

## Vom Umgang mit Quellen

von Laurenz Lütteken, Zürich

In seiner berühmt gewordenen Berliner Akademierede vom 21. März 1883 über *Kunst und Kunstwissenschaft* hat der gerade 31-jährige Philipp Spitta versucht, den Status der sich formierenden und institutionell allmählich etablierenden musikalischen Wissenschaft zu definieren.<sup>1</sup> Die ambitionierte Schrift war, um jüngste Deutungen von Dietrich Kämper und Peter Gülke aufzugreifen, einerseits die produktiv gemeinte Abgrenzung zur Musik der Gegenwart, die sich für den Autor unzweifelhaft in Johannes Brahms erfüllte. Und sie sollte offenbar, nicht weniger spektakulär, die musikhistorische Antwort auf die Herausforderung durch Nietzsches zweite *Unzeitgemäße Betrachtung* sein: der Versuch also, den Nutzen der musikalischen Historie gegen ihre Nachteile zu behaupten. Hatte Nietzsche 1874 noch die Gefahren eines ungebändigten historischen Sinns beschworen, das Verhängnis, „wenn solche Männer wie Mozart und Beethoven bereits jetzt mit dem ganzen gelehrten Wust des Biographischen überschüttet und mit dem Foltersystem historischer Kritik zu Antworten auf tausend zudringliche Fragen gezwungen werden“,<sup>2</sup> so zielte Spitta in seiner Antwort darauf, Kunst und Leben zu versöhnen – in einer gewaltigen geistigen Kraftanstrengung zwar, doch ohne die Grenze zwischen beidem aufheben oder verwischen zu wollen.

In diesem Sinne verstand der Autor seinen Vortrag auch als Versuch, den Umgang mit der musikalischen Vergangenheit zu nobilitieren. Die eingeklagte Verbindung von Kunst und Leben sollte dabei nichts Geringeres sein als das intellektuelle Movens der Wissenschaft von der Musik selbst; denn für ihn würden die Musikwerke der Vergangenheit „ewig unverstanden“ bleiben, „wenn die Wissenschaft nicht ihre Werkzeuge in Bewegung setzt“.<sup>3</sup> Die von Spitta beschworenen „Werkzeuge“ sollen dabei – nicht zufällig in demselben Jahr, in dem sein Berliner Kollege Dilthey seine *Einleitung in die Geisteswissenschaften* veröffentlicht hat – einen Prozess des Verstehens in Gang setzen, der zwar notwendig einer selbständigen musikalischen Wissenschaft bedarf, aber letztlich allein vom Künstler vollendet werden kann, da nur er imstande ist, die vergangene Kunst – auf welche Weise auch immer – wieder mit dem Leben in Einklang zu bringen. Erst vor diesem Hintergrund erhält für ihn die Beschäftigung mit den Musikwerken längst vergangener Tage ihren beglaubigenden Sinn:

„Zu den vornehmsten Quellen der Kunstgeschichte gehören die Kunstdenkmale vergangener Zeiten. Der Zustand, in welchem sie auf uns gekommen sind, fordert eine reinigende, erläuternde, einordnende, nicht selten auch ergänzende Tätigkeit. Die antiquarische Wissenschaft [und nicht zufällig wird hier Nietzsches Begriff ins Feld geführt; L. L.] hat sich im Laufe der Zeiten eine feste Methode der Untersuchung gewonnen. Diese, gewissermaßen ihr Arbeitsinstrument,

<sup>1</sup> Philipp Spitta, „Kunst und Kunstwissenschaft. Rede in der königlichen Akademie der Künste in Berlin am 21. März 1883“, in: *National-Zeitung* 145 (28.03.1883); hier zit. nach dem Wiederabdruck als „Kunstwissenschaft und Kunst“, in: ders., *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 3–14.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche, „Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“ [1874], in: ders., *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, (= *Sämtliche Werke* 1), Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1988, S. 243–334, hier S. 298.

<sup>3</sup> Spitta, S. 12.

wird sie auch bei der Behandlung der Kunstdenkmale in Anwendung bringen, und je geschickter es gehandhabt wird, eine desto sicherere Bürgschaft für das Gelingen der Arbeit ist gegeben.“<sup>4</sup>

Tatsächlich ist Spittas Text so etwas wie die Beglaubigungsurkunde für die Erschließung musikalischer „Quellen“, die ihm als antiquarische „Denkmale“ im emphatischen Sinne galten, und zwar jenseits der biographischen Monumentalisierung in den Gesamtausgaben, die – anders als die Denkmäler – eben auch Komponisten der jüngsten Vergangenheit wie Brahms gewidmet sein konnten. Die Kommission der *Denkmäler deutscher Tonkunst*, die Spitta 1892 gründete und die doch erst 1901, nach seinem Tod und mit der Umwandlung in die Musikgeschichtliche Kommission, zum Erfolg führte, sollte deswegen eben nicht einfach die Monumentalisierung des Historismus gegen die Warnungen Nietzsches ins Werk setzen, nicht allein die hypertrophe Übertragung des Denkmalsgedankens auf die Musik gewährleisten – dafür gab es ohnedies frühere Parallelen, vor allem natürlich Friedrich Chrysanders *Denkmäler der Tonkunst* –, sondern auf nachdrückliche Weise die „Werkzeuge“ des Historikers in Bewegung setzen, geeint im antiquarischen Interesse, gefördert vom Patron des geeinten Staates und getragen von der Absicht, das Ergebnis am Ende doch wieder ins Leben überführen zu können. So illusorisch Spittas Initiative einst gewesen sein mag, denn das ‚Leben‘ der ‚Denkmale‘ beschränkte sich in der Regel auf deren dilettierende Vergegenwärtigung in den der Öffentlichkeit vorenthaltenen Hörsälen der entstehenden Musikwissenschaftlichen Seminarien, so erstaunlich erscheint sie 100 Jahre später. Einer verzweigten Musikindustrie ist inzwischen kein musikalisches ‚Denkmal‘ zu entlegen, als dass es nicht im Konzert präsentiert, auf Tonträger gebannt oder in editorischen Anstrengungen hundertfach vervielfältigt werden könnte. Dass diese Verlebendigung einhergeht mit einer immer hartnäckiger werdenden Kanonisierung vergangener Musik insgesamt, hätte Spitta möglicherweise verwundert, aber eben nur möglicherweise.

Die in die Musikwissenschaft getragene Denkmalsidee war gewissermaßen wesenseins mit der entstehenden Disziplin selbst, bildete – so, wie Spitta es wollte – deren zentrale Daseinsberechtigung und Sinnachse. Selbst die vor allem in Berlin und parallel zu Spittas später Zeit sich abzeichnenden Ausweitungen des Faches durch Carl Stumpf und Erich Moritz von Hornbostel haben an diesem Kern keinen Zweifel gelassen: Das 1905 gegründete Berliner Phonogramm-Archiv ist nichts anderes als die in die Form der Schallkonserve transformierte Denkmalsidee, deren neutralisierende Kraft im Blick auf den Status des Kunstwerks gerade in der Frühzeit der musikalischen Ethnologie begierig aufgegriffen wurde. Immerhin: Die *Denkmäler deutscher Tonkunst* bildeten, verbunden mit den bayerischen und österreichischen Schwesterunternehmungen, so etwas wie das geistige Zentrum des Faches, nicht zuletzt deswegen, weil sie sich – in bewusstem Gegensatz zur Komponistenausgabe – der heroischen Biographik enthalten haben. Und diese *Denkmäler deutscher Tonkunst* existierten fortan als fester disziplinärer Bestandteil, sie blieben sogar in den Wirren der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts in einer geradezu unheimlich anmutenden Beharrungskraft unangetastet.

<sup>4</sup> Spitta, S. 7; vgl. zum Zusammenhang auch Wolfgang Sandberger, „Philipp Spitta und die Geburt der Musikwissenschaft aus dem Geiste der Philologie“, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart/Weimar 2000, S. 55–68.

Es gehört zu den zuweilen eigenartig verschlungenen Wegen der Wissenschaftsgeschichte, dass das Denkmäler-Projekt – ungeachtet aller institutionellen Veränderungen – erst in den Gleichschaltungsbemühungen der Nationalsozialisten umbenannt wurde, eben in *Das Erbe deutscher Musik*. Der Titel, fatal an biologische Herkunftslehren erinnernd und überdies auf beunruhigende Weise kompatibel mit der späteren sozialistischen Erbe-Diskussion, wurde auch nach 1945 nicht mehr verändert, und das wohl weniger aus ideologisch unsensiblen Beharrungsvermögen als vielmehr aus einer gewissen Skepsis gegenüber dem Denkmalsbegriff an sich. Dass das *Erbe deutscher Musik* in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur strukturell wohl beschädigt worden ist, inhaltlich jedoch eine bemerkenswerte Kontinuität zu den *Denkmälern deutscher Tonkunst* gewahrt hat, gehört dabei durchaus zu den verwickelten Konstellationen der deutschen Musikforschung des 20. Jahrhunderts. Immerhin zeugt es von der Wirkmächtigkeit von Spittas Idee, dass man sie 1918 nicht preisgab, auch 1933 nicht und auch nach 1945 nicht. Als sich am 31. Januar 1953 auf Anregung Friedrich Blumes erneut eine Musikgeschichtliche Kommission konstituierte, wollte sie deswegen weniger Bestehendes der jüngsten Vergangenheit fortführen als an das Projekt Spittas anknüpfen. Dabei lieferten die verheerenden Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs die Folie für ein Editionsprojekt, in dem neben die Quellenerschließung auch die Quellensicherung trat. Das ein Jahr später, 1954, gegründete Deutsche Musikgeschichtliche Archiv in Kassel war dabei intendiert als flankierende Maßnahme der Dokumentation gegen Verfall und Zerstörung. So gehörten und gehören zu den Tätigkeiten der Musikgeschichtlichen Kommission die Verwaltung von *Archiv* und *Erbe*, ursprünglich ins Mittelalter ausgeweitet durch die *Monumenta Monodica Medii Aevi*, und von kleineren Ausgabeprojekten, von denen heute nur noch die E. T. A.-Hoffmann-Ausgabe übriggeblieben ist.

Der 50. Geburtstag der Musikgeschichtlichen Kommission im Jahr 2003 sollte daher der Anlass sein, nochmals nach dem Sinn eines solchen quellenbezogenen Tuns zu fragen. Die derzeitige wissenschaftspolitische Situation konnte dabei keine selbstgenügsame Feier erlauben: Das *Erbe deutscher Musik* wird im Jahr 2007, nach über hundert Jahren seines Bestehens, sein Erscheinen einstellen, und das Musikgeschichtliche Archiv in Kassel ist in seiner Existenz fortwährend bedroht. Aus diesem Grunde wurde während der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2003 in Lübeck ein von der Fritz Thyssen Stiftung Köln großzügig gefördertes Symposium gehalten, das der Selbstbesinnung dienen sollte. Welche Bedeutung kommt eigentlich dem Umgang mit Quellen zu in einer Situation, in der langfristige Forschungs- und Editionsprojekte wissenschaftspolitisch nicht mehr gewollt sind? Das damit sich abzeichnende ‚Ende des philologischen Zeitalters‘ trifft dabei die Musikwissenschaft besonders hart, war einer ihrer Grundpfeiler in den vergangenen Jahrzehnten doch die in großräumigen Projekten organisierte Editionsphilologie. Die Musikgeschichtliche Kommission sah sich also zu einer kritischen Bestandsaufnahme veranlasst, die kein Rückblick, sondern ein produktiver Ausblick sein sollte. Dafür wurde die Außenperspektive in doppelter Hinsicht gewählt: In vier Beiträgen von Forschern, die der Musikgeschichtlichen Kommission nicht angehören und von denen zwei benachbarte Fächer repräsentieren. Alle Aufsätze hingegen sollten auf möglichst grundsätzliche Weise die zentrale Frage

nach dem Umgang mit Quellen behandeln. Den Beiträgern sei für ihre Bereitschaft gedankt, sich auf dieses Unternehmen einzulassen und ihre Texte in diesem Rahmen zu publizieren. Der Gesellschaft für Musikforschung sei gedankt für ihr Entgegenkommen, der Schriftleitung der *Musikforschung* für die spontane Bereitschaft zu einem solchen Schwerpunktheft.

## Was ist eine historische Quelle?

von Otto Gerhard Oexle, Göttingen

Ziel dieser Überlegungen ist nicht, eine einfache Antwort auf die Frage, was eine historische Quelle sei, zu vermitteln. Vielmehr möchte ich diese Frage historisieren. Das heißt: Ich werde eine Reihe von Antworten auf diese Frage vorlegen, die in ihrer Gesamtheit eine Problemgeschichte der modernen Forschung darstellt.<sup>1</sup>

Zweitens möchte ich dabei zeigen, wie jede Antwort auf die Frage, was eine historische Quelle sei, zutiefst von der jeweils dahinter stehenden Epistemologie, von der dahinter stehenden Theorie der historischen Erkenntnis abhängt.

Ich lege dies in sechs Schritten dar.

Zuerst möchte ich etwas sagen über die triviale, über die als selbstverständlich geltende Auffassung vieler Historiker (I). Danach möchte ich vier Positionen eingehender erläutern, die – zumindest in Deutschland – für die Diskussion über das, was eine historische Quelle ist, eine Rolle spielten und spielen oder spielen sollten, und ich gehe dabei von den Positionen eines Leopold von Ranke (II) zu denen eines Johann Gustav Droysen (III) und weiter zu den Auseinandersetzungen über Ranke und Droysen (IV), zur Historischen Kulturwissenschaft um 1900 und zu Marc Bloch (V), um schließlich mit den aktuellen Debatten über ‚Gedächtnisgeschichte‘ zu schließen (VI).

### I

Zunächst also: die Trivialauffassungen. Sie lassen sich in drei Grundannahmen wiedergeben, nämlich: Es gibt die Vergangenheit ‚wirklich‘, und es gibt die Tatsachen, die Fakten der Vergangenheit, ganz unabhängig von der Erkenntnis des Historikers. Und: Der Historiker kann, wenn er nur ordentlich mit ‚Quellen‘ arbeitet, herausfinden, was die Wahrheit der Vergangenheit ist – oder, mit der berühmten Formulierung Leopold von Rankes: Er kann herausfinden, „wie es eigentlich gewesen“. Das Mittel dazu sind eben die ‚Quellen‘. Und was die Historiker von den ‚Quellen‘ für Vorstellun-

<sup>1</sup> Dazu: *Das Problem der Problemgeschichte 1880–1932*, mit Beiträgen von Michael Hänel, Johannes Heinßen, Reinhard Laube und Otto Gerhard Oexle, hrsg. v. Otto Gerhard Oexle (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 12*), Göttingen 2001.