

spekulative Hypothesen oder gar Phraseologie hatte er deshalb kein Verständnis, und dem Nebel des modischen Ästhetizismus stand er mehr als distanziert gegenüber. In der Lauterkeit seiner Gesinnung, in der Ausstrahlung menschlicher Wärme und in der Unbestechlichkeit seines Urteils war er für seine Schüler musikalische Autorität und wissenschaftliches Vorbild zugleich.

Systematische Musikwissenschaft als Theorie der Musik oder als Lehre vom Musikverstehen?

von Helga de la Motte-Haber, Berlin

1. Die Systematische Musikwissenschaft im Dienste der Kunstgesetze

Der Begriff Systematische Musikwissenschaft ist nicht einmal hundert Jahre alt und dennoch sind die Hoffnungen zerstoßen, die sich mit diesem Forschungszweig einst verbanden. Als Guido Adler in seinem programmatischen Aufsatz aus dem Jahre 1885 *Über Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* zwei „Haupttheile“ unterschied, den ersten historisch nannte und den zweiten systematisch, definierte er die Musikgeschichte als Feststellung und Gliederung von zeitlichen und örtlichen Veränderungen und verband die Systematik mit der Idee einer Theorie der Musik, worunter er eine – an die Naturwissenschaften angelehnte – abstrahierende, zusammenfassende Darstellung der Kunstgesetze verstand. Diese Gesetze sollten der ästhetischen Betrachtung der einzelnen Kunstwerke ebenso dienen wie der belehrenden Unterweisung des Kompositionsschülers. Die Verflechtung der Kunstproduktion und der ihr zugeordneten Kunstwissenschaft war damit geleistet. Denn dem systematischen Teil der Wissenschaft war eine dienende Rolle für den Kompositionsschüler zugewiesen, für den historischen Teil hat Guido Adler eine solche Aufgabe nicht so explizit formuliert. Die Bildungsfunktion historischen Wissens war jedoch selbstverständlich.

Geschichte und Systematik als komplementär einander zuzuordnen, entsprach der allgemeinen Auffassung, daß überzeitlich geltende, als wahr erkannte Sachverhalte, sich ungeachtet ihrer zeitlich oder örtlich verschiedenen Herkunft, in einem Lehrgebäude zusammenfügen ließen. Vorbildlich hatte dies die „Musikalische Logik“ von Hugo Riemann gezeigt. Dessen Zusammenfassung der harmonischen und der metrischen Regeln in einer *Kompositionslehre* (1903/13) intendierte ebenfalls die didaktische Anwendung, billigte sich somit einen prognostischen Wert zu neben der beschreibenden und damit teilweise erklärenden Bedeutung, die jede Theorie beansprucht. Die Konzeption der Systematischen Musikwissenschaft im ausgehenden 19. Jahrhundert war jedoch zwiespältig. Die additive Nebeneinanderreihung, die Guido Adler vorgenommen hatte, widersprach dem Gedanken, daß die gesetzesmäßige Zusammenfassung grundsätzlich den historischen Fakten übergeordnet ist. Adlers inkonsequente Einteilung mag schlicht durch den Umstand erklärt werden, daß er als Historiker die eigene Tätigkeit hoch halten wollte. Es deuten sich bei Adler jedoch auch schon Zweifel an der ewigen Geltung der Kunstgesetze an.

Eine Hierarchie allerdings, die das System, und zwar sein eigenes obenanstellte, entwarf Hugo Riemann sogar, als er 1898 eine *Geschichte der Musiktheorie* publizierte: eine

Darstellung der das Kunstschaffen bewußt oder unbewußt regelnden Gesetzmäßigkeiten. Riemann hatte die historischen Änderungen nicht gering eingeschätzt, sondern auf das empfindlichste registriert: „Keine zweite Kunst weist wie die Musik eine fortschreitende Entwicklung auf; begann dieselbe doch erst vor 1000 Jahren . . . sich in den Besitz ihrer wichtigsten Wirkungsmittel zu setzen“ (S. 470). Riemann interpretierte diese Veränderungen jedoch zugunsten der Entfaltung tonsystemlicher Möglichkeiten, einer Entfaltung, die erhellend auf die Vergangenheit wirkt. Obwohl es seinen eigenen Worten zufolge „hervorragende Denker und Kunstverständige“ im Altertum gab, bedurfte es seiner eigenen Erkenntnisse, um auch die antike Monodie richtig zu erklären. Riemann verstand unter Theorie ein allumfassendes erklärendes Modell, das nicht nur die schon vorhandenen Werke erläutern, sondern auch zukünftige Exempel vorausbestimmen wollte. Der Schluß des dritten Bandes seiner *Großen Kompositionslehre* muß jedoch als Eingeständnis eines Irrtums interpretiert werden, auch wenn dieser sich nur als zänkische Polemik gegen Max Reger äußert.

Die Hoffnung, es könne ewige Kunstgesetze geben, wandelte sich im 20. Jahrhundert eher zur Furcht, alles sei vergänglich. Die Geschichte setzte Systeme nicht außer Kraft, begrenzte jedoch ihre Reichweite insofern, als sie sie historisch zuordnete, bedeckte sie mit dem Staub der Vergangenheit. Der Konservatismus, der sich mit den Bemühungen verband, eine Theorie der Musik zu schaffen, wurde offenkundig. Notwendig an Tätigkeiten des Zusammenfassens, Vergleichens und Abstrahierens gebunden, vom Aktuellen daher immer übertroffen, war der Blick der Theoretiker nach rückwärts gewandt; sie kamen – wie Schönberg einmal sagte – „im Leben immer zu spät“. Zumindest die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts weist jedoch zahlreiche Bestrebungen auf, theoretische Gebäude zu schaffen. Nur wenige Komponisten haben es unversucht gelassen, neben ihren Werken Tonsatzprobleme zu erörtern, die überwiegend auch als Unterweisungen dienen sollten. Der Charakter dieser theoretischen Versuche hat sich jedoch in zweierlei Hinsicht gewandelt. Einmal wird, sofern Komponisten als Autoren auftraten, die Rechtfertigung des eigenen Schaffens deutlich spürbar. Sofern wie bei Olivier Messiaens Lehrwerk *Technique de mon langage musical* der Hinweis auf die eigene Tätigkeit schon im Titel auftaucht, bedeutet dies grundsätzlich keinen größeren Subjektivismus, als wenn der Anspruch, wie bei der *Unterweisung im Tonsatz* von Paul Hindemith, allgemeiner gestellt wird. Der Charakter der Rechtfertigung äußert sich darin, daß im Unterschied zum älteren Theoriebegriff den Begründungen ein umfassenderes Gewicht zukommt. Die insistierende Berufung sensorischer Fähigkeiten dessen, was ein „feines Ohr in der Tiefe“ wahrnimmt, des Vogelsanges oder der unveränderbaren Physik der Obertöne bei Messiaen und Hindemith steht ein relativ selbstverständliches Vertrauen auf die im Bewußtsein wurzelnde Logik bei Hugo Riemann gegenüber, ein Vertrauen, das sich darin äußert, daß das sehr spitzfindige Konstrukt der Untertonreihe von Riemann klaglos preisgegeben werden konnte, als es Carl Stumpf als Zugeständnis an den methodischen Materialismus der Neu-Kantianer enthüllte. Ernst Kurth, dem im 20. Jahrhundert noch ein System gelang, geht ebenfalls von einem Theoriebegriff aus, der die zusammenfassende Abstraktion in den Mittelpunkt rückt und die Begründungen im Erleben der Kraft fast axiomatisch vom Vitalismus und der Lebensphilosophie gesetzt annimmt und gestalttheoretische Sachverhalte ebenfalls nicht weiter befragt. Die Veränderungen im Theoriebegriff des 20. Jahrhunderts – das Werk von

Kurth ausgenommen – bestehen darin, daß die Musik nicht als fundierend für die Regeln angesehen wurde, sondern fundiert werden sollte.

Zum zweiten ist das Vertrauen in die Reichweite der theoretischen Aussagen gebrochen. Ewigkeitsansprüche werden wie in Schönbergs *Harmonielehre* (1911) explizit bezweifelt. Wenn sich eine Theorie als umfassend deklarierte, so äußert sich die Ungewißheit, dazu berechtigt zu sein, in verdammenden Urteilen gegen manche Formen Neuer Musik. Sogar Ernst Kurth verdammt die „Linearität“ der Musik der 1920er Jahre. Linearität sollte den Werken von Bach und Wagner vorbehalten sein und nicht zur Bezeichnung atonaler, von ihm als willkürlich zusammengewürfelt verachteten musikalischen Äußerungen benutzt werden. Unausgesprochen galt damit Kurths Ablehnung Hindemith, der seinerseits das ursprünglich freundliche Verhältnis zu Schönberg 1937 beendete durch eine seltsam groteske Analyse des Klavierstücks opus 33a. Die Systeme, die der Beschreibung musikalischer Zusammenhänge dienen sollten, erschienen im 20. Jahrhundert eingengt. Nicht nur die Entwicklung hin zur Neuen Musik, sondern auch der Blick in ferne Lande, ließ ungeahnte Möglichkeiten sichtbar werden. Der Anhäufung historischen Stoffes war keine Systematik gewachsen, die ohne erneutes Vergessen hätte auskommen können. Statt dessen häufte man noch ethnologische Kenntnisse dazu. Die dadurch bedingte Relativierung einer tonsystemlichen Ordnung erkannte wahrscheinlich Stumpf 1911 als einer der ersten. Zunehmend löste sich das komplementäre Verhältnis von historischer und systematischer Wissenschaft auf, denn es verblaßte die Idee einer Wissenschaft von den Kunstgesetzen, als welche die Systematik von Guido Adler definiert worden war. Wo immer sich Wissenschaftler oder Künstler anschickten, musikalische Materialien zu sammeln und zu klassifizieren, Zusammenhänge zu bilden und zu abstrahieren, so konnten sie doch ihren Theorien nicht mehr jenen utopischen Glauben der Voraussage integrieren, die einem naturwissenschaftlichen Gesetz eignet. Ein Gesetz muß zukünftige Fälle einschließen, dies macht seine prognostische Qualität gegenüber dem faktisch Gegebenen aus. Obwohl streng kontrolliert, sind naturwissenschaftliche Theorien daher auch dem Bereich der Fantasie zuzuordnen, weil sie die Wirklichkeit um das Mögliche erweitern. Zunehmend wurde deutlich, daß einer am Modell der Naturwissenschaften orientierten Musiktheorie dies grundsätzlich versagt bleiben muß, es sei denn, sie ist Theorie um der Theorie und nicht um der Musik willen. Die Entwicklung der Kunst erwies sich als erheblich vielfältiger, als dies irgendeine Theorie hätte ahnen lassen können. Zwingt Bescheidung vor der Kunst zur Preisgabe der ursprünglichen Konzeption der Musikwissenschaft, so bedeutet dies nicht, daß Tätigkeiten des Systematisierens nicht weiterhin wissenschaftlich wären. Sie genügen nur nicht mehr, um heute den Gegenstand der Systematischen Musikwissenschaft zu definieren. Klassifizieren, Typisieren, Experimentieren und Interpretieren sind Vorgänge, die sich zu den Gegenständen, auf die sie angewandt werden, partiell neutral verhalten.

2. Systematik als Grundlagenforschung

Wie rissig die ursprüngliche Konzeption der Systematischen Musikwissenschaft geworden war, zeigte sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg sehr drastisch. Es mag ein merkwürdiges Zusammentreffen sein, daß im selben Jahr, als Ernst Kurth starb, der für die Musik Teile

des Theoriebegriffs des 19. Jahrhunderts in das 20. rettete, im ersten Heft der *Musikforschung* eine Neukonzeption der Systematik versucht wurde. Ist der Umstand nicht bedenkenswert, daß damals gleich zwei Aufsätze einem Thema gewidmet wurden, dessen sich die Musikforschung in den folgenden Jahrzehnten selten annahm? Der Zweite Weltkrieg, der das bürgerliche Wertsystem erschütterte, verschonte auch nicht die leitenden Ideen der Wissenschaft. Für manche Konzeption war kein Wiederaufbau möglich. An die Stelle der Idee einer Theorie der Musik, die durch das Aufkommen des Historismus schon lange vorher zerrüttet war, traten Vorstellungen, die sich in den Begründungsregressen der theoretischen Werke (dabei auch in der Suche nach „Voraussetzungen“ schon bei Ernst Kurth) abgezeichnet hatten. Die Systematische Musikwissenschaft wurde neu definiert als Grundlagenforschung. Ziel war damit nicht mehr das abstrakte zusammenfassende Lehrgebäude, das Deutungshilfen für das einzelne Musikwerk bot, sondern es wurde nach Elementarem gesucht, das als physikalische oder psychologische Prämisse, als etwas nicht Artifizielles, aber Konstantes vor der Musik gegeben sei. Zur Debatte standen die Fragen, „was und wie der Mensch höre“. Berufen wurde die damals offensichtlich noch unzerstört erscheinende Natur als Wesen, das sowohl den Ton und seine Eigenschaften bestimmte und auch das Fundament für das menschliche Hören bildete.

Vor dem Zweiten Weltkrieg war, selbst wenn sich die jeweilige Theorie der Musik nicht allen Phänomenen öffnen wollte, die Suche nach Voraussetzungen davon geprägt, Erweiterungen zu schaffen. Sofern damals die Natur bemüht wurde, was immer bedeutete, Obertönen irgendeinen erklärenden Wert beizumessen (z. B. für Konsonanzen), erfuhren auch entferntere Obertöne Duldung, damit kompliziertere Akkordverbindungen nicht vermieden werden mußten. Dennoch konnte der Dreiklang als großartige Naturerscheinung erst einmal bewundert werden. Sowohl der Schönbergschen *Harmonielehre* als auch der Hindemithschen *Unterweisung* liegt ein weitgehend physikalisch bestimmter Konsonanzbegriff zugrunde; Erweiterung schaffte die Anerkennung vom Grundton entfernterer Teilfrequenzen. Eine andere Möglichkeit, eine Erweiterung zu schaffen, bestand in der Wahl sehr allgemeiner anstelle spezieller Kategorien. Solcher Generalisierbarkeit bediente sich Ernst Kurth, in dem er an die Stelle von besonderen musikalischen Funktionen, z. B. der Tonika, psychologisch allgemeines Erleben, z. B. das der Ruhe, setzte. Erlebniskategorien besitzen einen großen Umfang; es war daher auch ein Leichtes gewesen, die erwähnte Kategorie „linear“ auf musikalische Sachverhalte zu übertragen, für die sie Kurth nicht gedacht hatte. Nach dem Zweiten Weltkrieg diente hingegen die Bestimmung der Grundlage vor allem dazu, einzuengen. Die Musikwissenschaft, die von historischen Fakten überschüttet war, suchte Halt, indem sie zwar ihre Anreicherung weiter betrieb, aber den Zuwachs an Neuem heftig zu verbieten suchte, wenn es nicht aus den Bausteinen erstellt war, die ihrer Definition von Grundsteinen entsprach.

Grundlagenforschung bedeutete allerdings nicht, Grundlagen zu erforschen, sondern Programme vorzulegen, in denen die physikalische Natur des Schalles eingeeengt wurde auf die in der tonalen Musik gewohnten Frequenzspektren und die menschliche Wahrnehmung an psychologische Gesetze gebunden erschien, die, verspätet empirisch mit vielen experimentellen Fehlern überprüft, die Tendenz zur guten Gestalt mit dem Stichwort Tonalität gleichsetzten. Wenn von natürlichen Ordnungen gesprochen wurde und damit Intervalle und Akkorde gemeint waren, die durch Prägnanz und Einfachheit herausragten – also wie

der Dreiklang „gute Gestalten“ gemäß den gestalttheoretischen Kriterien bildeten –, so war dies eine schlichte Behauptung, die allerdings den Vorzug hatte, nicht geprüft und nicht widerlegt werden zu können. Ein Gegenbeweis hätte einer Stichprobe von Hörern bedurft, die in keiner Weise vorgebildet waren und nicht das Bekanntere mit dem Natürlicheren verwechselten. Daß das Natürlichere Voraussetzung für das Musikschaffen sein sollte, war den Historikern, die damals eine Systematische Musikwissenschaft gründen wollten, nicht ganz selbstverständlich. Diese axiomatische Festlegung verband sich immer mit einer trickreichen Zwar-Aber- oder Einerseits-Andererseits-Argumentation, bei der dann die geschichtlichen Veränderungen als kunstvolle Überformung des Elementaren erschienen. Grundlagenforschung bedeutete unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, der Relativierung des Musikbegriffs durch den Historismus zu begegnen, indem hinter den je unterschiedlichen geschichtlichen Formen eine elementare, konstante, nicht von Vergänglichkeit betroffene Natur vermutet wurde. Zunehmend aber schienen alle in der Geschichte entfalteten Formen sich unter einem Musikbegriff subsumieren zu lassen, wenn sie gegen die Neue Musik gesetzt wurden, die zu Anfang der 1950er Jahre alles hinter sich ließ, was Musikwissenschaftler als Voraussetzung der Musik betrachteten. Nicht einmal der einzelne Ton erschien den Komponisten als etwas Gegebenes. Sie konstruierten ihn mit mühsamen Verfahren. Sie begaben sich zeitweilig in die kalte klare Luft der vollkommenen Abstraktion. Ihnen war alles Vorgegebene der Gegenaufklärung verdächtig. Die Entwicklung der Neuen Musik gab der auf Beschränkung angelegten Grundlagenforschung einen Inhalt, der ihr Verhältnis zur Historie schlagartig unproblematisch erscheinen ließ. Denn Grundlagenforschung hieß, Einspruch gegen die jenseits der gewohnten tonalen Ordnung sich ansiedelnde Neue Musik zu erheben und diese Musik als angsterregend und teuflisch wie das „Gestöhn einer Rangierlokomotive“ zu empfinden. Über den Hörer wurde behauptet, daß sein Ohr auf den Naturklang eingerichtet sei und daher nicht befähigt wäre, diese Produktionen zu verarbeiten. Seltsame Begriffe wurden geboren. War von „Unnatur“ schon früher im Zusammenhang mit der Musik Schönbergs die Rede, so wurden nun noch Steigerungen wie die „Denaturierung“ erfunden. Unterscheidungen zwischen „organischer und anorganischer Musik“ wurden getroffen; Undurchhörbarkeit wurde gerügt, gar vom „Selbstmord der Musik“ war die Rede. Daß sich die Neue Musik eine Gefolgschaft gesichert hatte, die sich als geistige Elite begriff, blieb unbeachtet. Als sich um 1960 die Diskussion zuspitzte, versandete sie allerdings recht schnell. Das hatte mehrere Gründe: Es gab sehr wenig erforschte Grundlagen, auf die man sich hätte stützen können; es war außerdem nicht abzuschätzen, ob diese Grundlagen, sofern sie psychologisch definiert waren, nicht doch durch Erfahrung veränderbar waren. Außerdem wurde die Argumentation deshalb zunehmend schwieriger, weil sich die Komponisten wenig um diese Einschränkungsversuche kümmerten. Das „ontologische Mißtrauensvotum gegen sich selbst“, das ihnen ihre Gegner vorwarfen, war eigentlich die ästhetische Prämisse ihres Schaffens. Lediglich die Bewertungen unterschieden sich. Wie schon um 1920 hatten die Feinde der Neuen Musik das Wesentliche erkannt. Sie schätzten es nur falsch ein. Um 1960 wurde auch deutlich, daß hinter der Grundlagenforschung ein Naturbegriff steckte, der die Tradition meinte, also die Geschichte retten wollte. Wenn von Naturklang gesprochen wurde, so war damit nur der Klang der herkömmlichen Instrumente gemeint. Die Idee einer Natur der Sache, die als überzeitliche Konstante hinter den geschichtlichen Veränderungen stand,

hatte sich dahingehend geändert, daß Natur nicht mehr der Gegenbegriff zur Geschichte war, sondern der Naturbegriff unversehens zur Kampfansage für die Technik wurde, deren spürbar gewordene Schäden negative Urteile jederzeit plausibel machten. Denaturierung wurde vor allem der mit elektronischen Mitteln erzeugten Musik vorgeworfen. Damit trat ein weiterer wesentlicher Unterschied der Grundlagenforschung zu früheren Konzeptionen der Systematischen Musikwissenschaft hervor. Sie unterschied sich nicht nur durch die Suche nach elementaren, archetypischen Formen und durch die Bemühungen einzuengen, sondern sie begriff sich auch nicht mehr als Gegenbild zur Geschichte. Sie war vielmehr eine Instanz der Traditionssicherung geworden, die allem durch „techne“ Veränderbaren den Kampf ansagte. Selbstverständlich ist es möglich, darin eine Kampfansage an die erst zukünftige Geschichte zu sehen, wenn etwas von der Dualität, die Guido Adler vorgeschlagen hatte, in diesem Begriff der Systematischen Musikwissenschaft mitgedacht werden soll. Die ideologischen Implikationen aber eines derart zwiespältigen Verhältnisses zur Geschichte wären fatal, weil die Probleme, die sich dem Musikwissenschaftler und dem Komponisten stellen, als gleich identifiziert, nur die Lösungen als unterschiedlich erkannt würden. Der musikwissenschaftliche Naturbegriff, der die Wahrung des Herkömmlichen meint, heiligt eine Tradition, die es in den Überzeugungen der Künstler hingegen zu bewältigen galt. Erklärt würde jedoch, warum diese Konzeption der Systematischen Musikwissenschaft in den 1960er Jahren verschwand. Erklärt würde, warum zu einem Zeitpunkt, da der abendländische Musikbegriff seine schärfste Prüfung erfuhr, von seiten der Musikforscher nicht mehr die Frage gestellt wurde: „Was ist Musik?“ Denn zu den ideologischen Implikationen dieser Frage verhielt sich die nachgewachsene Generation der Wissenschaftler ablehnend.

3. Systematische Musikwissenschaft als Systematik

Als die geringe Tragfähigkeit der Idee, Kunstgesetze zu schaffen, und die mangelnde Kompetenz der Grundlagenforschung für die Musik des 20. Jahrhunderts offenkundig waren, gab es vereinzelt immer und immer wieder Versuche, eine Definition in der steigenden Verkürzung „Systematische Musikwissenschaft – Systematik – System“ zu finden. Sie sind manchmal mit einem Blick daran zu erkennen, daß zwischen Teilbereichen der Musikwissenschaft Striche als Pfeile gezogen werden, um Ordnungen festzuschreiben. Gar zu schnell erscheint das System der Musikwissenschaft als Systematische Musikwissenschaft. Grundsätzlicher pressen solche Versuche geistesgeschichtliche Sachverhalte so weit als möglich in naturwissenschaftliche Felder und Strukturen. Anregungen fanden die Schemakonstrukteure auch in der sprachwissenschaftlichen Unterscheidung einer diachronen und synchronen Betrachtung, die das offenkundige Spannungsverhältnis zwischen Historie und Systematik zu bedenken, überflüssig macht, weil Längsschnitt und Querschnitt sich ergänzen. Dies ist richtig, sofern man auf einem sehr allgemeinen Niveau argumentiert. Die damit gewonnene Zuordnung von Historie und Systematik ist dennoch vorläufig untauglich, weil die Identität des Gegenstandes nicht gewährleistet ist.

Im Unterschied zur Sprachwissenschaft, die sich das Verfahren des Längs- und Querschnittes aus der Biologie und der Anatomie aneignen konnte, dabei aber, wie diese naturwissenschaftlichen Disziplinen, einen Gegenstand, wie immer er sich verändert,

eindeutig vorgegeben hat, konstituieren sich durch die jeweiligen Operationen in manchen Geisteswissenschaften erst die Gegenstände. Ob ein Musikhistoriker, indem er zeitliche Entwicklungen und Veränderungen beobachtet, diese an einem partiell identischen Objekt betrachtet, ist fraglich. Eher könnten die Veränderungen selber der Gegenstand seiner Reflexion sein. Der dabei dem Systematiker zugebilligte Querschnitt verkümmerte zur Momentaufnahme einer nicht verallgemeinerbaren Struktur, deren Bedeutung davon abhängt, ob zufällig ein günstiger Zeitpunkt gewählt wurde. Weiterhin zeigen die zur Zeit in der Musikwissenschaft vorhandenen Andeutungen einer methodologischen Diskussion versteckt, daß die je unterschiedlichen Verfahren der Musikgeschichte je unterschiedliche Gegenstände beschreiben. Auch wenn die funktionalen Zusammenhänge, die der Sozialgeschichtler offenlegt, sich mit den ideengeschichtlichen Konzeptionen einer am Kunstwerk orientierten Forschung berühren, so sind ihre zentralen Fragestellungen doch verschieden und mit Recht auch für verschiedene geschichtliche Epochen als unterschiedlich adäquat anzusehen. Daß die Unterscheidung zwischen Ereignis-, Struktur- und Rezeptionsgeschichte zusätzliche Differenzierungen schafft, auch wenn sich Struktur- und Sozialgeschichte und Rezeptions- und Ideengeschichte leichter paaren, macht derzeit eine Entscheidung darüber, welchem Gegenstand die Musikgeschichte gewidmet sei, unmöglich. Auch wenn einzelne Forscher plausible Bestimmungen und Begründungen für ihre Tätigkeit zu finden vermögen, so ergeben sich daraus keine derart verbindlichen Vorschriften, daß sich Forderungen über die Aufgaben der Systematischen Musikwissenschaft ableiten ließen.

Der Terminus Musikgeschichte birgt in sich mit dem Wort Musik versteckt einen Plural, der sich kaum über einen methodischen Leisten schlagen läßt. Mag für historische Erörterungen des 19. Jahrhunderts der Werkbegriff als leitende Idee fungieren, so steht einer Betrachtung der Musik des Mittelalters wohl besser eine umfassendere kulturgeschichtliche Erörterung an. Daß der Systematischen Musikwissenschaft keine Aufstellung von Kunstgesetzen und damit keine umfassende Theorie der Musik glückte, basiert auf den gleichen Voraussetzungen wie die Flexibilität des musikwissenschaftlichen Gegenstandes, dessen Behandlung in dem Ausmaße systematisch sein muß, wie es aller wissenschaftlichen Tätigkeit zukommt.

Die in den letzten Jahren zuweilen geäußerte Idee aber, eine systematische Betrachtung legitimierte gleich einen wissenschaftlichen Teilbereich, nämlich den der Systematischen Musikwissenschaft, wirkt merkwürdig gespenstig, weil es an der Konkretion durch einen Inhalt gebricht. Die ordnende und zusammenfassende Leistung, derer sich eigentlich die Forschung generell bedienen sollte, kann in der Musikwissenschaft nicht in ein eigenes Teilgebiet verlagert werden, ohne daß sich dabei merkwürdige Mißverständnisse und Verzerrungen ergäben. Methoden avancieren nämlich dabei zu Inhalten. Dies ist bei der Konstruktion eines Typus oder Idealtypus der Fall. Grundsätzlich ist das Typisieren ein in verschiedenen Wissenschaftszweigen immer dann geübtes Verfahren, wenn regelrechte Klassifikationen mißlingen. Dankbar bedienen sich Soziologen und Psychologen dabei des Vorschlags von Max Weber, abstrakte Konstruktionen, Idealtypen, zur Beschreibung von komplizierten gesellschaftlichen Sachverhalten oder individuellen menschlichen Eigenarten zu benutzen. Der Gegenstand, auf den die Beschreibung zielt, bleibt jedoch ein gesellschaftlicher Sachverhalt oder eine menschliche Eigenschaft, der Gegenstand ist nicht der Idealtypus. Die Methode, dadurch Einsicht zu gewinnen, daß man die Abweichung von

idealtypischen Konstruktionen beobachtet, denen die Realität nicht entspricht, hat in der Historiographie zumindest als Forderung Eingang gefunden. Dabei errang die ursprünglich methodischen Zwecken dienende Konstruktion des Idealtypus den Rang eines Gegenstandes, dem eine – synchron arbeitende – Teildisziplin gewidmet sein sollte. Wie immer schwierig die Abhängigkeit von Gegenstand und Methode ist, so ist doch die völlige gegenseitige Identifikation unmöglich. Wer in der Musikgeschichtsschreibung rubriziert, in Themenbereiche einteilt, klassifiziert, typisiert, zusammenfaßt, ist angespornt von dem abstrahierenden Erkenntnisideal des Naturwissenschaftlers. Er sollte sich jedoch wie dieser bewußt bleiben, daß er an die Stelle der Realität ein der besseren Erkenntnis dienendes, vereinfachendes Modell setzt. Und ebenso wie die naturwissenschaftlichen Klassifikationen auf die äußere Realität verwiesen sind, bleiben die idealtypischen Konstruktionen des Musikhistorikers an die Gegebenheiten der Geschichte geknüpft. Um systematisch arbeiten zu können, bedarf es keiner eigenen wissenschaftlichen Teildisziplin, schon gar nicht ist aus einem bestimmten methodischen Vorgehen des Historikers, das sich bis zu einem gewissen Grad von selbst verstehen sollte, die Definition der Systematischen Musikwissenschaft zu gewinnen.

4. Systematische Musikwissenschaft als Lehre vom Musikverstehen

Die großen systematischen Entwürfe des 19. Jahrhunderts zielten auf eine Theorie der Musik im umfassenden Sinne der Wortbedeutung. Sie wurden von der Geschichte relativiert. Indem diese ihre Reichweite begrenzte, verkehrte sich allerdings das hierarchische Verhältnis von System und Geschichte. Die Erfahrung, daß Systeme in die Geschichte eintauchten, ohne gänzlich ihre Gültigkeit zu verlieren, gebar den Gedanken, historische Zusammenhänge auf zugrundeliegende Strukturen zu prüfen. In zweierlei Gestalt zeigte sich dieser Gedanke. Einmal sollten systemliche Ordnungen als Idealtypen geschaffen werden, die ein wissenschaftliches Bedürfnis nach Überschaubarkeit befriedigten, ohne ehrgeizig danach zu trachten, als Kunstgesetze zu gelten. Zum anderen wurden hinter den vielfältigen musikalischen Erscheinungen Grundlagen vermutet, die dogmatische Ansprüche erhoben. Blieb im ersten Fall eine Neubestimmung der Systematischen Musikwissenschaft vollkommen aus, so verfehlte der zweite Versuch sein Ziel, nämlich die musikalische Wirklichkeit zu interpretieren. Die Frage jedoch der Grundlagenforscher, „was und wie der Mensch höre“, erwies sich weiterhin als so sinnvoll, daß eine nachfolgende Generation von Wissenschaftlern an sie anknüpfen konnte. Die dogmatischen Implikationen verschwanden dabei.

Die theoretische und die ästhetische Bestimmung der in zahlreichen teilkulturellen Phänomenen aufgefächerten Musik konnte nicht mit einfachen Festsetzungen gelöst werden. Was Musik sei, ist kaum mit einer scharf begrenzten auf einen abstrakten Musikbegriff zielenden Definition zu beantworten. An deren Stelle traten Deutungen, deren Kategorien den Charakter von Hypothesen haben. Sie wirken bescheidener als die erkenntnistheoretischen Bemühungen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Musiktheorie prägten und im 20. zu ontologischen Fragen wurden. (Diese Zuweisung zu verschiedenen philosophischen Disziplinen charakterisiert den Unterschied der Positionen des frühen Riemann von der, die sich hinter Ernst Kurths Wunsch, „Voraussetzungen“ zu

finden, verbirgt, ein Wunsch, der dann auch die Grundlagenforschung stimulierte.) Heute die Vielfalt musikalischer Phänomene zu registrieren, bedeutet grundsätzlich, einen sehr umfassenden Begriff von Musik, seinem Gebrauch entsprechend, zu respektieren. Damit veränderte sich allerdings die Fragestellung gegenüber der Grundlagenforschung, die unausgesprochen nur die Bestände der Tonkunst retten wollte. Denn die teilkulturelle Zersplitterung, die die Neue Musik am heftigsten indizierte, wirft ganz neu das Problem auf, welche Vermittlung zwischen den Musikszenen herrsche – „Innungen“ hätte Heinrich Heine gesagt –, was die kulturelle Identität ausmache. Dem Systematischen Musikwissenschaftler fällt heute die Rolle des Komparatisten zu. Er konstruiert nicht mehr in erster Linie Tonsysteme, sondern versucht zu verstehen, was das je unterschiedliche Musikverstehen ausmache.

Die handliche Formel „Was und wie“ sondert klärend Zusammenhängendes. Konstituiert sich Musik in den Kategorien des Bewußtseins – wobei die gegenwärtige Forschung diese genauer zu präzisieren hätte –, so beträfe diese Formel zwei Aspekte einer gleichen Sache. Alle bedeutenden älteren Theorien der Musik umfassen nicht von ungefähr, mehr oder weniger explizit formuliert, schon immer auch eine Theorie des Musikverstehens; sie ist in der gegenwärtigen Situation nur wichtiger geworden. Bei Hugo Riemann stehen „logische Aktivitäten“ für die Regeln musikalischer Ordnung ein. Ernst Kurth glaubte, im Erleben von Energien die Kategorien des musikalischen Zusammenhangs gefunden zu haben. Dem Einverständnis über die kategorial vorgeformte ästhetische Wahrnehmung, die ein enges Verhältnis der Musiktheorie zur Musikpsychologie zur Folge hatte, entspricht eine weniger einheitliche Auffassung der Bestimmung des wahrnehmenden Subjekts. Zumindest wird von Seiten der kognitiven Psychologie, bei der die Idee, Schönheit existiere nur im Auge des Betrachters, auf große Resonanz stieß, das wahrnehmende Subjekt doch als relativ selbständig gedacht und nicht als etwas, das gemäß den phänomenologischen Auffassungen erst durch ein Objekt denkbar wird. Die kognitive Psychologie stellt damit ein wissenschaftliches Modell bereit, das erlaubte, das „Wie“, das in ihrer Sprache als „Informationsverarbeitung“ bezeichnet würde, zum Gegenstand von Untersuchungen zu machen, und erforderte dennoch davon unabhängig den Gedanken an eine eigenständige ästhetische Analyse des wahrgenommenen Objektes.

Da sich zur Zeit die Systematische Musikwissenschaft definiert an einem Geflecht von ästhetischen, musiktheoretischen, psychologischen und soziologischen Beziehungen, schickt sie sich an, zum Verstehen des Musikverstehens beizutragen. Die Utopie einer Theorie der Musik, die als leitende Idee im 19. Jahrhundert fungierte, hat sich in die sehr viel bescheidenere Zielsetzung verwandelt, das Musikverstehen in seinen vielfältigen Ausprägungen zu erkennen. Dazu zwang nicht nur der Blick auf die Veränderungen unserer Musikkultur. Anlaß war vielmehr auch die Einsicht, daß die voraussagende Kraft, die einer Theorie prinzipiell zukommt, im Bereich der Musik nicht walten kann. Keine Theorie hatte jenen prognostischen Wert, den ihre Schöpfer mit der pädagogischen Umsetzung im Kompositionsunterricht gewährleisten wollten. Den sichersten Beweis liefern die resigniert abwertenden Äußerungen sowohl von Riemann als auch von Kurth gegenüber der je zeitgenössischen Musik. Die Idee einer Theorie der Musik war von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil sie den im geschichtsphilosophischen Denken des Abendlandes verankerten Veränderungen der Wertsysteme widersprach. Wenn gegenwärtig als zentraler

Begriff der Systematischen Musikwissenschaft das Musikverstehen definiert wird, so nimmt die Forschung Ausgang von einem Problem, das die europäische Kultur von allem Anfang an prägte: final ausgerichtet, mußte sie die zwangsläufig entstehenden Veränderungen vergessen oder durchschauen.

5. Systematische Musikwissenschaft und Musikgeschichte

Die Systematische Musikwissenschaft liefert keinesfalls eine der Musikgeschichte zugeordnete Systematik. Liegt es nahe, eine Umbenennung vorzunehmen? Diese Idee wird durch die Möglichkeit einer Umwandlung der Musikgeschichtsschreibung entkräftet. Die abendländische Musikgeschichte ist heute darstellbar. Sie kann umgeschrieben werden, historiographisch neu arrangiert werden. Auch wenn es ohne Zweifel noch der weiterer Erschließung von Details bedarf, die Gesamtausgaben fertiggestellt werden müssen, so liegen grundsätzlich aber keine Aufgaben für Jahrhunderte mehr bereit. Daher beginnt der publizistische Ehrgeiz bereits den wissenschaftlichen Anspruch zu überwuchern. Der Zuwachs an Geschichte durch die Entwicklung der Musik ist zu gering, als daß er ein ganzes Fach tragen könnte. Soll einstweilen im Zentrum der Musikgeschichtsschreibung das Kunstwerk stehen bleiben, so vermag sich der Historiker einen nicht endlichen Stoff nur zu gewinnen, wenn er die je verschiedenen Formen der Aneignung der Kunst in verschiedenen Zeiten betrachtet. Was am Kunstwerk identisch und sich je neu entfaltend zeigt, ist durchaus ein würdiger Gegenstand, der die bisherige Forschung insofern einschließt, als die Entstehungsgeschichte klärend auf die ästhetische Bestimmung wirkt. Diese Form einer historischen Musikwissenschaft hätte sich in das modische Gewand der Rezeptionsgeschichte zu hüllen. Jedoch scheint dieses Gewand auch der notwendige Talar zu sein, um ein Fach über den Anspruch der gelehrten Bildung hinaus weiterhin im Kanon der Forschung zu legitimieren. Die in der gegenwärtigen Situation noch untaugliche Unterscheidung einer diachronen und synchronen Betrachtung würde bei einer derart neuen Definition der historischen Musikwissenschaft Bedeutung gewinnen. Denn die am Musikverstehen definierte Systematische Musikwissenschaft und die als Rezeptionsgeschichte bestimmte historische Musikwissenschaft wären durch einen gleichen Gegenstand aufeinander bezogen. Sie analysierten in unterschiedlicher Weise die Repräsentation eines geistigen Sachverhaltes im Bewußtsein und Erleben.

Literatur

- G. Adler, *Über Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885, S. 5–20.
 P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz 1937.
 V. Karbusicky, *Systematische Musikwissenschaft. Eine Einführung in Grundbegriffe, Methoden und Arbeitstechniken*, München 1979.
 E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917; ders., *Musikpsychologie*, Bern 1931.

O. Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944.

H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im 9.–19. Jahrhundert*, Leipzig 1898.

Ders., *Große Kompositionslehre*, 3 Bde., Berlin und Stuttgart 1902–1913.

A. Schönberg, *Harmonielehre* (1911), Wien 1922.

C. Stumpf, *Tonpsychologie*, 2 Bde., Leipzig 1883/1890.

A. Wellek, *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer Systematischen Musikwissenschaft*, in: *Die Musikforschung* I, 1948, S. 157–171.

W. Wiora, *Historische und Systematische Musikforschung. Thesen zur Grundlegung ihrer Zusammenarbeit*, in: *Die Musikforschung* I, 1948, S. 171–191.