

in dem Maß emanzipieren, in dem sie außereuropäische Musik nicht isoliert, sondern innerhalb ihrer eigenen Strukturen erforscht? Während das Kapitel zur Musiksoziologie (V. 15.) den Akzent auf „empirische“ Methoden legt, die auch an einzelnen Beispielen demonstriert werden, wird die sog. „spekulative“ Musiksoziologie nur cursorisch berührt. Zu ihr rechnen hier auch die Anstrengungen Adornos und seiner Schule, die auf ein Verständnis von Musik aus sozialen Voraussetzungen zielen. Ohne den Streit um Richtungen zu erneuern, wäre doch wohl einzuräumen, daß kaum ein anspruchsvolleres Ziel zu denken ist als das einer soziologisch fundierten Werkinterpretation.

In Bengtssons Sicht ist es folgerichtig, wenn im Kapitel über ästhetische Fragen der Begriff des „*Ästhetischen*“ recht weit gefaßt wird (V. 16.). In den Vordergrund treten – unter Rückgriff auf die „*Kommunikationskette*“ – Begriffspaare wie Mitteilung und Erlebnis, Sinn und Bedeutung etc. (nach S. Langer, A. Moles, T. Munro u. a.). Wo dann von Problemen der Wertung die Rede ist, geht es weniger um Fragen des Werturteils und seiner historischen Kategorien, sondern um den Versuch einer ontologischen Scheidung von ästhetischen Qualitäten (nach Ingarden und Lissa). Die Formalisierung von emotionalen Qualitäten und Reaktionen im Verhältnis zwischen Komponist, Ausführendem und Hörer, die Bengtsson gemäß dem „*Codesystem*“ vornimmt, macht zwar auf Differenzen der möglichen Relationen aufmerksam. Offen bleibt nur, wie solche Faktoren zu fassen sind, wieweit sie auf Werkstrukturen oder auf Hörerreaktionen verweisen und in welchem Maß sie Werkanalyse oder Musikpsychologie voraussetzen. Demgegenüber treten Belange der historischen Ästhetik weitgehend zurück. Die Musikästhetik seit Kant wird nur in einer geschichtlichen Skizze erwähnt. Und das Kapitel zur Musikgeschichte (V. 18.) vermittelt primär praktische Hinweise zur Arbeitsweise, zur Quellenkritik etc. Zwar wird auch ein Historiker der Absicht zustimmen, statt eines Abrisses von Fakten lieber methodische Fragen zu diskutieren. Zu wünschen wäre aber, daß die Probleme, die am Ende unter der Überschrift „*Rekonstruktion und Deutung*“ berührt werden, mit ihren geschichtsphilosophischen und ästhetischen Konsequenzen weiter verdeutlicht würden.

*

Dies Resümee mag andeuten, daß die Fragen, die in der deutschen Forschung seit geraumer Zeit aktuell sind, in Bengtssons Überblick nur beschränkt zur Sprache kommen. Weil Bengtsson aber eine andere Sicht zur Geltung bringt, bedeutet sein Buch eine wichtige Ergänzung. Eine Übersicht über die Musikwissenschaft von gleichem Format und solcher Originalität steht nicht zur Verfügung. Um so mehr wäre zu wünschen, daß das Buch in englischer oder deutscher Übersetzung erschiene. Und zu hoffen bleibt, daß Bengtsson sich der Mühe einer Bearbeitung bald unterziehen kann.

Zofia Lissas „*Neue Aufsätze zur Musikästhetik*“ *

von Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br.

Seit Zofia Lissa 1954 ihren ersten in deutscher Sprache erschienenen Band musikästhetischer Fragen vorlegte und ihm eine Reihe weiterer folgen ließ, hat sie die einschlägigen Diskussionen zunächst mehr im Osten, dann auch im Westen Deutschlands angeregt und beeinflußt. Der jüngste Taschenbuch-Band enthält sieben bislang verstreut publizierte Vorträge und Auf-

* Zofia Lissa, *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1975), 261 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 38.)

sätze, die *grosso modo* während der letzten zehn Jahre entstanden sind und auf diese Weise bequem zugänglich werden. Wie schon der Titel anzeigt, schließt sich der Band an die 1969 im Berliner Henschelverlag veröffentlichten *Aufsätze zur Musikästhetik* an. Deren Entstehungszeitraum erstreckte sich über rund vier Jahrzehnte; die *Neuen Aufsätze* sind demgegenüber naturgemäß sowohl in ihrer Fragestellung aktueller als auch thematisch geschlossener.

Schon in ihren *Fragen der Musikästhetik* von 1954, die noch im Zeichen der Doktrinen Stalins standen, trat Lissas Behandlung der Musikästhetik erfrischend undogmatisch hervor. Dieser Zug hat sich bis heute, in veränderter Zeit, noch verstärkt. Der wache Blick für die musikalische Realität ließ Lissa immer Zurückhaltung üben, von der hohen Warte des Ästhetikers aus Verdikte über neue oder unliebsame kompositorische oder überhaupt musikalische Strömungen zu fällen. Ihre Vorurteilslosigkeit gegenüber dem, was sich auf der musikalischen Szene ereignet, zeichnet sie nicht nur vor denjenigen aus, die über die Proklamationen einer von der Partei vertretenen Ästhetik nicht hinausgedeihen, sondern auch vor denjenigen scheinbar Parteilosen, die aufgrund welcher Überzeugungen auch immer das Neue verdächtigen und gar zur Hilfe dieser Verdächtigung die Geschichte bzw. ihre eigene historische Sicht bemühen. (Erinnert sei nur daran, daß sie etwa in *Acta musicologica* 1935 im Angesicht von Zwölftonkompositionen in keinerlei musikalische Endzeitstimmung versetzt wurde.) Lissa verliert sich auch nicht darin, unter Ästhetik vordergründig bloße Kulturkritik zu verstehen, den Kampf um Symptome der musikalischen Produktion und des Musiklebens aufzunehmen, sondern sie bemüht sich um durch tragfähige Kategorien abgesicherte Diagnosen der musikalischen Gegenwart. Wendet sich Lissas Blick in die Geschichte zurück, so geschieht es darum, diese Diagnosen breiter zu fundieren. Kommt sie dabei z. B. zu dem Schluß, es gebe heute in der Kunstmusik Erscheinungen, denen es nicht mehr zukomme, noch Musikwerke zu heißen, so lassen sich weder beunruhigte noch beunruhigende Untertöne vernehmen. Lissas Untersuchungen begleiten die Musik beobachtend und dirigieren sie nicht.

Die musikästhetischen Gedanken Lissas lassen sich einerseits nur schwer einer bestehenden ästhetischen Richtung zuordnen; andererseits bedeutet der Hinweis auf ihre undogmatische ästhetische Sicht nicht, daß die *Neuen Aufsätze* nicht von unveräußerlichen Grundüberzeugungen getragen wären, die sie gleichsam als einigendes Band durchziehen. In erster Linie gehört dazu die Annahme von Gesetzen und Notwendigkeiten, denen die musikalische Entwicklung zu gehorchen und zu folgen hat. (In einem dialektischen Paradox wird dabei die „*Notwendigkeit der unaufhörlichen Wandlung*“ als das „*unveränderliche Gesetz der Menschheit*“ bezeichnet, S. 170.) Weiter gehören dazu etwa die Rückbindung der musikalischen Ereignisse an ein „*allgemeines musikalisches Bewußtsein*“ und bei allem Verständnis für geschichtliche und individuelle Variabilia die wiederkehrenden Verweise auf „*Stereotype*“ vor allem des Hörens und der Hörer. Die Ausrichtung der ästhetischen Betrachtungen Lissas liegt nicht derart klar auf der Hand, daß sie leicht aufzufinden wäre. Von ihrem Lehrer Roman Ingarden hat sie sich in mancher Hinsicht gelöst, wenngleich der phänomenologische Ausgangspunkt erkennbar bleibt. Zwar ist die Grundhaltung der Aufsätze dem Hörer zugewandt, und das musikalische Verstehen und die Rezeption stehen gegenüber der produktiven Seite, dem kompositorischen Akt, im Vordergrund; dennoch strebt Lissa nicht eigentlich eine Rezeptions-Ästhetik an, wie sie auch von der Hermeneutik entfernt steht. Hans Heinrich Eggebrecht, der das Vorwort zu den *Neuen Aufsätzen* verfaßt hat, umreißt Lissas Position so, daß sie „*die ontologischen und anthropologischen Fragen in dialektischem Verfahren mit dem soziologischen und historischen Aspekt*“ verbindet; „*Musik in ihren Ausprägungen, Wirkungen und Funktionen ist für sie eine durch und durch geschichtliche Erscheinung und die Geschichtlichkeit primär sozialgeschichtlich zu verstehen und zu begründen*“ (sine pag.). In dem Band selbst findet sich (S. 108) ein Hinweis, der formuliert, wohin Lissas jüngste Beiträge außerdem zielen: auf eine „*semantische Ästhetik*“, die die bisherigen ontologischen, psychologischen und soziologischen Aspekte in sich aufgehoben hat. Es ist zu wünschen, daß Zofia Lissa diesen zunächst nurmehr markierten Weg weiter verfolgen kann.

Dem Rezensenten scheint es nicht erforderlich zu sein, in dieser Zeitschrift alle sieben Abhandlungen einzeln vorzustellen, da sie teilweise schon öfter gewürdigt wurden oder der Fachöffentlichkeit genügend bekannt sein dürften, so z. B. *Über das Wesen des Musikwerkes* (Mf 1968 u. ö.), *Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik* (AfMw 1970), *Musikalisches*

Geschichtsbewußtsein – Segen oder Fluch (in: *Zwischen Tradition und Fortschritt*, = Veröff. d. Inst. für neue Musik und Musikerz. Darmstadt XIII, Mainz 1973).

Ebenen des musikalischen Verstehens (aus: *Musik und Verstehen*, hrsg. von P. Faltin und H.-P. Reinecke, Köln 1973) ist der Titel einer umfangreichen Studie, die sich als Beitrag zur Grundlegung einer, wie schon erwähnt, „*semantischen Ästhetik*“ erweist. Operierend mit dem Sender-Empfänger-Modell und unter Zuhilfenahme semiotischen Vokabulars, geht Lissa davon aus, daß die Frage des musikalischen Verstehens nur mit den Methoden eines entwickelten Strukturalismus und den modernen Formen der Semantik erhellt werden kann. Daß die Frage selbst von der Hermeneutik herkommt und dort Geschichte gemacht hat, bleibt außerhalb des von Lissa in den Blick genommenen Horizonts. Die Verfasserin beschreibt das Verstehen von Musik nicht als einen „*elementaren psychischen Akt des Hörens*“ (S. 56), sondern als einen auf vielen Schichten und Ebenen von verschiedenen Voraussetzungen kausierten Prozeß. Verstehen ist in der Musik viel mehr eine Kategorie des Erlebens als des Verstehens im Sinne der *cognitio*; es ist niemals eindeutig, weil es nicht mit der „*Vorstellung eines bestimmten Designats*“ verknüpft ist (S. 58). Wichtig erscheint Lissa das „*semantische Feld*“ der Zeichen in der Musik, das aufgrund der Unbestimmtheit der nichtbegrifflichen musikalischen Inhalte „*unklar und vieldeutig*“ ist (S. 59). Sofern die Musik mithin ihrem Prinzip nach polysemantisch ist, scheint die Frage nach dem Verstehen von Musik zunächst unangemessen. Sofern die Musik jedoch Mitteilungscharakter besitzt, hat sie Sinn, und hierin, nicht in der verwirrenden Polysemantik, liegt für Lissa die Berechtigung zu der Frage nach dem musikalischen Verstehen.

Lissa hypostasiert – und man ist geneigt, dabei an den späten Hugo Riemann zurückzudenken –, daß die „*Notwendigkeit*“ besteht, „*beim Empfänger ein System der Vorstellungen vorzusetzen, das dem Vorstellungssystem des Komponisten entspricht*“ (S. 65). Erwartete man allerdings, daß Lissa wie Riemann ideale Beziehungen zwischen dem Komponisten (als Sender) und dem Hörer (als Empfänger) zu knüpfen unternimmt, sähe man sich getäuscht. Vielmehr analysiert sie mit Hilfe von Begriffen wie Stil, Konvention, Erwartung, Stereotyp und an Hand von breitgestreuten Beispielen wie Zitat, Programm, Leitmotiv und Bühnenwerk die (um in der richtigen Terminologie zu bleiben) *black box*, in der sich die einzelnen Ebenen des musikalischen Verstehens herausbilden; dabei bezieht Lissa die musikalische Botschaft ebenso ein wie die „*metamusikalische*“, etwa Werktitel. Allerdings wird das Verständnis dessen, wie Musik verstanden wird, noch durch einen besonderen Umstand erschwert: „*Keine der . . . Ebenen des Verstehens ist stabil*“ (S. 103).

Einige kritische Bemerkungen zur Ingardenschen Theorie des musikalischen Werkes (poln. *Studia Estetyczne* III, 1966, deutsch *Studia Filozoficzne* IV, 1970) enthalten gleichsam beiläufig den Versuch einer kategorialen Unterscheidung der verschiedenen Spielarten der jüngsten Musik. Elektronisches, konkretes, serielles und aleatorisches Musikwerk werden mit der Ingardenschen Wesensbestimmung des Musikwerkes konfrontiert mit dem Ergebnis, daß sie allesamt den Kanon Ingardens sprengen. Lissa schließt daraus die historische Relativität einer solchen Wesensbestimmung, deren Mangel sie dahingehend verallgemeinert, daß „*verschiedene Philosophen*“, die ästhetische Theorien formulieren, den „*grundsätzlichen Fehler*“ begingen, „*ihre eigene Aufnahmeart der Kunst . . . als allgemeingültig, . . . als objektiv geltend*“ darzustellen (S. 173).

Zur Theorie der musikalischen Rezeption ist der Text eines Vortrags, den die Verfasserin nach der Aufnahme als korrespondierendes Mitglied 1973 vor der Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz gehalten hat. Lissa konstatiert zunächst, daß die detaillierte Erforschung der musikalischen Rezeption noch aussteht. Und so sind die Ausführungen, überdies dem Anlaß gemäß, eher als Richtungsweisung bzw. als Problemstellung denn als Untersuchungsergebnis zu verstehen. Nach der Trennung der Rezeption, deren Untersuchung der Soziologie bzw. der soziologisch orientierten Musikgeschichtsschreibung angehört, von der Perzeption, die eher dem psychologischen Gebiet überwiesen wird, versucht Lissa, das „*Subjekt*“ der Rezeption, den Hörer bzw. das hörende Publikum, in verschiedenen Hinsichten zu typologisieren, um sich dann die Doppelfrage zu stellen: „*Was unterscheidet die verschiedenen historischen, nationalen, ethnischen, klassenmäßigen usw. Gruppen in der Rezeption der Musik? Und was ist das gemeinsame, unveränderliche Moment, das die verschiedenen rezeptorischen Haltungen dieser Gruppen verbindet?*“ (S. 122) Dahinter verbirgt sich eine der Schlüsselfragen für alle dieje-

nigen, die sich mit der Rezeption von Kunst befassen, nämlich die bekannte Aporie von Marx, warum uns griechische Kunst und Epos noch Kunstgenuß gewähren können. So, wie es nicht möglich erscheint, die verschiedenen Stadien und Situationen von Rezeption von dem als stets dasselbe fortexistierenden Musikwerk zu trennen, ist es für Lissa auch unmöglich, das Musikwerk aus seinen Verspannungen mit der Rezeption zu lösen und als eine „*selbständige Totalität*“ (S. 131) rein und für sich anzuschauen.

Den Band beschließt eine kürzere kulturpolitische Studie über *Musik und Revolution*. Lissa sieht davon ab, was die Musik zu einer Revolution beitragen könnte. Sie nimmt sich pragmatisch die Frage vor, welche Ereignisse sich nach einem erfolgten politischen Umschwung auf musikalischem Gebiet abspielen. Dabei kommt es ihr vor allem auf Parallelitäten zwischen 1789 und 1917 – den beiden untersuchten Beispielen – an, die sie geradezu als „*Gesetzmäßigkeit*“ sieht (S. 259). Wenn es überhaupt möglich ist, die von Lissa „*sehr vereinfacht*“ dargestellten „*komplizierten und langwierigen geschichtlichen Vorgänge*“ (S. 260) noch weiter zusammenzudrängen, dann besteht die Parallelität vor allem darin, daß die neue herrschende Klasse (dort Bourgeoisie, hier Proletariat) zunächst eine auf aktuelle politische Bedürfnisse gerichtete Musikkultur brauchte, was in beiden Fällen zu einer anfänglichen Dominanz von einfacher und vokaler musikalischer Faktur, klaren ideologisch-programmatischen Inhalten, Kult der Folklore, massenhaften Ensembles u. ä. geführt hat. (Selbst in der Programmmusik sieht Lissa einen späten Reflex von 1789.) Die in die damalige höfische Kultur schon weit mehr hineingewachsene Bourgeoisie hatte es 1789 leichter, sich eine neue ihr angemessene Musikkultur zu schaffen, während 1917 zuerst einmal ein massenhafter Bildungsprozeß des nun herrschenden Proletariats einsetzen mußte. Dennoch ist nach der Revolution beidesmal ein „*Konflikt in der Musikkultur*“ unvermeidlich, ein „*scharfer Zusammenstoß*“ von „*zweierlei Typen der musikalischen Rezeption*“ (S. 259): bisheriger Musikkultur und neuem Massenbedürfnis. So sehr Lissa die Bedeutung politisch-sozialer Revolutionen für die Musik hervorhebt, so wenig läßt sie Träumen (oder, je nach Blickwinkel: Ängsten) wie dem Raum, daß es vielleicht einmal in postrevolutionärer Zeit nur noch eine einzige Musik für alle geben werde: „*Keine soziale Revolution . . . ist imstande, die Teilung der Gesellschaft in Subgruppen, die unterschiedliche Musiktypen konsumieren, zu beseitigen*“ (S. 259).

Ein bedauerlicher Mangel dieses Bandes der „*Taschenbücher zur Musikwissenschaft*“ ist es, daß seine drucktechnische Ausstattung in manchem nicht wissenschaftlichem Brauch entspricht. Die Drucknachweise oder Entstehungsdaten der Aufsätze sind, wo sie nicht fehlen, ungenügend. Die Aufsätze sind zwar gegenüber den Originalpublikationen neu gesetzt, aber nicht einheitlich redigiert worden, was aufgrund der relativ geringen Zahl von Textanmerkungen ein Geringes gewesen wäre. Dadurch ergibt es sich z. B. S. 116 (Anm. 4), daß bezüglich einer der im Band selbst abgedruckten Aufsätze auf einen anderen Publikationsort verwiesen wird. (S. 219 ist derselbe Verweis korrekt.) Seite 208 bis 243 begegnen übergroße Durchschüsse zwischen den einzelnen Abschnitten: nicht zuletzt auch ein Taschenband ästhetischer Schriften sollte dem Auge gefälliger sein.