

die Musikgeschichte, soweit es andere Kulturen betrifft, die Musikethnologie (genauer: die Ethnomusikologie). Nach kritischem Quellenstudium und ebensolcher Feldforschung geben beide auf ästhetische Fragen in angemessener Weise die Antworten, die der naturwissenschaftliche Positivismus sich von seinen Messungen und Befragungen wohl vergeblich erhofft⁸¹.

Die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft

von Helga de la Motte-Haber, Hamburg

Heißt, über die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft zu sprechen, Stellung zu beziehen? Heißt es, eine Stelle für sie zu suchen, sich zu einem Stelldeichlein zu begeben, das zu einem Stellungswechsel führt, heißt es, sich etwas vorzustellen, einen Widerpart darzustellen, etwas abstellen oder wegstellen, einen Stellvertreter zu finden, heißt es – um zum Ausgang des Fragens zurückzukehren – sich zu stellen, gar um gestellt zu werden?

Lediglich über die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft zu sprechen, wäre sehr langweilig. Denn nur einem Ordnungsbedürfnis würde mit der Aufzählung der Teildisziplinen und ihrem Verhältnis zu anderen ebenfalls nur als Teildisziplinen aufzufassenden Äußerungsformen eines Faches genügt. Weit mehr impliziert das harmlos klingende Thema, weil es die Forderung birgt nach einem Programm, das die Systematik innerhalb der Musikwissenschaft legitimiere, und weil es zugleich eine grundsätzliche Unsicherheit verbirgt, die nicht nur, wie immer, wenn allzu lautstark nach Ordnung und Gliederung gerufen wird, vermutet werden muß, sondern die sich aus der Überlegung ergibt, daß die Stellung eines Faches insgesamt zur Diskussion gestellt werden muß, wenn die von Teildisziplinen zur Rede steht. Aus methodischen Gründen muß zunächst von dieser Unsicherheit gehandelt werden, ohne daß es sich dabei gleichermaßen um die Verschiebung – der Begriff ist in Freuds Sinne gebraucht – eines Problems handelt, als welche das gestellte Thema aufzufassen ist. Da sich die Systematische Musikwissenschaft nicht unabhängig von der Musikgeschichte entwickelt hat, erlaubt eine weiter ausgreifende Betrachtung auch das Verhältnis ihrer einzelnen Teilbereiche zur Historie zu präzisieren.

⁸¹ Vgl. auch des Verfassers Beitrag: *Zur Situation der Musikforschung*, in: H. Flashar, N. Lobkowitz, O. Pöggeler (Hrsg.), *Geisteswissenschaft als Aufgabe. Kulturpolitische Perspektiven und Aspekte*, Berlin 1978, S. 163 ff.

1. Die Musikwissenschaft, die sich keineswegs als Wissenschaft von der Musik, sondern als Geschichtsforschung etabliert hat, war, wie alle universitären Disziplinen in den letzten 50 Jahren, großen Erschütterungen ausgesetzt. Vor allem von der sich als Auseinandersetzung zwischen Intellektuellen an den Hochschulen abspielenden, 1968 vermehrt einsetzenden Kritik an einem erstarrten gesellschaftlichen System wurde sie – auch ob personeller Zufälligkeiten – heftig betroffen. Verwirrt noch vor kurzem die grotesken Blüten scheinbar wissenschaftlichen Denkens, die Webstühle, die in den Werken von Bach, die Dampflokomotiven, die in jenen von Berlioz entdeckt wurden, so verwundert heute, wie schnell man sich dabei der implizit gestellten Frage nach Sinn und Zweck musikwissenschaftlicher Forschung durch ein Alibi, nämlich der in fast allen neuen Studienordnungen verankerten Disziplin Musiksoziologie entledigen konnte. Die sich zu Anfang der 70er Jahre hinter dem soziologischen Gerede nur latent vollziehende Auseinandersetzung mit dem Marxismus hat nicht sichtbar werden lassen, daß die Kritik sich damals auf die fehlende geschichtsphilosophische Fundierung bezog, die heute durch die behelfsmäßige Angliederung eines Bereichs kaschiert wird, der, wie die Briefkastenecke in einer Illustrierten, explizit als zuständig für Anfragen ausgewiesen ist. Obwohl es scheinbar gelang, auf diese Weise nach außen den Geltungsanspruch des Faches zu begründen, so belastete dieser doch weiterhin das forschende Gemüt, führte zu Unsicherheit, die den Ruf nach Ordnung veranlaßte, ein Memorandum hervorbrachte, das das Eingedenken scheut.

Die einmal berufene gesellschaftliche Relevanz führte zu Entzifferungsversuchen an den Kunstwerken, sie provozierte – was bei einem historischen Fach eigentlich nahegelegen hätte – nur nebenbei die Forderung, Ideengeschichte durch Sozialgeschichte zu ersetzen. Und es war weniger die mangelnde Tragfähigkeit sozialgeschichtlicher Entwürfe, die eine solche Diskussion überflüssig machte, vielmehr erübrigte sie sich weitgehend, weil die Konzeption einer Musikgeschichte als Ideengeschichte längst verschlissen, wenn nicht sogar, wie sich am Ausfall von Geschichtsschreibung vielleicht ablesen läßt, aufgegeben worden war. Obgleich redlich bemüht, alles Vergangene zu konservieren, wagten die Musikwissenschaftler kaum noch, nach dem Sinn des Geschehens zu fragen. Sich zu versichern waren sie schon einmal bemüht. Nicht allein der totale Zusammenbruch nach dem Zweiten Weltkrieg, als vielmehr auch ein Blick auf die Vergangenheit eines Faches, das 1934 in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* eine Sinndeutung von Beethovens 5. Symphonie vorgelegt hatte, die deren Interpretation im Hinblick auf ein Volk, das endlich einen Führer gefunden hatte, zuließ, hatte für dieses Fach in den 50er Jahren zum „Verlust der Geschichte“ geführt. An die Stelle der Geschichtswissenschaft trat ein rühriger Forschungsbetrieb: Die Behandlung eines barocken Kleinmeisters nach dem anderen gemäß dem Schema erstens Leben, zweitens Werk barg nicht das Risiko eines Gedankens. Individuelle Begabungen werden nicht geleugnet, wenn jener positivistischen Rührigkeit, die papierkundliche Untersuchungen (deren Notwendigkeit damit auch nicht geleugnet wird) in den Mittelpunkt rückte, vorgeworfen wird,

daß sie ganz einfach, weil das Bewußtsein für den Verlust der Geschichte nicht registriert wurde, zu einem Vakuum geführt hat, das hinter dem immens angehäuften Stoff allerdings fast nicht sichtbar wurde. Eine Musikgeschichte, die sich von der Geschichte dadurch unterscheidet, daß ihr, wie Max Weber bemerkte, ihre Gegenstände nicht empirisch, sondern durch die Ästhetik vorgegeben sind, läßt sich nur mühsam restaurieren, weil sich der geisteswissenschaftliche Anspruch, Verstehen von Geschichte bewirke Erkenntnis, nur schwer wieder beschwören läßt, nachdem er von denen, die ihn vertreten sollten, in Abrede gestellt worden ist. Es ist verletzend, wenn ein Außenseiter, für den sich manches deutlicher darstellt, aber auch übertriebener, die Blindheit gegenüber einer zerstörend wirkenden Vergangenheit diagnostiziert. Daß es keinesfalls eine Sympathiewerbung ist, möge andeuten, daß es nicht leichten Herzens geschieht. Erneut nur zu ordnen und zu gliedern, einzuteilen und zu systematisieren, ehe nicht auch die Gründe für solches Tun bloßgelegt werden, hieße Ruhe und Ordnung als vorderste Pflicht zu empfinden, obwohl Probleme ungelöst weitergeschleppt würden.

2. Daß sich auch eine Musikgeschichte, die diesen Namen verdiente, ihrer selbst versichern muß, hängt mit der schwierigen Bestimmung ihres Gegenstandes zusammen, einer Bestimmung, die zu erörtern insofern nötig ist, als sie das Verhältnis von Geschichte und Systematik klärt. Musikgeschichte als Teilbereich einer allgemeinen Geschichtswissenschaft hätte sich einer Definition zu beugen, die vergangenes menschliches Handeln in das Zentrum stellt, wobei sie sich – wie es Karl Bühler formuliert hätte – der Kunst durch den neben Erleben und Verhalten am Handeln zu unterscheidenden Werkaspekt vergewissern könnte. Im Unterschied zur Rechts- oder Kirchengeschichte läßt sie sich der ihr als Systematik zugeordneten Disziplin, nämlich der Musikästhetik, als eine Hilfswissenschaft, die um die historische Dimension erweitert, nur schwer unterordnen. Es ist auch fruchtlos, die schön klingenden Begriffe diachroner und synchroner Betrachtung zu bemühen, wo es um einen Konflikt geht, nämlich darum, daß die Geschichte mit dem Vergangensein, die Ästhetik aber mit dem Überzeitlichen, mit dem Schönen, Vollendeten, mit Größe, mit Absolutem befaßt ist. Daß es angestrengtem dialektischen Denken des Historikers dennoch gelingt, sich der Kunst als legitimen Gegenstand zu bemächtigen, bedeutet nicht unbedingt, die Verschränkung von Geschichte und Ästhetik derart zu konstruieren, daß diese von jener aufgezehrt wird. Zielt das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse, womit im Sinne Max Webers eine auf das Wesentliche und Wichtige gerichtete Intention gemeint ist, auf die Interpretation der Werke, zu welcher, wie Paul Bekker im Vorwort seines Beethovenbuches schreibt, nicht nur das Klavier, das Orchester, die menschliche Stimme, sondern auch das geschriebene Wort befugt sein kann, so ordnet sich die Geschichte der Ästhetik unter als gelehrte Zutat, die notfalls, wie bei Bekker, beiseitegeschoben wird. Das Verhältnis beider Disziplinen bestimmt sich aber auch daraus, daß durch historische Reflexionen über die Entstehung und Wirkung der Werke, wie Bekker dann in der schnell erfolgten

zweiten Auflage seines Beethovenbuches bemerkte, die Scheidung des Vergänglichen vom Unvergänglichen möglich wird. Die heutige Verkehrung des Verhältnisses von Geschichte und Ästhetik verdankt sich nicht nur einem ehrgeizigen Unterfangen des Historikers. Die Reduktion der Kunstwerke zum Dokument, die trotz der Beteuerung, die Geschichte hafte ihnen als ästhetische Substanz an, die Werke ungeschieden neben andere Zeugnisse von Vergangenen stellt, ist vielmehr ein Indikator für das Entwicklungsstadium einer Wissenschaft, die nicht nur den Verlust ihrer Legitimation als historische Bildung kompensieren muß, sondern auch grundsätzlich von der Zersetzung des musikalischen Denkens durch die Geschichte betroffen ist. Dem Anspruch des Historikers, die Wissenschaft von der Musik zu repräsentieren, entspricht die Immanenz von Geschichte in der Neuen Musik. So problematisch es scheint, die vom Gedanken der Autonomie zeugenden Werke historisch packen zu wollen, so gewiß scheint es wiederum, daß die historisierenden ästhetischen Betrachtungen Adornos im 20. Jahrhundert selbst von jenen Stücken, denen er Rang damit absprechen sollte, eingeholt wurden. Dem Neobarock, der Neoklassik und der jüngsten Neoromantik ist die Geschichte ins Innerste gedrunken, die Musik selbst, auch die des klassizistischen Schönberg, erscheint als Reflexion über die Geschichte der Musik, ohne selbst noch in der Geschichte wirksam zu werden. Das Aktuellste erscheint sofort nur als ein Danach. Zu fragen bleibt, ob es sich schon um unter der Wucht der Vergangenheit nur zur Fortsetzung und nicht zur Entwicklung fähigen Nachgeschichte handelt, die als solche zu benennen nicht kühner ist, als eine Vorgeschichte zu konstruieren. Zu fragen bleibt, ob an der einer philosophischen Fundierung entbehrenden Musikgeschichtsschreibung, die zudem nur noch rudimentär stattfindet, Züge der Resignation haften, nämlich Teil einer Auflösung zu sein, zu der man selber beigetragen hat. Je öfter betont wird, Quellenforschung sei nicht abschließbar, um so größer wird der Verdacht einer Endlichkeit der musikgeschichtlichen Forschung, die nicht einmal zur Zeitgeschichte werden kann. Die Historie wird nurmehr „umgeschrieben werden können“, notierte Ranke melancholisch in seinem Tagebuch und meinte weiter dazu, „das schleppt sich dann alles so fort, bis man die Sache gar nicht mehr erkennt. Es kann dann nichts mehr helfen als die Rückkehr zu der ursprünglichen Mitteilung. Würde man sie aber ohne Impuls der Gegenwart überhaupt studieren?“ Diese Frage eines großen Historikers ernst zu nehmen ließe die Möglichkeit einer Musikgeschichte ahnen, die als Impuls der Gegenwart sich wieder der Ästhetik dienstbar machen könnte.

3. Das Verhältnis der Systematischen Musikwissenschaft zur Musikhistorie funktionierte, als es sich als Gegensatz von Natur und Geschichte begreifen ließ. Denn dem auf Auflösung und Relativierung zielenden Historismus konnte die sogenannte Grundlagenforschung mit der zugleich wünschenswerten Devise begegnen „je naturwissenschaftlicher, um so überdauernder“; Frequenzmessung und Schallspektren erscheinen manch einem noch heute tauglich zur verlässlichen, sicheren Fundierung der Natur der Musik, obwohl im ausgehenden 19. Jahrhundert das Vertrauen in

akustische und physikalische Begründungen bereits gebrochen war. Öfter wurde allerdings sowohl von Historikern als auch Systematikern mit psychologischen Größen, mit der Natur des Menschen argumentiert, wobei sich damit gleich zwei Probleme erledigen ließen. Einmal konnte bei einer universalgeschichtlichen Konzeption der Zersplitterung vorgebeugt werden, indem nicht mehr, wie es Riemanns Absicht entsprochen hätte, ein einziges Tonsystem als natürlich erklärt wurde, wohl aber an allen Systemen eine gleiche natürliche Ordnung angenommen wurde, die bei der Menschheit aller Erdteile verbreitet sein sollte. Und zum zweiten konnte mit der Idee des psychisch Natürlichen die von den Forschern ungläubig registrierte Entwicklung der Neuen Musik abgetan werden, indem diese als Unnatur nur bekämpft werden mußte, oder als Erscheinung der Denaturierung nur am Rande von Interesse war. Die größte Deformation, die die Systematische Musikwissenschaft durch die Anpassung an die Historie bislang erfahren hat, geschah im Namen einer wahrnehmungspsychologischen Kategorie, nämlich der guten Gestalt, die in den um 1960 vorgenommenen Definitionen von Musik ebenso wie in den später zum Beweis von anthropologischen Konstanten der Musikwahrnehmung unternommenen Hörexperimenten als feste Größe des Denkens und Erlebens der allzugroßen Variation der Zeitläufe entgegengestemmt wurde. Die Musikpsychologie verkam in diesen Diskussionen über die Gestaltqualitäten, in dem Gerede über Geschlossenheit, Prägnanz, Einfachheit und Abgehobensein von einem Grund zur schlechten Ideologie. Sie handelte nicht mehr von Denken und Erleben in dem Sinne, wie es trotz seiner Suche nach der Natur Riemann von Stumpf erwartet hatte, nämlich, daß zu kennen Erkenntnis und Erklärung versprach; sie wurde vielmehr berufen, um Gesetz und Ordnung aufrechtzuerhalten.

Schon Ernst Kurth hatte mit seinen Entwürfen zu den wichtigsten theoretischen Teildisziplinen, der Harmonie-, Kontrapunkt- und Formenlehre, vor allem mit seiner allgemeinen Musiklehre, als welche seine Musikpsychologie vielleicht deshalb nicht immer interpretiert wurde, weil sie nicht zugleich eine Elementarlehre ist, das Prinzipielle und Grundsätzliche der Musik zu beschreiben versucht und dabei historisch zu differenzierende Phänomene in gestalttheoretisch interpretierte psychologische Kategorien zusammengepackt. Er hat sich zwar dagegen gewehrt, aber sein Vokabular konnte durchaus die zeitgenössische Musik umgreifen, weil auch bei ihm noch das musikalische Denken und Erleben gedeutet werden sollte. Der spätere Rückgriff auf das deterministische Modell der Gestalttheorie hingegen bemühte die Psychologie nur noch als Dogmenkunde, um eine angeblich fest umschriebene Natur der Musik aus einer angeblich fest umschriebenen Natur des Menschen abzuleiten. Es geht nicht um Einzelheiten gestalttheoretischer Erkenntnisse, die ohne Zweifel groß sind, sondern nur um die Feststellung, welche Befriedigung die Musikpsychologie durch die Übernahme einer materialistischen, wenngleich nicht marxistischen Theorie für den Historiker leisten konnte. Noch in manchen Publikationen der 60er Jahre verkam der Historismus zum Psychologismus.

Natur und Geschichte ließen sich aber jederzeit auch als Gegensatz begreifen,

indem man die inzwischen wahrlich veraltete Unterscheidung zwischen idiographischem und nomothetischem Verfahren bemühen konnte, die einst der Geisteswissenschaft neben der in ihrer Bedeutung mächtig gewordenen Naturwissenschaft einen Platz sichern sollten. Distanzierung von den experimentellen Methoden, derer sich auch die Musikpsychologie bedient, war jederzeit möglich, indem zwischen Natur und Geschichte ein methodisch unüberbrückbarer Gegensatz konstruiert wurde. Es gibt verschiedene Gründe, das Wort „konstruiert“ zu gebrauchen, wenn von der an sogenannten geisteswissenschaftlichen und naturwissenschaftlichen Verfahrensweisen abgeleiteten Polarisierung von Systematik und Historie gesprochen wird. Einige seien im folgenden genannt.

Der Erörterung am wenigsten bedürftig ist die Kluft zwischen geschichtlichen und physikalischen Betrachtungen, weil niemand im Ernst heute mehr die Berechnung des siebten oder achten Teiltones als zentralen Gegenstand der Systematischen Musikwissenschaft ansehen wird. Daß Sektierer Gegenteiliges behaupten, ändert daran nichts. Auch der anregende Wert akustischer Forschungen für Komponisten sei nicht geleugnet. (Die Faszination, die die Maschinen auf die Futuristen ausübten, bedeutete nicht, daß die Technik zur Grundlagenwissenschaft für die bildende Kunst erhoben werden mußte.) Konstruiert erscheint vor allem der Unterschied zu den sozialwissenschaftlichen Ansätzen, weil es sich bei diesen um ursprüngliche Teildisziplinen der Philosophie handelt, und die Verbundenheit noch in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts im Fach Psychologie so stark spürbar war, daß ihre Wiederherstellung als Seelenwissenschaft vorgeschlagen wurde. Dilthey hatte nicht zufällig an dieser „Tochter der Philosophie“ seinen Verstehensbegriff expliziert. Obwohl die Restauration einer vormals gegebenen Integration mißglückte, ist es falsch, die Ablösung von der Philosophie durch die Zurechnung zu den Naturwissenschaften zu interpretieren. Vielmehr haben sich die ursprünglichen Zusammenhänge und Unterschiede in den Wissenschaften so stark verändert, daß das differenzierende Wortpaar von Windelband nicht mehr trifft. Aus der Geisteswissenschaft sind Fächer hervorgegangen, die idiographische und nomothetische Arbeitsweisen kombinieren und die mit ihr vielleicht durch die einende Idee einer Handlungswissenschaft verbunden bleiben werden.

Lassen wir wissenschaftstheoretische Überlegungen beiseite, die sich auch darauf beziehen müßten, ob ein idiographisches Verfahren wie die Kasuistik sich zugleich als experimentell nomothetisch ausweisen könnte – ein Problem, das Psychologen aufgegeben ist –, so zeigt ganz einfach der Alltag des Forschers, in dem sich in Sachen elektronischer Datenverarbeitung ein Sprachwissenschaftler und ein Musikhistoriker dem systematischen Musikwissenschaftler überlegen zeigen können, daß einem Wunsch zu trennen Motivationen zugrundeliegen, die zumindest keine sachliche Rechtfertigung besitzen. Die Speicherung von Incipits ist mathematisch unendlich komplizierter als die Berechnung einer mehrfaktoriellen Varianzanalyse. Es ist ohne Zweifel richtig, daß die Musikpsychologie mit der Psychologie im allgemeinen verflochten ist, wie wahrscheinlich auch die vorläufig durch die Legitimationszwänge

der Musikgeschichte zerriebene Musiksoziologie mit der Soziologie. Daß sich bedeutende Psychologen, wie Stumpf, Wellek oder Anschütz, der Musikpsychologie gewidmet haben, gereicht der Musikwissenschaft genau so zur Ehre wie die Berufung der Historiker auf Droysen oder Burkhardt. Wer aber die „Geisteswissenschaft als Aufgabe“ empfindet und zugleich die starre Disziplinierung der Fächer anstelle des Ineinandergreifens wünscht, eliminiert nicht nur, was noch vom einstigen Zusammenhang einer philosophischen Fakultät zeugt, er betreibt vielmehr die Auflösung einer Disziplin, die im Grunde sich nie auf die einende Kraft einer Methode berufen konnte, sondern immer sehr unterschiedliche Denkformen zuließ. Was ein Fach an Spannungen ertragen kann, ohne sich von dem Satz zu entpflichten, daß die Methode den Gegenstand als wissenschaftlich bestimmt, bedürfte einer hier nicht zu leistenden, grundsätzlichen, nicht einer polemischen Erörterung. Welch ein Unsinn im Namen von Methoden angerichtet werden könnte, läßt sich vielleicht an dem ebenfalls polemisch aufzufassenden Wunsch nach einem zentralen Institut für Quellenforschung ablesen, wo alle Forscher zusammengefaßt würden, die als Schrift- und Papierkundler arbeiten. Ob sie sich mit Hieroglyphen befassen oder mit Noten, spiele dabei keine Rolle, denn die Technik des Wissenserwerbs einte alle. Den Spott weiterzutreiben hieße das Problem trivialisieren, daß die in der deutschen Sprache als Geisteswissenschaften bezeichneten Disziplinen sich nicht ganz so einseitig als historisch-philologisch arbeitende Disziplinen entwickelt haben, wie es den in der Abgeschlossenheit der Archive arbeitenden Quellenkundlern erscheint. Die Jurisprudenz machte schon immer eine Ausnahme, ließ zumindest schon immer eine größere Spannweite der Geisteswissenschaft erkennen, die nun durch das Aufblühen der Sozialwissenschaften noch größer wurde. Daß die Sozialwissenschaften dem ursprünglichen Anspruch der „moral sciences“ oder der „humanities“ genügen, aus denen die sogenannte Geisteswissenschaft erst abgeleitet wurde, möge denjenigen nachdenklich stimmen, der bei der Lösung eines Problems nicht nur nach dem Motto verfährt: In diesem Bereich muß so gearbeitet werden, jenseits davon steht der Feind. Die Musikwissenschaft ist kein starres System. Als Institution hat sie ihrerseits eine Geschichte, die eine zu allen Zeiten verbindlich festgelegte Technik unmöglich macht. Daß bislang ihr Fortschreiten ohne Fortschritt war, möge nicht als schlechtes Omen der zögernden Entwicklung sozialwissenschaftlicher Forschung in der Musikwissenschaft prophezeit werden.

4. Ich habe nicht das Verhältnis der Systematischen Musikwissenschaft zur Historie ausgeführt, sondern nur das der Historie zur Systematik, weil ersteres unproblematisch erscheint. Kein Systematiker wird die Notwendigkeit geschichtlichen Wissens in Zweifel ziehen. Überflüssig erschien mir einzuteilen und zu systematisieren; einen Überblick über die Systematische Musikwissenschaft kann sich jeder Interessierte jederzeit selbst verschaffen. Daß ihr Selbstverständnis nur durch eine umfassendere fachliche Reflexion dargelegt werden kann, mag zwar überraschen, ein anderes Vorgehen dürfte jedoch gemäß den eingangs genannten Gründen kaum möglich sein.

Meinem tastenden Versuch das Verhältnis der Musikgeschichte zur Systematischen Musikwissenschaft, nämlich der Musiksoziologie, der Ästhetik und der Psychologie, zu bestimmen, wie auch der Kritik an einer veralteten methodischen Unterscheidung ist aber vorzuwerfen, daß jener Teilbereich der Systematik, nämlich die Musiktheorie, dem der Vorrang der Anciennität auch vor der Historie gebührt, ausgespart blieb. Musiktheorie als Theorie der Musik, nicht als praktische Unterweisung im Tonsatz zu behandeln, wäre jedoch zum jetzigen Zeitpunkt vermessen. Wie alle Lebensbereiche weist auch die Musikwissenschaft grundsätzlich ein großes Theoriedefizit auf, das nicht zuletzt daraus resultiert, daß die um 1970 vehement vorgetragenen üppig wuchernden theoretischen Ansätze – das Stichwort der ästhetischen Kommunikation wäre zu nennen – mehr zertrümmert als zusammengefaßt haben. Indem die Musiktheorie angesprochen wird, werden jedoch Veränderungen der Forschung erkennbar, die jene Musikforscher als problemlind ausweisen, die glauben, die Systematische Musikwissenschaft bedürfte einer Legitimation.

Denn schon als die Musiktheorie nicht mehr mit kontemplativer Versenkung in das Wesen der Musik gleichgesetzt werden konnte, das durch mathematische Spekulationen mit dem Universum in Einklang gebracht werden sollte, sondern als sie sich zur Wissenschaft von der Tonsprache wandelte, sei es, um deren formal-syntaktische Verknüpfungen als logisch auszuweisen oder aber, um eine symbolische Bedeutsamkeit zu ermitteln, wurden an den Erklärungsbedürfnissen Fragen sichtbar, die zwar sowohl mit dem Phänomen Musik als auch seiner Geschichte unmittelbar zusammenhängen, die zu lösen aber dem Systematiker aufgegeben wurden. Dem Theoretiker wäre musikalisches Denken und Erleben, Verstehen und Genießen ohne ein zunehmendes historisches Bewußtsein kaum zum Problem geworden, und zugleich schärfte dies auch den Blick (weil es immer von Selbstverständlichkeiten entfremdet) dafür, daß Musik ohne Verankerung in Kategorien der menschlichen Anschauung nicht einmal ein totes Dokument sei. Mit der Unterscheidung verschiedener musikalischer Daseinsformen hat Arnold Schering die psychologistische Auffassung von Musik als einem ausschließlich auf Bewußtseinsformen reduzierbaren Sachverhalt sicher zu Recht relativiert. Das Gefühl des Begründeten, des Überzeugenden, das, wie August Halm bemerkte, mit Musik verbunden ist, ist jedoch von der Interpretationsleistung eines wahrnehmenden Subjekts nicht abzulösen. Die Existenz der Musik ist an die Existenz menschlichen Geistes gebunden, oder, moderner ausgedrückt, von kognitiven und emotionalen Kategorien bedingt. Schon bei Riemann, der seinen eigenen Worten zufolge große Hoffnungen auf die psychologischen Forschungen von Stumpf gesetzt hatte, war aber auch die Idee eines idealtypischen Hörers, der qua eingeborener Ideen die Musik gemäß den ästhetischen Maximen verstehe, zerbrochen, vielleicht ganz einfach deshalb, weil Riemann systematisierte, was zur Beschreibung der damals zeitgenössischen Werke nicht mehr hinreichte. Der Zerfall der Einheit einer Musiksprache, dessen äußerer Indikator die Kommentarbedürftigkeit nicht nur der Neuen, sondern auch der außereuropäischen Musik ist, läßt Untersuchungen über das Musikhören, über die logischen Aktivitäten

wie über die affektiven Erfahrungen keineswegs als trivial erscheinen. Und als zunehmend auch die Prozesse, durch die sich das Verstehen überhaupt erst konstituiert, an Interesse gewannen, löste sich die Musikpsychologie von der ihr durch die Musiktheorie im ausgehenden 19. Jahrhundert einmal zugeschobenen Aufgabe, nämlich Systeme zu begründen. Eigenständig, konzentriert auf Denken und Erleben und deren Verflechtungen mit individuellen und sozialen Faktoren kaprizierte sie sich eher darauf, die Musikästhetik zu ergänzen, wie mit dem Titel *Musikpsychologie und Musikästhetik* zum Ausdruck gebracht werden sollte. Die ästhetische Beschreibung des „Was“ sollte – ich folge hierbei den saloppen Formulierungen Welleks – die psychologische Bestimmung des „Wie“ vervollständigen. Daß diese psychologischen Bestimmungen zuweilen, wie die empirischen Forschungen der ausgehenden 60er Jahre zeigen, die der musikalischen Hermeneutik verpflichtet sind, ästhetische Problemstellungen mit methodisch neuen Ansätzen weiterführen konnten, liegt im Wesen der Sache Musik als einer Sache des Geistes begründet. Angesichts der gegenwärtigen wissenschaftlichen Situation, in der sich die Systematische Musikwissenschaft nur an wenigen Orten etablieren konnte, erscheint die Behauptung kühn, daß eine Erweiterung der als System zur Beschreibung der Werke abgeschlossenen Ästhetik durch psychologisches Wissen zumindest denkbar ist. Die Idee, ob damit einem umfassenderen Musikbegriff, ohne alle Polemik gegen den der Tonkunst, Rechnung getragen werden könnte, verbleibe hier als Andeutung.

Eine Wissenschaft wie die Musikpsychologie, deren Gegenstand aus der Wechselwirkung von Erlebnis, Verhalten und Gebilden hervorgeht, wobei nicht nur das Erleben kulturell geprägt ist und seinerseits das Verhalten prägt, sondern auch zur Gültigkeit der Kunstwerke beiträgt, eine solche Wissenschaft besitzt sicher nur zu einer Zeit Bedeutsamkeit, in der die genannten Komponenten zum Problem wurden. Der Verlust der Geschichte, mit dem der Verlust der Tradition und damit auch der festgefühter Normen und Bindungen gemeint ist, wurde zur Voraussetzung für die musikpsychologische Forschung, die, wie auch schon Handschin gesehen hatte, von der Hilfswissenschaft in das Zentrum der Systematischen Musikwissenschaft rückte. Wünschenswert wäre eine allgemeine Öffnung zu den Sozialwissenschaften, die ohnehin – im Rahmen einer generellen Konzeption von Handlungswissenschaft – die ehemaligen Geisteswissenschaften flankieren. So gewiß die Akustik an die Peripherie gedrängt wurde, so erstrebenswert erscheint nämlich die Musiksoziologie, die durch die ihr aufgebürdeten Legitimationszwänge zerrieben wurde, wieder einzuholen durch die dringend notwendigen sozialpsychologischen Forschungen.

Die Möglichkeit eines Systems von begründeten Aussagen über Musik, das hierarchisch aufgebaut kausale Zusammenhänge und Ordnungen darstellte, sogar Deduktionen erlaubte, sehe ich nicht. Ob dies zu bedauern ist, weiß ich nicht, hege zumindest Zweifel daran, ob ein solches dogmatisches System, auf das letztlich die musiktheoretischen Bemühungen abzielten, der Sache adäquat wäre.

Mit einer an den Sozialwissenschaften orientierten Definition hat die Systematische Musikwissenschaft vielleicht das Recht auf ihren Namen verloren. Aus verschiedenen

Gründen jedoch ist eine weitere Verwendung des Begriffs möglich. Termini, zumal wenn tauglichere fehlen, sind oft zählebiger als Nationalhymnen. „Systematisch“ hat in der Musikwissenschaft nie viel mehr besagt als „nicht-historisch“, und diesem Inhalt genügt das Wort noch immer. Und die erwähnte Endlichkeit der Musikgeschichte in ihrer heutigen Gestalt könnte eine Verschiebung zur Rezeptionsgeschichte zur Folge haben, der dann die Musikpsychologie als eine systematische Disziplin zuzuordnen wäre. Daß sie dieser Stellung bedürfte, ist damit nicht behauptet.

Vom Zusammenhang der Forschungszeige in der Musikwissenschaft. Bericht über eine Diskussion

von Adolf Nowak, Berlin/Kassel

Auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1979 in Göttingen fand am 12. Oktober ein ganztägiges Symposium statt unter dem Titel: *Die Stellung der systematischen Musikwissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft*. Die Referenten, deren Beiträge hier abgedruckt sind, waren Georg Feder und Helga de la Motte-Haber. Teilnehmer der Diskussionsrunde waren außer den Referenten Carl Dahlhaus, Ekkehard Jost, Gernot Gruber, Hans Oesch, Hans-Peter Reinecke; später war auch das Publikum zur Wortmeldung eingeladen. Die Leitung hatte Friedhelm Krummacher.

Daß Thesen nur dann diskutiert werden können, wenn sie auf gemeinsame Voraussetzungen beziehbar sind, ist eine Regel, die nicht nur eine alte Tradition in der Praxis der Disputation hat, sondern auch eine grundsätzliche Geltung für die (auch in neuerer Logik erörterte) Systematik der Beweisführung. Die beiden vorliegenden Referate gemäß dieser Regel aufeinander zu beziehen, war nicht leicht. Zwar handeln beide von systematischer Musikwissenschaft. Doch wird in dem einen die Systematik mit empirisch-experimentellen Verfahren gleichgesetzt, in dem anderen dagegen im sozialwissenschaftlichen Bereich verankert, dessen „System“ nicht im Modus des Verfahrens, sondern in einer diesem vorgängigen Theorie des Gegenstandes, einer „Handlungstheorie“, begründet ist. Bezieht sich das eine Referat auf eine Auswahl vorliegender Veröffentlichungen, um deren Beurteilung der Referent sich bemüht, so zielt das andere auf Fragen, die sich für Musikpsychologie und Musiksoziologie aus dem Stand der Forschung, auch der historischen, ergeben. Tendiert das eine Referat zum Ausschluß aller nicht ausdrücklich historischen Ansätze, so fragt das zweite nach einer wechselseitigen Herausforderung von