

Wie 'autonom' kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen

Wandels

Author(s): Laurenz Lütteken

Source: Archiv für Musikwissenschaft, 57. Jahrg., H. 1. (2000), pp. 31-38

Published by: Franz Steiner Verlag

Stable URL: http://www.jstor.org/stable/931065

Accessed: 30-05-2017 15:51 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at http://about.jstor.org/terms



Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to  $Archiv\ f\"ur\ Musikwissenschaft$ 

## Wie ,autonom' kann Musikgeschichte sein?

Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels\*

von

## LAURENZ LÜTTEKEN

The idea that music history mainly consists of the history of composition is the result of a historical process reaching back into the eighteenth century, an idea that has been a determining factor in the definition of scholarship within the development of academic musicology and which has had a favourable influence on attempts to objectify our understanding of musical works through analysis. Taking up where premises of Schopenhauer and Nietzsche left off, Carl Dahlhaus spoke of the paradoxical "relative autonomy" of the history of composition. In the meantime, the various objections to the autonomy of music from the social sciences have not as yet been consolidated into a methodologically sound, alternative model. Perhaps such an approach already exists in Rudolf Vierhaus' theory of "Lebenswelt", a concept taken from phenomenological sociology and adapted by Vierhaus for use in the theory of history. The related 'soft' categories (such as attitude, modes of thinking and perception) contain a hidden potential—until now only partially articulated and hardly systematized—capable of productively overcoming the aporetical discussion concerning the "relative autonomy" of music, offering thereby the possibility of an integration of music history not merely based on vague associations within the panorama of the social sciences.

Die Vorstellung, Musikgeschichte ereigne sich zwar nicht ausschließlich, aber doch im wesentlichen als Kompositionsgeschichte, ist in vieler Hinsicht prägend für die neuere Musikwissenschaft geworden. Sie hat ihre Wurzeln in Bemühungen des späteren 18. Jahrhunderts, Mechanismen vor allem der wortlosen Instrumentalmusik als Ergebnisse einer eigenen, innermusikalischen Logik zu beschreiben. Erwachsen sind diese Versuche aus der Verlegenheit, den angemessenen Ort der Musik im neu sich bildenden "System der Künste" zu bestimmen. Denn die ersten Bestrebungen, dieses System gleichsam von innen her zusammenzubinden, und zwar über den Weg der Nachahmung der Natur, brachten schon bei Charles Bat-

\* Hans Heinrich Eggebrecht, der an mich im Frühjahr 1999 mit der herzlichen Bitte um einen Beitrag zu diesem Heft herangetreten ist, hat das Typoskript nicht mehr lesen können. Es nach seinem Tod abzuschließen, bedeutete keine geringe Herausforderung; so fühlen sich diese Überlegungen ihm und seiner Anregung in besonderem Maße verpflichtet.

Archiv für Musikwissenschaft, Jahrgang LVII, Heft 1 (2000) © Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart

teux das nahezu unüberwindliche Hindernis mit sich, daß es keine äußere Natur gab, auf die sich Musik abbildend hätte beziehen lassen¹. Damit war ein Sonderstatus der Musik unter den schönen Künsten begründet, der bereits im frühen 18. Jahrhundert zu einer der größten Herausforderungen der sich formierenden Ästhetik geworden ist. Es ging um die begriffliche Bewältigung einer begriffslosen und zugleich handwerklich komplizierten Kunst, deren Abstraktionsgrad sich umgekehrt proportional zu ihrer affektiven Kraft verhielt. Die fehlende Relation zur sinnlich wahrnehmbaren äußeren Welt, das also, was Hegel später die "gegenstandslose Innerlichkeit" nennen sollte², mußte Beunruhigung stiften, weil so ein provozierender und unüberbrückbarer Widerspruch zur unzweifelhaften Wirkmächtigkeit erkennbar war.

In dieser speziellen, seit der Aufklärung greifbaren Indifferenz ist eine Denkfigur vorgezeichnet, die, zumindest für die deutsche Tradition, durch das 19. Jahrhundert hindurch prägend geblieben ist und es noch bis weit in das 20. bleiben sollte. Musik in dieser Lesart gliedert sich gleichsam bedingt aus dem System der ,beaux-arts' aus, ereignet sich für Schopenhauer, der sie 1818 als "Abbild des Willens selbst" begreifen wollte, "ganz abgesondert von allen andern" Künsten<sup>3</sup>. Diese Absonderung hatte aber zugleich erhebliche historiographische Konsequenzen, war es doch schwierig geworden, die Musik unter solchen Vorzeichen schlüssig in geschichtliche Zusammenhänge einzubetten, und das nicht nur, weil die greifbare musikalische Überlieferung ohnehin erst ein relativ spätes Stadium markiert. Nietzsche hat daraus 1880, im Anschluß an seine Historismus-Kritik, die Konsequenzen gezogen und mit der Bestimmung der "Musik als Spätling jeder Cultur" nicht nur einen folgenreichen historischen, sondern eben auch historiographischen Sonderstatus auf den Begriff gebracht<sup>4</sup>. Das somit bezeichnete Dilemma des Historisch-Unzeitgemäßen war charakteristisch für die Zurückhaltung gegenüber der Musik in den großen historischen Entwürfen des 19. Jahrhunderts, am deutlichsten wohl in Jacob Burckhardts Cultur der Renaissance in Italien von 1860, in der sie nicht ohne Verlegenheit, gleichwohl höchst absichtsvoll ausgeklammert worden ist. Bereits bei Burckhardt ist der später immer wieder geltend gemachte Begründungszusammenhang vorgezeichnet, Musik könne in einem kulturgeschichtlichen Panorama, wenn überhaupt, dann allein in ihren äußeren Be-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> [Charles] Batteux, Les beaux-arts réduits à un même principe, Paris 1746; vgl. auch die Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux [Cours de belles lettres, Paris 1747f.], mit Zusätzen vermehret von C[arl] W[ilhelm] Ramler, 4 Bde., Leipzig 1756-1758.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III, Frankfurt am Main, 4. Aufl 1996 (G. W. F. H.: Werke 15), S. 136.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band. Vier Bücher, nebst einem Anhange, der die Kritik der Kantischen Philosophie enthält, [hg. von Eduard Grisebach], Leipzig, 3., mehrfach berichtigte Aufl. o.J. [1920] (A.S.: Sämtliche Werke 1), § 52, S. 340 u. S. 337.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister. Zweiter Band, Kritische Studienausgabe von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin u.a. 1988 (F.N.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe 2), S. 450.

dingungen, etwa als Sozialgeschichte, nicht jedoch als Kompositionsgeschichte Berücksichtigung finden<sup>5</sup>.

Die hier erkennbare Verlängerung der ästhetischen in eine historiographische Aporie, geradezu paradigmatisch sichtbar in den Arbeiten Heinrich Schenkers, hatte gleichzeitig bedeutende Auswirkungen auf die sich konstituierende akademische Musikwissenschaft und ist noch spürbar bei Hugo Riemann, der 1912 die Disziplin als Symbiose der "exakten Wissenschaften" mit den "reinen Geisteswissenschaften", der pragmatischen Handwerklichkeit (wie Instrumentationslehre oder Dirigierkunde) mit der "Musikgeschichte" im weitesten Sinne definieren wollte<sup>6</sup> und erst später der Musikgeschichte die Präferenz eingeräumt hat, durchaus in der Absicht, den Zugang zum musikalischen Kunstwerk analytisch zu objektivieren, nämlich in einer Problemgeschichte des Komponierens selbst. Auf Grund solcher Vorgaben konnte sich Musikgeschichte auf Kompositionsgeschichte, Musikwissenschaft auf musikalische Analyse eingrenzen lassen. Diese Eingrenzung war keineswegs selbstverständlich, ist sie doch auch erklärbar aus dem Unbehagen an den vehementen Versuchen des 19. Jahrhunderts, der Musik nicht nur abstrakte Strukturen, sondern wenn nicht konkrete, dann wenigstens abstrakte Inhalte zuzubilligen. Noch Kretzschmars musikalische Hermeneutik und ihr Ziel. "ins Innre und Intime der Werke und [!] der Künstlerseele zu führen und womöglich den Zusammenhang mit der Zeit, mit ihren besondren musikalischen Verhältnissen, mit ihren geistigen Strömungen aufzudecken"<sup>7</sup>, knüpft hier an und ist als tendenzielles Gegenmodell zu verstehen.

Daß sich nach 1945 die Präferenz für eine strukturanalytische Betrachtung von Musik gleichermaßen durchgesetzt wie verschärft hat, läßt sich auch als Versuch deuten, der grundlegenden Aporie beim Umgang mit Musik nachhaltig Herr zu werden. Das mag nicht nur mit den Erfahrungen einer Diktatur zusammenhängen, die sich gerade der 'inhaltlichen' Lesart von Musik mit einer alle Abgründe gehörig auslotenden Zielstrebigkeit bedient hat, sondern zugleich mit dem Vorhaben, den Status des musikalischen Kunstwerks kategorial zu definieren. Und diese Kategorie war vor allem die des 'Materials', dessen 'Bewältigung' zur Meßlatte des Historischen geworden war, mit dessen Hilfe sich aber die Vorstellung der Autonomie von Musik und ihres 'Fortschritts' weiterschreiben ließ. Adornos Philosophie der neuen Musik, maßgebliche Grundlage des musikalischen Geschichtsverständnisses der Nachkriegszeit, bietet dafür, ungeachtet der irritierenden polemischen Zuspitzung, ein glänzendes Beispiel. Denn aus denselben historischen Erfahrungen konnte, wie etwa Willi Apel schon zu Beginn der 1950er Jahre ge-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, durchgesehen von Walter Goetz, Stuttgart, 10. Aufl. 1976 (Kröners Taschenausgabe 53), S. 364ff.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Hugo Riemann, *Grundriβ der Musikwissenschaft*, Leipzig, 2. vermehrte u. verb. Aufl. 1914 (Wissenschaft und Bildung 34), S. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Hermann Kretzschmar, Zur dritten Auflage, in: ders., Führer durch den Concertsaal. I. Abtheilung: Sinfonie und Suite. I. Band, 1898, S. IV-VI, hier S. Vf.

zeigt hat, auch der gegenläufige Vorsatz erwachsen, Musikgeschichte auf die positivistische Bestandsaufnahme der Quellen zu beschränken – mit dem Ergebnis einer gewissen disziplinären Zersplitterung des Faches, da sich Quellenkunde und Werkanalyse in einem nicht selten unverbundenen Gegensatz gegenüberstanden<sup>8</sup>.

Damit war ein Dilemma vorgezeichnet, da sich der analytische Zugang, wollte er nicht unglaubwürdig sein, von bestimmten historischen, im weitesten Sinne eben quellenkundlichen Prämissen nicht trennen ließ. Denn trotz allem lag der Akzent ja auf der Geschichte des Komponierens, das sich folglich kontextuell nur bedingt isolieren ließ. Die von Carl Dahlhaus in das aus der marxistischen Theorie entlehnte Paradoxon der "relativen Autonomie" der Kompositionsgeschichte gebannte Schwierigkeit<sup>9</sup> bedeutete zugleich auch eine theoretische Herausforderung, da es nicht nur darum ging, Musik als abstrakte Verstandesleistung wenigstens in ihren Grenzbereichen mit der Außenwelt zu vermitteln. Vielmehr war die Haltung prägend für die Beschreibung historischer Zusammenhänge, kulminierend in der schon bei Ambros erkennbaren Tendenz, die Diskussion um "Epochen" immanent musikhistorisch zu bewältigen. Die Autonomisierung musikalischer Prozesse bedeutete einerseits die Herausbildung eines differenzierten analytischen Vokabulars, andererseits die weitgehende Negation der historischen Kontexte.

\* \* \*

Die Rückführung von Musik- auf die Kompositionsgeschichte hat einen eigenständigen musikhistorischen Erkenntnisapparat begründen helfen und somit dazu geführt, die Struktur kompositorischer Entscheidungen nachzuvollziehen und ihnen das allzu bequeme Fluidum bloß intuitiver Handwerklichkeit zu rauben. Das Modell ist bezeichnenderweise dort problematisch, wo es hinter seine eigenen Prämissen zurückgeführt worden ist, also, sehr grob gesprochen, bei der Erprobung in der Musik vor 1780, bei der erstmals auch deutliche Zweifel laut geworden sind. In den letzten Jahren hat sich deswegen zunehmend die Unsicherheit darüber verstärkt, ob die kontextuelle Isolierung kompositorischer Prozesse, die relative Autonomie' von Musik- als Kompositionsgeschichte überhaupt als hinreichend angesehen werden kann. Die Frage, ob sich die zweifellos geltend zu machenden Einflüsse ,von außen' wirklich vom kompositorischen Resultat trennen lassen, verursacht immer größeres Unbehagen, je weiter man in die Musikgeschichte zurückgeht, und schon bei Josquin herrscht einige Ratlosigkeit, in welchem Umfang der ,compositor' überhaupt autonome Entscheidungen hat treffen können und welche Rolle beispielsweise Faktoren wie Auftrag, Funktion, Institu-

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Dazu auch Joseph Kerman, Musicology, London 1985, S. 31ff.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Carl Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977 (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica 15), S. 174.

tion oder sogar Gattung spielen, ganz abgesehen von der Unklarheit hinsichtlich der klanglichen Gestalt, die das Werk in seinem Kontext angenommen hat oder annehmen konnte.

Die Tatsache also, daß das Paradoxon von der relativen Autonomie nicht grenzenlos strapazierbar ist, hat in der jüngeren Zeit zu einer Kritik an einer vor allem strukturanalytisch ausgerichteten Musikgeschichtsschreibung geführt, einer in der Regel nicht expliziten, sondern impliziten Kritik. Symptomatisch sind hier die in der ,new musicology' gebündelten Ansätze der Postmoderne und der ihr verwandten Strömungen<sup>10</sup>. Denn hier wird, relativ unvermittelt, als Korrektiv die Kategorie des "Erlebens" wieder restituiert, also durch die Versöhnung von persönlicher Affizierung und wissenschaftlicher Auseinandersetzung die Kategorie der Struktur modifiziert. Relativ mühelos erfahren daher Begriffe wie Stil, Ausdruck oder Erfahrung ihre weitgehend unreflektierte Wiederbelebung. Derartige, auch aus der Kanonisierung Schenkers erwachsene Reaktionen sind jedoch keineswegs neu. So hat etwa Heinrich Besseler, auf Dilthey ebenso rekurrierend wie auf den jungen Heidegger, in den 1920er Jahren versucht, den Kurzschluß von musikalischer Struktur und subjektivem Erleben herzustellen in der Begründung eines mit dem ,Dasein' vermittelten musikalischen Ausdrucks-Begriffes, dem die historischen Erscheinungen bedingungslos zu subsumieren waren<sup>11</sup>, bis hin zum "Stromrhythmus' und zum "Mensurstrich'. Gerade dieser Versuch, zunehmend darin kulminierend, systematische Einsichten in historiographische zu verwandeln, mußte sich nicht nur wegen seiner ideologischen Anfälligkeit als schwierig erweisen. Er ist vielmehr grundsätzlich problematisch, da die Verbindung, zum Beispiel, einer Ockeghem-Motette mit dem "Erleben" des fünfhundert Jahre jüngeren Musikhistorikers auf einer so pauschalen Negation von historischer Differenz und Distanz beruht, daß die Zweifel am Erkenntniswert des Modells grundsätzlicher Art sind.

\* \* \*

Wenn aber die Unsicherheit im Hinblick auf die relative Autonomie wächst, wenn die Annahme, das Resultat eines kompositorischen Aktes könne weitgehend aus seiner Historizität losgelöst werden, sich zunehmend und selbst im Blick auf das 19. Jahrhundert als Illusion erweist, dann erhebt sich die Frage nach einem gleichermaßen produktiven wie historisch begründbaren Ausweg. Selbstverständlich lassen sich auch ältere Ansätze als solche Auswege deuten, die Sozialgeschichte der 1960er und 1970er Jahre etwa als Reaktion auf einen vom Sozialen regelrecht

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Vgl. etwa Gary Tomlinson, Approaching Others. (Thoughts before Writing), in: ders., Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others, Chicago, London 1993, S. 1-43.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Heinrich Besseler, Grundfragen des musikalischen Hörens, in: JbP [32], 1925, S. 35-52; ders., Grundfragen der Musikästhetik, in: JbP [33], 1926, S. 63-80.

"gereinigten" Werkbegriff<sup>12</sup>, oder die Librettoforschung, die seit den 1970er Jahren wesentlich dazu beigetragen hat, einen am Wagnerschen Kunstwerk gewonnenen Opernbegriff historisch zu relativieren. Gleichwohl ist dabei oftmals die Verbindung zur Kompositionsgeschichte selbst unscharf, ungenau geblieben. Zugespitzt lautet die Frage daher, ob sie es notgedrungen bleiben muß, will man nicht das Modell Besselers tendenziell wiederbeleben, oder ob nicht doch eine Vermittlung denkbar wäre, eine Vermittlung, die sich durchaus nicht von der fortgesetzten Kritik an der "Moderne" trennen läßt, sich aber keineswegs ins Fahrwasser der "Postmoderne" begeben muß. Denn wenn einerseits das Unbehagen am Paradigma der relativen Autonomie größer geworden ist, andererseits unklar ist, wie dieses Unbehagen kategorial klassifizierbar und produktiv nutzbar gemacht werden könnte, dann kann die Lösung nicht in strikter Methodik, sondern nur in möglichst dehnbaren Modellen liegen.

Möglicherweise steht aber ein solches Modell bereits zur Verfügung. Denn begreift man komponierte Artefakte als historisch determinierte Gegenstände, als Ergebnis konkreter Entscheidungen handelnder Menschen der Vergangenheit, dann lassen sich diese Artefakte keineswegs mit jener Schärfe isolieren, wie es die Betrachtung als autonomes Abstraktum nahelegt. Jedes Musikwerk ist Bestandteil einer komplexen kompositorischen Wirklichkeit, durch die keine schroffe Trennung von 'Text' und 'Kontext' verläuft. Wenn demnach kompositorische Entscheidungen nicht nur in hohem Maße individuell sind, sondern eben auch von Individuen getragen werden, dann ist die Suche nach Schnittstellen jenseits der diskreditierten Leben-Werk-Dichotomie legitim. Will man folglich die historische Wirklichkeit des komponierenden Individuums konzeptionell fassen, so bietet die Kulturgeschichtsschreibung dafür seit geraumer Zeit den Begriff der "Lebenswelt". Es handelt sich um einen phänomenologischen Terminus, begründet in der späten Philosophie Husserls, eingeführt zur Abgrenzung der vortheoretischen, vorwissenschaftlichen Erfahrung<sup>13</sup> und von dort aus in die phänomenologische Soziologie bei Alfred Schütz gelangt<sup>14</sup>. Rudolf Vierhaus hat ihn jüngst aus dem soziologischen Zusammenhang ausgeklammert<sup>15</sup> und für die Geschichtsschreibung rekla-

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Vgl. dazu etwa das Vorwort des Herausgebers in Walter Salmen (Hg.), Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge, Kassel u.a. 1971 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 24), S. 7f.

<sup>13</sup> Vgl. hier Rüdiger Welter, Der Begriff der Lebenswelt. Theorien vortheoretischer Erfahrungswelt, München 1986 (Übergänge 14), S. 13ff.; der Begriff selbst wurde wohl von Georg Simmel geprägt; vgl. auch Jürgen Mittelstraß, Das lebensweltliche Apriori, in: Lebenswelt und Wissenschaft. Studien zum Verhältnis von Phänomenologie und Wissenschaftstheorie, hg. von Carl Friedrich Gethmann, Bonn 1991 (Neuzeit und Gegenwart 1), S. 114-142.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Vgl. Frank Welz, Kritik der Lebenswelt. Eine soziologische Auseinandersetzung mit Edmund Husserl und Alfred Schütz, Opladen 1996, v.a. S. 126ff.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> In der Musikpädagogik etwa ist der Terminus geläufig (vgl. Christoph Ertle u. Hartmut Flechsig [Hg.], Ganz Ohr, ganz Auge. Neue Zugangswege zu musikalischen Bezugsfeldern in Schule und Lebenswelt, Baltmannsweiler 1997), aber von der hier angesprochenen historischen Weitung grundsätzlich zu unterscheiden.

miert, um "vergangene soziale Wirklichkeit und ihre symbolische Deutung durch die Menschen, die ihr angehörten, mit Begriffen und in der Sprache der Gegenwart zu interpretieren und darzustellen, ohne sie festen Erklärungsmustern und Bewertungshierarchien der Gegenwart zu unterwerfen"<sup>16</sup>. Dabei geht es nicht um Tatbestände oder Sachverhalte, sondern um das "Gesamt der Weisen lebensweltlicher Wirklichkeitserfahrung und -gestaltung, der symbolischen Wirklichkeitsdeutungen", das sich für ihn im Begriff der Kultur zusammenfassen läßt<sup>17</sup>. An solcher Wirklichkeitsgestaltung partizipiert eben auch die Musik, nicht nur die reproduzierte, sondern auch die produzierte. Die komponierte Wirklichkeit ist Teil dieses Ganzen, das sich schon bei Vierhaus in eine Pluralität von Lebenswelten aufsplittert.

So selbstverständlich das Konzept erscheint, so schwierig ist es für musikhistorische Zusammenhänge zu adaptieren. Vielleicht liegen aber weitergehende Möglichkeiten darin, diese Adaptation dennoch zu bewerkstelligen. Dabei kann es nicht um die Revision analytischer Befunde gehen, sondern um die Frage, ob sich das Verständnis für kompositorische Entscheidungen durch die Rückkoppelung mit (nicht nur musikalischen) Lebenswelten vertiefen läßt. In der Geschichtsschreibung sind in den vergangenen Jahrzehnten dafür etliche "weiche" Kategorien entwickelt worden, die, bisher mit größter musikwissenschaftlicher Zurückhaltung betrachtet, hier jedoch hilfreich sein könnten, Kategorien wie Mentaltität, Denkform oder Wahrnehmung. Ungeachtet ihrer willentlichen Unschärfe sind sie in hohem Maße abstrakt, wie die Rekonstruktion historischer Lebenswelten insgesamt in hohem Maße abstrakt bleiben muß, da diese nur als komplexe Reduktionen erkennbar sein können und müssen. Gerade deswegen bieten jedoch solche Kategorien die Möglichkeit, auch für kompositorische Entscheidungen andere Bezugsrahmen zu bilden als die einer materialbestimmten Faktur. Die Tatsache. daß in der Vorstellung der Gattung ein ähnlich abstrakter (und ähnlich schwieriger wie unscharfer) Bezugsrahmen seit langer Zeit zur Verfügung steht und Anwendung erfährt, könnte dabei eher als Ermutigung verstanden werden.

Läßt man sich auf eine solche Versuchsanordnung ein, in der jüngsten Zeit mehrfach und zumeist implizit erprobt, dann sind Chancen und Gefahren gleichermaßen zu bedenken. Gefährlich ist sie vor allem, weil die große Verlockung, zwischen Lebenswelten und Kunstwerk einfach einen Kurzschluß zu erzeugen, an Kretzschmars Künstlerseele gemahnt. Die Chance liegt allerdings darin, das Verständnis des Musikwerks selbst auf eine neue Ebene zu heben. Die Pluralisierung der Lebenswelten muß sich nicht nur auf die Person des Komponisten beziehen und damit auf jene sozialen und intellektuellen Kräftefelder, mit denen er in Be-

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Rudolf Vierhaus, Die Rekonstruktion historischer Lebenswelten. Probleme moderner Kulturgeschichtsschreibung, in: Wege zu einer neuen Kulturgeschichte. Mit Beiträgen von Rudolf Vierhaus und Roger Chartier, hg. von Hartmut Lehmann, Göttingen 1995 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 1), S. 5-28, hier S. 15f.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Ebd., S. 16.

rührung gekommen ist. Vielmehr partizipiert auch das Musikwerk an solchen Lebenswelten, ja es kann zu deren Definition sogar erheblich beitragen. Gelingt es daher beispielsweise, den oftmals diskutierten satztechnischen Wandel in der Musik um 1420/30, die gezielte Vorbereitung und Auflösung von Dissonanzen, die Gestaltung von Klangfeldern in eine direkte Verbindung zu bringen mit veränderten Erfahrungs- und Wahrnehmungsweisen, wie sie sich etwa in der Einführung der Zentralperspektive zeigen, dann ist ein neuer Horizont geschaffen für das Verständnis des je einzelnen Musikwerks, das wiederum durch eine mannigfaltige Reihe ganz anderer (und nicht immer deckungsgleicher) Lebenswelten wie etwa Funktion oder Institution ebenso bestimmt wird.

Das in der Werkanalyse zur Verfügung gestellte Abstraktionsniveau könnte folglich die Richtschnur bilden für den Versuch, kompositorische und im weitesten Sinne soziale Wirklichkeiten in eine Relation zu bringen, sogar im Hinblick auf die besonders heikle Frage nach einer kompositorischen Semantik. Diese Relation könnte es ermöglichen, Musikgeschichte emphatisch als Teil eines allgemeinen Panoramas des Denkens und damit einer von den Fachgrenzen losgelösten Kulturgeschichte zu definieren, nicht einfach nach Art traditioneller, zumeist den Leerlauf der Beliebigkeit streifender geistesgeschichtlicher Analogien (wie "Musik der Dante-Zeit"), sondern einer möglichst dichten sowie möglichst konkreten strukturellen Eingliederung in übergreifende Prozesse. So dürfte auch die bisher weitgehend verneinte Frage nach der Verbindung von Denken und Komponieren, von Ästhetik- und Kompositionsgeschichte eine neue Richtung erfahren. Gerade weil es dafür, wie die ersten Versuche zeigen, kein methodisches Rezept gibt, sondern die konkrete Versuchsreihe fallweise ganz neu zu bestimmen ist, erweisen sich die Resultate als verheißungsvoll. Insofern zeigt der methodische Wandel, der sich in der Abkehr vom Autonomie-Begriff äußert, keinen Bruch an, da es nicht darum geht, die musikalische Strukturanalyse zu suspendieren. Aber die Folgen dürften ein verändertes Erkenntnisinteresse begünstigen, die Verlagerung von einem Interesse an den Strukturen ,an sich' auf deren kulturhistorische Bedingtheit. Der Prozeß ist an seinem Anfang, und ob er erfolgreich sein wird, läßt sich erst nach einiger Wegstrecke, vielleicht sogar nach einigen Rückschlägen ergründen. Augenblicklich erscheint das Konzept der musikalischen Lebenswelten aber als eine Möglichkeit, produktiv mit der Aporie um die relative Autonomie von Musik umzugehen. Und vielleicht verbirgt sich dahinter eine disziplinäre Chance der Musikwissenschaft in einer sich immer weiter parzellierenden wissenschaftlichen Welt.

Anschrift des Autors: Musikwissenchaftliches Institut, Philipps-Universität Marburg, 35032 Marburg