzantinischen Malerei des 13. Jahrhunderts vgl. Beat Wyss, *Vom Bild zur Kunstsystem*, Köln 2006, S. 125ff. Für die nichteuropäische Kunst denke man nur an die atemberaubende Ästhetisierung der Lebenswelt, die Entwicklung der Künste und des Sammelns ästhetischer Objekte im Rahmen der „Higashiyama Bunka“, einer Kultur der mittleren Muromachi-Zeit im vormodernen Japan, die zeitlich grob mit der italienischen Renaissance zusammenfällt. Für eine musikwissenschaftliche Diskussion der ‚Sattelzeit‘ um 1800 unter dem Aspekt der Kunstautonomie der Musik vgl. Carl Dahlhaus, „Ästhetische Autonomie und musikalische Logik“, in: ders., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil, (Gesammelte Schriften, Bd. 4)*, S. 303–306.

38 Vgl. dazu unten Teil 1/Kapitel 2.3 „Luhmann: die Autonomie der Kunstkommunikation“, S. 162–209.

39 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft (Werkausgabe, Bd. 10)*, Frankfurt a. M. 1974, S. 39.

40 Ebd., S. 106ff.

41 Für eine differenzierte Rekonstruktion von Kants Bestimmung des ästhetischen Urteils vgl. Andrea Kern, „Ästhetischer und philosophischer Gemeinsinn“, in: dies./Ruth Sonderegger (Hrsg.), *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 2002, S. 81–111, für das Zitat vgl. S. 109.