

Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Musikästhetik* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Band 1), Laaber: Laaber, 2004.

Rezension von Ralf von Appen

–1–

Nach der zwölfbändigen Reihe *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* sowie dem fünfzehnbändigen *Handbuch der musikalischen Gattungen* realisiert der Laaber-Verlag mit dem *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* gegenwärtig ein weiteres musikwissenschaftliches Großprojekt. Mit den Bänden *Musikästhetik*, *Musiktheorie*, *Musikpsychologie* und *Musiksoziologie* sowie einem *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* will man zeigen, "dass das Fach Musikwissenschaft wieder seine volle Breite erreicht hat" (S. 13). Nicht ohne Stolz verweist die Herausgeberin Helga de la Motte-Haber in ihrem die Reihe einleitenden Vorwort auf den zehnten, der Systematischen Musikwissenschaft gewidmeten Band des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft*, bei dem man 1982 noch geglaubt hatte, den Stand der Forschung in nur einem Band präsentieren zu können. Als erster Teil der neuen Reihe erschien nun die *Musikästhetik*, weil man in diesem Bereich die "größte Herausforderung" sah. Zudem sind im deutschsprachigen Raum seitdem abgesehen von Enrico Fubinis *Geschichte der Musikästhetik* (1987, dt.: 1997) keine den aktuellen Forschungsstand zusammenfassenden Arbeiten entstanden. Viel ist das nicht, vor allem im Vergleich mit der boomenden Musikpsychologie, zu der in den letzten Jahren gleich drei deutschsprachige Handbücher in mehrfachen Auflagen publiziert worden sind. Darf man daraus auf den Zustand der Musikästhetik schließen? Vor einem existentiellen Problem hatte der Empiriker Klaus-Ernst Behne die Disziplin 1997 in der *MGG* gesehen. Wegen ihrer Beschränkung auf die so genannte Kunstmusik und speziell auf das im Werk Objektivierbare sowie wegen des vermeintlichen Verzichts auf die Ergebnisse der empirischen Forschung und des Ignorierens alltäglicher Umgangsformen mit Musik

prognostizierte er der Musikästhetik keine positive Zukunft.¹ Wo steht die Musikästhetik also zu Beginn des 21. Jahrhunderts?

–2–

In einer grundlegenden Neubestimmung des Gegenstandsbereichs der Musikästhetik hat Tibor Kneif 1971 an prominenter Stelle gegen die metaphysisch-spekulative Tradition eine Beschränkung auf eine "*Hermeneutik der Werturteile*" gefordert, die strengeren wissenschaftstheoretischen Kriterien gehorcht.² Musikästhetik, so Kneif, dürfe nicht weiter normativ verfahren (also Werturteile mit dem Anspruch auf wissenschaftliche Gültigkeit verbreiten), sondern müsse es sich zur Aufgabe machen, implizite wie explizite Wertungen auf die ihnen zugrunde liegenden Kategorien zu durchleuchten, diese begrifflich zu klären und sie "*in systematischer Durchdringung aufzubewahren, um in ihrem Besitz dem Geflecht von Motiven und Intentionen, die ein Werturteil enthält, immer subtiler beizukommen.*" Wissenschaftlicher Fortschritt bestünde in einer solchen Musikästhetik "*im Zuwachs und in der Differenzierung jener ästhetischen Begriffe.*"

–3–

Zwar findet sich Kneif im neuen Handbuch mit keinem Wort erwähnt, ebenso vermisst man eine eigene konzeptuelle Standortbestimmung, doch wird Kneifs Entwurf über weite Strecken des Buches verfolgt. So gibt es jeweils in sich historisch differenzierte Essays zu den (zumindest für die abendländische Kunstmusik wichtigen) Kategorien "Nachahmung", "Realismus", "Autonomie", "Schönheit", "Wahrheit", "Ausdruck", "das Erhabene" und "das Charakteristische". Diese Abschnitte sowie einige Aufsätze zur Rolle des Künstlers bilden den Kern des Buches, sie sind quasi als "Pflichtprogramm" anzusehen. Als "Kür" würde ich dagegen vor allem die vier abschließenden Arbeiten werten, in denen man unter dem Titel "*Ästhetik der Präsenz*" den Anspruch erhebt, "*die neuesten Ansätze der philosophischen Ästhetik hinreichend in ihrer Relevanz für die Musik*" zu erörtern (S. 11).

–4–

Ohne Einwände muss man einige Beiträge aus dem Bereich der "Pflicht" lobend hervorheben, so etwa die historischen Überblicke von Christoph Ziermann ("Musik und Metaphysik in der griechischen Antike") und Klaus Wolfgang Niemöller ("Zusammenprall christlicher und antiker Überlieferungen"). Erhellend ist auch Wilhelm Seidels

¹ Behne, Klaus-Ernst: "Musikästhetik. III. Musikalische Urteilsbildung.", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Bd. 6. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter/Metzler 1997 (2. Aufl.), Sp. 998-1016, hier Sp. 1011f.

² Kneif, Tibor: "Musikästhetik.", in: *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*. Hg. v. Carl Dahlhaus. (= Musik-Taschen-Bücher Theoretica Bd. 10). Laaber: Laaber 1971, S. 133-169.

angenehm zu lesender Aufsatz über die unterschiedlichen ästhetischen Vorstellungen, die sich hinter dem Mimesis-Prinzip verbergen. Eine gute Idee sind die von de la Motte-Haber vorgenommenen "Updates" dieser vorwiegend mit der Antike und dem Mittelalter befassten Kategorien. Auf knappem Raum schildert sie jeweils am Ende der betreffenden Kapitel deren Relevanz für das Komponieren im 20. Jahrhundert. Gelungen sind weiterhin die Artikel über die "Genieästhetik" (Eberhard Ortland) und die Ausdrucksästhetik (Marion Saxer), die ihren jeweiligen Gegenstand in seiner historischen Entwicklung so stringent und differenziert durchleuchten wie es sich Kneif in seinem Entwurf vorgestellt haben mag. Als besonders eigenständiger Beitrag fällt Ulrich Taddays Darstellung der Idee des Romantischen auf, in der er Dahlhaus' berühmte Auslegung der romantischen Musikästhetik als einer Ästhetik der absoluten Musik als sehr einseitig kritisiert.

–5–

Grund zum Ärgernis bieten dagegen (neben einem Text von Robert Schmitt Scheubel, der leserfeindlich, richtungslos und schlicht überflüssig ist) die umfangreichen, sich philosophisch verstehenden Texte von Santiago Torre Lanza ("Neuplatonismus und amerikanischer Transzendentalismus"), Astrid Wagner ("Die Entwicklung der Ästhetik zu einer eigenständigen Disziplin") und Stephan Nachtsheim ("Schönheit und Wahrheit"). Die für die Musikästhetik essentielle Verknüpfung von philosophischer Ästhetik und Musik gelingt in keinem der Beiträge, vielmehr stehen sich beide weitgehend fremd gegenüber. Wagner gibt zwar eine brauchbare Einführung in die Geschichte der Ästhetik, in ihrer Behandlung Nietzsches z.B. fällt jedoch kein einziges Wort über dessen Musikästhetik. In Nachtsheims Beitrag fehlt der Bezug zur Musik nahezu vollständig, wohingegen Torre Lanza nach immerhin sieben musikfreien Seiten zum Thema kommt. Dass auf diese Weise den neuplatonischen Konzepten Ives', Cowells und Luciers von herausgeberischer Seite fast ebensoviel Raum gegeben wird wie dem gesamten Mittelalter, ist doch bemerkenswert.

–6–

Ein anderes Problem wird in Heinz von Loeschs (ansonsten gelungener) Abhandlung über die Autonomie- und die Werkästhetik offenkundig. Die Entstehung der Vorstellung von künstlerischer Autonomie ist nicht zu trennen von der Verbürgerlichung der Kunst im späten 18. Jahrhundert. Darauf verweist von Loesch durchaus selbst, doch ist ein hier angezeigter Exkurs zu musiksoziologischen Fragen offenbar nicht erwünscht gewesen: "*in einem Handbuch der Ästhetik [braucht diesem Zusammenhang] nicht weiter nachgegangen zu werden, da er eher in ein Handbuch der*

Sozialgeschichte gehört" (S. 200). Genau diese verbauende Grenzziehung oder sogar Ignoranz den empirischen Nachbardisziplinen gegenüber, die noch an einigen anderen Stellen des Buches auffällt, hat der Ästhetik einen zweifelhaften Ruf eingebracht. Vielmehr wäre eine Verzahnung der einzelnen Teildisziplinen notwendig, doch an der zitierten Stelle gibt es nicht einmal einen Verweis auf entsprechende Kapitel im noch ausstehenden Musiksoziologie-Band. Überhaupt sind die einzelnen Aufsätze viel zu selten mit einander "verlinkt". Gerade auch weil der Band statt einer chronologischen einer systematischen Gliederung folgt und somit auf viele Namen in mehreren Abschnitten Bezug genommen wird, wäre eine solche Vernetzung hilfreich gewesen.

–7–

Nach diesen thematisch zur Pflicht zu rechnenden Beiträgen nun zur Kür, zu den die unmittelbare Gegenwart betreffenden Artikeln, die uns das Vorwort als Innovation verspricht. Zu ihnen zählen neben den erwähnten "Updates" von de la Motte-Haber zunächst die Ausführungen Barbara Barthelmes' über den Wandel des Künstler-Seins im 20. Jahrhundert. Barthelmes beschreibt den modernen Musik-Künstler jeweils ausführlich als Forscher, Ingenieur, Bastler, Audio-Designer und Regisseur. An vielen, sehr aktuellen Beispielen illustriert sie dabei auch, wie sich das Künstler/Publikum-Verhältnis von einem recht eindimensionalen zu einem interaktiven, kontextuell bestimmten gewandelt hat. Unentschuldig an diesem ansonsten kenntnisreichen Text ist allerdings die völlige Ignoranz gegenüber vergleichbaren Entwicklungen in der sogenannten populären Musik (Stichworte: DJ-Techniken in House, Techno und HipHop; Tätigkeiten des Produzenten seit Brian Wilson und George Martin; Electronica).

–8–

Die abschließenden vier Beiträge vereint der Fokus auf die Situation des ästhetischen Erlebens ("Ästhetik der Präsenz") und somit auf die Rezipientenseite. An Beispielen von John Cage bis zu Performances und Installationen der letzten Jahre kennzeichnet Sabine Sanio dabei das 20. Jahrhundert als von dem beständigen Versuch geprägt, das Werk- und Autonomieprinzip zugunsten einer konkreten, vom Künstler organisierten ästhetischen Situation zurückzulassen. Es handelt sich hier gewissermaßen um eine Produktionsästhetik, der es paradoxerweise in erster Linie um den Hörer geht, indem sie Möglichkeiten des Umgangs mit Erwartungen erprobt und die Sensibilisierung von Bedingungen der Kunst-Wahrnehmung in den Mittelpunkt des Interesses stellt.

–9–

Vom thematischen Ansatz her innovativ, zumindest im Kontext eines solchen Handbuchs, ist auch Reinhard Olschanskis Versuch, die Bedeutung des Mediums für

die Produktions- wie auch für die Rezeptionsästhetik der Musik in ihrer ganzen Tragweite zu erfassen. Neben einem sehr umfangreichen Einblick in gegenwärtige Medientheorien und der Erörterung von Aspekten des "Seins" und des "Scheins" im Zeitalter der digitalen Medien bemüht sich Olschanski um die Anbindung an Diskurse der gegenwärtigen philosophischen Ästhetik. Gernot Böhmes und Martin Seels Betonung der lebensweltlichen Verwurzelung des ästhetischen Erlebens deutet er dabei als Kritik einer Medienästhetik, *"für die die Frage nach Sein und Schein von Kunst und nach der Leibgebundenheit der Rezeption im digitalen Datenstrom immer mehr verschwimmt"* (S. 394). Leider bleibt die Reflektion ihrer Theorien aber recht oberflächlich und im Falle Seels auf periphere Texte beschränkt, so dass das hohe Potential, welches ihre Arbeiten für die Musikästhetik bergen, nicht deutlich genug herausgestellt wird.

–10–

Um Leibgebundenheit und die Bezugnahme auf die individuelle Lebenswelt geht es auch Ulrich Tadday, der in seinem Text "Musikalische Körper – körperliche Musik. Zur Ästhetik auch der Populären Musik" mit den Koryphäen Dahlhaus und Adorno abrechnet. In dem *"gestörten Verhältnis zur subjektiven Seite der Musik"* (S. 401), das er ihnen unterstellt, sieht Tadday einen folgenschweren Irrweg der Musikästhetik, der dazu geführt habe, dass die (durch die Hirnforschung in Frage gestellte) logozentristische Objektivität kognitiver Sachurteile im Vergleich zum Affektiven, Körperlich-Sinnlichen, Subjektiv-Individuellen viel zu stark betont werde. Zudem wirft er den beiden vor, ihre ästhetische Rationalität nicht als *"sozialdistinktives Instrument"* der bürgerlichen Musikkultur durchschaut zu haben. Eine solche Musikästhetik gehe, so Tadday, an der Lebenswirklichkeit der Menschen vorbei. Als Gegenmittel empfiehlt er, die Selbstbezüglichkeit der Ästhetik durch Einsichten in die psychologischen und soziologischen Grundlagen des Musikverstehens zu korrigieren sowie von der Ästhetik der populären Musik zu lernen, die es sich nicht erlaube, den Hörer zum "Außer-musikalischen" zu degradieren. Nach gut 400 Seiten ist Tadday somit der erste Autor dieses Buches, der die Musikästhetik als geschlossenes System kritisiert und damit in dieselbe Kerbe schlägt wie der eingangs zitierte Behne. Auf die konkrete Umsetzung dieser konstruktiven Vorschläge muss man jedoch auch weiterhin warten. Zwar fordert Tadday die ästhetische Rehabilitation des Pop; um die Entwicklung einer Ästhetik der populären Musik geht es ihm hier aber allenfalls indirekt, da sie ihn vor allem als Korrektiv für die fehlgeleitete Ästhetik der nicht-populären Musik interessiert.

Für die populäre und damit gesellschaftlich nahezu einzig relevante Musik bleibt dieses Handbuch der Musikästhetik damit beidäugig blind, auch wenn Taddays Artikel wohl

als Feigenblatt gedacht war. Gleiches gilt für die gesamte nicht-westliche Musik, wenngleich im Unterschied zu früheren Monographien hier immerhin die amerikanische Moderne berücksichtigt wird. Was weiterhin bis auf wenige unausgeführte Schlagwörter ignoriert wird, ist die Ästhetik postmodernen Komponierens. Hier wäre fraglos ein eigener Beitrag nötig gewesen. Verwunderlich ist daneben der konsequente Verzicht darauf, die seit 1997 erscheinenden Beiträge der Zeitschrift *Musik & Ästhetik* zur Kenntnis zu nehmen.

–11–

Enttäuschend sind zuletzt auch die beiden den Band einrahmenden Texte Helga de la Motte-Habers. Während sie zum Auftakt die allgemein gehaltenen "Fragestellungen der Ästhetik und Kunsttheorie" nebst wichtiger Antworten der jüngeren Geschichte noch recht passabel anreißt, erscheint mir ihr abschließender Beitrag zur "*Nahtstelle zwischen der Ästhetik von oben und von unten*" (S. 411) und zur "*problematischen Objekt-Subjekt-Beziehung*" unausgegoren und zu wenig um Nachvollziehbarkeit der Absicht bemüht. Um sich einen Überblick über die psychologischen Beiträge zur Rezeptionsästhetik zu verschaffen, lese man lieber den entsprechenden Abschnitt in ihrem Handbuch der Musikpsychologie von 1996.³ Ungewiss bleibt auch der Sinn des ebenfalls einleitenden Beitrags des quasi als Co-Herausgeber geführten Eckart Tramsen. Sein Bemühen, den philosophischen Hintergrund der Musikästhetik der vergangenen zwei Jahrhunderte zu beleuchten, erschöpft sich im kursorischen Nennen von Namen und Traditionslinien, als einleitender Text erscheint er mir deplatziert.

–12–

Zu wünschen wäre einem solch wichtigen Handbuch neben Vollständigkeit und einem profilierten Mit-Herausgeber auch ein besseres, eingreifenderes Lektorat. Die Texte sind stilistisch sehr heterogen und erscheinen durch teilweise viel zu viele und viel zu lange Fußnoten sowie durch klein gedruckte Einschübe offenbar minderer Wichtigkeit (dabei aber nicht unerheblicher Länge) mitunter unlesbar. Auch die Auswahl der Autoren (deutlich mehr als die Hälfte von ihnen ist mit der Heimatstadt der Herausgeberin assoziiert) ist verbesserungsfähig. Für ein "*Lehrbuch*" (S. 13) sind viele Beiträge mangels klarer Gliederung und didaktischer Ambitionen ungeeignet. Auch wenn dieser Band einiges an neuen Aspekten bringt: Auf ein Kompendium der Musikästhetik, das sich auf Augenhöhe mit der allgemeinen Ästhetik und der musikpsychologischen Forschung befindet und das auf die berechtigte Kritik des in (1)

³ Motte-Haber, Helga de la: "Urteil, Vorurteil, Vorlieben: Einstellungen zu Musik." In: *Handbuch der Musikpsychologie*. Hg. v. Helga de la Motte-Haber unter Mitarbeit von Reinhard Kopiez und Günter Rötter. Laaber: Laaber 1996 (2. Aufl.), S. 150-214.

erwähnten *MGG*-Artikels nicht zur zögernd reagiert, sondern ihr in allen Punkten standhält, müssen wir leider weiterhin warten.