

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 45 (1965-1966)
Heft: 11

Artikel: Das Werturteil in Musik und Musikwissenschaft
Autor: Fischer, Kurt von
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161788>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Exercises in Two-Part Writing (1941), Übertragung von O. Ortmann. ⁷ *Aufgaben für Harmonieschüler* (1949), deutsche Ausgabe des englischen Originals: *A Concentrated Course in Traditional Harmony* (1943, Revised Edition 1944). II. Teil: *Harmonieübungen für Fortgeschrittene* (1949), deutsche Ausgabe des englischen Originals: *Book II Exercises for Advanced Students* (1948). ⁸ Second Edition Revised, 1949. Von diesem Werk erschien bisher keine Übertragung in eine andere Sprache. ⁹ Siehe: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Band 10, Kassel 1962, Artikel des Verfassers über Jean-Philippe Rameaus *Schriften*, Spalten 1898—1907, sowie des Verfassers Neuausgabe der *Vollständigen Theoretischen Schriften* Rameaus, in Vorbereitung beim American Institute of Musicology (sechs Bände). ¹⁰ Paul Hindemith, *Johann Sebastian Bach, ein verpflichtendes Erbe*. Wiedergabe der in Hamburg am 12. September 1950 gehaltenen Rede. Insel-Verlag, Wiesbaden 1953; englisch als *Johann Sebastian Bach — Heritage and Obligation* (1952).

Das Werturteil in Musik und Musikwissenschaft

KURT VON FISCHER

Jedes Leben, Forschen und Spielen läßt erkennen, daß Werturteile, bewußt und unbewußt, ständig von uns gefordert sind. Ein Produkt wird dem andern vorgezogen; dieses, aber nicht jenes Konzert wird besucht; der Radioapparat wird auf- oder abgedreht; bestimmte Forschungsobjekte werden gewählt; dies und das wird gegeneinander abgewogen. Jedes Wählen und Abwägen aber beinhaltet zugleich auch ein Fragen nach dem Wert. Kein Kunstwerk, keine Kunstbetrachtung und keine wissenschaftliche Arbeit kann ohne Auswahl und ohne Abwägung, das heißt ohne Wertung auskommen. Ohne diese verschwinden Horizonte und verlieren sich Dimensionen in nebelhafter Undeutlichkeit.

So gesehen ist das Wertproblem heute so aktuell wie je. Doch wie wir werten und weshalb wir so und nicht anders werten, dies sei hier die Frage. In welchem Moment und aus welchen Gründen drehen wir den Radioapparat bei diesem Werk auf und bei jenem ab? Weshalb werten wir das eine Werk oder die eine Interpretation höher als die andere — selbst wenn beide technisch als durchaus korrekt zu betrachten sind? Nicht weniger komplex als in andern Geisteswissenschaften stellt sich das Problem der Wertordnungen auf dem Gebiete der Musik und der Musikwissenschaft. Eine besondere Eigenheit gewinnt es hier durch das Wesen der Musik, das im Vergleich zu andern Künsten

weniger gegenständlich faßbar und deshalb auch in geringerem Maße moralisch oder weltanschaulich bestimmbar ist. Kant spricht geradezu vom geringeren Vernunftwert der Musik: «Denn ob sie zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig bleiben läßt, so bewegt sie doch das Gemüth mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Cultur. . . und hat durch Vernunft beurtheilt, weniger Werth als jede andere der schönen Künste» (*Kritik der Urtheilskraft*, § 53). Doch demgegenüber hat, wie Hellmuth Traub richtig sieht, die Musik «die Fähigkeit — nein, sie ist in ihrem Wesen die Potenz, das Humanum in seinem Zentrum. . . zum Ausdruck zu bringen» (*Prisma der modernen Musik*, Hamburg 1959, S. 221). Gerade die Ungegenständlichkeit, die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des Klanges ist es, die der Musik, vor andern Künsten, ihre besondere Aktualität und ihre Gegenwartsbezogenheit im Moment des Erklings verleiht.

Die Aufgabe der Musikwissenschaft ist es, dies Wesen der Musik in seiner je und je geschichtlichen Eigenart und Bedingtheit zu erforschen. Hierzu aber bedarf die Wissenschaft einer auswählenden Ordnung und eines steten zueinander Inbeziehungsetzens der Erscheinungen, das heißt des Wertens. Sie ordnet und wählt dabei das, was vom Komponisten und vielleicht auch vom Interpreten schon gestaltet worden ist — gestaltet ebenfalls nach einem wertenden Auswahlverfahren. Hier konvergieren in gewissem Sinne Kunst und Wissenschaft.

Auf welche Weise und nach welchen Prinzipien solche Auswahl, solches Wertens geschieht, dies sei der Inhalt der folgenden Ausführungen. Das musikalische Werk diene als Paradigma zur Diskussion des umfassenderen künstlerischen Wertproblems. Wir fragen: Wie und was wird gewertet, wer wertet; gibt es objektiv musikalische Wertqualitäten, oder ist jede Wertung einem subjektiven Geschmacksempfinden anheimgestellt?

Versuchen wir an diese Fragen heranzutreten, indem wir zunächst ein Beispiel zur Diskussion stellen: Chopins E-Dur-Etüde, op. 10, Nr. 3, in der Originalfassung, in einer hypothetischen Bearbeitung für Cembalo und in der ursprünglich einem der zahlreichen Chopinfilme entstammenden Umwandlung zu einem Lied mit dem Text «In mir klingt ein Lied» (auch unter dem Namen «Tristesse» bekannt). Schon allein das Vorhandensein und die Möglichkeit solcher Bearbeitungen zeigen die besondere Stellung der Musik im Rahmen der Künste. Derartige Umdeutungen sind nur dadurch möglich, daß in der Musik die Interpretation eine ungleich größere Rolle als in Literatur und bildender Kunst spielt. Hierbei vermag die Interpretation den Sinn eines Werkes völlig zu entstellen. Dies wird am vorliegenden Beispiel deutlich. Die Qualität der originalen Komposition Chopins ist wohl unbestritten. Die Noten der beiden Bearbeitungen weichen von denen des Originals im Prinzip nicht ab. Der originale Titel des Stückes heißt Etüde, was, im Falle Chopins, keineswegs

bloß fingertechnisches Problemstück, sondern ebenso sehr Klangstudie bedeutet. Es handelt sich also um ein Werk, dessen Qualitäten mit ganz bestimmten klanglichen und technischen Vorstellungen zusammenhängen. Überträgt man nun diese Etüde auf das Cembalo, soweit dies überhaupt möglich ist, so wird dadurch gerade jene wesentliche klangliche Qualität des Pianistischen unterschlagen, die den Charakter des Werkes mitbestimmt. Zudem wird aber auch die klangliche Ganzheit des Tonsatzes durch den dem Cembalo eigenen starren Klang zerstört. Insbesondere treten bei solcher Interpretation die rhythmischen Figuren der linken Hand in aufdringlicher Weise hervor. Würde dies Stück in einem Barockkonzert, inmitten cembalistischer Werke der Bach-Händel-Zeit gespielt, so würde es als Fremdkörper, im Sinne eines dem Stil der Barockmusik nicht entsprechenden Werkes wirken; es würde, trotz seiner an sich hohen Qualität, gegenüber den andern Stücken entwertet.

Ganz anders verhält es sich mit der Umarbeitung von Chopins Etüde zur Schnulze. Zunächst ist festzustellen, daß naturgemäß nur der erste Teil der Originalkomposition zur Umarbeitung geeignet sein konnte. Das Werk mußte daher amputiert werden. Um dem Stück trotzdem die nötige Ausdehnung zu geben, wird der erste Teil wiederholt, unter Beimischung instrumentaler Varianten. An weiteren kleineren Abänderungen sind zu nennen: die Verlangsamung des Tempos und das Voranstellen eines zweitaktigen Vorspiels, das den Hörer gewissermaßen einlullen soll zu einem auf unerschwellige Reaktionen abzielenden Übersichergehenlassen des Folgenden. Die Hauptänderung aber stellt die vokale Besetzung der Oberstimme und das Hinzufügen eines sentimental Textes dar. Dadurch wird alle Aufmerksamkeit auf die Oberstimme gelenkt. In dieselbe Richtung zielt die mehrfach wechselnde und Chopins Intentionen völlig verfälschende Instrumentation. Dadurch werden das Filigran der Begleitstimmen und die Baßlinie verwischt: Die Begleitung sinkt zu einem unplastischen und gefühlsduseligen Etwas ab. Damit sind Proportionen und Ganzheit des Originals völlig verzeichnet. Das Stück wirkt etwa wie die vielen im Souvenirhandel erhältlichen Gipsabgüsse großer Kunstwerke im Plüschsalon.

Solche Bewertungen sind durchaus stichhaltig und zwingend für den, der Chopins Werk kennt und liebt. Unser Wertgefühl wird verletzt durch eine sinnwidrige Umdeutung des Originals. Wie verhält sich aber derjenige, der Chopins Etüde nicht kennt und für den Chopins Musik keine besonderen Qualitäten besitzt? Für ihn fallen alle diese angestellten Vergleiche dahin. Er wird das Stück in eine Reihe mit andern Schnulzen stellen und hier vielleicht, falls er überhaupt aktiv mithört, gewisse Qualitätsunterschiede zu andern dergleichen Songs feststellen. Jedenfalls aber ist hier die Wertskala eine völlig andere. Hört dieser Mann dann eines Tages die Originalfassung, so wird er vielleicht sagen: «Das ist ja jenes schöne Lied, das ich vom letzten Unterhaltungskonzert her kenne; im Mittelteil wollte der Pianist wohl zeigen, was er

kann»; oder aber er wird gerade den Mittelteil des Originals als unnötige, ja störende und fremde Zutat empfinden. Aus diesem Beispiel ergibt sich nun doch wohl, daß eine musikalische Wertung nicht allein von bestimmten Tonfolgen oder Harmonien abhängig sein kann. Es geht vielmehr um Fragen der Relation: Je nach Bildungsniveau und Geschmack kann dasselbe Stück verschieden bewertet werden; je nach der *Ambiance*, in der es erklingt, wird die eine oder die andere Fassung als adäquat oder als inadäquat empfunden. Doch ist damit freilich keineswegs schon alles zum Wertproblem gesagt. Das Problem der Schnulze wird am Ende der vorliegenden Ausführungen nochmals zur Sprache kommen.

Ein im Prinzip ähnlicher, wenn auch qualitätsmäßig anders gelagerter Fall liegt in Gounods berühmter *Méditation sur un prélude de Bach*, das heißt im noch heute an Hochzeiten mit Inbrunst zelebrierten *Ave Maria* vor. Die Originalbesetzung ist auch hier nicht Singstimme mit Begleitung, sondern Klavier, Violine, Orgel und Cello *ad libitum*. Die Melodie und die sogenannte «Begleitung» sind, einzeln betrachtet, zweifellos als Produkte eines wachen und bedeutenden Kunstverständes zu bewerten. Was uns hier aber vor den Kopf stößt, ist die Verwendung eines sich selbst genügenden Präludiums von J. S. Bach als Begleitung. Doch gilt für eine solche Bewertung auch hier wiederum die Voraussetzung, daß Bachs Präludium als solches überhaupt erkannt wird. Für den naiven und kritiklosen Hörer kann das Stück als schön und weihevoll gelten und einer feierlichen Stimmung durchaus angemessen sein.

Wie verschieden ein und dieselbe Musik nun aber auch von einem gebildeten Publikum beurteilt werden kann, zeige ein weiteres Beispiel, das um so auffallender ist, als es sich dabei um ein heute zu den allergrößten Meisterwerken der Musik zählendes Stück handelt: um J. S. Bachs Matthäuspassion. Die erste Wiederaufführung dieser Passion in Berlin durch Felix Mendelssohn im Jahre 1829 hinterließ tiefste Eindrücke. In der offiziellen Kritik heißt es: «Der Eindruck des Ganzen war hinreißend und überraschendes Erstaunen erregend über die nie geahnte Größe und Tiefe des erhabenen Werkes voll ächter Religiosität und seelenvoller Empfindung. Am meisten ergriffen die Choräle.» Drei Jahre später aber, als dasselbe Werk in der gleichen Fassung und qualitativ wohl nicht schlechter als in Berlin in Königsberg aufgeführt worden war, lautete die Kritik: «Es lief ein Theil des Publikums schon in der ersten Hälfte zur Kirche hinaus, andere nannten das Werk veralteten Trödel.» Man kritisierte «die trockenen Worte des Evangelii», die «verfehlte Behandlung des Textes» und die «ermüdenden Rezitative». Wie läßt sich diese verschiedene Wertung erklären? Hans Besch geht in seinem Buch *J. S. Bach, Frömmigkeit und Glaube* (Kassel 1950) wohl nicht fehl, wenn er sie auf die verschiedene Geisteshaltung des Berliner und des Königsberger Publikums zurückführt: In Berlin bestand zu jener Zeit eine pietistisch und romantisch zugleich empfindende Gemeinde; Königsberg dagegen stand noch völlig unter dem Ein-

fluß des aufgeklärten Rationalismus. Jeder kirchlich Gesinnte soll bei den Königsbergern ein Mucker genannt worden sein (Besch). Dies Beispiel zeigt mit drastischer Deutlichkeit, wie sehr die Bewertung eines Werkes von der geistesgeschichtlichen Situation eines Ortes und einer Epoche abhängig sein kann.

Doch nicht nur können große und anerkannte Meisterwerke durch einem bestimmten Publikum nicht entsprechende Aufführungen im Wert vermindert werden. Auch das Umgekehrte ist möglich: Musikalisch relativ bescheidene, vom hohen Kunstverstand vielleicht sogar um gewisser Wirkungen angezweifelte und beargwöhnte Werke können in der von ihnen geforderten Umwelt hohen Wert haben. Wir denken da zum Beispiel an Weihnachts- und Krippenspielmusiken, die im Konzertsaal praktisch verloren und daher wertlos wären. Von Kindern in der Kirche gesungen und gespielt können dieselben Werke eine Atmosphäre von Gemeinschaft schaffen und in ihrer Aussage von bedeutendem und daher künstlerisch legitimstem Wert sein. Auch hier geht es wiederum nicht allein um die Stimmigkeit eines Werkes in sich selbst, sondern ebenso sehr auch um die Stimmigkeit von Werk und Gesellschaft.

Als letztes Beispiel sei noch ein persönliches Erlebnis beigefügt. In einem Konzert erklang das Klavierstück eines zeitgenössischen Komponisten nicht avantgardistischer Richtung, das bei mir eine über alle Maßen heftige negative Reaktion auslöste. Das um mich herum sitzende Publikum dagegen reagierte meist positiv. Auch der ausgezeichnete Interpret schien, seiner hingebungsvollen Darstellung des Werkes nach zu schließen, das Stück als gutes und wertvolles Kunstwerk zu betrachten. Weshalb nun aber meine negative Reaktion, ja, mein Zorn? Mir erschien dies Klavierstück als Machwerk, als eine Häufung billiger Effekte und darüber hinaus als ein Werk, das sich stellenweise einen neutönerischen Anstrich gab, im Grunde der Dinge aber von konventionellen Mitteln strotzte. Bin ich es allein gewesen, der hier Anstoß genommen hat? Ich glaube es kaum. Meine Reaktion war vielmehr die einer in bestimmter Richtung erzogenen Gruppe von Menschen, die sich um das Verständnis echter zeitgenössischer Musik bemühen. Durch den mehr oder weniger bewußten Vergleich mit andern Werken der Moderne mußte daher dieses Stück von mir fast zwangsläufig geringwertig eingeschätzt werden. An diesem Beispiel wird deutlich, daß eine Wertung auch von den Kenntnissen, von der Vorbildung und von den Vergleichsmöglichkeiten des Wertenden abhängig sein kann.

Die verschiedenen genannten Beispiele lassen erkennen, daß Werte nicht an ein für allemal festzulegende Tonfolgen oder Formungsprinzipien geknüpft werden können. Dieselbe Melodie, derselbe Akkord kann in einem Werk wertvoll, im andern wertarm sein. Verstöße und Fehler im engeren Sinne des Wortes gibt es nur gegenüber fest etablierten, von einem bestimmten Stil anerkannten Traditionen. So sind etwa Quintenparallelen in einem vierstimmigen Chorsatz des 17. und 18. Jahrhunderts nicht nur fehlerhaft, sondern

auch wertarm, während sie im organalen Stil des Mittelalters und in gewissen Satztechniken des 20. Jahrhunderts durchaus sinnvoll und daher wertvoll sein können. So verstanden sind Wertkategorien nur durch Vergleich von Vergleichbarem aufzustellen. Sehr wohl können daher Wertunterschiede zwischen Werken von Zeitgenossen oder innerhalb des Oeuvres eines einzelnen Komponisten bestehen. Hier gilt Grillparzers Wort, daß «die Geister ersten Ranges» es so machen «wie alle andern, nur unendlich besser». Solche Wertunterschiede festzustellen, ist eine der Aufgaben des Wissenschaftlers, das heißt des Kenners. Eine wesentliche Rolle spielt bei solcher Beurteilung, wie dies schon aus den oben genannten Beispielen hervorgegangen ist, das Element der künstlerischen Ganzheit und Stimmigkeit. Ein Nichterfüllen oder gar ein Zerstören ursprünglicher Ganzheit wird im allgemeinen auch einen Wertverlust zur Folge haben. Relativität des Werturteils besteht aber auch hinsichtlich des soziologischen Ambiente, hinsichtlich der Gesellschaft, aus der ein Werk hervorgegangen ist oder von der es rezipiert wird. Das Werturteil ist damit zugleich abhängig von den Ansprüchen, die an ein Kunstwerk gestellt werden. Losgelöst von seinem ursprünglichen Zusammenhang kann Wertverlust eintreten. In jedem Fall ist daher der Wert eine auf den schaffenden *und* hörenden Menschen bezogene Größe, die aber nun auch wiederum nicht, wie noch zu zeigen sein wird, allein von der subjektiven Beurteilung jedes einzelnen abhängig gemacht werden kann.

Von hier aus sind die sogenannten historischen Werturteile als relative Urteile zu betrachten. Einige Beispiele mögen dies zeigen. Johannes Tinctoris, ein führender Musiktheoretiker in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, hat alle vor 1430/40 komponierte Musik als des Erinnerns nicht würdig, das heißt offenbar als wertlos befunden. Mit dieser Auffassung vertritt er den Standpunkt des selbstbewußten Renaissancemenschen. Er ist es denn auch gewesen, der, gestützt auf die Werke seiner Zeitgenossen, Normen und Regeln aufgestellt hat, wie Musik beschaffen sein müsse, um wertvoll zu sein. Ähnlich spricht siebzig Jahre später der italienische Theoretiker Zarlino vom *barbarismo* früherer Zeiten hinsichtlich der Wort-Tonverbindungen, die von ihm nur als gültig anerkannt werden, wenn sie den Regeln einer verständlichen, wortbetonungsgetreuen Rede entsprechen. Ein Prinzip, das für große Teile der älteren und der mittelalterlichen Musik keine Gültigkeit besitzt. Umgekehrt bezieht um 1600 der italienische Musiker Artusi Stellung gegen die moderne Kunst eines Monteverdi. In seinem Traktat, der den bezeichnenden Titel *Delle imperfezioni della musica moderna* trägt, behaftet Artusi den jüngeren Monteverdi bei Regeln, die für diesen keine Geltung mehr besitzen: Monteverdis Musik wird als schockierend und das Ohr beleidigend bezeichnet. Im Zusammenhang mit dem Problem des Werturteils besonders interessant und wichtig ist Artusis Behauptung, man könne in dieser neuen Musik das Gute vom Schlechten nicht mehr unterscheiden: «Che non si discernerà il bello e

purgato stile del barbaro.» Hier wird die Unsicherheit des älteren Zeitgenossen gegenüber dem Neuen deutlich: Noch besteht für die modernen Werke keine allgemein anerkannte Wertordnung. Artusi befürchtet deshalb den Umsturz der alten, festgefügtten Ordnung, weil für ihn damit auch die Hierarchie der Werte ins Wanken gerät.

Aus diesem Beispiel wird nun zugleich deutlich, daß gewissermaßen objektive, als ewig gültig postulierte Wertordnungen der Entwicklung der Kunst hinderlich sein und zu einem sterilen Stillstand führen können. Umgekehrt muß hier aber auch sogleich beigefügt werden, daß jeder Künstler zur Hervorbringung von Werken einer gewissen von ihm anerkannten Wertordnung im Sinne eines Leitbildes bedarf, um wirklich Überzeugendes schaffen zu können. Daß diese Wertordnung aber nicht die der vorangehenden und nicht einmal unbedingt die seiner eigenen, vielleicht konservativ orientierten Generation zu sein braucht, ist wohl selbstverständlich. Wenn etwa Paul Hindemith in seiner Lehre vom Tonsatz von harmonischen und melodischen Intervallwerten spricht, so hat die von ihm aufgestellte, hier ganz konkret auf musikalische Intervalle bezogene Wertordnung, ganz abgesehen von ihrer eminent pädagogischen Wirksamkeit, nur für Hindemiths eigenen Stil konstitutive Bedeutung. Sie kann keineswegs für alle Zeiten Gültigkeit beanspruchen. Doch wäre andererseits ohne diese Wertordnung Hindemiths Stil, zumindest von den dreißiger Jahren an, nicht mehr Hindemiths unverwechselbarer Persönlichkeitsstil, der zugleich mit den hohen Wert seiner Werke begründet.

Sobald aber nun von einem Musikhistoriker gewisse historisch und soziologisch bedingte Wertordnungen über Gebühr als allgemein verbindlich angesehen werden, entstehen leicht fatale Irrtümer und schiefe Werturteile. Dies ist etwa der Fall, wenn Theodor Adorno von seiner philosophisch-musikalischen Konzeption her die Werke von Heinrich Schütz als embryonale Vorstufen zu denen von J. S. Bach bezeichnet. Zu Fehltritten anderer Art hat solches auch bei Hugo Riemann geführt, der seine, für die Musik von etwa 1750 bis 1900 gültigen Lehren von der Funktionsharmonik und von der Metrik auf die Musik aller Zeiten zu übertragen versuchte.

Nun ist wohl der Moment gekommen, da wir uns mit der Wertlehre der Kunst im allgemeinen auseinandersetzen müssen. Wir haben zu Beginn unserer Ausführungen Kants Urteil über die Stellung der Musik kennengelernt. Als Voraussetzung für diese Beurteilung ist nun nach Kants Definition der Schönheit zu fragen. In § 17 seiner *Kritik der Urtheilskraft* definiert er folgendermaßen: «Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird.» Offenbar postuliert Kant hier eine objektiv-zwecklose Schönheit. Zu dieser Definition konnte Kant nur unter Voraussetzung eines gültigen Geschmackes gelangen: «Geschmack ist das Beurtheilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles In-

teresse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön» (a. a. O., § 5). Damit werden wir auf ein Geschmacksurteil zurückgeworfen, dem bei Kant allerdings eine damals noch durchaus normierende und keineswegs bloß subjektivistisch zu verstehende Bedeutung zukommt. Trotzdem aber hat gerade dieses Urteil dem 19. Jahrhundert Tür und Tor für subjektive Werturteile geöffnet. Wurde doch nach Kant eine Abstraktion des ästhetischen Bewußtseins im Sinne erlebnishafter Qualitäten vollzogen. Hans-Georg Gadamer formuliert: «An die Stelle der Einheit des Geschmackes tritt nun ein bewegliches Qualitätsgefühl» (*Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 82). Diese Entwicklung im einzelnen weiter zu verfolgen ist hier nicht der Ort. Immerhin sei darauf hingewiesen, daß in den Ästhetiken des 20. Jahrhunderts — so etwa bei Nicolai Hartmann — auch der Wertbegriff nicht mehr als Einheit gesehen wird. In seiner *Ästhetik* unterscheidet Hartmann sechs Wertkategorien: Güterwert, Lustwert (hier wäre etwa die Schnulzen-Bearbeitung von Chopins E-Dur-Etüde einzuordnen), Vitalwert (Tanz und Jazz können besonders von hier aus eine Wertung erfahren), Sittlichkeitswert (Das Gute), Ästhetischer Wert (Das Schöne) und Erkenntniswert (Das Wahre).

Im Zusammenhang mit unserem Problem interessiert nun aber vor allem die Frage, mit welchen Kriterien wir überhaupt an Kunstwerte herankommen. Hier ist es bezeichnenderweise besonders die angelsächsische Soziologie gewesen, die neue Aspekte gebracht hat. Zwei Arbeiten sind es, die vor allem in Betracht fallen: H. Hazlitt, *The Anatomy of Criticism* (New York 1933) und A. S. Tomars, *Introduction to the Sociology of Art* (Mexico City 1940). Hazlitts Werk ist in der Form eines antiken Dialogs verfaßt. Drei Personen stehen im Gespräch: Der Ältere, ein Vertreter allgemeingültiger und objektiver Kriterien; der Junge, ein Verfechter eines rein subjektivistischen Werturteils, und der Autor selbst, der sich «Middleton» nennt. Hazlitt zeigt in diesem Gespräch in überzeugender Weise, daß es auf der einen Seite gemeinsame allgemeinverbindliche Werte gibt, weil das menschliche Wesen, trotz aller Individualität, gemeinsame Züge aufweist. Auf solchen Gemeinsamkeiten beruht überhaupt erst die Möglichkeit zwischenmenschlicher Kommunikation. Hazlitt zeigt ferner, daß der Denkprozeß des Individuums weitgehend ein soziologischer Prozeß ist, weil er sich innerhalb gewisser Gesellschaftsordnungen abspielt. Daher sind auch die Wertordnungen zumindest teilweise soziologisch bedingt. Sie sind weder dem Werk allein inhärent, noch sind sie einzig vom Individuum abhängig. Die Lehre vom absoluten Wert einer Sache ist, wie Hazlitt wohl richtig sieht, ein mittelalterlicher Gedanke, der sich, zwar nicht auf wirtschaftlichem, wohl aber auf künstlerisch-ästhetischem Gebiet bis in unsere Zeit teilweise gehalten hat. Eine wichtige Rolle für das künstlerische Werturteil spielen nach Hazlitt die Werke der Vergangenheit. Im Laufe der Zeiten hat sich eine Werthierarchie der Kunstwerke etabliert. Auf musikalischem Gebiet stehen die Werke Bachs, Mozarts und Beethovens beim Großteil des Publi-

kums an oberster Stelle. Solch etablierter Wertordnung kann sich der einzelne nur schwer entziehen. Wie sind nun aber solche Hierarchien zustande gekommen? Sicherlich nicht allein durch das Urteil der großen Masse, sondern in erster Linie durch das Urteil der Kenner oder zumindest derer, die von der Masse als Kenner anerkannt worden sind. Kenner aber sind Menschen, die mit den Kunstwerken umgehen, die mit ihnen vertraut sind. Ein guter Kenner und Kritiker ist nach Hazlitt aber wiederum der, der erkennt, was in einem bestimmten Moment und innerhalb einer bestimmten Gesellschaftsordnung als gut und wertvoll anerkannt wird. Selbstverständlich gibt es im einzelnen Fall Unterschiede in der Beurteilung, die aber ihrerseits wiederum weitgehend bestimmt sind durch Erziehung, Schulung, Alter, Klasse und Herkunft des Kritikers. Selbst die gerade heute eine besondere Rolle spielende nonkonformistische Kritik muß als soziologisches Phänomen betrachtet werden. Gehört doch auch der Nonkonformist meist einer bestimmten Clique oder Sekte an. Ferner ist, wie schon aus dem Beispiel von Bachs Matthäuspassion und aus dem Streit Artusi-Monteverdi hervorging, mit gewissen durchaus notwendigen Fluktuationen der Werthierarchie zu rechnen. Daß gerade in neuester Zeit solche Werthierarchien, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, durch Massenmedien manipuliert werden können, muß hier ebenfalls in Rechnung gestellt werden.

Nicht ganz unbestritten sei dagegen Hazlitts Behauptung, daß eine Werthierarchie um so stabiler sei, je weiter die zur Diskussion stehenden Werke zurücklägen. Betrachten wir zum Beispiel mittelalterlich mehrstimmige Musik, so wird man sich fragen können, wie weit hier — selbst anhand von Vergleichen — Werturteile überhaupt möglich sind. Ist es doch ein nur sehr kleiner Kreis von Kennern, der über solche Werke zu urteilen imstande ist. Dazu kommt, daß in diesem Falle nur anhand eines, aufs Ganze gesehen, doch relativ spärlich und sehr unvollständig überlieferten Quellenmaterials argumentiert werden kann. Je weniger bekannt und vertraut aber eine Kunst ist, um so mehr entzieht sie sich einem Werturteil. Ferner ist hier zu fragen, wie weit ein von uns aus gesehen ästhetisch zu verstehendes Werturteil dem Wesen dieser alten und zudem meist funktionsgebundenen Musik überhaupt angemessen sein kann.

Aus den Überlegungen Hazlitts geht aber jedenfalls hervor, daß ein wissenschaftliches und künstlerisches Werturteil von zahlreichen Voraussetzungen und Vorurteilen abhängig ist. Hierbei wird von diesem Autoren nun noch auf eine nicht unwichtige Abgrenzung aufmerksam gemacht: auf diejenige von Liebhaberei und Werturteil. So kann etwa das differenzierte Urteil eines Kenners, im Gegensatz zu dem des Liebhabers, lauten: «Ich liebe dieses Werk nicht, doch ist es in seiner Art sicherlich gut und wertvoll.» In jedem Falle wird daher stets die Frage lauten: wertvoll für wen und wertvoll unter welchen Voraussetzungen. Gerade von dieser Frage her ergeben sich bedeutsame Er-

kenntnisse für das Wissen um die geistige Haltung früherer Epochen. Es sei hier nochmals an das oben angeführte Werturteil über die Matthäuspassion von Bach erinnert. In dieselbe Richtung weist auch, neben zahllosen andern Beispielen, der von Telemann verfaßte Bach-Nekrolog, in welchem Johann Sebastian in allererster Linie als Vater von Carl Philipp Emanuel gefeiert wird:

«Doch was insonderheit Dich schätzbar machen kann,
Das zeigt uns Berlin in einem würdigen Sohne.»

Ein wahrhaft symptomatischer Ausspruch für die musikhistorische Situation Deutschlands um 1750! So wird immer wieder deutlich, daß es offenbar mit zur Condition humaine gehört, daß auch Wertordnungen dem Gesetz der Veränderlichkeit und der Vergänglichkeit unterworfen sind. Aus diesem Grunde mußten denn auch Versuche scheitern, die darauf ausgingen, allgemein gültige Wertkriterien für ein Musikwerk aufzustellen.

In einem Aufsatz aus dem Jahre 1935 (Zeitschrift für Musikwissenschaft XVII) hat Hans Mersmann eine Wertskala entsprechend der Verwendung gewisser Materialien aufzustellen versucht. Als Nullpunkt dieser Skala bezeichnet er zum Beispiel eine lediglich zweckgebundene Etüde, die sich «in den natürlichen Ablaufbahnen der Elemente» bewegt: «Ihre Melodik liegt meist in den durch Tonleiter und Dreiklang gegebenen Schienen, ihre Rhythmik deckt sich völlig mit dem Metrum (das heißt mit den Taktakzenten)..., ihre Harmonik beruht auf der Atmung zwischen Tonika und Dominante... und meidet die Farbigkeit der Nebendreiklänge.» Die Nennung der Etüde als Prototyp wertloser Musik läßt bei Mersmann ein deutliches Nachklingen Kantscher Gedankengänge vermuten. Doch bleibt solche Festlegung materialhaft-technischer Kriterien fragwürdig. Diejenigen Mersmanns mögen bestenfalls für die Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts Geltung haben, für eine Zeit also, da harmonischer Reichtum zugleich auch Wert bedeutet hat. Ähnlich problematisch wie die Mersmanns ist auch die von Richard H. Hohenemser um 1905 aufgestellte These von der Relation Glätte und Widerstandslosigkeit = Wertarmut. Solche und ähnliche Maßstäbe haben bestenfalls innerhalb bestimmter Epochen und wohl auch nur innerhalb bestimmter Gattungen von Musik ihre Gültigkeit. (Vgl. zu diesen Fragen auch die Zürcher Dissertation von Eva Eggli-Howe, *Probleme der musikalischen Wertästhetik im 19. Jahrhundert — Ein Versuch zur schlechten Musik*, Zürich 1965.)

Immer wieder, in jedem Falle wird der Analytiker auf die Relativität der Werte zurückgeworfen. Trotzdem aber fordert jede konkrete Situation, jedes Musikhören und jeder Konzertbesuch Werturteile. Versuchen wir denn zum Schluß zu einer persönlichen Stellungnahme zu gelangen. Von einer historisch orientierten Wissenschaft her gesehen gibt es vor allem zwei Wertungsmöglichkeiten:

1. Erforschung und Erkennen der Werturteile derjenigen Zeit, in welcher ein Werk entstanden und aufgeführt worden ist. Es geht damit um einen historisch-ästhetischen Befund. Hierbei ist die Auffassung, daß die beliebtesten Werke, zumindest der Zeit vor 1800, oft auch die besten gewesen sind, nicht so abwegig wie dies vielleicht erscheinen möchte. Nennen wir als Beispiel etwa Cipriano da Rores um 1547 geschaffenes Madrigal *Anchor che col partire*. Dieses Stück ist innerhalb von hundert Jahren in über dreißig verschiedenen Drucken und in gegen fünfzig verschiedenen Bearbeitungen erschienen (vgl. hierzu E. T. Ferand, *Anchor che col partire — Die Schicksale eines berühmten Madrigals*, in *Festschrift K. G. Fellerer*, Regensburg 1962). Es hat selbst den Stilwandel um das Jahr 1600 überdauert. Eine Analyse des Stückes zeigt, daß es sich hier nach den um 1550 geltenden Gesetzen der Kompositionstechnik um ein Meisterwerk handelt, dessen Qualitäten auch noch von der Generation Monteverdis voll anerkannt worden sind. So kann also mittels bestimmter technisch-stilistischer Kriterien ein Werk mit andern, unter ähnlichen Voraussetzungen entstandenen Stücken verglichen und als das bessere erklärt werden. Solche Werturteile innerhalb bestimmter epochaler Grenzen und Gattungen sind dem Musikologen auf Grund seiner Kenntnisse der für eine bestimmte Kunstform eines mehr oder weniger eng umrissenen Zeitraumes gültigen Regeln rückblickend möglich. Für den Historiker besonders wertvoll sind, wie zu zeigen war, auch die wechselnden Werturteile verschiedener Generationen. Gerade in solchem Wechsel des Urteils offenbart sich ein wesentliches Stück Geistesgeschichte.

2. Eine weitere Wertungsmöglichkeit besteht für den Wissenschaftler darin, daß er rückblickend die Bedeutung eines Werkes für die Fortentwicklung des Stils erforscht. Hierbei kann es vorkommen, daß ein Werk, dessen künstlerischer Wert problematisch bleiben muß, einen sogenannten historischen, oder besser gesagt, evolutionären Wert erhält. Als bekanntes Beispiel mag etwa Beethovens *Chorphantasie* genannt werden, deren Bedeutung vor allem darin liegt, eine Art Vorstudie zum Finale der 9. Symphonie gewesen zu sein. Gerade innerhalb des Oeuvres eines einzelnen Komponisten sind es keineswegs immer die bedeutendsten Werke, in denen sich eine zukunftskräftige Entwicklung abzeichnet. Von solchen Überlegungen her lassen sich zuweilen auch Rückschlüsse auf die den Komponisten bestimmenden Wertordnungen ziehen.

So betrachtet, gilt es aber auch, Entwicklungswerte innerhalb von Stilen und Gattungen zu erkennen. Ferner geht es für den Historiker darum, die Funktion eines Werkes in seiner Zeit mit zu berücksichtigen. Ist es doch für die Bewertung eines Stückes keineswegs gleichgültig — auch davon war oben schon die Rede —, ob es als liturgisches oder als weltliches Werk konzipiert und aufgeführt, ob es für einen kleinen und intimen Kreis oder für einen großen Konzertsaal geschrieben worden ist. So entsteht denn für den Historiker anhand verschiedenartigster Werturteile allmählich ein ebenso lebendiges

wie auch vielschichtiges Bild der Geschichte und deren Kontinuität. Zugleich freilich ergibt sich aus solcher Betrachtung auch die Relativität aller Wertordnungen.

Doch ist nun auch vom Forscher ein persönliches, ein unmittelbar engagiertes und nicht bloß ein relativierendes Werturteil gefordert. Auch als noch so sehr um Objektivität bemühte Wissenschaftler können und sollen wir uns nicht nur «draußen», im Gebiet unverbindlicher Relativitäten bewegen. Es gibt Verpflichtungen zum Engagement, zur Entscheidung. Der Begriff Entscheidung möge gegenüber dem allzu relativistischen und gewissermaßen von außen her an ein Werk herangetragenem Terminus Werturteil das bezeichnen, was hier gemeint ist. Werten heißt ja immer auch Wertverstehen, und Wertverstehen bedeutet wiederum Sinn-Verstehen. Im Moment der Entscheidung geht es daher um eine Entscheidung für das Sinnvolle, um eine Entscheidung gegen das Sinnlose und wohl auch um eine Entscheidung gegen das Langweilige. Entscheidung in diesem Sinne verstanden ist zugleich ein Mitvollziehen, im Falle der Musik: ein hörendes und spielendes Mitvollziehen, ein Mit-Dabei-Sein. Solches wird bei echter und lebendiger Volksmusik beispielhaft deutlich, wo ästhetische Betrachtung von außen her für den am Musizieren Beteiligten wegfällt, weil der Musizierende im aktiven Vollzug eben mit dabei ist. In solchem Vollzug ist die Distanz zwischen Objekt und Subjekt weitgehend aufgehoben. Solchem Mitvollzug gegenüber steht auf der entgegengesetzten Seite die rein passive Haltung des Kunstkonsumenten, für den Musik zu einer dimensionslosen und daher wertfreien und daher letztlich auch wertlosen Konsumware geworden ist. Hier herrscht Pseudogemeinschaft des vermaßten und zugleich entwurzelten Menschen; hier herrscht das Antihumane. Doch auch die bloße Neugierde, die nach dem Neuen allein gierige Haltung des nicht getroffenen und nicht engagierten Hörers fällt unter dieses Verdikt. Wie war es doch bei der üblen Schnulzenbearbeitung von Chopins oben genannter Etüde? Sie forderte nichts, sie rief nicht auf, sie war vielmehr darauf angelegt, in völlig passiver Haltung konsumiert zu werden. Könnte es nun nicht vielleicht so sein, daß von der Forderung der Entscheidung, des Engagiertseins her gewisse Musik zurückweicht, zunichte wird, andere Musik aber immer wieder von neuem zum Leben erwacht? Auf diese Weise kann sich, ja muß sich, wie ich meine, gerade aus dieser Forderung nach Engagement, eine für jeden einzelnen verbindliche Wertordnung ergeben.

Gewiß sind auch hier, wie oben zu zeigen war, alle künstlerischen Entscheidungen von verschiedensten, dem Schöpfer und dem Hörer oft nicht einmal bewußten Faktoren abhängig. Der neueren Musik gegenüber, für welche die Werthierarchien noch wenig fest etabliert sind, tragen solche Entscheidungen größere Risiken in sich; Risiken, die jeder Zeitgenosse mutig und ohne auf andere oder später mögliche Werturteile auf sich zu nehmen hat. Liegt nicht vielleicht sogar der Wert der Gegenwartskunst zu einem guten Teil in der

durch sie an uns herangetragenen Herausforderung? Bezüglich der älteren Musik sind viele Entscheidungen zwar vorgeformt, doch immer, auch bei noch so bekannter Musik, geht es um Erfahrungen und Begegnungen, die, wenn sie recht geschehen, Entscheidungscharakter haben. Solche Erfahrungen gleichen dem wahren Spiel, dem Spiel im tiefsten Sinne des Wortes, von dem Gadamer schreibt: «Das Spiel ist es, das spielt, indem es den Spieler in sich einbezieht. . . Das Spiel der Sprache selbst (für die wir hier Musik zu setzen wagen — das Spiel der Musik selbst also), die uns anspricht, vorschlägt, zurückzieht, fragt und in der Antwort sich selbst erfüllt: wir sind als Verstehende in ein Wahrheitsgeschehen einbezogen und kommen gleichsam zu spät, wenn wir wissen wollen, was wir glauben sollen» (a. a. O., S. 465).

Auf diese Weise, vom persönlichen Engagement, vom Mit-Dabei-Sein her können, bei allem Wissen um die Relativität, Bedingtheit und Vorläufigkeit der Werturteile, persönliche Wertung und wissenschaftliche Haltung eine legitime, verantwortbare und zugleich verantwortungsvolle Verbindung miteinander eingehen.

Jean-Jacques Rousseaus «Devin du village»

HANS CONRADIN

Im Sommer 1730 unternimmt der achtzehnjährige Jean-Jacques Rousseau von Annecy aus eine Fußwanderung in die Umgebung dieser Stadt. Er schreibt darüber im vierten Buch seiner *Confessions* folgendes: «Die Morgenröte schien mir eines Tages so schön, daß ich mich rasch ankleidete und eilte, das Feld zu gewinnen, um die Sonne aufgehen zu sehen. Ich kostete diesen Genuß mit all seinem Reiz, die Erde war in ihrem schönsten Schmuck, bedeckt mit Kräutern und Blumen, die Nachtigallen schienen fast am Ende ihres Gesanges sich darin zu gefallen, ihn noch zu verstärken. Alle Vögel entboten im Konzert ihr Lebewohl dem Frühling und priesen die Geburt eines schönen Sommertages¹.» Diese Worte enthüllen schlicht und innig Rousseaus Liebe zur Natur. Die Natur war die große Trösterin dieses namentlich in späteren Jahren von so manchen Zweifeln und so großer Bangnis geplagten Menschen.