

Arbeitskreis kritischer Musikwissenschaftler*innen
Frankfurt am Main [Adrian Alban, Nora Eggers, Adrian Fühler,
Viola Großbach, Juliette Gruner und Teresa Roelcke] (Hg.)

Don't think positive

Zur Kritik des Positivismus
in der Musikwissenschaft

Gefördert durch den Förderfonds Lehre sowie durch den Projektrat der
Goethe-Universität Frankfurt



© 2018 Arbeitskreis kritischer Musikwissenschaftler*innen Frankfurt am Main
sowie bei den Autoren

Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag Hofheim, 2018
Gesetzt in der Simoncini Garamond
ISBN 978-3-95593-091-2

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Vorwort	7
ADOLF NOWAK	
Ästhetische Kategorien im musikwissenschaftlichen Diskurs	21
OLIVER FÜRBETH	
Musikalische Erkenntnis als grundlegende musikwissenschaftliche Kategorie. Exemplarische Anmerkungen zu Beethovens „Heiliger Dankgesang“	37
FERDINAND ZEHENTREITER	
Wissenschaft als „Mogelpackung“ – vorbereitende Bemerkungen zu Konstruktionsproblemen einer neurophysiologischen Theorie des Geistes ...	47
PETER GOSTMANN	
Musikwissenschaft als Kritik des Protokolls Eine methodologische Notiz	67
ELISABETH TREYDTE	
Von Bad-Girls und Tonschöpfern – Zur geschlechterspezifischen Praxeologie der Musik der Gegenwart	83
GERHARD SCHEIT	
Eigenlogik musikalischer Werke, Transzendenz im Ausdruckslosen – Über Adornos Philosophie der neuen Musik	93
MARTIN METTIN	
Musik als Ereignis? Versuch zur ästhetischen Reflexion eines kritischen Begriffs	107
MARIO COSIMO SCHMIDT	
Die Bedeutung des Naturschönen für die ästhetische Erfahrung und Analyse von Kunstwerken	123
Biografien	139

Vorwort

Einen Sammelband „Don't think positive!“ zu betiteln und sich der Kritik am Positivismus zu widmen, mag unzeitgemäß oder polemisch erscheinen. Schon John Stuart Mill beklagte den pejorativen Gebrauch des Begriffs „Positivismus“ (vgl. Mill:263). Spätestens seit dem Positivismusstreit in der Soziologie, in dem sich wohl gemerkt niemand zum Positivismus bekennen wollte, wird der Begriff primär in polemischer Absicht und als Kampfbegriff gebraucht (vgl. Przybylski:1121f.). Auch wenn niemand mehr Positivismus als Selbstbezeichnung verwendet, lebt doch – so unsere Überzeugung – positivistisches Denken in verschiedenen Strömungen der Geisteswissenschaften – darunter in der Musikwissenschaft – fort.

Der Begriff „Positivismus“ bedeutet so viel wie die Theorie oder Philosophie des Gegebenen oder des Gesetzten und leitet sich vom spätlateinischen „positivus ‚gesetzt, gegeben, hingestellt‘ [...], einer Ableitung von lat. pōnere (positum) ‚setzen, stellen, legen“ her (Pfeifer:1303). Als philosophischer Begriff kommt er in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts wohl unabhängig voneinander in Frankreich und Deutschland auf (vgl. Przybylski:1118). In Anlehnung an Ciceros Unterscheidung zwischen natürlichem und positivem – also von Menschen gesetztem – Recht (vgl. Cicero:I,15–17) versteht Wilhelm Traugott Krug unter einem „starre[n] Positivismus“ eine ungerechtfertigte Überschätzung des Positiven, das in Opposition zum Natürlichen, was zugleich das Rationale sei, stehe und so der rationalen Beurteilung zuwiderlaufe (Krug:308f.). In Frankreich kam der Begriff im Kreis der Saint-Simonisten auf und wurde im Gegensatz zum deutschsprachigen Diskurs positiv gefasst (vgl. Przybylski:1118). In Auguste Comtes *Cours de philosophie positive* bezeichnet „Positivismus“ eine erkenntnistheoretische Auffassung, wonach sich Erkenntnis auf die Beobachtung von Phänomenen und deren Relation zu beschränken habe. Annahmen über zugrundeliegende Kräfte, Ursachen oder Gründe hätten zu unterbleiben; nur statistische Regelmäßigkeiten seien gültig. So schreibt Comte:

„[D]ans l'état positif, l'esprit humain reconnaissant l'impossibilité d'obtenir des notions absolues renonce à chercher l'origine et la destination de l'univers, et connaître les causes intimes des phénomènes, pour s'attacher uniquement à découvrir par l'usage bien combiné du raisonnement et de l'observation leurs lois effectives, c'est-à-dire leurs relations invariables de succession et de similitude. L'explication des faits, réduite alors à ses termes réels n'est plus désormais que la liaison établie entre les divers phénomènes particuliers et quelques faits généraux dont les progrès de la science tendent de plus en plus à diminuer le nombre“ (Comte:4f.).

Eine ähnliche Auffassung vertritt die positivistische Strömung des von Ernst Mach und Richard Avenarius geprägten Empiriokritizismus. Der Zweck der Wissenschaft im Empiriokritizismus sei es, das in der Sinneserfahrung Gegebene denkökonomisch – also unter Verzicht der Annahme eines hinter den Erscheinungen Liegenden – zusammenzufassen, was unter anderem sogar dazu führte, den Begriff der Kausalität zu verwerfen (vgl. Ganslandt/Carrier:303; zur „Denkökonomie“ vgl. Avenarius). Der Wiener Kreis schloss dann an den Empiriokritizismus an, wobei er gegenüber dem „älteren Positivismus“ (Carnap:422) einerseits Logik und Mathematik „als erfahrungsunabhängige und gleichzeitig analytische Erkenntnisarten“ neu beurteilte und andererseits auch sprachanalytisch vorging (Reimitz:311).

Positivismus kann zusammenfassend als eine Abkehr vom spekulativen Denken verstanden werden. Wissenschaft im Sinne des Positivismus habe sich so auf die Feststellung von Tatsachen, das heißt auf das durch Beobachtung oder Deduktion positiv Gegebene, zu konzentrieren. Diese Beobachtungen dürfen dann nur mithilfe von naturwissenschaftlichen, mathematischen oder statistischen Methoden verknüpft werden, um zu allgemeineren Aussagen zu gelangen. Darin hat der Positivismus einige philosophiegeschichtliche Vorläufer, etwa Roger Bacon, Francis Bacon oder David Hume (vgl. Przybylski:1120).

Der Erfolg des positivistischen Denkens und der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert beeinflusste auch geisteswissenschaftliche Bereiche außerhalb der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie. In der Geschichtswissenschaft orientierte man sich einerseits an einem naturwissenschaftlichen Erkenntnisideal, indem man versuchte, die Gesetzmäßigkeit im Sinne einer Naturgesetzlichkeit von Geschichte zu erforschen (vgl. Reimitz:311f., Howell/Prevenier:94). Positivistisches Denken zeigt sich andererseits auch im Historismus der Geschichtswissenschaft und der Philologien mit seiner „antispekulative[n] Beschränkung auf die Sammlung empirischer Fakten über bestimmte historische Ereignisse und die Vermeidung von theoretischen Verallgemeinerungen“ (Fuchs:19). Im Bedürfnis, sich an das Gegebene zu halten und auf Spekulationen zu verzichten, beschränkte sich der „Quellenpositivismus“ weitgehend auf die Sammlung und Verfügbarmachung von Quellen, etwa in historisch-kritischen Editionen (vgl. Howell/Prevenier:42). Auch in der Ästhetik kamen mit Gustav Theodor Fechner – der seiner dem Spiritismus nahen Weltauffassung wegen sicherlich kein Positivist im engeren Sinne ist (vgl. Fechner 2010) – experimentelle Ansätze auf (vgl. Fechner 1876).

Der Positivismus blieb allerdings nicht ohne Kritik. Max Planck wandte sich aus einer naturwissenschaftlichen Perspektive gegen Ernst Mach, in dessen erkenntnistheoretischem Positivismus er einen Verlust der Kategorie der objektiven Wirklichkeit diagnostiziert:

„Der Positivismus, konsequent durchgeführt, leugnet den Begriff und die Notwendigkeit einer objektiven, das heißt von der Individualität des Forschers unabhängigen

Physik. Er ist gezwungen, das zu tun, weil er grundsätzlich keine andere Wirklichkeit anerkennt als Erlebnisse der einzelnen Physiker. Ich brauche nicht zu sagen, daß mit dieser Feststellung die Frage, ob der Positivismus zum Aufbau der physikalischen Wissenschaft genügt, unzweideutig beantwortet ist; denn eine Wissenschaft, die sich selber das Prädikat der Objektivität grundsätzlich aberkennt, spricht damit ihr eigenes Urteil“ (Planck:172).

Ähnlich der Kritik Plancks hatte sich schon Wladimir I. Lenin in seiner Kritik am Empirio-kritizismus, die vor allem für die marxistisch-leninistische Philosophie bedeutend war, gegen einen solchen Solipsismus ausgesprochen (vgl. Lenin:47).

Im Bereich der Geistes- und Sozialwissenschaften stammt die einflussreichste Kritik am Positivismus von den Vertretern der Kritischen Theorie. So kritisiert Max Horkheimer, dass der Positivismus das naturwissenschaftliche Denken zum Vorbild für die Philosophie erhebe. Diese Orientierung an den Naturwissenschaften und der Mathematik führe dazu, dass philosophisches Denken zu einem inhaltsleeren Mechanismus verkomme und die Vernunft formalisiert und subjektiviert werde (vgl. Horkheimer:30). Dadurch hätten

„Gerechtigkeit, Gleichheit, Glück, Toleranz, alle die Begriffe, die [...] in den vorhergehenden Jahrhunderten der Vernunft innewohnen oder von ihr sanktioniert sein sollten, [...] ihre geistigen Wurzeln verloren. Sie sind noch Ziele und Zwecke, aber es gibt keine rationale Instanz, die befugt wäre, ihnen einen Wert zuzusprechen und sie mit einer objektiven Realität zusammenzubringen“ (Horkheimer:44).

Der Bezug auf vermeintliche Tatsachen, den der Positivismus fordere, setze die „Verdinglichung des Lebens im allgemeinen und der Wahrnehmung im besonderen“ voraus, was allerdings ein umfassenderer gesellschaftlicher Prozess sei. Der mit dem Tatsachenbezug verbundene Vorrang quantitativer Methoden verschleierte diese zugrundeliegende Realität und betrachte bloß Oberflächenphänomene (Horkheimer:96). Eine solche Herangehensweise, die die Begriffe dann zu Urteilen, Sätzen und Systemen zusammensetze, sei zwar in den Naturwissenschaften berechtigt, die Logik der Philosophie sei aber „ebenso die Logik des Objekts wie die des Subjekts; sie ist eine umfassende Theorie der grundlegenden Kategorien und Beziehungen der Gesellschaft, der Natur und der Geschichte“ (Horkheimer:170). Der Positivismus sei deshalb, wie Horkheimer gemeinsam mit Theodor W. Adorno formuliert, „de[r] Mythos dessen, was der Fall ist“ (Horkheimer/Adorno:x).

Adorno setzt für seine Kritik am Positivismus am Begriff der Erfahrung an. Philosophie sei auf subjektive Erfahrung angewiesen, stehe damit aber im Widerspruch zur positivistischen, „virtuell subjektlosen Rationalität eines Wissenschaftsideals, dem die Ersetzbarkeit aller durch alle vor Augen steht“ (Adorno 2003a:51). Die positivistische Forderung nach „in sich einstimmige[n] und widerspruchslose[n], logisch einwandfreie[n] Modelle[n]“ sei „wegen des immanenten Widerspruchs des zu Erkennenden“, der gesellschaftlichen „Antagonis-

men des Objekts“ unhaltbar (Adorno 2003a:308f.). Daher sei in gewisser Weise die negative Dialektik „positivistischer als der Positivismus“, da sie „als Denken, das zu Denkende, den Gegenstand auch dort, wo er den Denkregeln nicht willfahrt“, respektiere (Adorno 2003a:144).

Auf die unterschiedlichen Verständnisse von Subjektivität und Objektivität, die zwischen dem Wiener Kreis und der Frankfurter Schule zu erkennen sind, verweist Adorno weiterhin im *Positivismustreit in der deutschen Soziologie*. Die Spekulation, die einer philosophischen Tradition folgend den Gedanken bezeichne, „der seiner eigenen Borniertheit sich entäußert und dadurch Objektivität gewinnt, wird [seitens der Positivisten] subjektiver Willkür gleichgesetzt“ (Adorno 1972:284). Aus Sicht einer kritischen Theorie dürfe jene positivistische Soziologie, die logische Analyse als den letzten Rest der Philosophie zum Grund habe, als vorrangig subjektiv verführend gelten, gehe sie doch „vom Selbstverständnis der einzelnen Subjekte und der Gesellschaft aus anstatt von dieser“ (Adorno 1972:287). Andererseits müsse eine Dialektik, die ihre durch eine Totalität garantierte Wahrheit und Wissenschaftlichkeit nach Hegel verloren habe, ihr eigenes Verhalten zum „Mythos der totalen Vernunft“ (Adorno 1972:289) reflektieren, das sie mit den Szientisten teile.

Eine wichtige Vertiefung der Positivismuskritik liefert Adorno, indem er sich nicht nur – wie Horkheimer – auf den Bereich der politischen Philosophie und der Erkenntnistheorie bezieht, sondern auch auf den Positivismus in der Ästhetik eingeht. So kritisiert er besonders die Rezeptions- und Wirkungsforschung, die „weder an Kunst als Gesellschaftliches heran[reicht] noch [...], wie sie unter positivistischem Geist es usurpiert, der Kunst Normen diktieren“ dürfe (Adorno 2003b:339). So müsse das „Interesse an der gesellschaftlichen Dechiffrierung der Kunst [...] dieser sich zukehren, anstatt mit der Ermittlung und Klassifizierung von Wirkungen sich abspesen zu lassen, die vielfach aus gesellschaftlichem Grunde von den Kunstwerken und ihrem objektiven gesellschaftlichen Gehalt gänzlich divergieren“ (Adorno 2003b:338f.). Positivistischen Methoden gelinge es weder etwas über die Gesellschaft noch über die Kunst auszusagen: „Schwer könnte die Wissenschaft etwas Kunstfremderes sich ausdenken als jene Experimente, in denen man ästhetische Wirkung und ästhetisches Erlebnis am Pulsschlag zu messen sich einbildete“ (Adorno 2003b:362). Die Aufgabe der Musiksoziologie sei – anstelle solcher Messung – die „gesellschaftliche Dechiffrierung von Musik selbst“, die sich aber „jener positivistisch handgreiflichen Verifizierbarkeit, wie sie sich auf Daten über musikalische Konsumgewohnheiten oder auf die Beschreibung musikalischer Organisationen stützt, ohne die Sache selbst, die Musik, aufzusprenge“ verweigere (Adorno 2014:12). Ihre Bedingung sei „das Verstehen der Sprache von Musik, weit über das hinaus, worüber der bloß soziologische Kategorien auf Musik Anwendende verfügt, auch über das, was die offizielle und erstarrte musikalische Bildung der Konservatorien oder die akademische Musikwissenschaft kommuniziert“ (Adorno 2014:12).

Spätestens nach diesem Überblick über die Geschichte des Positivismus und der Kritik an ihm wird klar, dass positivistisches Denken nach wie vor (wenn nicht gar immer mehr) eine Rolle in den Geisteswissenschaften spielt. Konkreter Anlass zu unserer Auseinandersetzung mit dem Positivismus in der Musikwissenschaft war die Gründung des in Frankfurt am Main ansässigen Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik im Jahr 2012. Der Name „empirische Ästhetik“ mochte mit einigem guten Willen noch die Hoffnung wecken, hier gebe es nun ein Institut, das sich mit den empirischen Objekten der Ästhetik – also den Kunstwerken – auseinandersetzt und so Kunsterfahrung und ästhetische Reflexion miteinander verbindet.¹ Diese Hoffnung weiß das Institut in seiner Selbstbeschreibung aber schnell zu zerstreuen, denn schließlich richtet es seinen Blick eben nicht auf die Kunstwerke, sondern auf die Rezipient*innen, deren Rezeption durch vornehmlich naturwissenschaftliche Methoden untersucht werden soll. Nicht selten spielt dabei die Verwertbarkeit der Ergebnisse für kommerzielle Zwecke (zum Beispiel der Produktwerbung, aber auch der Vermarktung von Künstler*innen) durchaus eine Rolle (vgl. Schindler et al.:16f., 33). So hat sich das Institut zum Ziel gesetzt, zu erforschen, „was wem warum und unter welchen Bedingungen ästhetisch gefällt und welche Funktionen ästhetische Praktiken und Präferenzen für Individuen und Gesellschaften haben.“ Dabei stehen die „Grundlagen ästhetisch wertenden Wahrnehmens und Erlebens“ und hier besonders „die kognitiven und affektiven Mechanismen, die ästhetisch wertende Wahrnehmung steuern, und ihre neuronalen, physiologischen und behavioralen Korrelate“ im Zentrum. So sieht sich das Institut „vor der Herausforderung, Hypothesen, Theorien und Modelle aus sehr unterschiedlichen Disziplinen integrativ weiter zu entwickeln, insbesondere aus der Psychologie, den traditionellen Poetiken der einzelnen Künste, der Musik-, Kunst- und Literaturwissenschaft, der philosophischen Ästhetik, der Biologie, der Soziologie und den Neurowissenschaften“ (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik). Das heißt, die Geisteswissenschaften auf die Rolle der Stichwort- und Fragengeberin zu reduzieren, um diese Fragen dann naturwissenschaftlich zu beantworten (vgl. Alban:36f.). Ein solches Verfahren ließe sich füglich als positivistisch bezeichnen. Eine wissenschaftliche Kritik am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik beziehungsweise an dessen Methoden blieb aber aus und Kritik beschränkte sich auf journalistische Publikationen.²

Im Hinblick auf die traditionelle historische Musikwissenschaft und deren Methodendiskussion kamen wir zu der Einsicht, dass sich der Vorwurf des Positivismus nicht auf die Verwendung naturwissenschaftlicher Methoden beschrän-

1 Diese Verbindung bleibt in der gängigen Wissenschaft, in der die Analyse des Kunstwerks einerseits und die ästhetische Reflexion andererseits oft sogar in verschiedenen Disziplinen beheimatet sind, leider ein Desiderat.

2 Dies mindert allerdings nicht den Wert dieser Publikationen und der in ihnen vorgetragenen Argumente (vgl. Barlow; Schulz).

ken lässt, sondern auch (wie bereits oben erwähnt) eine Nähe von Historismus und Positivismus besteht. So diagnostizierte Joseph Kerman Positivismus, in Form von Historiographie und Editionsarbeit, als „dominant method“ (Kerman:59) der amerikanischen Musikwissenschaft der Nachkriegsjahre bis in die 1980er Jahre.³ Ohne die Errungenschaften der Quellenforschung schmälern zu wollen, stellt Kerman fest, dass es Fakten und nicht „insight into music as aesthetic experience“ (Kerman:12) seien, wofür die Musikwissenschaft respektiert werde. Als Beispiel dafür führt er an, dass die ästhetische Wertschätzung eines so zentralen Gegenstands der Musikwissenschaft wie der Matthäus-Passion bis in die 1980er Jahre ausgeblieben ist (vgl. Kerman:55). Kerman legte bereits damals dar, dass die Versuche Arthur Mendels, die musikalische Analyse zu computerisieren, einer positivistischen Methode verschrieben seien, da sie einerseits keine ästhetische Beziehung zum Werk in die Wissenschaft einfließen ließen, aber andererseits einen Anspruch erheben würden, historische Erläuterungen zu liefern, die aber mangels Beweismöglichkeiten hypothetisch bleiben müssten (vgl. Kerman:57–59).

Susan McClary zufolge scheint Kermans Buch nachträglich wie eine Beschwörung der new musicology (vgl. McClary:xiv). Als entscheidende Differenz ihres Ansatzes zur bestehenden Musikwissenschaft beschreibt sie „the desire to understand music“ sowie „questions concerning meaning“ (McClary:4). Die Artikulation dieses Ansatzes verortet sie letzten Endes in einer „critical musicology (of which feminism would be an important branch)“ (McClary:26).⁴ Als wissenschaftliche Mittel hierzu nennt sie einerseits eine Art von musikalischer Analyse, die der „musical signification“ (McClary:27) Rechnung trägt, sowie andererseits „alternative modes of historiography“ (McClary:28), wofür sie Adorno und Michel Foucault als Vordenker anführt. Zu dem vornehmlich negativen Impuls von Kerman kommt somit eine positive Vorstellung von Musikwissenschaft hinzu, die „cultural interpretation“ (McClary:xiv) als Forschungsverfahren zulässt.

Nicholas Cook und Mark Everist werfen der new musicology vor, eine Kolonisierung zu sein, und möchten stattdessen einen Ansatz von „cultivation“ und „avoidance of value judgement“ (Cook/Everist:x) vorschlagen. Der von ihnen herausgegebene Text Gjerdingens sticht durch die Forderung „music theory should embrace experimental science“ (Gjerdingen:169) besonders hervor, da hier empi-

3 Dass es in Deutschland zur selben Zeit ähnlich aussah, lässt sich bei Carl Dahlhaus lesen: „[...] ist der Historismus die Form, die der Positivismus in den Geisteswissenschaften annahm“ (Dahlhaus 2000:191); „Die positivistische Methodologie, die nicht nur in den Natur-, sondern auch in den Geistes- oder Kulturwissenschaften dominiert, fordert eine strenge Trennung zwischen deskriptiven Sätzen, die Zugang zur Wissenschaft beanspruchen dürfen, und normativen Behauptungen, denen er verschlossen ist“ (Dahlhaus 2001:114).

4 Dass eine antipositivistische Ausrichtung mit einem emanzipatorischen politischen Projekt einhergeht lässt sich als Folgerung aus einer Ideologiekritik des Positivismus verstehen, die dessen Rolle im Aufrechterhalten des Bestehenden aufzeigt (vgl. McClary:4f.).

rische Methoden der Psychologie Eingang in die Musikwissenschaft finden. Eric Clarkes und Cooks *Empirical Musicology* aus dem Jahr 2004 verschärft diese Forderung noch: Jede Musikwissenschaft sei empirisch (vgl. Clarke/Cook:3); wichtig sei „whether, in short, its interface with [the] ‚real world out there‘ is as well managed and understood as it might be“ (Clarke/Cook:4), wobei die daten-armen Ansätze der humanities in ihren Augen schlecht abschneiden.

In der deutschsprachigen Musikwissenschaft herrsche, wie Michele Calella feststellt, eine „erstaunliche Resistenz“ (Calella:82) gegen die „bahnbrechende[] Tendenz“ (ebd.) der new musicology. Ihre Relevanz sieht er in der Möglichkeit der „Stärkung eines (kultur)theoretischen Bewusstseins“ (Calella:106), gerade angesichts der Zunahme von theoretischen Debatten in der deutschsprachigen Musikwissenschaft in den letzten Jahren. Tobias Janz' Vorstellung von einem „kulturwissenschaftlich geöffnete[n] Paradigma der Musikwissenschaft“ (Janz:77) wendet sich ausdrücklich gegen den Versuch, kulturelle Invarianten der Ästhetik finden zu wollen, wie es z. B. Winfried Menninghaus' *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin* versucht. Stattdessen verlangt er, nicht mit „Urteilsenthaltung“ (Janz:62) auf die etwaige Unsicherheit im Treffen von Urteilen zu reagieren, sondern bewusst Gebrauch von einem „normative[n] Kunstbegriff“ (Janz:78) zu machen, wobei er gleichzeitig fordert, diesen Gebrauch aus „kritischer Distanz [...] zu reflektieren“ (ebd.).

Die Beschränkung auf (vermeintlich) gegebene Daten – sei es in der Editionsphilologie oder der empirischen Ästhetik – und der damit einhergehende Verzicht auf ästhetische Urteile prägen den Positivismus in der Musikwissenschaft. Diese scheint die Auseinandersetzung mit dem, was Musik ist und was sie sein könnte, aufgegeben zu haben. Psychologisierende, historisierende oder vermeintlich naturwissenschaftliche Herangehensweisen verstellen den Blick auf ästhetische oder musikphilosophische Fragen – auch wenn manche positivistische Vertreter*innen den Anspruch erheben, diese Fragen definitiv (und „empirisch“) beantworten zu können. Gerade dann, wenn solche Ansätze mit dem Anspruch verknüpft werden, ausgehend von den blanken, beispielsweise in neurowissenschaftlichen oder quantitativen Studien gewonnenen Datensätzen oder von den biographischen Umständen einer Komponist*in unmittelbar auf die ästhetische Qualität eines Werks schließen zu können, verfahren sie reduktionistisch und laufen Gefahr, die Autonomie der Kunst zu missachten. Damit soll allerdings nicht einer Idee der „L'art pour l'art“, die die gesellschaftliche Bedingtheit der Musik ignoriert, das Wort geredet werden. Vielmehr sollen mit diesem Band positivistische Tendenzen aufgezeigt und kritisch betrachtet sowie eine Musikwissenschaft gestärkt werden, die sich auf musikalische Analyse versteht, ohne dabei die gesellschaftliche Relevanz der Musik auszublenden oder den Begriff der musikalischen Erfahrung zu verflachen. Der Begriff des Positivismus ermöglicht es also, die Fragen der Metho-

dendiskussion der Musikwissenschaft und die Kritik an der empirischen Ästhetik unter einem Schlagwort zu vereinen.

Zur kritischen Diskussion des Positivismus in der Musikwissenschaft haben wir im Sommersemester 2017 die Vortragsreihe „Don't think positive – Zur Kritik des Positivismus in der Musikwissenschaft“ und im Wintersemester 2017/18 „Don't think positive 2 – Jenseits des Positivismus in der Musikwissenschaft“ veranstaltet, deren Resultate in diesem Band versammelt sind.⁵ Die Beiträge spiegeln dabei nicht zwangsläufig die Meinung der Herausgeber*innen wider, sondern stellen eine Sammlung von wichtigen und beachtenswerten Diskussionsbeiträgen dar. Der Band erhebt nicht den Anspruch einer abgeschlossenen Kritik, sondern dient vielmehr der Entfaltung des Begriffs „Positivismus“ in der Musikwissenschaft. Der Schwerpunkt der Beiträge liegt im Bereich der Kritischen Theorie, welche aber nicht die einzige Form der möglichen und berechtigten Kritik am Positivismus in der Musikwissenschaft darstellt. Wir freuen uns, dass, obwohl das Thema methodologischer Natur ist, einige Autor*innen auf musikalische Werke eingehen und so diesen Band davor bewahren, selbst der vorgetragenen Kritik, dass sich die Musikwissenschaft zu wenig mit ihrem Gegenstand – der Musik – beschäftigt, anheimzufallen.

Adolf Nowak geht in seinem Text ästhetischen Kategorien im musikwissenschaftlichen Diskurs nach. Diese stünden zueinander wie auch zu technischen und pragmatischen Kategorien in einem Spannungsverhältnis. Das ästhetische Urteil sei zwar sowohl geschichtlich als auch „gesellschaftlich und psychologisch bedingt“ (25). Wenn „Rezeptionsforschung geschichtlicher und psychologischer Ausrichtung“ meint, „die Frage nach Wertung sogar ersetzen zu können“, werde aber „eine ideologiekritische Befragung notwendig“ (ebd.). Seinen methodologischen Dreischritt – historische Forschung, empirische Rezeptionsforschung, kritische Reflexion – führt er dann jeweils anhand der Begriffe „Fasslichkeit“, „Ausdruck“ und „Originalität“ durch. Dabei kritisiert er den Anspruch der empirisch-psychologischen Forschung, „die menschliche Natur festlegen zu wollen auf einen Status quo.“ Darin liege „das eigentlich Ideologische: zu leugnen, dass Sinnlichkeit, Genussfähigkeit, Bedürfnis nach Schönheit ihrerseits geschichtlich und entwicklungsfähig sind und dass gerade von der Kunst erwartet werden darf, dass sie den Sinnesbereich des Menschen zu erweitern vermag“ (29).

Oliver Fürbeths Beitrag bringt den Graben zwischen Musiktheorie und -wissenschaft mit dem Aufschwung positivistischen Denkens in den Geisteswissenschaften in Verbindung. Vor diesem Hintergrund habe der reduktionistische Historismus in der Musikwissenschaft die musikalische Analyse häufig als etwas beschrieben, das Gefahr läuft, in der bloßen Verbalisierung des Notentextes zum

5 Weiter Informationen zu den Vortragsreihen und Mitschnitte der Vorträge finden sich auf: <https://kritmuwiffm.wordpress.com/>

reinen Selbstzweck zu verkommen. Dabei komme die positivistische Musikwissenschaft, durch die Musealisierung und der damit einhergehenden Verdinglichung der Werke, selbst nicht mehr an diese heran. Um Musikgeschichte wieder als Abfolge bedeutender kompositorischer Veränderungen durch „Subjekte, große Komponisten“ (39) sehen zu können, bedürfe es zum einen einer Wiederbelebung der musikalischen Analyse und zum anderen eines emphatischen Begriffs von musikalischer Erkenntnis. Damit sei es auch wieder möglich, über die Größe der Werke und die kompositorischen Subjekte zu sprechen. Im analytischen Teil des Vortrags beschäftigt sich Fürbeth somit mit Werken Beethovens.

Ferdinand Zehentreiter legt dar, dass das neurophysiologische Modell des Geistes als Reduktionismus zum einen seine Wurzeln im cartesianischen Dualismus hat und zum anderen als notwendige Kehrseite eine epiphänomenalistische Sichtweise in sich trägt. In der Verstrickung in diese beiden Erklärungsmuster könne der Reduktionismus nur entweder zum „sensualistischen Empirismus“ (65) gelangen, der ohne eine big theory kleinformatige und „bescheidene“ Untersuchungen sammle (48), oder zu einem „ontologischen Realismus“, der „eine Welt gegebener Dinge“ (65) mit einer „Supertheorie des Menschen“ (48), also der Hirnforschung, erklären möchte. Diese zweite Spielart der Reduktion überfordere sich, indem sie die Ebenen der Erklärung verwechsle und geistige Gegenstände auf solche reduziere, die rein neurophysiologisch erklärt werden können. Zehentreiter betont, dass der Geist gleichzeitig als biologisch determiniert und als autonom begriffen werden müsse. Als „Mogelpackung“ schließlich gilt Zehentreiter dieser im Dualismus gefangene Positivismus, weil er sein Dilemma, entweder seinen Empiriebegriff umstürzen oder eine Perspektivenreduktion in Kauf nehmen zu müssen, notwendigerweise verschleiern müsse.

Peter Gostmann skizziert in seinem Text eine Methode kritischer Musikwissenschaft, in deren Zentrum – anschließend an Platon und Benjamin – der „Vorgang der Erkenntnis des Schönen“ (69) liegt. Dieser Vorgang vollziehe sich in dem Dreischritt Kunst, Forschen und Philosophieren. Die erste Bewegung Mensch → Künstler*in werde in ästhetischen Protokollen, wie etwa dem Werk, dokumentiert. Die zweite Bewegung Mensch → Forscher*in sei der transmusikalische „Vorgang fortschreitender Objektivation des Werks und seiner Umstände“ (73) und ermögliche einen „Vorgang der Erkenntnis des Schönen ‚von innen‘“ (75) ermögliche. Beide Bewegungen werden dann in der Bewegung Künstler*in-Forscher*in → Philosoph*in aufgehoben. Durch diesen Schritt werde die Musikwissenschaft zur kritischen Musikwissenschaft. Positivistische Musikwissenschaft stellt für Gostmann nicht per se eine Gefährdung der Idee des Schönen dar, solange sie nicht auf einen „Ausschluss anderer (transmusikalischer) Formen des Umgangs mit musikalischen Vorgängen“ (79) hinarbeitet. Allerdings bestehe die Gefahr, dass sie in ihrem wissenschaftlichen Puritanismus blind für die Gefährdung der Idee des Schönen ist und so nolens volens zum Steigbügelhalterin einer solchen Gefährdung werden kann.

Elisabeth Treydte setzt sich mit zwei Rollenbildern gegenwärtiger Komponist*innen auseinander. Dazu thematisiert sie zunächst Methoden der musikwissenschaftlichen Geschlechterforschung, die sich nicht auf die rein quantitativ-statistische oder rein philologische Arbeit beschränken dürften. Stattdessen komme es auf qualitative Forschung an, die „weniger eine unspezifische Verallgemeinerbarkeit als die Komplexität kultureller Praxis und ihre jeweiligen Bedingungen“ (84) fokussiere. Ein Machtverhältnisse berücksichtigendes Vorgehen demonstriert sie dann anhand einer Untersuchung der diskursiven Figur des rebellischen, politisch engagierten Komponisten und zeigt, dass dies gegenwärtig ein Rollenbild ist, das nur auf männliche Komponisten angewandt wird; bei Komponistinnen werde die Tätigkeit des Komponierens dagegen nur als „seriöse[s] Vergnügen“ und als „Akt der Fürsorge“ ausgelegt, ein rebellisches Bad-Girl-Image bleibe ihnen diskursiv verwehrt. Die gesellschaftlich vorherrschende Geschlechterbinarität schlage sich so auch in den Werturteilen über Komponist*innen und deren Werk nieder, wogegen eine Quote allein nicht helfe. Stattdessen müssten sich auch die Werturteile wandeln.

Gerhard Scheit entfaltet in seinem Text den Begriff der Ausdruckslosigkeit in Adornos Schönberg-Deutung. Der späte Schönberg gewinne seine großen Momente „gegen die Zwölftontechnik so gut wie durch sie“ (Adorno 2003c:70). Sein „moralisches Recht“ liege nun darin, dass er durch die Kälte und Unerbittlichkeit seiner Technik zu einem Ausdruck der Ausdruckslosigkeit gelange. Durch diesen Ausdrucksverlust und die damit verbundene Unmenschlichkeit werde die Musik zur „organisierten Sinnleere“. In ihrer Verweigerung des billigen Trostes würden die moderne Kunst, Musik und Literatur zu Erben der jüdischen Religion. Damit komme ein Moment der Transzendenz in die Kunst und Ästhetik: Adornos Analysen würden zeigen, dass sich „aus der ‚immanenten Methode‘ allein kein ästhetisches Urteil ergibt; vielmehr jenes ‚Wissen‘, das Adorno ein philosophisches nennt, im Werk wie in dessen Deutung hinzukommen muss“ (98), woran sich die Positivisten störten. Entscheidend sei aber, so Scheit, das „Menschliche“, um dessen Willen das Kunstwerk unmenschlich sei, als eine Frage der Form des Kunstwerks und nicht des Inhalts – des Ausdrucks – zu verstehen. Solche Ausdruckslosigkeit sieht Scheit in Celans Gedicht *Die Posaunenstelle* und dem Chor aus Schönbergs *A Survivor from Warsaw* verwirklicht.

Martin Mettin argumentiert, dass ein kritischer Begriff des musikalischen Ereignisses die Einzigartigkeit des in der Musik Erfahrbaren zu artikulieren versuchen müsse. Einen am Hören geschulten Ereignisbegriff findet Mettin bei Ulrich Sonnemann. Sonnemanns Auffassung nach lässt sich in der Orientierung am Akustischen ein Gegenmodell zu einer linearen, am Räumlich-Visuellen gemodelten Zeit entwickeln, deren Konzeption in der Neuzeit dominant geworden sei. Sein Gegenmodell bietet stattdessen die Möglichkeit einer qualitativen, nicht quantifizierten Zeitwahrnehmung, indem er die Mehrdimensionalität der Zeit in Augustinus' Konzeption der Vergegenwärtigung von Erinnertem und Erwartetem

aufgreift, wobei das Vergegenwärtigte dem bloßen, linearen Verfließen der Zeit entgegensteht. Mettin betont, dass in der Erwartung der Bezug zur Konvention eine zentrale Rolle spielt, auch wenn die Konvention im weiteren Fortgang nicht vollends reproduziert wird, sondern – wie etwa beim Hören von Musik – gebrochen wird. Das solcherart Brüche herstellende Ereignis ist aber auf ein reflektierendes, vermittelndes Verhalten zum Vergangenen angewiesen und damit auf Denken. In Form eines Interludiums zeichnet Mettin eine Hörerfahrung von Helmut Lachenmanns *Gran Torso* nach und mit ihr verschiedene Aspekte dessen, was sich beim Musikhören als Kritisches ereignen könnte.

Mario Cosimo Schmidt untersucht eine Veränderung des Erfahrungsbegriffs in Hinblick auf das Kunstwerk als Gegenstand ästhetischer Erfahrung und ihre Bedeutung für die Analyse von Kunst. Diese besondere Erfahrung, die mit dem Wahrheitsgehalt von Kunst zu tun hat und traditionell mit dem Schönen assoziiert werde, führt hin zur Betrachtung eines Verhältnisses von Kunst- und Naturschönen. Hier wird Adornos Konzeption des Naturschönen dahingehend gedeutet, dass es sich in einer sich beständig entziehenden und nur in kurzen Momenten aufblitzenden Erfahrung zeigt, welche, in Abgrenzung von der hegelschen Ästhetik, dieses Entziehen als Substanz des Schönen selbst versteht. Damit wird der Wahrheitsgehalt von Kunst als etwas Nichtidentisches bestimmt, was für eine Analyse, die möglichst wertungsfrei vorgehen möchte, zum Problem wird. Eine Analyse müsse sich daher mit dem Widerspruch zwischen dem Erscheinen des Kunstwerks als ein Sich-Entziehendes und der Faktur des Kunstwerks selbst konfrontieren.

Wir hoffen, mit den gesammelten Beiträgen einen Anstoß zur kritischen Diskussion des Positivismus geliefert zu haben. Wir sind uns dabei im Klaren, dass das Problem des Positivismus in der Musikwissenschaft Teil eines gesamtgesellschaftlichen Problems ist. Wie der Positivismus die Kunst nicht als Selbstzweck sehen kann, sondern sie den kapitalistischen Verwertungszwecken und deren Methoden unterwirft, so ergeht es dem einzelnen Menschen ebenfalls. Jedes Denken, das den gesellschaftlichen status quo zu transzendieren versucht, wird vom Positivismus als bloßer Aberglaube zurückgewiesen und der Gesellschaftskritik wird entgegengehalten, sie solle doch mal positiv denken. Da dies, wie wir finden, nicht die Lösung der real existierenden Probleme sein kann, haben wir den Titel dieses Sammelbandes zugespitzt auf: „Don't think positive!“

Zum Schluss bleibt uns nur noch, allen zu danken, die die beiden Vortragsreihen und den vorliegenden Band ermöglicht haben. Dies sind zuvörderst Peter Mischung und Juana Zimmermann vom Wolke-Verlag, ohne deren großes Engagement der Sammelband nicht hätte realisiert werden können, sowie alle Referent*innen der Vortragsreihe und die Autor*innen der Beiträge. Besonderer Dank gilt dabei Gabriele Geml, Felix Hasler, Elvira Seiwert und Nikolaus Urbanek, deren Beiträge

leider keinen Eingang in diesen Band finden konnten. Für die finanzielle Unterstützung danken wir dem Förderfonds Lehre, dem studentischen Projektrat, dem Allgemeinen Studierendenausschuss und dem trans*queer-Referat der Goethe-Universität Frankfurt. Für die logistische und ideelle Unterstützung sprechen wir dem Café KoZ und seinem Technikteam, der Fachschaft Musikwissenschaft, der Fachschaft Kunstpädagogik der Universität Frankfurt und besonders Andreas Mourão dos Santos unseren Dank aus. Zu guter Letzt sei Amos Zielinski, Jasper Metzbour und Cornelia Domino für ihre Arbeit an den Plakatentwürfen gedankt. Solidarische Grüße gehen an Jim Igor Kallenberg.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: „Einleitung zum ‚Positivismusstreit in der deutschen Soziologie‘“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 8, Darmstadt 1972:280–354
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 6, Frankfurt am Main 2003a:7–413
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt am Main 2003b
- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 12, Frankfurt am Main 2003c
- Adorno, Theodor W.: „Ideen zur Musiksoziologie“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 16, Frankfurt am Main 2014:9–23
- Alban, Adrian: „Treffen sich Schiller, Hegel und Adorno im Labor ... Zum Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik“, in: *sans phrase. Zeitschrift für Ideologiekritik*, Nr. 11 (2017):35–37
- Avenarius, Richard: *Philosophie als Denken der Welt gemäss dem Princip des kleinsten Kraftmasses. Prolegomena zu einer Kritik der reinen Erfahrung*, Leipzig 1876
- Barlow, Nora: „Zurück zur Kultur“, in: *Jungle World*, 36/2015, [online] <https://jungle.world/artikel/2015/36/zurueck-zur-kultur> (14.8.2018)
- Calella, Michele: „Das Neue von gestern und was übrig bleibt: *new musicologies*“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.), *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart, Weimar 2013:82–110
- Carnap, Rudolf: „Testability and Meaning“, in: *Philosophy of Science*, Nr. 4, Jhg. 3 (1936), S. 420–471, [online] <http://www.jstor.org/stable/184400> (4.8.2018)
- Cicero, Marcus Tullius: *De legibus*, in: ders., *Staatstheoretische Schriften (= Schriften und Quellen der Alten Welt*, Bd. 31), hg. v. Konrat Ziegler, Berlin (Ost) 1974:211–329
- Clarke, Eric; Cook, Nicholas (Hg.), *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*, Oxford 2004
- Comte, Auguste: *Cours de philosophie positive*, Bd. 1, Paris 1830, [online] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76267p> (13.8.2018)
- Cook, Nicholas; Everist, Mark (Hg.), *Rethinking Music*, Oxford 1999
- Dahlhaus, Carl: *Allgemeine Theorie der Musik I (= Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 1), hg. v. Hermann Danuser, Laaber 2000

- Dahlhaus, Carl: Allgemeine Theorie der Musik II (= Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Bd. 2), hg. v. Hermann Danuser, Laaber 2001
- Fechner, Gustav Theodor: Vorschule der Ästhetik, Leipzig 1876
- Fechner, Gustav Theodor: Das Büchlein vom Leben nach dem Tode, Berlin 2010
- Fuchs, Eckhardt: Henry Thomas Buckle. Geschichtsschreibung und Positivismus in England und Deutschland (= Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung, Bd. 9), Leipzig 1992
- Ganslandt, Herbert R./Carrier, Martin: „Positivismus (historisch)“, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. 3, Stuttgart, Weimar 1995:301–303
- Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, in: ders., Gesammelte Schriften, hg. u. übers. v. Alfred Schmidt, Bd. 6, Frankfurt am Main ²2008:19–186
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt am Main ¹⁶2006
- Howell, Martha/Prevenier, Walter: From reliable sources. An Introduction to Historical Methods, Ithaca, London 2001
- Janz, Tobias: „Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.), Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven, Stuttgart, Weimar 2013:56–81
- Kerman, Joseph: Contemplating Music. Challenges to Musicology, Cambridge 1985
- Krug, Wilhelm Traugott: „Positiv“, in: ders. (Hg.), Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte, Bd. 3, Leipzig ²1833:308f. (Reprint Stuttgart 1969)
- Lenin, Wladimir I.: Materialismus und Empiriokritizismus, in: ders., Werke, Bd. 14, Berlin (Ost) ⁵1971
- Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik: „Ausrichtung, Ziele, Gegenstände“, [online] <http://www.aesthetics.mpg.de/institut/fragen-und-ziele.html> (12.8.18)
- McClary, Susan: Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality, Minneapolis, London 1991
- Mill, John Stuart: Auguste Comte and positivism, in: ders., Collected Works, Bd. 10, hg. v. John M. Robson, Toronto, London: 1985:261–368 [online] <http://oll.libertyfund.org/titles/241> (13.8.2018)
- Pfeifer, Wolfgang: „positiv“, in: ders. (Hg.), Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, Bd. 2, Berlin (Ost) 1989:1303
- Planck, Max: „Positivismus und reale Außenwelt“, in: ders., Wege zur physikalischen Erkenntnis, Band I, Leipzig 1943
- Przybylski, Hartmut: „Positivismus“, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 7, Basel 1989:1118–1122
- Reimitz, Helmut: „Positivismus“, in: Heinrich Beck, Dieter Geuenich, Heiko Steuer (Hg.), Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 23, Berlin, New York ²2003:308–313
- Schindler, Ines; Hosoya, Georg; Menninghaus, Winfried; Beermann, Ursula; Wagner, Valentin; Eid, Michael; Scherer, Klaus R.: „Measuring aesthetic emotions: A review of the literature and a new assessment tool“, in: PLOS ONE, Nr. 12(6) (2017), [online] <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0178899> (14.8.2018)

Schulz, Adrian: „Weinen wegen krasser Reime“, in: taz, 11.9.2016, [online] <http://www.taz.de/!5334436/> (14.8.2018)