

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### A. J. Ellis und sein Beitrag zur Methodologie

von Volker Kalisch, Pfullingen

Ein Teil des Materials für die nachfolgenden Überlegungen verdankt sich einem zufälligen Fund. Die Barr Smith Library (Special Collections) der University of Adelaide besitzt ein Exemplar der raren Privatdrucke von *The History of Musical Pitch*<sup>1</sup>, die Alexander J. Ellis (1814–1890) zusammen mit nachträglichen Korrekturen und einem Anhang 1880 in London bei W. Trounce für "private circulation only" nachdrucken ließ. Von besonderem Interesse sind dabei zwei autographe Briefe des Autors an einen gewissen John Norbury, wobei der erste (von 1880) dem Druck voran- bzw. der zweite (von 1883) nachgestellt zusammen mit dem Privatdruck gebunden wurde. Nach Adelaide gelangte dieses Exemplar im Rahmen einer größeren Anschaffung antiquarischer Bücher; der Bibliotheksstempel zeigt das Datum: 21. 11. [19]67.

Auf Alexander J. Ellis' Verdienste sowie Bedeutung für den Aufbau der Vergleichenden Musikwissenschaft oder heute Ethnomusikologie muß an dieser Stelle nicht sonderlich hingewiesen werden<sup>2</sup>. Seine Untersuchungen und Publikationen waren für die Entwicklung des Faches zweifellos bahnbrechend<sup>3</sup>. Angesichts seiner bleibenden Leistungen stimmt man deshalb nur allzu gerne der Wertschätzung namhafter vergleichender oder ethnologisch orientierter Musikwissenschaftler zu, die ihn, wie z.B. erstmals Erich Moritz von Hornbostel (1877–1935)<sup>4</sup>, dann Jaap Kunst (1891–1960)<sup>5</sup> und Fritz Bose (1906–1975)<sup>6</sup> zu den Begründern ihrer Disziplin zählen. Wenn dies heute wohl auch niemand mehr so ausschließlich vertreten würde, so gilt er doch Fachkollegen wie z.B. Bruno Nettl (\*1930)<sup>7</sup>, Andrew D. McCredie (\*1930)<sup>8</sup>, Mantle Hood

<sup>1</sup> Erschien zuerst in: *Journal of the Society of Arts*, 28 (1880), S. 293ff.; ein erster Appendix ebda., S. 401ff., der in Bd. 29 (1881), S. 109ff. fortgesetzt wurde. Die nachfolgenden Seitenangaben können sowohl auf den Privatdruck als auch auf den originalen Fundort bezogen werden, da sie zur besseren Zitierfähigkeit von Ellis selbst weitgehend in der originalen Paginierung belassen worden sind; im folgenden als Ellis 1880 zitiert.

<sup>2</sup> Ich verweise hierzu auf meinen englischen Originalbeitrag in der *Festschrift Andrew D. McCredie*, hrsg. von Graham Strahle und David Swale, die in Adelaide, Australien, erscheinen wird und sich momentan im Druck befindet.

<sup>3</sup> Neben der oben bereits erwähnten Arbeit sei noch an die Abhandlung *On the Musical Scales of Various Nations* erinnert, zuerst erschienen in: *Journal of the Society of Arts* 33 (1885), S. 485ff.; ein Appendix ebda. Als Privatdruck ließ Ellis diese Arbeit für "private circulation only" 1885 in London nachdrucken. Die nachfolgenden Seitenangaben können sowohl auf den Privatdruck als auch auf den originalen Fundort bezogen werden, da sie zur besseren Zitierfähigkeit von Ellis selbst weitgehend in der originalen Paginierung belassen worden sind; im folgenden als Ellis 1885 zitiert. 1920 beendete Erich Moritz von Hornbostel seine Übersetzung der Arbeit, die er unter dem Titel *Über die Tonleitern verschiedener Völker* in den *Sammelbänden für vergleichende Musikwissenschaft* 1, München 1922 (= *Abhandlungen zur vergleichenden Musikwissenschaft*) veröffentlichte; im folgenden als Ellis 1922 zitiert.

<sup>4</sup> Erich von Hornbostel, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. Vortrag, gehalten in der Ortsgruppe Wien der IMG, am 24. März 1905*, in: *ZIMG* 7 (1905/06), S. 857ff.; hier nach der in Fußnote 7 (s.u.) genannten Ausgabe als Hornbostel 1905 zitiert. Der Aufsatz findet sich dort auf den Seiten 40ff.; Hornbostel bezieht sich auf S. 46 in Anmerkung 41 auf Ellis.

<sup>5</sup> Jaap Kunst, *Musilogica. A study of the nature of ethno-musicology, its problems, methods and representative personalities*, Amsterdam 1950 (Koninklijke Vereeniging Indisch Instituut, Amsterdam. Mededeling No. XC), S. 8. Diese Abhandlung gab Kunst später unter verändertem Titel heraus, mit dem sie Berühmtheit erlangte. So hieß das Buch in der zweiten Auflage *Ethno-Musicology. A study of its nature [...] to which is added a bibliography*, The Hague 1955; und in der dritten *Ethnomusicology [...]*, The Hague 1974. (Die vierte Aufl., The Hague 1974, ist ein "photomechanical reprint", insofern hier zu vernachlässigen.) Die entsprechende Stelle findet sich in den Ausgaben auf folgenden Seiten: Kunst 1950, S. 8; 1955, S. 10; 1959, S. 2.

<sup>6</sup> Fritz Bose, *Musikalische Völkerkunde*, Freiburg i.Br. 1953, S. 14.

<sup>7</sup> Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology*, Glencoe/London 1964, S. 14f.

<sup>8</sup> Andrew D. McCredie, *Systematic Musicology — Some Twentieth-Century Patterns and Perspectives*, Studies in Music 5 (1971), S. 4.

(\*1918)<sup>9</sup> oder Walter Graf (\*1903)<sup>10</sup> zumindest als Mitbegründer und Repräsentant einer der die vergleichende, systematische Musikwissenschaft oder Ethnomusikologie mitkonstituierenden Einflüsse. Walter Graf schreibt hierzu:

„Zwei Hauptlinien [zur Erklärung des Interesses an außereuropäischer Musik; V.K.] sind zumindest erkennbar. Eine nimmt ihren Ausgangspunkt von der Diskussion der Tonleitern und Musiksysteme durch Helmholtz bzw. hernach durch Ellis — auch die gegenwärtige Musikforschung beschäftigt sich mit diesem Problem, die andere Linie kommt von der Frage des Ursprungs der Musik, die von den bedeutenden englischen Forschern Charles Darwin (1809—1882) und Herbert Spencer (1820—1903) vor allem naturwissenschaftlich und soziologisch beleuchtet wird“<sup>11</sup>

Als dritte Wurzel wird heute im allgemeinen, einem Vorschlag Bruno Nettls folgend, zu den physikalisch sowie ethnologisch motivierten Forschungsperspektiven auch die psychologische gezählt, wie sie seinerzeit z.B. von Carl Stumpf (1848—1936) vertreten wurde<sup>12</sup>

Diese Wertschätzungen und die mit ihnen verbundenen Konsequenzen sollen nun einer näheren Betrachtung unterzogen, die Einsichten daraus für eine Neubewertung der Bedeutung Ellis' herangezogen werden. Guido Adler (1855—1941), der neben Carl Stumpf einer der ersten war, der Ellis' Bedeutung klar erkannte und deshalb auf ihn 1888 mit Nachdruck aufmerksam machte<sup>13</sup>, stufte ihn als ein „denkwürdiges Muster wissenschaftlichen Fleißes und Ausdauer“<sup>14</sup> ein. Seiner Publikation über *The History of Musical Pitch* erkannte Adler den Stellenwert einer „selbständigen Material-sammlung“ zu, die wesentlich mit dazu beitrage, irgendwann einmal eine „Geschichte der musikalischen Stimmung“ schreiben zu können<sup>15</sup>. Worauf Adler also des Lesers Augenmerk lenkt, ist der Materialwert der Studie sowie das Arbeitsethos, aus dem heraus diese erstellt worden sei. Ellis wird als Beispiel für das von Adler vertretene Prinzip dargestellt, welches im wissenschaftlichen Beruf die Berufung zum Dienst an der Wahrheit begreift<sup>16</sup>. Aus keinem anderen Grund hat auch Hugo Riemann (1849—1919) in seinem *Grundriß der Musikwissenschaft*, zumindest im einschlägigen Literaturanhang, auf Ellis verwiesen<sup>17</sup>. Noch spricht sich etwas von derselben Überzeugung und Anerkennung in Jaap Kunsts Lexikonartikel über *Ellis* aus<sup>18</sup>. Kunst beschreibt Ellis als einen nun allerdings schon charismatisch gedeuteten Forscher, der „auf einer Anzahl verschiedenartiger wissenschaftlicher Gebiete hervorragende Arbeit geleistet“ habe<sup>19</sup>, den offensichtlich „eine beinahe unerschöpfliche Energie und ein Interesse, welches sich, einmal geweckt, mit zäher Ausdauer durchsetzte“, antreibe<sup>20</sup>, der also eine „vielseitig begabte und phänomenal fleißige Persönlichkeit während ihres langen und wohlgenutzten Lebens“<sup>21</sup> darstelle.

<sup>9</sup> Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, New York 1971, S. 46.

<sup>10</sup> Walter Graf, *Die vergleichende Musikwissenschaft in Österreich seit 1896*, in: *YIFMC* 6 (1974), S. 16f.

<sup>11</sup> Graf 1974, S. 17. Von nicht geringem Interesse ist eine Interpretation Marcia Herdon's/Norma McLeod's, die in Ellis eine Verbindung zur Linguistik, wie sie von Ferdinand de Saussure geprägt wurde, sehen; vgl. *Music as Culture*, Darby, Pa. 2. Aufl. 1982, S. 15.

<sup>12</sup> Nettel 1964, S. 15.

<sup>13</sup> Freilich hat die Würdigung Ellis' einerseits keineswegs eine Kritik andererseits ausgeschlossen. Zu Adlers prinzipieller Skepsis gegenüber „systematischen“ Bemühungen vgl. Volker Kalisch, *Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler*, Baden-Baden 1988 (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen* 77), S. 55ff.

<sup>14</sup> Guido Adler, Rezension *Alexander J. Ellis, On the history of musical pitch. Reprinted with corrections and an appendix [...]*, in: *VfMw* 4 (1888), S. 146.

<sup>15</sup> Ebda.

<sup>16</sup> Vgl. hierzu Adlers „Glaubensbekenntnis“ in Kalisch 1988, S. 19.

<sup>17</sup> Hugo Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 1908, S. 39 und 113.

<sup>18</sup> J. Kunst, Art. *Ellis, Alexander John*, in: *MGG* 3, (1954), Sp. 1284ff.; hier zitiert als Kunst 1954.

<sup>19</sup> Kunst 1954, Sp. 1289.

<sup>20</sup> Ebda.

<sup>21</sup> Ebda., Sp. 1287

Materialwert der Studien einerseits und eine vielen als vorbildlich geltende Forscherhaltung andererseits bestimmen also zunächst die Würdigungen. Praktischen Nutzen zogen vor allem aus erster Eigenschaft schon bald jene Forscher, die, wie Arthur Mendel (1905—1979) nicht ohne Ironie in seinen wohlfundierten Artikeln an schlagenden Beispielen nachweist<sup>22</sup>, in der Tat Ellis' Ergebnisse entweder einfach übernahmen oder sich diese doch zur mehr oder weniger diskutierten Grundlage ihrer eigenen weitergehenden Forschung aneigneten<sup>23</sup>.

Etwas anderes klingt jedoch an, wenn nun Ellis' Arbeiten in neueren Publikationen als "obligatory reading"<sup>24</sup> bezeichnet, sie also auf die Ebene von ‚Klassikern‘, explizit zur Grundlage oder zum Maßstab für vergleichende Studien schlechthin erhoben werden<sup>25</sup>. Welche Qualität kommt hier hinzu? Einen Hinweis auf die ganz andere Art der Wertschätzung liefert wiederum Jaap Kunst in seinem für die theoretische Entwicklung der vergleichenden Musikwissenschaft zur Ethnomusikologie<sup>26</sup> bedeutsamen Buch *Musicologica* von 1950. Dort heißt es:

"In more than one respect ELLIS and HIPKINS [Ellis' Mitarbeiter, s.u.] did pioneering work with this investigation [i.e. *On the Musical Scales of Various Nations*]. Not only because they at last opened the eyes of European musicologists to the fact there could exist, apart from Western scale constructions, other ones built on totally different principles, which, by ears accustomed to them, were experienced as normal and logical, but they were also the first to apply a method of representing intervals which, since then, has found general acceptance, because it offers the Westerner advantages far exceeding all other methods of presentation"<sup>27</sup>.

"Method", hier fällt also der Schlüsselbegriff, der die grundlegende Bedeutung von Ellis in einer völlig anderen Perspektive erscheinen läßt. Kunst unterstreicht an anderer Stelle:

"Now it is ELLIS' great merit to have proposed and put into practice, in his cents system, a manner of representation that creates the possibility of immediate comparison with all our western scale-steps. For he took — it was the egg of Columbus! [sic!, V.K.] — the tempered European semitone as unit of measurement, and divided this into 100 equal parts called cents"<sup>28</sup>.

Das Außerordentliche dieser "method", sofern man die Einführung der cent-Umrechnung überhaupt eine solche nennen will, leuchtet uns heute nicht mehr so recht ein. Es bedarf schon solcher Autoritäten wie Bruno Nettl oder Mantle Hood, um das damals Revolutionäre in Ellis' Tat zu erahnen. Nettl preist z.B. Ellis' cent-Unterteilung als die "objective description of scales"<sup>29</sup> — und Hood geht noch einen Schritt weiter, indem er Ellis' 'Erfindung' geradezu mit einem Erlösungsakt gleichsetzt:

"The ethnomusicologist was given the cent system, and he could measure non-Western intervallic structures as precisely as his ear and the limitations of the monochord would permit"<sup>30</sup>.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu vor allem "Part I" seiner Aufsatzfolge *Pitch in the 16th and 17th Centuries*, in: *MQ* 34 (1948), S. 31, Fußnote 12. Mendels Aufsätze wurden hier nach der von ihm selbst veranstalteten Zusammenstellung und Neuausgabe *Studies in the History of Musical Pitch. Monographs by Alexander J. Ellis & Arthur Mendel*, Amsterdam 1968 zitiert; die entsprechende Fußnote findet sich auf S. 91

<sup>23</sup> Es wäre ein Leichtes, Mendels Liste der „Nutznießer ohne Quellennennung“ um ein Vielfaches zu vermehren. Genannt seien hier nur drei weitere Beispiele: Clarence G. Hamilton, *Sound and its Relation to Music*, Boston 1912, vor allem: *Chapter III. Pitch*, James Jeans, *Science & Music*, Cambridge 1937/New York 1968, S. 144f. und Jess J. Josephs, *The Physics of Musical Sound*, Princeton, New Jersey 1967 (= *Van Nostrand Momentum Book* 13), S. 63ff.

<sup>24</sup> W. R. Thomas und J. J. K. Rhodes im Art. *Ellis, Alexander J.*, in: *The New Grove* 6, 1980, S. 138.

<sup>25</sup> Vgl. Hood 1971, S. 45.

<sup>26</sup> Diese Umbenennung ist wohl hauptsächlich nach dem zweiten Weltkrieg und dann wiederum vor allem in den USA vollzogen worden; vgl. weiter unten. Ich folge hier den überaus informativen und erhellenden Ausführungen von Artur Simon, *Probleme, Methoden und Ziele der Ethnomusikologie*, in: *Jb. der musikalischen Volks- und Völkerkunde* 9 (1978), S. 8f.

<sup>27</sup> Kunst 1950, S. 9; 1955, S. 11; 1959, S. 3.

<sup>28</sup> Kunst 1950, S. 11; 1955, S. 12; 1959, S. 4.

<sup>29</sup> Nettl 1964, S. 16.

<sup>30</sup> Hood 1971, S. 46.

Offensichtlich spielt hier Hood mit "precisely as his ear" auf die wissenschaftliche Objektivität, mit dem Monochord-Vergleich auf die jahrhundertelange eurozentrische Eingebundenheit vieler Musiktheoretiker an, die sich nun von der Herrschaft des in Frage gestellten europäischen Tonsystems angeblich befreien könnten.

Diese Wertschätzung, die gleichsam eine Reformation der Musikwissenschaft qua Einführung einer neuen, nämlich „objektiven“ Methode apostrophiert, hat freilich etwas anderes als die bereits erwähnten Würdigungen im Blick. Die Frage liegt nahe, ob es sozusagen Ellis' Intention entsprochen hat, der Musikwissenschaft eine neue methodologische Grundlage zu schaffen, und wenn ja, warum?

Hier nun werden die bereits erwähnten Briefe Ellis' interessant. Sie sind nämlich zu einem Zeitpunkt geschrieben, wo Ellis im Falle des ersten Briefes von 1880 noch ganz unter dem Eindruck des Erfolgs seiner Veröffentlichung über *The History of Musical Pitch* steht (rückblickend) und wo im Falle des zweiten Briefes von 1883 die Veröffentlichung der zeitlich nur vier Jahre<sup>31</sup> auseinanderliegenden Abhandlung *On the Musical Scales of Various Nations* bereits Gestalt anzunehmen beginnt (vorausblickend). Ich gebe nachfolgend den vollen Wortlaut beider Briefe wieder:

1

6 June 1880

Dear Sir

I beg to thank you very much for your magnificent work on the Box of Whistles! which I have looked at with great delight. What pleasure you must have had in making the drawings and visiting the churches! I was particularly pleased to see the outside look of many organs of which I had heard so much. I wished very much in the course of my own work that it had been possible for me to visit the organs & the organ[-]builders who have restored them myself. You have dealt with the part which is generally most permanent. I have been endeavouring to restore that to its original state which is most frequently & grievously altered, pitch I failed utterly in Holland M. Philbert<sup>32</sup>, a friend of Cavaillé-Coll's<sup>33</sup>, was, two years ago, consul at Amsterdam. He is an organ connoisseur, & I endeavoured thro[ugh] him to get the pitch of the Dutch organs. He assured me they had all been altered. But if I had got among the builders, as I did in London, I might have met with some stray pipes which would have let me into the secret. As it is I have been obliged to pass them by I calculate that it w[oul]d take 3 years travelling to find out what is still wanted. The difficulty of finding an old pitch is very great. I have been 2 years trying for Strasburg Minster & have not got it yet within a semitone with certainty One w[oul]d think it were easy to get forks tuned to organs at given temperatures. I have not found it so. Though I was fortunate at Hamburg, Vienna & Dresden. Temperament is another most important point. In North Germany, you will see, the equal temperament was introduced very early With us it's not 40 years old!

The position of an organ is important to the tone. Windows behind it are bad, flashes of sunshine across the pipes even worse; both throw the instrument in whole, or, still worse, in part into a different pitch & hence out of tune. The crowding of pipes inside, the shading of the ends by ornaments, are all bad for the tone & pitch.

Thanking you again very much [-] I remain

Yours truly

Alex. J. Ellis

<sup>31</sup> Bevor Ellis 1885 seine Studie über die *Musical Scales* unter dem bekannten Titel veröffentlichte, erschien sozusagen als vorläufige Fassung die Abhandlung *Tonometrical Observations: On Some Existing Non-harmonic Scales*, in: *Proceedings of the Royal Society of London* 27 (1884), S. 368ff.

<sup>32</sup> Wird von Ellis auch in Anmerkung 1 seiner *History*, "List of my Principal Helpers", in der Rubrik "Private Gentlemen and Ladies" genannt; Ellis 1880, S. 293.

<sup>33</sup> A. Cavaillé-Coll muß für Ellis von großer Bedeutung gewesen sein. Nicht nur, weil Ellis ihn mit einem \* in der "List of my Principal Helpers" in der Rubrik "Organ-builders" besonders hervorhebt, sondern weil "Cavaillé-Coll's Rule" von entscheidendem Einfluß auf Ellis Orgelpfeifenberechnungen ist; vgl. Art. 8. *The Organ Pipe*, Anmerkung 5, *Ellis 1880*, S. 296. Seine Bedeutung für Ellis wurde auch von Mendel 1948, S. 579; 1968, S. 155 hervorgehoben.

2.

22 April [18]83

Dear Sir

In opening your beautiful "Box of Whistles" yesterday I found by the date of your letter accompanying it, that I could not have sent you the continuation of my appendix to my History of Musical Pitch, & as this contains fresh information respecting Strasburg Minster & London Temple Organs, it may prove of interest to you, & I hasten to rectify my error in not sending it previously. It is printed so as to be gummed in at the end of the copy I sent to you.

I have not worked at the subject since. At present I am endeavouring to discover the musical scales of different nations, but find the facts difficult to determine with exactness.

Truly yours

Alex J Ellis.

John Norbury Esq.

John Norbury, der als Adressat am Ende des Briefes von 1883 genannt wird, war sicherlich auch der ursprüngliche Besitzer des Privatdrucks von *The History of Musical Pitch*<sup>34</sup>. Er ist der Autor eines kleinen Buches über Orgeln, *The Box of Whistles*<sup>35</sup>, in welchem er die Ansichten verschiedener Orgeln mitteilt und erklärt. Für die Übersendung dieser kleinen Schrift revanchierte sich Ellis wohl mit seiner eigenen Abhandlung, wahrscheinlich begleitet von dem ersten Brief (1880), in dem er von einigen eigenen Erfahrungen mit Orgeln bzw. Orgelbau berichtet. Was er dabei speziell über das Phänomen der Orgelstimmung aussagt, ist wohl jedem Organisten bestens vertraut. So sind die angetroffenen Stimmungen, zumal hinsichtlich erhoffter historischer, meistens keine originalen, und wo es welche gibt, so sind sie in ihrer Stabilität sowie Reinheit laufend durch äußere Einwirkungen gefährdet. Seine Bemerkungen decken sich dabei im wesentlichen mit denen in Art. 8 seiner Abhandlung *The History of Musical Pitch* genannten Beobachtungen, wenn er auch die dort angeführten Faktoren hinsichtlich einer genauen Tonhöhenbestimmung: Temperaturwechsel, Länge der Pfeifen, Windstärke und Windmenge durch die von Zugluft (Fenster), Lichteinfall, ungünstige Kombination und Wechselwirkung der zusammen erklingenden Pfeifen so wie Verzerrungen ergänzt.

Was hingegen ein Licht auf seine angewendete Forschungs-Methode wirft, ist sein Eingeständnis, selbst nach zwei Jahren wiederholter Versuche in einem konkreten Fall („Strasburg Minster“) immer noch keine „certainty“, keine Sicherheit oder Zuverlässigkeit in der Bestimmung alter Tonhöhen erlangt zu haben. Daß diese Schwierigkeit etwas mit seiner Untersuchungsweise selbst zu tun haben könnte, darauf kommt Ellis freilich nicht. Im Gegenteil — Schuld schreibt er den Tatsachen zu, die er im zweiten Brief (1883), wo er bereits sein Projekt über die Tonskalen verschiedener Ethnien erwähnt, schilt, daß sie sich seinem Anspruch auf „exactness“ geradezu entzögen.

\*

Was aber war nun Ellis' Methode? Die Tatsache jedenfalls, daß Ellis bereits in seiner *The History of Musical Pitch* Tonabstände in cents angibt<sup>36</sup>, ist bestenfalls ein Hinweis auf eine „Methode“, ist ihr Bestandteil. So liegt auch sein eigentlicher methodischer Ansatz wo ganz anders, nämlich dort, wo es um exaktes Messen und sicheres Berechnen geht, wo klingende

<sup>34</sup> Ein auf der Innenseite des Einbanddeckels eingeklebt, handbeschriebenes Papierschildchen trägt den Vermerk: "Presented to the Royal College of Organists: The Executors of John Norbury"

<sup>35</sup> John Norbury, *The box of whistles. An illustrated book on organ cases: with notes on organs at home and abroad*, London 1877

<sup>36</sup> Art. 5. *Equal Semitones as a Measure of Relative Pitch*, Ellis 1880, S. 295 einschließlich Anmerkung 4.



Wirklichkeit als ein im wesentlichen physikalischer Sachverhalt verstanden wird, der am besten und genauesten Widerspiegelung sowie Ausdruck in mathematischer Darstellung findet. Dahinter steht die zeittypische formalistische Überzeugung, Musik sei ein aus klingendem Material konstruiertes System von Klangbeziehungen eigener Ordnung, aus einem Material also, mit dem es eigentlich auch die physikalische Akustik zu tun habe<sup>37</sup>. Was deshalb Physik über das klingende Material zu sagen wisse, müsse gleichzeitig ein Beitrag zur Erklärung der Musik selbst sein.

Nun mag das nicht weiter verwundern, wenn man sich vergegenwärtigt, daß eines der vielen Gebiete, auf denen Ellis arbeitete, vielleicht sogar seine Hauptgebiete, das der Physik und Mathematik neben dem der Linguistik waren. Durch seine Übersetzung von Hermann von Helmholtz' (1821–1894) epochemachendem Buch *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (3. Aufl. 1870), konnte er sich als profiliert genug und auf dem neuesten Stand der physikalischen Diskussion stehend schätzen, was die mit Macht vordrängende Akustik anbelangt<sup>38</sup>. Insofern war seine Perspektive absolut zeitgemäß und typisch. Es kommt aber noch ein zweites, persönliches Moment hinzu. Ellis war nämlich, wie Kunst, Thomas/Rhodes und wie er selbst andeutet „tone-deaf“<sup>39</sup>, deshalb auch auf die Zusammenarbeit mit seinem Assistenten Alfred James Hipkins (1826–1903) angewiesen, weil er selbst nichts oder doch nur eingeschränkt hörte. Die messende und berechnende Zugangsweise zur Musik war also nicht etwa nur willkürliche Wahl, sondern im Grunde genommen die einzige, zudem vorgegebene Möglichkeit, der sich der Forscher aufgrund eigener physiologischer handicaps überhaupt bedienen konnte. Wenn man Musik schon nicht hört, dann stellt man ihr eben berechnend nach — warum nicht aus der Not eine Tugend machen, warum sie nicht in Übereinstimmung mit der allgemeinen Zeittendenz als Methode schlechthin benutzen?

Bezeichnenderweise ist gerade der methodische Aspekt, auf den wohl als erster Carl Stumpf aufmerksam gemacht hat, in der Rezeption von Ellis' Schriften zunächst unberücksichtigt geblieben. Dennoch hat er schon wenig später in Stumpfs eigener ‚Schule‘ der allmählich aufblühenden vergleichenden Musikwissenschaft, aber eben auch auf diese begrenzt, zu ganz erheblichen Konsequenzen und Differenzierungen geführt. Was nach dem zweiten Weltkrieg z.B. Kunst, Nettel und Hood als Ellis' „contributions to methodology“<sup>40</sup> feiern, mit denen sie gleichzeitig die vergleichende Musikwissenschaft beginnen lassen wollen, stößt bei deutschsprachigen Fachkollegen zu Ellis Zeiten eher auf abwägende Distanz<sup>41</sup>. Selbst im angelsächsischen

<sup>37</sup> Vgl. hierzu Artur Simon, der mit dieser Näherungsweise gleichzeitig den Beginn und die erste Phase musikethnologischer Forschungen charakterisiert, Simon 1978, S. 10.

<sup>38</sup> Ellis stellt sich selbst auf der Titelseite seiner *History* mit der Beischrift „Translator of Prof. Helmholtz's 'Sensations of Tone'“ vor. Der genaue Übersetzungstitel lautet: *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music, translated with the author's sanction from the third German edition, with additional notes and an additional appendix*, London 1875.

<sup>39</sup> Kunst 1950, S. 9; 1954, Sp. 1285; 1955, S. 10; 1959, S. 2; Thomas/Rhodes 1980, S. 138; Ellis 1885, S. 485; 1922, S. 5; Stumpf 1886, S. 513.

<sup>40</sup> Nettel 1964, S. 15.

<sup>41</sup> An dieser Stelle sollte deutlich werden, daß die Identifizierung der Entwicklung der (deutschsprachigen) „Vergleichenden Musikwissenschaft“ mit der (angelsächsischen) „Ethnomusicology“, wie sie Simon in seiner ansonsten ausgezeichneten Studie vornimmt (1978, S. 9), zumindest problematisch ist und auf ungenauer Kenntnis der geschichtlichen Lage wie methodologischen Differenzen beruht. Erinnert sei auch an die von Carl Stumpf in deutlicher Abhebung geschriebene Rezension *Alexander J. Ellis, On the musical scales of various nations. Reprinted with addition and correction [...]*, in: *VfMw* 2 (1886), S. 511ff., in der er u.a. mahnt: „Aber das Eine springt in die Augen, daß die meisten der hier besprochenen Leitern in den meisten ihrer Bestandtheile nicht auf das Gehör, sondern auf eine mathematisch-mechanische Saitentheilung gegründet sind; daß also diese, einfach gesagt, unmusikalische Methode der Leiterbildung, welche dem Ohr künstlich gefundene statt der natürlich verwandten d.h. fürs Gehör selbst sich markirenden Töne aufdrängt, nicht bloß bei den Griechen, sondern viel allgemeiner und ohne Zweifel auch viel früher geübt worden ist. Vergleichende Studien in dieser Richtung führen, scheint mir, nicht etwa zu einer gleichen Werthschätzung jeglicher Sorte von Musik, sondern vielmehr zu der Ansicht, daß die Kunst der Töne in der gegenwärtigen europäischen Musik ausschließlicher und vollkommener als früher auf das Gehör gegründet und daß dieses selbst in der Auffindung der natürlichen Tonverwandtschaften fortgeschritten ist“ (S. 523). Kein geringerer als Erich Moritz von Hornbostel hat später in seinem berühmten programmatischen Aufsatz von 1905, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft*, unter ausdrücklicher Bezugnahme auf Ellis Stumpfs Kritik konkret vollzogen, und hat strikt zwischen (errechneter, theoretischer) „Instrumentalleiter“ bzw. (hörbarer, praktisch verwendeter) „Gebrauchsleiter“ unterschieden. Vgl. hierzu in: ders., *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hrsg. von Christian Kaden und Erich Stockmann, Leipzig 1986, S. 46.

Raum fand Ellis' bei zeitgenössischen Fachkollegen von seiten der Naturwissenschaften und der Physik im besonderen sicherlich nicht nur Zustimmung<sup>42</sup>. Diese wurde ihm vielmehr erst nach seinem Tode uneingeschränkt zuteil oder — um es klar zu sagen — erst nach dem zweiten Weltkrieg und hauptsächlich von amerikanischen Kollegen der damals zweiten oder dritten Generation, denen die Rolle historisch zufiel, maßgeblich auszulegen, worin Aufgabe und Wert der vergleichenden Musikwissenschaft lägen, was ihre Methoden seien.

Freilich wäre diese Diskussion keines weiteren Nachdenkens wert, würden die hier zur Sprache kommenden Einwendungen nicht auf ein viel tiefer liegendes Problem zielen. Es geht um die eine bestimmte Art von Forschung ermöglichende Methode, freilich nicht um jegliche Methode oder um Methode schlechthin, sondern um jene, die Ellis in der Hoffnung auf "exactness" anwandte und zu der sich noch namhafte und einflußreiche Vertreter der Ethnomusikologie derart bekennen, daß sie mit ihr die Fachgeschichte ihrer eigenen Disziplin beginnen lassen wollen. Sie legen sozusagen mit Ellis den methodologischen Angel- und Zeitpunkt fest, wo vergleichende Studien im angeblich modernen Verständnis „wissenschaftlich“ werden und als solche zu Recht ihren Platz in der gern kontinuierlich verstandenen Forschungstradition beanspruchen können. Welche Konsequenzen das aber impliziert und vor allem nach sich zieht, wird deutlich, wenn man sich den mit „Ellis“ nur chiffrierten Vorgang gerade in seiner Grundsätzlichkeit klarmacht.

Wofür der Name Ellis nämlich steht und worauf Stumpf vorsichtig hinweist, ist die folgenreiche Entscheidung, am komplexen musikalischen Phänomen bestimmte Teilaspekte so zu isolieren, daß sie einem bestimmten, naturwissenschaftlichen Wissenschaftsverständnis gemäß der Forderung nach Berechenbarkeit, nach anscheinend mathematischer Rationalität überhaupt, erst zugänglich werden. Dabei wird schnell von den musikalischen Sachverhalten selbst und ihren dazugehörigen Kontexten abgesehen, die Phänomene selbst in ein grundsätzlich anderes Sein verwandelt. Dieses mathematisierbare, meßbare, berechenbare Sein ist aber einem Weltverständnis zugehörig, dem eine völlig andere Logik wie kulturellen Tatsachen und ihren ihnen gemäßen Näherungsweisen innewohnt.

Die Transformation des komplexen musikalischen Phänomens in eine relativ simple, nämlich physikalisch induzierbare und mathematisch beschreibbare Entität, ermöglicht erst die ganzen errechneten Vonselbständigungen und anscheinend inhärenten Sachnotwendigkeiten, wie sie sich dann in Tabellen, Formeln, exakten Berechnungen und — last not least — in „Gesetzmäßigkeiten“ niederschlagen. Die methodologisch notwendige Verfremdung des musikalischen Sachverhalts ist sozusagen der Preis, den hier eine bestimmte Art von wissenschaftlicher Zugangsweise, zumal wenn sie sich „exakt“ und „gesetzmäßig“ gibt, zu bezahlen hat. Tatsächlich trug Ellis nicht unwesentlich zur Befestigung der naiven Überzeugung bei, „Fakten“ seien unmittelbar gegeben und das Verhältnis des Forschers zu ihnen entscheide sich im wesentlichen durch die richtige „Erhebung“. Jacques Handschin (1886—1955) hat diese Zugangsweise zu Recht als eine „positivistische“ charakterisiert, deren Stärke in ihrer „Tatsachenfeststellung“, deren Schwäche aber in ihren „voreiligen Schlussfolgerungen“ daraus lägen<sup>43</sup>.

Daß man sozusagen historisch geneigt war, diesen Preis mehr oder weniger bereitwillig um die Jahrhundertwende zu akzeptieren — um beim Bild zu bleiben —, mag man mit dem allgemeinen Triumph, mit der Dynamik und letztlich Dominanz des naturwissenschaftlichen Denkens auf allen Gebieten erklären. Daß diese unterwürfige Verbindung aber auch heute noch propagiert wird, in den meisten Fällen undurchschauertmaßen, befremdet. Und es darf die in Gang zu haltende Methodenreflexion auch nicht entlasten, wenn auf andere Fächer wie z.B.

<sup>42</sup> Es ist sicherlich nicht uninteressant, daß von Ellis' Kollegen auch Versuche zur Akustik unternommen wurden, die sich nicht oder nicht ausschließlich auf Mathematik stützen. Ein Beispiel ist das von Sedley Taylor geschriebene Buch, das schon im Titel seine sicherlich nicht immer ein- bzw. durchgehaltene Distanz zur Mathematik anzeigt: *Sound and Music: A Non-Mathematical Treatise on the Physical Constitution of Musical Sounds and Harmony*, London 1873.

<sup>43</sup> Jacques Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich 1948, S. 310.

auf parallele, vielleicht noch stärker dominierende Entwicklungen in den Sozialwissenschaften<sup>44</sup> oder auf so berühmte Fälle wie z.B. auf den des Musikpsychologen Carl E. Seashore (1866–1949) mit seinen seinerseits bahnbrechenden Untersuchungen<sup>45</sup> verwiesen werden kann.

Freilich ist man diesem Einfluß nicht nur und überall gleich mit Zustimmung oder Übernahme gefolgt. Vielmehr sind diese ihrerseits als Resultat einer mächtigen methodologischen Werbekampagne seitens der Naturwissenschaften zu interpretieren. Eigenständige Forscher und die vor allem mit der Geschichte, den Fragestellungen und Frageweisen der „Geisteswissenschaften“ Vertrauten haben durchaus — und so auch im Falle Ellis und seinen „contributions to methodology“ — kritische Einwendungen erhoben<sup>46</sup>. Entscheidend jedoch ist, daß jene Kritiken isoliert blieben und zum offensichtlich geschichtlich falschen Zeitpunkt vollzogen wurden. In den gleichzeitig oder wenig später geschriebenen Handbüchern der bereits erwähnten Autoren hat sich jedenfalls eine ganz andere Sichtweise durchgesetzt, wie auch der von Stumpf erhobene Einwand und die von Hornbostel daraus gezogenen praktischen Konsequenzen weitgehend unberücksichtigt blieben<sup>47</sup>.

Dies aber wirft nachträglich ein Licht auf den damaligen Stand der Methodenreflexion in der Musikwissenschaft sowie auf das offensichtlich noch immer unzureichende geschichtliche Bewußtsein ihrer selbst. Anders gelagerte Meinungen, problematische Disziplinannäherungen sowie unfruchtbare Methodentransformationen hat es immer gegeben und wird es auch weiterhin geben. Gegen diese Versuche wie auch gegen die sie antreibende Motivation soll überhaupt nicht gesprochen werden — im Gegenteil. Das vorsichtige Ausprobieren und kritische Vortasten sollte sogar immer gefördert werden, solange sich diese Versuche ihrer eigenen Problematik und ihres möglicherweise verstellenden Charakters bewußt sind und nicht ihrerseits in billige Dogmatik umschlagen. Reflektierendes Experimentieren drängt darüber hinaus zur unvoreingenommenen Erforschung und Bewußtmachung der eigenen Fachgeschichte im speziellen wie im größeren Kontext. Daß dabei der Kontext auf keinen Fall vernachlässigt werden darf, zeigt gerade auch das hier behandelte kleine Beispiel. Denn wie sehr Ellis' Suche nach einer in den Tonssystemen waltenden Rationalität ihn nicht nur von methodologischen Vorentscheidungen abhängig machte, die im Falle der Musik so gar nicht zutreffen wollen, sondern ihn auch die Grenzen seiner verwendeten Begriffe und der in ihnen waltenden Prämissen gar nicht erkennen ließ, zeigt ein kurzer Blick auf den damaligen Diskussionsstand über dieselben Phänomene in der eng benachbarten Disziplin „anthropology“

Viele Musikwissenschaftler hätten sich die Menge der unbegründeten Anknüpfungen und Fortführungen von Ellis' gepriesener „Methode“ begründet ersparen können, hätten sie zur Kenntnis genommen, daß Ellis' Suche nach Tonskalen und Tonssystemen z.B. voraussetzt, daß es solche überhaupt gibt. Was für ein Defizit spricht sich in Fächern aus, wo es an Offenheit, Interesse und Mut fehlt, sorgfältig zur Kenntnis zu nehmen, was jenseits eigener Fachgrenzen erforscht und diskutiert wird. Hätte also, konkret gesprochen, Ellis sich der Mühe unterzogen, einmal bei keinem Geringeren als einem der Gründungsväter der sich zeitgleich universitär

<sup>44</sup> Vgl. Friedrich H. Tenbruck, *Die unbewältigten Sozialwissenschaften oder Die Abschaffung des Menschen*, Graz 1984.

<sup>45</sup> Seine *Psychology of Music*, New York/London 1938, ist eine gleichermaßen atemberaubende wie beängstigende Fundgrube blinder und blauäugiger Übernahmen unreflektierter naturwissenschaftlich-empirizistischer Verfahrensweisen. Schon der Titel wird durch eine Bildbeilage des „Henrici Harmonic Analyzers“ geziert, die als Bildunterschrift den Ausdruck „a symbol of the science of music“ trägt. Wohlgemerkt, es handelt sich um eine „Psychology of Music“! Am Ende des *Preface* findet sich dann folgendes Bekenntnis, das in nuce Seashore's Anspruch und Charakter seines Psychologie-Verständnisses veranschaulicht [S. XI]: “[...] the science of music has revealed a microcosm, the operation of law and order in the structure and operation of the musical mind. It is a wonderful thing that science makes it possible to discover, measure, and explain the operations of the musical mind in the same attitude that the astronomer explains the operation of the stars“

<sup>46</sup> Arthur Mendel z.B. mahnt 1948 (!): „But what did most to give his [Ellis', V.K.] tables a specious appearance of scientific accuracy was his procedure in listing all pitches in frequencies 'correct' to one decimal point [...]. In so doing, he was only presenting the results of his calculations in precise form [...]“ (1948, S. 31f.; 1968, S. 91f.).

<sup>47</sup> Vgl. Fußnote 41.



etablierenden „anthropology“, bei Edward B. Tylor (1832—1917)<sup>48</sup>, umzusehen, er hätte dann vielleicht seine weitreichenden Vorentscheidungen erkennen, auf jeden Fall aber diskutieren können. Tylor schrieb nämlich in seiner 1881 erstmals veröffentlichten und einflußreichen *Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization* eine Bemerkung, die sich heute, zeitlich freilich unmöglich, wie ein kritischer Kommentar zu Ellis' drei Jahre später erschienener Abhandlung *On the Musical Scales of Various Nations* liest:

“We are apt to take it as a matter of course that all music must be made up of notes in scale, and that scale the one we have been used to from childhood. But the chants of rude tribes, which perhaps best represent singing in its early stages, run in less fixed tones, so that it is difficult to write down their airs. The human voice is not bound to a scale of notes, for its pitch can glide up and down. Nor among nations who sing and play by musical scales are the tones of these scales always the same. The question how men were led to exact scales of tones is not easy to answer fully”<sup>49</sup>

Diese Mitteilung, sachlich um das bemüht, was Tylor offensichtlich Schwierigkeiten bereitete, einfach unter die Kategorie „chant“ zu subsumieren, nimmt diese Erfahrung beschreibend in die Darstellung selbst hinein. Tylor versucht also nicht, Tatsachen einem vorgefaßten „System“ so einzupassen, daß sie ihre Eigenständigkeit verlieren, sondern versucht diese vielmehr sprachlich so zu fassen, daß die Bedingungen, unter denen Beobachtungen zu Fakten werden, mit aufscheinen — vielleicht liegt hierin die größte Differenz zwischen Tylor und Ellis. Aus Ellis' Beispiel können wir lernen, diesen methodologisch begründeten Fehler nicht unreflektiert zu wiederholen.

## Schumann-Erstdrucke. Versuch einer bibliographischen Ergänzung

von Joachim Draheim, Karlsruhe

Bis zur Opuszahl 135 (*Gedichte der Königin Maria Stuart*, erschienen 1855) hat Robert Schumann seine Werke, darunter auch einige wenige ohne Opuszahl, mehr oder weniger sorgfältig selbst zum Druck befördert. Die Opera 136 bis 144, 147 und 148 erschienen zwischen 1857 und 1864 als *Nachgelassene Werke*, herausgegeben von Clara Schumann und Johannes Brahms, während die Opera 145 und 146 (*Romanzen und Balladen für Chorgesang*, Hefte 3 und 4) nicht zu den nachgelassenen Werken zählen, da sie nach einer Notiz in den Erstdrucken (Elberfeld 1860, F. W. Arnold) schon acht Jahre zuvor dem Verleger übergeben worden waren. Bis zum Beginn der alten Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig (1879) wurden nur drei Werke ohne Opuszahl publiziert: die *Szenen aus Goethes Faust* (1858), *Scherzo und Presto passionato* für Klavier (1866) und, als Anhang zu op. 13, fünf weitere *Etudes symphoniques* für Klavier (1873). Die Edition der beiden Klavierwerke besorgte Johannes Brahms. Der 1893 wiederum von Brahms

<sup>48</sup> Tylor ist in der Zwischenzeit für die Geschichte der Sozialwissenschaften wiederentdeckt und rehabilitiert worden. Hierzu der kurze, aber überaus zutreffende Beitrag von Godfrey Lienhardt über Tylor in *The Founding Fathers of Social Science*, hrsg. von Timothy Raison, Harmondsworth 1969, S. 84ff.

<sup>49</sup> Zitiert nach der zweibändigen Ausgabe in *The Thinker's Library* 1 und 2, London 3. Aufl. 1946, Bd. 2, S. 48.