

## DAS ‚URTEIL DER GESCHICHTE‘

### Über ‚historische Gerechtigkeit‘ in der Wertung musikalischer Werke

ANDREAS DORSCHEL

„Die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen“ (Aschenputtel)

#### 1. Auf die Nachwelt warten

Zum Glück gibt es keinen Nobelpreis für Musik. So haben sich denkbare Komitees musikalischer Experten in Stockholm wenigstens die Blamage erspart, welche sich am Ende des 20. Jahrhunderts für die diversen Juries des Literatur-Nobelpreises aufgetürmt hatte. Diese nämlich haben es ein volles Jahrhundert lang – der Nobelpreis wird seit 1901 verliehen – mit schöner Folgerichtigkeit geschafft, an allen wirklich epochalen Größen der Weltliteratur vorbeizudekorieren. Weder Tschechow noch Joyce, weder Proust noch Valéry, weder Musil noch Kafka wurden je auch nur in die Erwägungen eines Nobel-Komitees einbezogen. Ich glaube, man darf extrapolieren, Juries für einen Musik-Nobelpreis hätten nicht minder verlässlich daneben gelegen, und Janáček wie Bartók, Webern wie Berg wären gleichfalls leer ausgegangen. Will man das am Nobelpreis für Literatur retrospektiv Bemerkte nicht als ein Zufälliges, schiere Torheit der Jurymitglieder etwa, abtun – wogegen bereits die Persistenz des Verkennens spricht –, dann verweist es auf eine prinzipielle Schwierigkeit.

Die Vermutung liegt nahe, künstlerische Größe zeige sich typischerweise erst aus zeitlichem Abstand, zeitliche Nähe also sei umgekehrt ein Hindernis ihrer Erkenntnis. Das einschlägige Postulat trägt den erhabenen Namen ‚historische Gerechtigkeit‘ und besagt in etwa folgendes: Wie sehr mediokre Gestalten auch in ihrer jeweiligen Gegenwart hochgejubelt und umgekehrt Genies verkannt sein mögen, die Zeit wird’s schon richten und die Spreu vom Weizen trennen. Es ist danach das sogenannte ‚Urteil der Geschichte‘, das letzten Endes über ästhetischen Rang entscheidet. Im Jahr 1818 formulierte Carl Maria von Weber diese Auffassung so: „Jedes Werk trägt den Keim seines Lebens oder Todes in sich, und die Zeit ist der wahre Proberstein des Guten und Schlechten.“<sup>1</sup>

Um Beispiele aus der Musikgeschichte ist man nicht verlegen. Zu Lebzeiten stand Johann Sebastian Bach im Schatten Telemanns. Notorisch ist die Bemerkung im Leipziger Ratsprotokoll vom 9. April 1723, nachdem Telemann sowie Christoph Graupner das Thomaskantorat ausgeschlagen hatten: „da man nun die besten nicht bekommen könne, müsse man mittlere nehmen.“<sup>2</sup> „Der Mann, von dem dies gesagt

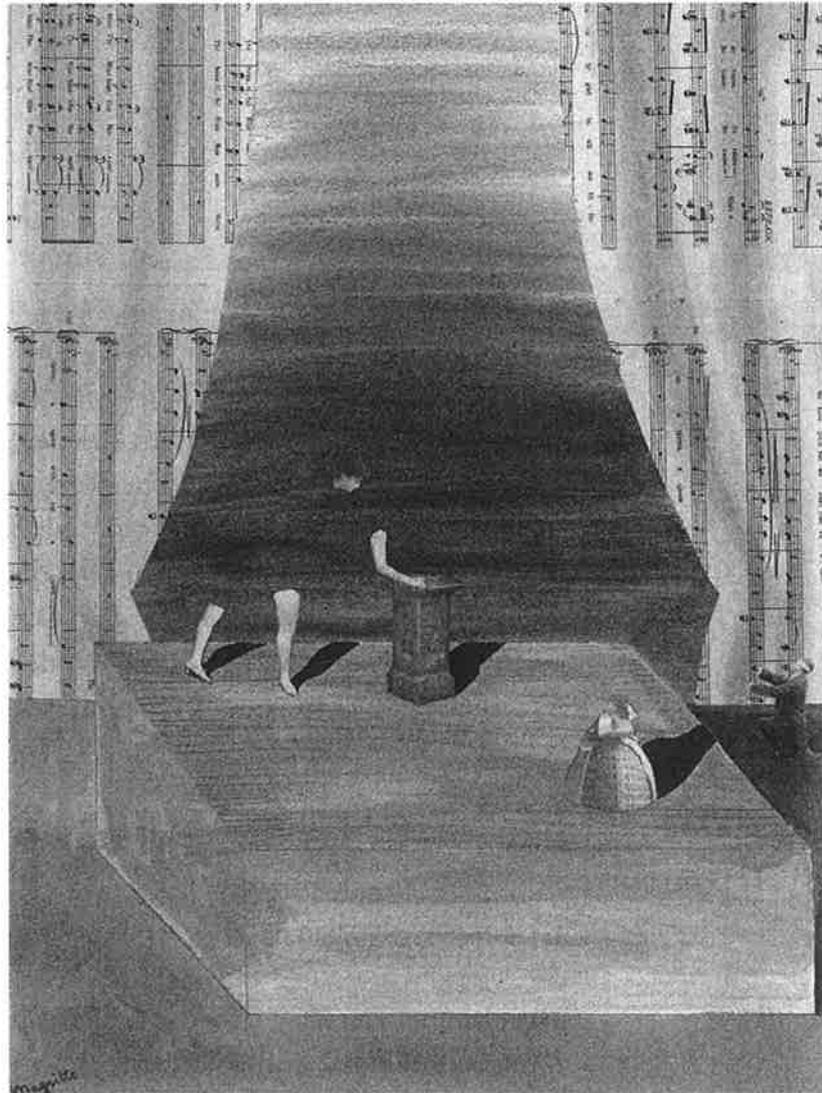
---

Prof. Dr. Andreas Dorschel ist Leiter des Instituts für Wertungsforschung der Kunstuniv. Graz (seit WS 02).

wurde, war fast vierzig Jahre alt, hatte die *Inventionen* und *Sinfonien*, den I. Teil des *Wohltemperierten Klaviers*, die *Chromatische Fantasie*, die *Brandenburgischen Konzerte*, das *Orgelbüchlein*, und ein paar seiner größten *Präludien und Fugen* für die Orgel geschrieben.“<sup>3</sup> Doch die Wiener Klassiker, auch Goethe, hatten, ein paar Jahrzehnte später, bereits ein Bewusstsein von der singulären Größe Bachs; und mit Mendelssohns Aufführung der *Matthäuspassion* im Jahr 1829, knapp 80 Jahre nach Bachs Tod, wurde dies Bewusstsein öffentlich, gesellschaftliche Tatsache. Nach Telemann und Graupner fragte 1829 keiner mehr.

Dabei ist es durchaus nicht so, dass wir mit der Idee des ‚Urteils der Geschichte‘ oder der ‚historischen Gerechtigkeit‘ bloß nachträglich theoretisierend von außen ein Konstrukt an die Entwicklung der Musik herantragen. Diese Ideen spielen vielmehr eine wichtige Rolle im Selbstverständnis vieler Komponisten, gerade der bedeutenden – mindestens seit etwa 1800. Bach, auch Mozart, mag der Gedanke, für die Nachwelt zu schreiben, freilich noch fremd gewesen sein. Beethoven aber sandte seine *B-Dur-Sonate* op. 106, die sogenannte *Hammerklaviersonate*, dem Verleger Artaria mit der Bemerkung: „Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird.“<sup>4</sup> Bei Beethoven sind es noch die Anforderungen an den *Spieler* eher denn an die Zuhörer, die ihn an die Nachwelt denken lassen; ein Jahrhundert später, bei Schönberg, ist dann der Gedanke an das überforderte Publikum und an verständnislose Kritiker maßgeblich dafür, auf das ‚Urteil der Geschichte‘ zu hoffen. Entscheidend ist hier wie da, dass die Idee historischer Gerechtigkeit nicht lediglich in der Rezeption von Musik eine Rolle gespielt hat und spielt, als Nachtrab zu einer Entwicklung, die ohne sie genauso verlaufen wäre, sondern in ihrer Produktion wirksam war, wo immer Werke entstanden, die sich unmittelbarem, mühelosem Konsum widersetzen: und aus solchen besteht ja der bessere Teil der Musikgeschichte. „Die Unsterblichkeit der Kunstwerke“, sagt Robert Musil, „ist ihre Unverdaulichkeit.“<sup>5</sup>

So geläufig die Idee ist, die Geschichte sei Bewährungsprobe ästhetischen Ranges, so selten ist sie doch zum Gegenstand kritischen Nachdenkens gemacht worden.



**Wie wird Musik materialisiert? (R. Magritte)**

Anscheinend besteht der Hang, entweder sie unreflektiert gelten zu lassen, so als ob die Zeit ganz offensichtlich zum Richter taugte, oder umgekehrt die Idee gleichfalls ohne viele Umstände als optimistische Seichtigkeit zu verwerfen. Demgegenüber will ich versuchen, die stärksten Argumente für und wider den Prüfstein zeitlicher Dauer abzuwägen; ich beginne, im zweiten Abschnitt, mit den Einwänden, und führe, im dritten Abschnitt, teils bereits belehrt durch diese Einwände, die Gründe für jene Idee ein. Ihre Deutung, die ich verteidigen werde, nenne ich die hermeneutische – weshalb, das wird an Ort und Stelle zu vertreten sein. Im vierten Abschnitt werde ich dann abschließend die Überzeugungskraft wie, insbesondere, die Grenzen der These, die Geschichte stelle eine Bewährungsprobe künstlerischer Größe dar, resümieren.

## 2. Zweifel am ‚Urteil der Geschichte‘

Ist es glaubhaft, in Sachen Kunst sei die Zeit der eiserne Besen, der allen Kehricht ausfegen und nur das Wertvolle an seinem Platz lassen werde? Es ist gleich ein ganzes Bündel von Zweifeln, das sich an diese Vorstellung heftet.

Zunächst einmal sind wir gewohnt, zwischen Werten und Tatsachen eine unüberbrückbare Kluft anzunehmen. Dass etwas ist, sagt uns noch nicht, dass es gut ist. Etwas dergleichen scheint aber das ‚Urteil der Geschichte‘ zu implizieren. Wie könnte das Verstreichen der Zeit – eine bloße Tatsache – über den Rang eines Komponisten – den Wert seines Werkes also – entscheiden? Der Glaube, sie könne es, und damit die Lehre vom ‚Urteil der Geschichte‘, beruht wohl auf folgendem Schluss: Was von alter Zeit her bis auf uns gekommen ist, würde schwerlich so lange überliefert worden sein, wenn es nichts taugte.<sup>6</sup> Wer so argumentiert, ist indes daran zu erinnern, in welchem Maße Tradition, nach Gustav Mahlers Wort, Schlampererei sein kann. Er scheint insofern einem Fehlschluss aufzusitzen, als er die Rolle des Zufalls in aller Überlieferung unterschätzt<sup>7</sup>, und ebenso die allerhand außerästhetischen Gründe, die zu ihr beitragen können – Gründe sentimentaler Anhänglichkeit etwa oder solche bloß anekdotischen Interesses. Umgekehrt ist unschwer

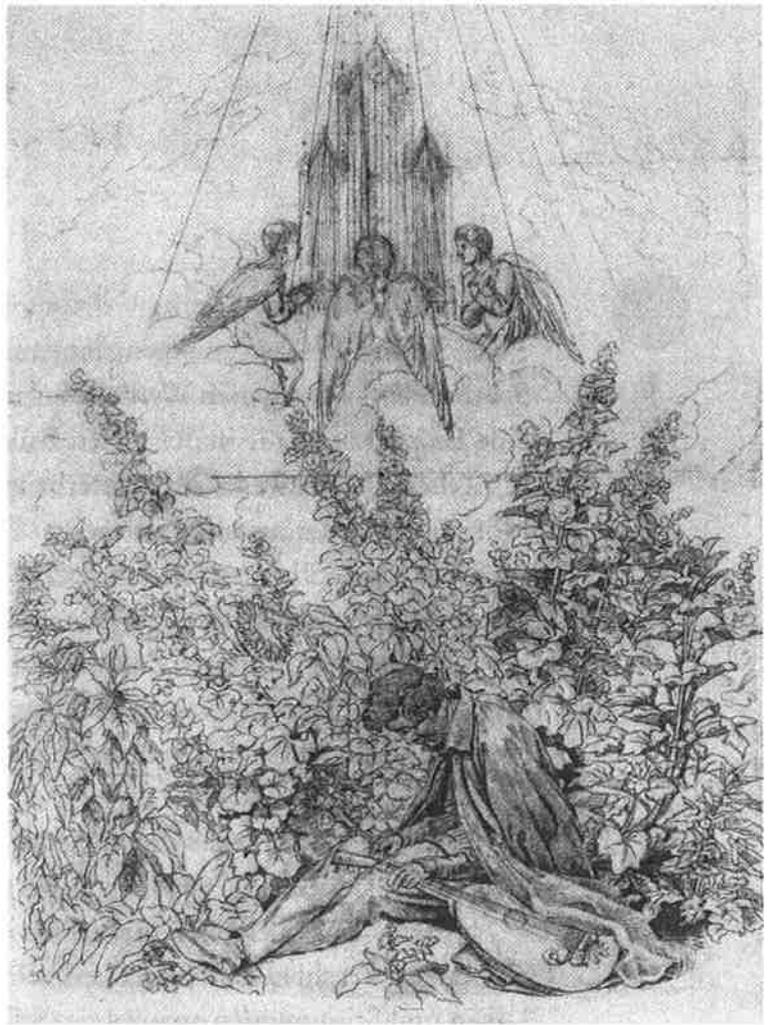
**Ist des Zeitgenossen Zelter  
mit Bewunderung gepaarter  
Schrecken vor Beethoven  
nicht authentischer  
als geschmäckerliche  
Diskussionen Nachgeborener?**

vorzustellen, manche bedeutende Musik sei gänzlich verschollen. Ein Komponist, der seiner Zeit voraus war, konnte auf Verständnis und Aufnahme-fähigkeit nicht rechnen, und fand deshalb keinen Verleger. Sein Manuskript vergammelte auf einem Dachboden. Nur Werke, deren Autoren *einigermaßen* im Einklang mit ihrer Zeit stehen, wenigstens mit einer Minderheit ihrer Zeitgenossen, kommen ans Licht. Vielleicht sind die freiesten Geister in der Kunst gar nicht zu Worte gekommen.

Zu dem Fehlschluss, *nur* das Gute und *alles* Gute habe Bestand, überredet der Glaube an historische Gerechtigkeit sich selber, so lautet die Kritik weiter, indem er ‚die Geschichte‘ – im Grunde ja nur Abstraktion und zusammenfassende Bezeichnung all dessen, was im Lauf der Zeit passiert ist – zum Subjekt von Urteilen erhebt. In fragwürdiger Metaphysik werde eine Hyper-Instanz über unseren Köpfen installiert, statt dass wir uns auf diese, unsere Köpfe eben, verließen. Leute urteilen, so besagt der Einwand schlicht, nicht die Geschichte, und ist man sich einmal darüber im klaren, hält es schwer einzusehen, weshalb Leute, die es noch gar nicht gibt, kompetenter über das urteilen sollen, was jetzt ist, als wir, die wir jetzt leben.

Dieser letztere Verdacht lässt sich näher begründen. Voraussetzung angemessenen Wertens ist allemal angemessenes Verstehen. Dieses aber scheint durch wachsenden zeitlichen Abstand ja nicht etwa leichter, sondern schwerer zu werden. So wie es uns schwerer fällt, die Kunst fremder Kulturen zu verstehen und zu beurteilen – bis zu dem Punkt, an dem wir uns eingestehen müssen, nicht zu verstehen, und erst recht ein Urteil uns gar nicht erst zutrauen –, scheint auch *zeitliche* Ferne unser Verstehen zunächst einmal zu hindern. Beginnen wir mit einem literarischen Beispiel: Das *Nibelungenlied* war vor 800 Jahren, als es entstand, für seine Adressaten ein unmittelbar verständliches Buch; für uns ist es das nicht mehr. Gewiss kann man heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, uns verständliche neuhochdeutsche Worte an die Stelle der unverständlich gewordenen mittelhochdeutschen setzen – aber damit geht etwas vom Klang und selbst vom Sinn des originalen Kunstwerks verloren.

Die These, zeitlicher Abstand erleichtere zunächst einmal nicht den Zugang, sondern erschwere ihn, relativiert sich freilich an der umgekehrten Beobachtung, dass das durch keinen zeitlichen Abstand Geschiedene, das radikal Neue, im Augenblick seines ersten Erscheinens oft genug auf alles eher denn Verständnis trifft. Zweifellos gibt es Erfahrungen des Befremdetseins, ja des Schocks durch das Unerhörte. Doch ist so sicher, dass sie weniger authentische Weisen der Erfahrung großer Kunst darstellen als die abgekühlte Kennerschaft, in welcher Musikwissenschaft, sind einmal ein paar hundert Jahre verflossen, Klassiker rubriziert? In einem Brief an Goethe vom 14. September 1812 schrieb Karl Friedrich Zelter in Antwort



„Vision des Sängers“ (C. D. Friedrich um 1820)

auf die bekannte Bemerkung Goethes über den „ungebändigte[n]“ Beethoven: „Was Sie von Beethoven sagen, ist ganz natürlich. Auch ich bewundere ihn mit Schrecken. Seine eigenen Werke scheinen ihm heimliches Grauen zu verursachen: eine Empfindung, die in der neuen Kultur viel zu leichtsinnig beseitigt wird.“<sup>8</sup>

Zelter gilt einstweilen als Musterbeispiel eines Philisters; durch einen beschränkten Horizont von der neuen Musik seiner Zeit abgeschnitten, habe er eine konservative Liedertafelei gepflegt und selbst noch Goethe auf seine beschwichtigende Ästhetik eingeschworen. Aber ist der mit Bewunderung gepaarte Schrecken selbst noch des beschränkten Zeitgenossen Zelter nicht vielleicht der Sache näher als geschmäckerliche Diskussionen der Nachgeborenen, ob denn die Wiener oder die Berliner Philharmoniker Beethoven schöner spielen, und ob unter Abbado oder Rattle?

### 3. Eine hermeneutische Deutung des ‚Urteils der Geschichte‘

Im Lauf eines Lebens kommt man immer wieder einmal dahin, ein und dieselbe Sache von verschiedenen Seiten, zu verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Lagen und Stimmungen anzusehen. Solche Vielfalt der Zeiten und der Gesichtspunkte bekommt dem Urteil: Wie jede Sache verschiedene Seiten hat, so hat solche nun, endlich, nach mehrmaliger Auseinandersetzung, auch das Urteil. Während der erste Eindruck vielleicht mehr über einen selber besagte als über die Sache – man war eben übler Laune, und danach fiel das erste Urteil aus –, hatte eben dieselbe Sache in der mehrfachen Konfrontation mehrfach Gelegenheit, sich geltend zu machen. Launen und Stimmungen ließen sich aus dem Urteilsprozess herausfiltern. Nach dem Muster solcher Erfahrung ist die Vorstellung der ‚Distanz‘ gebildet, die das überlegene Urteil der Nachwelt erklären soll.

An dieser Verwendung von Erfahrung für die Bildung einer Theorie sollte einem zunächst auffallen, dass und wie das Subjekt des Vorgangs vom Individuum zum Kollektiv wechselt. Wenn *ich* beim Wiederlesen eines Buches merke, dass mein abschätziges Urteil über es bei der ersten Lektüre von meiner üblen Stimmung herrührte, nicht von Eigenschaften des Buches, dann ist das Subjekt des ersten Urteils und das seiner Korrektur ein und dasselbe. Wenn *wir* hingegen von der symphonischen Gewalt des *d-moll-Klavierkonzertes* von Brahms hingerissen sind, dann mag uns nicht einmal bewusst sein, dass das Werk bei seiner ersten Aufführung im Leipziger Gewandhaus durchfiel. Machen wir uns diesen Unterschied zwischen individuellem und kollektivem, historisch sich bildendem Urteil klar, dann können wir ein zuvor eingeführtes kritisches Motiv aufnehmen: Die Vorstellung vom ‚Urteil der Geschichte‘ tut so, als sei es *ein* Geist, dem die unterschiedlichen Gesichtspunkte

**Das ‚Urteil der**

**Geschichte‘ ist**

**nicht anonym,**

**sondern basiert auf –**

**historisch belehrten –**

**Individuen.**



**Skrjabin-Titelbild (J. Delville 1911)**

präsent seien. Freilich kann man frühere Urteile dokumentieren, präsent halten, und die späteren Urteile die früheren gleichsam abarbeiten lassen. Vielleicht ist es sogar wünschenswert, dies zu tun. Aber das resultierende Urteil ist nicht wörtlich ein Urteil *der Geschichte*, sondern ein Urteil von Individuen, historisch belehrter vielleicht im Unterschied zu solchen, die es nicht sein könnten. Wenn wir den Schein der Anony-

mität des Urteils der Geschichte durchbrechen, stoßen wir auf bestimmte Namen: „Ohne Schumanns ‚Neue Zeitschrift für Musik‘, ohne Liszts Transkriptionen, wäre Schubert noch einige Jahrzehnte länger eine Wiener Lokalgröße geblieben“, schreibt Alfred Einstein pointiert in seiner Studie *Größe in der Musik*.<sup>9</sup> So begriffen kann man dem Vorwurf der Hypostasierung individueller Urteile zu einem überindividuellen Subjekt entgehen, dem Vorwurf also, man betreibe eine obskure Geschichtsmetaphysik, ohne doch die Einsicht zu verlieren, die stets erneute Auseinandersetzung mit etwas erlaube ein überlegenes Urteil.

Die These der historischen Gerechtigkeit identifiziert *Nähe* als ein Hindernis der Erkenntnis. Das ist, so paradox es zunächst klingt, einleuchtend genug. Kritik setzt Distanz voraus. Dies gilt selbst eigenen Arbeiten gegenüber. Gewiss ist zeitlicher Abstand nicht der einzige, den es gibt, und gerade eigenen Arbeiten gegenüber ist er ohnehin nur in begrenztem Maße erreichbar. Doch auch darum ist kaum jemand der beste Kritiker seiner selbst. Was nun gerade historische Distanz herauszufiltern erlaubt, ist das Zeitgebundene. Zwar begibt man sich mit dieser Kategorie einmal mehr in prekäre Nähe zur Metaphysik, die dem Zeitgebundenen bekanntlich ihre ominösen ‚ewigen Werte‘ gegenüberstellt. Doch ist schwer in Abrede zu stellen, dass der Erfolg etwa patriotischer Kompositionen, um einen offensichtlichen Fall des Zeitgebundenen zu wählen, mit schöner Regelmäßigkeit in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem Wert steht – Beethovens *Wellingtons Sieg* sowie seine Kantate für den Wiener Kongress, *Der glorreiche Augenblick*, Brahms’ *Triumphlied* und Wagners *Kaisermarsch* sind ebensoviele Belege dafür. Beethovens op. 91, sein Gemälde der *Schlacht bei Vittoria*, war vermutlich sein größter Triumph im Konzertsaal zu Lebzeiten überhaupt. Doch insofern diese Stücke derart genau auf ihre jeweilige Gegenwart berechnet waren, passten sie zu ihr und gingen mit ihr vorüber. Und umgekehrt. „Zu viele Noten“ oder wenigstens „gewaltig viel Noten“<sup>10</sup> – so Joseph II. nach der ersten Aufführung der *Entführung aus dem Serail* am 16. Juli 1782 – monierten die Zeitgenossen an Mozart. Heutige Wahrnehmung erkennt gerade im Reichtum der Innenstimmen *einen* der Züge, die Mozarts Werke aus dem Gros der musikalischen Produktion seiner Zeit herausheben.

Was ein Kunstwerk zu bedeuten vermag, braucht nicht in dem aufzugehen, was es zur Zeit seiner Entstehung zu bedeuten schien. Bachs *Wohltemperiertes Klavier* mag zur Zeit seiner Entstehung als pädagogische Übung gesehen worden sein, aber das ist wohl kaum Grund genug, *unser* Verstehen auf diesen Gesichtspunkt zu beschränken. Einige der größten Musiker – Komponisten wie Interpreten – haben uns seither gelehrt, in diesen Präludien und Fugen unmessbar mehr zu sehen als ein schülerhaftes Exerzitium. Mein Vorschlag ist also, den Zeitenabstand, in dem das sogenannte Urteil der Geschichte gründet, *hermeneutisch* zu begreifen, als Gelegenheit zu reicherem und tieferem Verstehen.<sup>11</sup> Und eine Nachwelt kann in einem Werk mehr entdecken nicht nur als die Mitwelt des Verfassers, sondern sogar als *dieser selbst*. Bruckner behauptete, das Finale seiner 8. *Symphonie* stelle ein Treffen zwischen dem österreichischen Kaiser und dem russischen Zaren dar. In einem Brief an Felix Weingartner vom 27. Januar 1891, kurz nach Fertigstellung der endgültigen Fassung des Werks, schrieb Bruckner: „Finale. Unser Kaiser bekam damals den Besuch des Czaren in Olmütz; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militärmusik; Trompeten: Fanfare, wie sich die Majestäten begegnen.“<sup>12</sup> Folgt daraus, dies sei nun definitiv die Bedeutung dieses Satzes? Hört man die Musik, dann ist das Gefühl unabweisbar, Bruckners Musik gehe unmessbar über das banale politische Ereignis, auf welches der Komponist Bezug nimmt, hinaus. Dies Ereignis, und damit die Bedeutung, die Bruckner in seiner Musik dargestellt sah, ist, ein paar Gelehrte, die die Geschichte der Diplomatie im 19. Jahrhundert erforschen, vielleicht ausgenommen, uns allen unwiderruflich gleichgültig geworden, während auf Bruckners Musik nicht der mindeste Staub sich gelegt hat. Offenbar ist es möglich, Kenntnis davon zu haben, was Bruckner sich bei seiner Musik dachte, und doch nichts von ihr zu verstehen, und ebenso möglich ist es, nie etwas von der Begegnung der beiden Potentaten in Olmütz gehört zu haben, und doch Bruckners komplexer Musik im Finale der *Achten* verstehend gerecht zu werden.

Ein Werk verstehen ist also nicht dasselbe wie: verstehen, was sein Autor im Kopf hatte. Der Blick zurück aus weitem Abstand kann mehr sehen als jeder Zeitgenosse, ja als selbst der Autor je sah. Es ist einstweilen beinahe eine Selbstverständlichkeit, dass Werke und Ereignisse, die einem Kunstwerk *vorausgehen*, ihren Anteil daran haben, was dieses Kunstwerk ist. Wo etwa in der Geschichte der Kunst ein technischer Durchbruch erzielt worden ist, wächst dem, was ihn *nicht* nutzt, ein bestimmter Ausdruck zu. So ist der Verzicht auf Perspektive in einem Gemälde nach dem frühen 15. Jahrhundert, als man sie in Italien meisterte, etwas anderes als das nichtperspektivische Malen vor der Renaissance. Aus Unfähigkeit wurde eine bewusste Entscheidung. Aber auch Werke, Ereignisse und Ideen, die einem Kunstwerk zeitlich *folgen*, können uns in unserer Wahrnehmung des früheren Kunstwerks erleuchten. So wirft

**Der Zeitabstand  
gibt Gelegenheit  
zu reicherem,  
tieferem  
Verstehen ...**

Mahler Licht auf Bruckner und Beethoven, so Brahms auf Bach und Händel. Was später kommt, kann Licht werfen auf das, was früher war, weil, was später ist, eine Wirkung dessen ist, was früher war. Die Bedeutung eines historischen Ereignisses liegt nicht einfach in den Absichten der jeweiligen Akteure beschlossen, sondern entfaltet sich in der Zeit. Die Geschichte arbeitet gleichsam die Bedeutung des Ereignisses heraus. Wir verstehen das Ereignis im Licht der Geschichte seiner Wirkungen; „Wirkungsgeschichte“ ist denn auch der Terminus, mit Hilfe dessen Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* diesen Aspekt des Verstehens erörtert hat.<sup>13</sup> Er ist mit gutem Sinn auch auf Werke der Kunst anzuwenden. Wir verstehen ein früheres Werk besser auch kraft des Umstands, dass spätere Künstler Ideen und Techniken erprobt und entwickelt haben, welche in dem früheren Werk wie Samenkörner bereitlagen.

Ich sagte zuvor, in der Darstellung der Einwände gegen die Idee historischer Gerechtigkeit, zeitlicher Abstand könne ein Hindernis des Verstehens sein, und zweifellos ist dem so. Aber umgekehrt kann gerade zeitlicher Abstand auch ein volleres Verständnis eines Werkes entbinden. Der springende Punkt dieser Überlegung ist nicht lediglich, dass die volle Bedeutung eines Kunstwerks vom Künstler *de facto* oft nicht antizipiert wird, sondern dass sie von ihm gar nicht antizipiert werden kann. Und dem ist keineswegs so, weil etwa der Künstler nicht groß wäre. Im Gegenteil ist die Behauptung gerade an den Werken der größten Künstler am offenkundigsten. An ihnen nämlich entzündet sich ein ums andere Mal die Erfahrung des Nicht-zu-Endekommens. Wir hören Bachs Präludien, Beethovens Sonaten, Bartóks Quartette wieder und wieder, und entdecken jedes Mal etwas an ihnen, das uns zuvor entging. Interpretation, Kommentar, Kritik entfalten solche Werke im Lauf der Zeit auf zunächst ganz ungeahnte Weisen. Sie sind unerschöpflich, und darin liegt, dass kein endlicher Mensch, auch der Autor nicht, ihren Sinn vollständig im Kopf vorwegnehmen kann.

Verstehen und Werten gehen in aller Rezeption von Kunst ineinander. Einerseits setzt Werten Verstehen voraus: wie könnte ich werten, was ich nicht einmal verstanden haben? Andererseits setzt Verstehen Werten voraus: Die ja kaum je bequeme Auseinandersetzung mit Kunst nehmen wir nur mit Werken auf, von denen es uns zunächst einmal scheint, sie seien der Mühe *wert*, und eher wert als andere unter den ungezählten, die es gibt. Damit kommt ein *komparatives* Moment ins Spiel, das der Idee des ‚Urteils der Geschichte‘ wesentlich ist. Jedes Kunstwerk tritt mit dem Anspruch auf, es sei nur nach *eigenem* Maß abzumessen. Doch indem es überhaupt auftritt, tritt es auch schon in die Geschichte, und diese spielt ihr geschichtliches Spiel mit ihm. Sie versetzt das Kunstwerk in die verschiedensten Zusammenhänge, nicht zuletzt die anderer Kunstwerke, mit denen es unvermeidlich *verglichen* wird.<sup>14</sup>

... Er wirkt

nicht nur negativ

gleich einem Filter,

sondern auch

positiv gleich

einer Quelle.

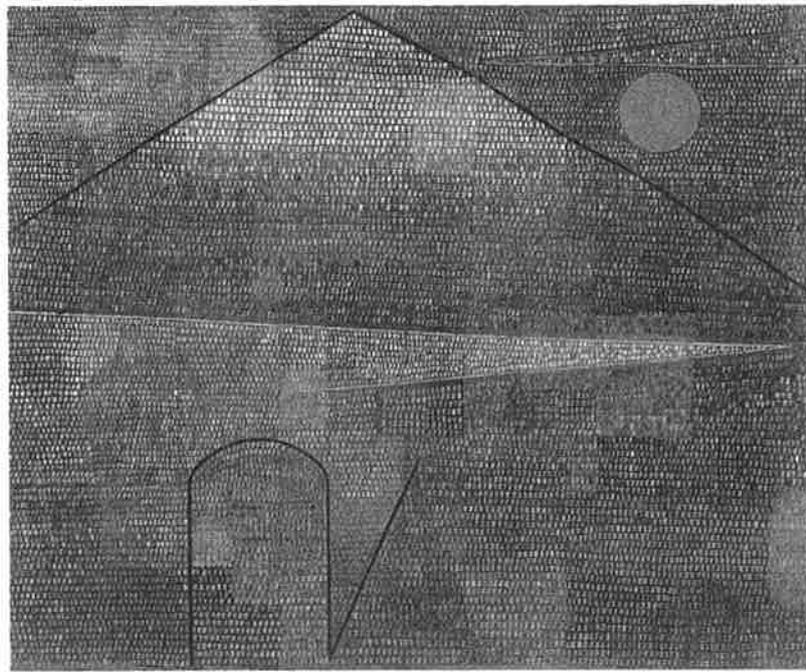
Was an diesem Punkt mit den Kunstwerken geschieht, ist allerdings doppeldeutig; und hier ist jener Vorwurf in Erinnerung zu rufen, in dem sich das Misstrauen gegen die sichtende Macht der Zeit resümierte: Hat der alte Zelter, als ihn vor Beethoven das Grausen packte, nicht vielleicht mehr von ihm begriffen als ein oder zwei Jahrhunderte später der abgeklärt vergleichende und urteilende Gelehrte, der seine Klassiker wie tote Käfer im Glaskasten vor sich hat? Die manchmal verzweifelte Unsicherheit unseres Urteils über gegenwärtige Kunst scheint ja genau damit zusammenzuhängen, dass hier einmal etwas noch nicht mit einer Nadel im Rücken auf einem Stück Papier aufgespießt und klassifiziert ist. Erst im Glaskasten des Gelehrten ist Überschaubarkeit und relative Abgeschlossenheit des Bestands an Objekten erreicht. Ist also der Tod eine Bedingung angemessenen Verstehens und Wertens? Hier liegt die Crux des ganzen Streits. Denn bereits auf der trivialsten Ebene, derjenigen der Psychologie des Urteilens, scheint ja etwas zu sein an jener so paradox und anstößig klingenden Mutmaßung. Zur Zeit der Entstehung eines Werkes stehen viele in *persönlichen* Beziehungen zum Autor: sei's als Freunde, sei's als Konkurrenten oder gar Feinde. Sympathie und Antipathie dem Menschen gegenüber interferiert mit dem ästhetischen Urteil. Neid, Eifersucht und was dergleichen mehr ist, verblasst aber mit dem historischen Abstand.<sup>15</sup> In einem weniger trivialen Sinne mag uns ein Werk unserer Gegenwart zusagen, weil es die Vorurteile unserer Gegenwart in sich trägt – Vorurteile, die als kurrenter Zeitgeist auch uns viel zu sehr einnehmen, als dass wir in der Lage wären, sie als solche zu erkennen. Erst das Absterben der aktuellen Bezüge scheidet in einem solchen Fall das Urteil vom unkontrollierten Vorurteil. – Und doch ist all das nach dem zuvor Bemerkten nur die halbe Wahrheit, und wohl nicht einmal die bessere Hälfte.

Man lebt, so lange man geliebt und gehasst wird; begegnet man nur noch der Achtung, dann naht sich das Ende. So ist's bei den Menschen. Bei den Kunstwerken ist es ein bisschen anders, und doch wieder ähnlich. Gewiss kann ein Kunstwerk Jahrhunderte lang als Gegenstand historischen Interesses, als Dokument oder selbst als Monument seiner Zeit aufbewahrt werden, ohne Stachel der Begeisterung *und* Stein des Anstoßes zu sein. Aber diese Existenzweise ist auch eine Art Tod der Kunst *als Kunst*: ein Tod durch Mumifizierung. Soziale Geltung eher denn spezifisch ästhetische ist es, was am Ende übrig bleibt. Mit dem Enthusiasmus, aus dem wirkliches Verstehen und Schätzen entspringt, ist es vorbei, sobald ein Kunstwerk für uns tot, oder *nur* noch historisch interessant ist. Genau dem aber hat die zuvor skizzierte hermeneutische Deutung des Zeitenabstands kritisch Rechnung getragen. Denn ihr zufolge ist der Sinn eines Kunstwerkes eben nicht ein Ding in der Vergangenheit, das ein für allemal festläge, sondern ein Prozess, der sich geschichtlich entfaltet.



Ein ‚Ewiger‘ – musikumflossen (Chopin /A. Rainer)

So begriffen, mündet er nicht in ein abgeschlossenes Kabinett chloroformierter Klassiker, wohlverwaltetes Kulturgut, sondern in eine stets unabgeschlossene, lebendige Auseinandersetzung. Der Zeitenabstand wirkt nicht lediglich negativ, gleich einem Filter, sondern positiv, gleich einer Quelle. Und letzteres, die Bereicherung des Urteils, zu verstehen bedarf es keiner Geschichtsphilosophie in der Art der Hegel'schen,



**Gipfelstürmer beachte: „Gradus ad Parnassum“ (P. Klee)**

nach der Geschichte ein Fortschreiten des Geistes darstellt, noch auch des gelinde komischen Glaubens an einen Olymp, von dem die Großen herunterblicken und mit Behagen wahrnehmen, dass ihre Bücher noch gelesen, ihre Bilder noch angeschaut, ihre Musik noch gespielt wird. Die Bereicherung unseres Urteils speist sich schlicht aus der Vielzahl der Perspektiven aufs Werk, und freilich auch der manchmal überraschenden Konvergenz von Perspektiven, die eben erst historisch möglich sind.<sup>16</sup>

#### **4. Folgerungen und Abgrenzungen**

Die Formel vom ‚Urteil der Geschichte‘ ist eine der am tiefsten zweideutigen in der Philosophie der Kunst. Der Rekurs auf das ‚Urteil der Geschichte‘ ist unvermeidlich *und* dubios zugleich. Schwerlich hat die im dritten Abschnitt umrissene hermeneutische Auffassung des ‚Urteils der Geschichte‘ *sämtliche* der im zweiten Abschnitt aufgeworfenen Zweifel ausgeräumt. Dass mein Ergebnis so zwiespältig ausfällt, kommt nicht von ungefähr. Wie sich ergab, ist nämlich weder einfache Nähe Bedingung angemessenen Verstehens und Wertens, wie die Zweifler am Urteil der Geschichte nahelegen, noch einfache Distanz, wie es die These der historischen Gerechtigkeit suggeriert. Wenn man ein Bild in einer Galerie nicht recht sieht, oder eine Skulptur auf einem Platz, dann tritt man manchmal ein paar Schritte zurück. Ein paar Schritte – aber eben nicht: so weit wie möglich. Erkennen und Schätzen entspringen aus Distanz *und* Nähe: Distanz und Nähe in glücklicher Konstellation, könnte man sagen. In diesem letzten Abschnitt möchte ich abschließend noch einmal in dreierlei Hinsicht die Überzeugungskraft, vor allem aber auch die Grenzen der Idee historischer Gerechtigkeit ausmessen.

- Erstens. Ist das sogenannte Urteil der Geschichte in Wahrheit nichts weiter als die Kumulation der ästhetischen Urteile der Zeitgenossen und der Nachgeborenen, dann kann Geschichtsphilosophie kein *Ersatz* für ästhetisches Argumentieren sein. Die Methode, im künstlerischen Parteienstreit geschichtsphilosophisch damit zu argumentieren, ein Werk sei ‚an der Zeit‘ ist oder nicht ‚an der Zeit‘, stammt aus der



**Muse erwecke: Cherubini (J. Ingres 1842)**

Erbschaft der Junghegelianer. In deren Pamphleten wurde der Satz aus Hegels Enzyklopädie, die Weltgeschichte sei das Weltgericht<sup>17</sup>, zur Waffe gegen alle Art von Literatur und Kunst umgeschmiedet, die nicht diejenige der Junghegelianer war. Seither geht es an, eine Sache, welche man bekämpft, grob gesprochen, als ‚überholt‘ abzutun, statt für die Behauptung, sie sei ‚schlecht‘, mit einleuchtenden Gründen eintreten zu müssen. Wenn aber gilt, dass ‚die Geschichte‘ in unserem Zusammenhang allenfalls, bestenfalls einer summierenden Benennung für den ausgefochtenen ästhetischen Streit gleichkommt, dann ist

solcher ‚out-of-sale criticism‘, wie man ihn im Englischen genannt hat – Kritik also des Typs ‚das und das ist doch gar nicht mehr angesagt‘ – logisch unhaltbar.

- Zweitens ist die Idee, dass sich eine Musik historisch ‚durchsetzt‘, keineswegs so eindeutig, wie sie auf den ersten Blick scheinen mag. Dass sie ein breites Publikum gewinnt, ist gewiss *eine* Art geschichtlichen Erfolgs, aber nicht die einzig mögliche. Die Musik der zweiten Wiener Schule, mindestens Schönbergs und Weberns, mag nach diesem Kriterium nicht ‚sich durchgesetzt‘ haben, wenigstens nicht im selben Maße wie die gleichzeitige Musik Richard Strauss’ oder Puccinis. Eine zweite Art historischen Erfolgs, den eine Musik erzielen kann, liegt aber darin, dass sie eine Gruppe enthusiastischer Musiker für sich zu gewinnen vermag, die darauf bestehen, sie immer wieder aufzuführen. Nach diesem zweiten Kriterium hat die Neue Musik des 20. Jahrhunderts von ihren Anfängen bis heute triumphiert. Eine dritte Weise, in der ein Stil sich historisch durchsetzen kann, besteht darin, dass er den Gang der Musikgeschichte prägt, die Komponisten der folgenden Generationen maßgeblich beeinflusst. Man mag es für eine offene Frage halten, ob dies für die Neue Musik des 20. Jahrhunderts anhaltend gilt. Entscheidend ist, dass, was wir bisher scheinbar eindeutig das ‚Urteil der Geschichte‘ nannten, nach verschiedenen Richtungen hin, den genannten und vielleicht noch weiteren, interpretiert werden kann und muss.<sup>18</sup>

- Drittens ist es inkonsistent, wenn auch keineswegs unüblich, die Idee vom Urteil der Geschichte dazu zu verwenden, das Neue totzuschlagen. Diese Art antiquarischer Gesinnung ist älter, als man gemeinhin denkt. Die vornehmste Konzertgesellschaft in London im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts war ‚The Concert of Ancient Music‘; sie verbot die Aufführung jedes Werkes, dessen Komposition nicht mindestens zwanzig Jahre zurücklag.<sup>19</sup> Heutige Konzertgesellschaften brauchen derlei nicht mehr ausdrücklich in ihre Statuten aufzunehmen; das Verbot ist längst verinnerlicht. Das sogenannte Urteil der Geschichte dazu zu verwenden, die jeweils neue Musik mit dem Hinweis auf die alte totzuschlagen, indem man argumentiert, nur diese habe die Probe der Zeit bestanden, ist insofern inkonsistent, als, was jetzt alt ist, einmal neu war, und mit eben dem selben Hinweis hätte erstickt werden

können. Das inzwischen Bewährte verehren heißt nichts anderes als den Neuerungen von gestern seine Reverenz erweisen; Monteverdi, Beethoven, Wagner waren einmal revolutionär neu, hatten zu ihrer Zeit geheiligte Traditionen über den Haufen geworfen. Wer den Hinweis aufs Bewährte als Waffe gegen das Neue ins Feld führen will, ist daran zu erinnern, dass, hätte man immer schon so gedacht, das inzwischen Bewährte nie Gelegenheit gehabt hätte, sich zu bewähren. Gewiss: Selten haben Werke, die großen Ruhm erlangten, ihn gar nicht verdient; zuweilen haben sie gerade gegen Produkte, die nur mit dem Zeitgeist schwammen, historisch sich durchgesetzt. Doch das ist kein Argument für ästhetischen Konservatismus, eher schon eines für ästhetische Neugier.

#### ANMERKUNGEN:

- 1 *Die Tondichtweise des Herrn Konzertmeisters Fesca in Karlsruhe, nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt*, in: *Kunstansichten*, Sämtliche Schriften, Kritische Ausgabe, Hg. Georg Kaiser, Leipzig 1921, S. 332-339, S. 336.
- 2 Hans-Joachim Schulze (Hg.), *Johann Sebastian Bach. Leben und Werk in Dokumenten*, Leipzig 1975, S. 35.
- 3 Alfred Einstein, *Größe in der Musik* [1949], München 1980, S. 22.
- 4 Zit. n. Joachim Kaiser, *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt /M. 1979, S. 503 f.
- 5 *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hg. Adolf Frisé, Hamburg 1955, S. 581.
- 6 Immanuel Kant, *Logik Blomberg*, Gesammelte Schriften, Akademie-Ausgabe Bd. XXIV /1, Berlin 1966, S. 7-302, S. 179.
- 7 Vgl. Samuel Johnson, *Preface to Shakespeare* [1765], Works, The Yale Edition Bd. VII, Hg. Arthur Sherbo, New Haven / London 1968, S. 59-113, S. 59: „Some seem to admire indiscriminately whatever has been long preserved, without considering that time has sometimes co-operated with chance“.
- 8 Goethe, *Leben und Welt in Briefen*, Hg. Friedhelm Kemp, München 1978, S. 540.
- 9 Einstein, *Größe in der Musik*, S. 21.
- 10 Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter – sein Werk*, Frankfurt /M. 1980, S. 430.
- 11 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Gesammelte Werke, Bd. I., Tübingen 1990, S. 296.
- 12 Zit. n. Manfred Wagner, *Bruckner*, Mainz / München 1983, S. 294 f.
- 13 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 305-312.
- 14 Vgl. Johnson, *Preface to Shakespeare*, S. 59 ff.
- 15 Vgl. David Hume, *Of the Standard of Taste* [1757], *Essays Moral, Political and Literary*, rev. Ausgabe, Hg. Eugene F. Miller, Indianapolis 1987, S. 226-249, S. 233 / Carl Gustav Jochmann, *Die unzeitige Wahrheit. Aphorismen, Glossen und der Essay ‚Über die Öffentlichkeit‘*, Hg. Eberhard Haufe, Leipzig 1990, S. 90: „Das Urteil der Geschichte. – Es ist nichts anders als die vernehmliche Stimme des sittlichen Gefühls; nicht erst entstanden in der Nachwelt, nur erst hörbar in ihr, wenn die Leidenschaften verstummt sind und die gedungenen Klatscher ihr Tagwerk getan haben, – wenn es still geworden“.
- 16 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 302 ff.
- 17 *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* [1830], Werke, Hg. Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel, Bd. 10, Frankfurt /M. 1986, S. 347; *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, ebd., Bd. 12, S. 559.
- 18 Charles Rosen, *The Irrelevance of Serious Music, Critical Entertainments: Music old and new*, Cambridge, Mass. / London 2000, S. 294-318, S. 294.
- 19 Vgl. Simon McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge 1993, S. 224.