

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

Systematik und Historie. Da der Ausschluß als Extrem einer Herausforderung erscheint, war am ehesten hier eine gemeinsame Ebene erreicht. An der „Ausschließungsprozedur“ hat sich denn auch die Diskussion entzündet, obwohl der Diskussionsleiter in seinen „Anmerkungen vor der Diskussion“ auf Aspekte einer ergänzenden Auseinandersetzung hinwies. Da auf diese Anmerkungen in der weiteren Diskussion zurückgegriffen wurde, sollen sie hier nicht vorausgeschickt werden; überhaupt folgt der hier gegebene Bericht weniger dem faktischen Verlauf der Diskussion, d. h. der Chronologie der Wortmeldungen, als dem davon abzuhebenden sachlogischen Zusammenhang der Argumente, wie er sich mir als rekapitulierendem Hörer darstellt. Die Zusammenführung von Argumenten einer Diskussion, von denen einige sich überschneiden und andere mehr angedeutet als ausgeführt wurden, kann nicht ohne Auswahl und Ergänzung erfolgen; daß dabei der Standpunkt des Referenten nicht unbemerkbar bleiben kann, erhöht nur dessen Aufmerksamkeit auf das kontextgemäße Zitieren.

*

Die Arbeitsteilung in der Wissenschaft hat zu einer fortschreitenden Segmentalisierung der Disziplinen und Teildisziplinen geführt. Wer sich in seiner wissenschaftlichen Arbeit diesem Prozeß nicht einfügt, gerät in den Verdacht des Dilettantismus. Aber besteht dieser Verdacht nicht auch dort zu Recht, wo angesichts fachübergreifender Probleme die Methoden und Ergebnisse am Problem beteiligter Fächer um der Grenzeinhaltung willen vernachlässigt werden? Selbst ein so fachimmanentes Gebiet wie die Geschichte der Musiktheorie ist ohne Rekurs auf Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie nicht zu bewältigen. „Wir fragen nicht nach Abgrenzungen, sondern orientieren uns an Projekten – wie *Geschichte der Musiktheorie, Musiktherapie, Frühkindliche Entwicklung* –, die wir gemeinsam erledigen“ (Reinecke). Dabei scheint die arbeitsteilige Kooperation, die mit dem „wir“ des Staatlichen Instituts für Musikforschung gemeint ist, nicht ohne weiteres identisch zu sein mit der Teilung nach Disziplinen. Das Beharren auf der Disziplin ließe Relationsprobleme (wie Verhältnis von Musiktheorie und Wissenschaftsgeschichte, Funktion bestimmter Musik in therapeutischen Verfahren) gar nicht erst aufkommen. Vor allem verhinderte es die Möglichkeit, daß ein Forscher eine außerhalb seines Faches entwickelte Methode unter der Fragestellung seines eigenen Faches modifiziert. Wer diese Möglichkeit anerkennt, wird nicht ausschließen, daß ein Musikwissenschaftler psychometrische Methoden nicht nur übernimmt, sondern ausprägt, wie es Reinecke z. B. in der Frage der Musiktherapie für sich in Anspruch nimmt.

Unter dem Aspekt der für Musikpsychologie, Akustik, Vergleichende Musikwissenschaft jeweils zu leistenden Integration erweist sich die Frage, welcher Disziplin Forscher wie Helmholtz, Hornbostel, Wellek oder die anwesenden Erich Schumann und Walter Wiora „eigentlich“ angehören, als „Scheinproblem“ (Reinecke). Was dem Historiker zu denken geben sollte: der Ausschluß empirischer Methoden stünde im Widerspruch zur Geschichte des Faches Musikwissenschaft (Krummacher).

Der Orientierung am Projekt gegenüber der Fachabgrenzung entspricht die von Jost herausgearbeitete Orientierung am problematischen Gegenstand gegenüber der Methodeneinteilung: Richtet sich die Wahl der Methode nach dem zu befragenden Gegenstand und nicht nach einer supponierten Fachzugehörigkeit, so kann es nicht als „Verzicht auf das experimentelle Verfahren“ gedeutet werden, wenn ein Forscher, der zur Erfassung intersubjektiv instabiler Ausdrucksgehalte experimentell vorgegangen ist, sich zur Erfassung von Strukturen des Free Jazz historischer und analytischer Verfahren bedient. Die „Ein- und Aussortierversuche“ Feders seien offenbar an Methoden festgemacht und nicht an der Differenziertheit des musikalischen Gegenstandes.

Die Ausrichtung an Gegenstand und Projekt verbietet zwar den grundsätzlichen Ausschluß empirisch-experimenteller Methoden, entkräftet jedoch nicht das Argument Feders, daß dort, wo solche Methoden für Musik herangezogen werden, die Eigenleistung der Musikwissenschaft zurückstehe hinter „extern erbrachten Leistungen“. Daß Akustik, auch die der Musikinstrumente, von Physikern betrieben wird und die Physiologie des Ohres von Physiologen, bestreitet niemand. Es handelt sich hier um Gebiete, die für die Musikwissenschaft wichtig, aber darum nicht in der Musikwissenschaft zentral sind (Jost). Anders steht es mit Musikpsychologie und empirischer Musiksoziologie: Die „externen“ Arbeiten von Seashore, Schön, Farnsworth, Werbik und Shooter seien in ihrem musikpsychologischen Ertrag in vielen Punkten fragwürdig, und wer Infas, Allensbach und Sample als Beispiele musikalischer Sozialforschung anführt, beweise nur die eigene Unzuständigkeit auf diesem Gebiet (Jost).

Mit Feders These von der Fremdleistung verquickt ist seine in der Diskussion gegebene Unterscheidung zwischen Hilfswissenschaften und Teilwissenschaften. Das Heranziehen anderer Fächer als Hilfswissenschaft sei etwas anderes als die Behauptung, daß diese Fächer „Teil unserer Disziplin“ seien. Man müsse das Zentrum eines Faches von seiner Peripherie abheben. Nun kann grundsätzlich jede Wissenschaft für andere Wissenschaften als Hilfswissenschaft fungieren. (Selbst die Philosophie, aus der sich in einem langen geschichtlichen Prozeß die Einzelwissenschaften ausgegliedert haben, konnte als *ancilla theologiae* verstanden werden.) Welche Hilfswissenschaft zur Teilwissenschaft wird, so das Argument von Dahlhaus, entscheidet sich nach den Problemen, die im Fach zu einer bestimmten Zeit behandelt werden; in der Musikwissenschaft seien sozialpsychologische Methoden in den Vordergrund getreten, seit der befragte Gegenstand Musik weiter gefaßt wurde als der traditionell behandelte Bereich der Kunstmusik. Ein ein- für allemal feststehendes Zentrum der Musikwissenschaft gebe es nicht, das müsse gerade der Historiker betonen!

Wenn der statische Wissenschaftsbegriff dem Historiker schlecht ansteht, ist zu fragen, ob Feders Ausführungen überhaupt in dem Sinne einer Wissenschaftstheorie gemeint sind, in welchem sie von den Diskutierenden aufgefaßt wurden. Abgesehen davon, daß der Schritt in die Wissenschaftstheorie als Grenzüberschreitung gelten könnte, scheint mir die Intention der Ausführungen eher wissenschaftspraktisch zu

sein: Es geht um Fragen der Organisation der Wissenschaft und der Zugehörigkeit zu Gruppen der *scientific community*, um Statistik über Forscher, Publikationen, Forschungsinstitutionen. Die dahinterstehende Sorge ist, daß Musikwissenschaft zur bloßen Sammeldisziplin verkommen könnte, in der sich Dilettantismus einnistet. Diese Sorge kann man, auch angesichts des von Feder zitierten Wortes aus dem *Jahrbuch des Staatlichen Instituts*, teilen. Aber läßt sich die Identität des Faches durch Beschluß herstellen? Läßt sich die Frage nach Peripherie und Zentrum nach der Quantität von Publikationen entscheiden (unter Abwehr einer angeblich „*einflußreichen Minderheit*“)? In der Diskussion hat sich eher der Konsensus herausgebildet, die Identität des Faches in Integrationspunkten festzumachen, die sich aus aktuellen Problemen (Projekten) und aus der Reflexion der Geschichte des Faches ergeben.

*

Der letzte Bezugspunkt für diese Identität kann nichts anderes sein als der Begriff der Musik selbst in seinem historischen Wandel und in seiner Aktualität. Die in der Diskussion mehrfach geforderte Ausrichtung der Fachkompetenz am Gegenstand vor der Entscheidung für oder gegen bestimmte Methoden hängt davon ab, wie weit und wie differenziert der Gegenstand gesehen wird: von Umfang und Inhalt des Begriffes Musik. Die Frage, „*von welchem Musikbegriff man ausgeht*“, wurde erstens als historisch-hermeneutisch zu stellende Frage deklariert (Feder), zweitens als „*eine eminent ästhetische Fragestellung*“ (Dahlhaus) und drittens als „*ideologische Frage*“ (Jost). Nicht diskutiert wurde das Verhältnis dieser Fragestellungen zueinander: wie weit sie voneinander unabhängig durchgeführt werden können oder wie weit in einer die anderen mitenthalten sind.

Vielleicht ist eine Überlegung dazu nicht überflüssig. Als Ausgangsbasis bietet sich der Versuch an, den Musikbegriff als das Allgemeine in der musikgeschichtlichen Wirklichkeit selbst aufzusuchen, d. h. musikalische Überlieferung und musikalische Praxis auf in ihr enthaltene Ideen allgemeinerer Verbindlichkeit hin auszulegen. Dieses historisch-hermeneutische Verfahren mußte sich bekanntlich entgegenhalten lassen, daß es dazu neige, Bestehendes und Anerkanntes zu rechtfertigen und Abweichendes, Widersprechendes, Neues an ihm zu messen. Wenn also die Musikgeschichtsschreibung auf die Idee des musikalischen Kunstwerks zentriert wird, so wird sie den Genres, die dieser Idee nicht entsprechen, in deren Eigenwert nicht gerecht werden und sich den Vorwurf ideologischer Gebundenheit zuziehen. Wenn daher ein hermeneutisch zu erschließender Musikbegriff auf seinen ideologischen Status zu befragen ist, scheint die Ideologiekritik die Fundierung des Musikbegriffs aus dem sozialgeschichtlichen Kontext leisten zu müssen. Nun ist aber mit einer Vielzahl von Musikbegriffen zu rechnen, die hermeneutisch erschlossen und ideologiekritisch erörtert werden können. Es bleibt daher die Frage, wie weit und wodurch solche Musikbegriffe in einen Verständigungszusammenhang gebracht werden können, der es erlaubt, durchgängig von „Musik“ zu sprechen. Hier hat die Ästhetik eine Aufgabe. Diese Aufgabe hat Bessler in Angriff genommen, als er versuchte, im

Blick auf eine erweiterte Musikgeschichte „Grundfragen der Musikästhetik“ so darzulegen, daß der Begriff des musikalischen Kunstwerks nur als ein Sonderfall musikalisch-ästhetischer Praxis auftritt. Von dieser ästhetischen Grundlegung aus wurde es möglich, in größerem Rahmen Musik ohne Werkanspruch in die Geschichtsschreibung aufzunehmen.

Die klassische Ästhetik war keineswegs, wie vielfach angenommen wird, von Anfang an auf den Werkbegriff konzentriert. Vielmehr wurde das Ästhetische als ein Bereich menschlicher Verhaltensweisen bestimmt, die vom theoretischen und ethisch-praktischen Verhalten abgegrenzt wurden. Daß Kant ausführlich die ästhetische Erfahrung analysiert, das ästhetische Objekt aber weitgehend unbestimmt läßt, hat neuerdings die These veranlaßt, daß der Kantschen Ästhetik gerade nach der Krise des Werkbegriffs besondere Aktualität zukomme. Wird das Ästhetische vom menschlichen Verhalten her gefaßt als das, was dem Menschen in seiner Sinnlichkeit Erfahrung von Sinn verschafft, so kann dieser Begriff des Ästhetischen auch den Grund legen für denjenigen Musikbegriff, der in der Diskussion für die empirische Musikpsychologie und -soziologie gefordert wurde: als „*programmatischer aber offener Begriff, der eine Klasse von Verhaltensformen umschreibt*“ (Reinecke) und dessen Gegenstand „*der Musik produzierende, interpretierende und rezipierende Mensch*“ ist (Jost). Wenn Ästhetik auf die Ermöglichung von Sinnkonstitution in musikalischer Tätigkeit gerichtet ist, so geht es der sozialwissenschaftlichen Forschung um die jeweilige Wirklichkeit von musikalischen Sinnerfahrungen mit ihren jeweiligen ideologischen Implikationen und der Geschichte um den Wandel dieser Wirklichkeit und die ihn bestimmenden gesellschaftlichen Kräfte.

*

Von dem erweiterten Musikbegriff her, der eine Legitimation in der angedeuteten Konzeption des Ästhetischen haben könnte, ergibt sich, daß sozialwissenschaftliche Forschung innerhalb der Musikwissenschaft als fachspezifisches Problem anerkannt werden muß. Es fragt sich nur, wie empirische und historische Forschung an einzelnen Problembereichen beteiligt sind, ob sie nur nebeneinander bestehen, so daß die eine auf die andere ohne Schaden verzichten könnte, oder ob sie einander entgegenkommen und stützen können. Diese Frage kann (vor der sozialwissenschaftlichen Forschung) zunächst auch an die Akustik gestellt werden. Gernot Gruber, der die Akustik „*in beiden Referaten schlecht weggekommen*“ sieht, weist darauf hin, daß z.B. bei Franz Fördermayr akustische Untersuchungen von Gamelanmusik eine Hypothese über das historische Verhältnis solcher Musik auf Bali zu solcher auf Java sekundiert haben. Hans Oesch erarbeitet zusammen mit dem Komponisten Serocki „*eine aktuelle Instrumentationslehre aufgrund der Schumannschen Klangfarbengesetze*“, so daß also eine traditionelle, historisch darstellbare Lehre akustisch-experimentell aktualisiert wird. Ein Zusammenwirken akustischer und hermeneutischer Verfahren ist nach Oesch zumal im ethnologischen Bereich wichtig, der in den Referaten zu Unrecht ausgeklammert sei. Im außereuropäischen Bereich sei die

Klangfarbe primärer Parameter. Die Klanglichkeit eines Xylophons der Protomayen lasse sich einerseits mittels Sonagramm darstellen, andererseits nur im Kontext der animistischen Kultur deuten, aus dessen konkreter Situation sich erst ergibt, ob auf dem Xylophon etwa der Geist der Windrose oder der Geist eines alten Mannes angesprochen wird. – Die Akustik wird offenbar dann das Interesse des Physikers übersteigen, wenn sie unter spezifisch musikalische Fragestellung wie Spielpraxis, Instrumentation, Klangsymbolik gerät.

Wenn akustische Fragen aus der Musikwissenschaft nicht ausgeschlossen werden können, so gilt das erst recht für psychologische und soziologische Fragen. Das zeigt Helga de la Motte-Haber, an die ästhetische Theorie des Historikers Arnold Schering anknüpfend. Schering unterschied drei Daseinsformen der Musik: das in der Partitur Aufgegebene, das faktisch Erklingende und das was sich aus den Anschauungsformen des rezipierenden Bewußtseins konstituiert. Wenn in dieser dritten Daseinsform Musik erst voll realisiert wird und wenn Anschauungsformen des Bewußtseins ein zentrales Thema der Psychologie sind, „dann ist Psychologie nicht Hilfswissenschaft, sondern stößt vielmehr in das Zentrum von Musik“ (de la Motte). Mit Anschauungsformen dürften dabei nicht erst die Verknüpfungsformen gemeint sein, die die Integration tonsprachlicher Einheiten verschiedenen Grades ermöglichen und von der Musiktheorie (im Sinne von Riemanns „Lehre von den Tonvorstellungen“) herauszulösen sind, sondern Anschauung in der Komplexität ihrer individuellen und sozialen Faktoren (Bildung, Vorinformation, Persönlichkeitsmerkmale).

Nun sind die Anschauungsformen gerade auch durch historisches Wissen geprägt, und Schering kam es bei seiner „Erkenntnis des Tonwerks“ gerade auf biographisches, historisches, speziell literatur- und philosophiegeschichtliches Wissen an, um das Werk aus den ideellen Wirkungszusammenhängen, in denen es entstanden oder in die es später geraten ist, zu verstehen. Daher kann darauf bestanden werden, daß „Musik als Bewußtseinstatsache nur auf historisch-hermeneutischem Wege zu verstehen“ sei (Feder). Gegenüber dem „nur“ ist zweierlei festzuhalten: 1. Wenn es um die Komplexität der Anschauung geht, ist das historische Wissen seinerseits nur ein Faktor, dessen Relation zu den genannten anderen für die Musikpsychologie in Frage steht. 2. Geht man nicht von der Tonkunst, sondern von jenem erweiterten Musikbegriff aus, so tritt das „Verstehen“ gegenüber dem „Erleben“ von Musik zurück, dessen spezifischer Personen- und Gruppenabhängigkeit sozialwissenschaftliche Verfahren nicht inadäquat sein können (de la Motte). Für diese Verfahren wird ausdrücklich die Notwendigkeit eines „permanenten Rekurses auf die Geschichte“ herausgestellt (Jost).

Als Beispiel dafür, daß in der Geschichtswissenschaft psychologische und soziologische Prämissen reflektiert werden, wurde auf August Nitschkes „historische Verhaltensforschung“ hingewiesen. Wissenschaften, deren Gegenstand Handlungen in ihrer Genese und Struktur sind, bedürfen gleicherweise historischer wie empirischer Verfahren; es ist zu fragen, wie weit Musikwissenschaft als Handlungswissenschaft betrieben werden kann (de la Motte). Im Begriff der Handlung verschränken sich

individuelle Intention und allgemeinere Gesetzmäßigkeit, Sinnkriterien und kausale Folge, geschichtliche Bezogenheit und empirische Auffindbarkeit. Diese Verschränkung, auf die ja Max Webers „*verstehende Soziologie*“ gerichtet war, dürfte auch für das Handeln des Komponisten, Interpreten, Hörers im strukturierten System einer Musikkultur gelten.

Gegen die Vorstellung, Systematiker der Musikwissenschaft verführen rein empirisch, wendet sich (aus dem Publikum) nachdrücklich Ernst Behne. Offenbar können bei empirisch-experimentellen Verfahren die Erklärungsprinzipien selbst nicht aus dem Bereich des Empirischen unmittelbar entnommen werden. Was einst Gegenstand des Anstoßes war – Spekulation und Philosophie –, werde jetzt als positive Voraussetzung erkannt, aus der die Strategie empirischer Verfahren zu gewinnen ist. „*Man muß spekulieren und nur versuchen, die Fehlerquellen in der Spekulation durch Experimente auszuschließen. Je mehr Daten, desto sicherer kann man spekulieren*“ (Behne). In gleicher Richtung zielt der Hinweis, daß empirische Arbeiten ohne hermeneutischen Akt gar nicht möglich sind (de la Motte).

Geht man von der ästhetischen Voraussetzung aus, daß sich musikalischer Sinn durch zwei Momente konstituiert – Zusammenhang und Ausdruck –, so läßt sich vielleicht folgender Satz über die Arbeitsteilung zwischen historischer und empirischer Deutung wagen: Den formal-syntaktischen Zusammenhang (und die von ihm getragenen tonsprachlichen Topoi) zu beschreiben, sei unter Führung des historisch-hermeneutischen Verfahrens recht gut geglückt; nicht geglückt sei es dagegen, die Frage der Eindrucks-Ausdrucks-Relationen zu lösen, in denen viele wechselnde subjektive Faktoren im Spiel sind: Hier sei ein Punkt für die Ergänzung durch systematische Musikwissenschaft (de la Motte). Die Intersubjektivität der Gefühlsverständigung z.B. über eine Gedichtzeile ist nach neuerer Wissenschaftstheorie kaum zweifelhafter als die Intersubjektivität der Verständigung über einen Protokollsatz (Dahlhaus). Dem Einwand, daß die empirisch festgestellte Intersubjektivität gegenwärtigen musikalischen Ausdruckserlebens den Historiker nichts angehe (Feder), ist mit dem Grundsatz Diltheyscher Hermeneutik zu begegnen, daß wir eine fremde, geschichtliche Lebensäußerung doch nur vom eigenen Leben her verstehen können. Krummacher schlägt eine Selbstreflexion des historischen Verfahrens vor: „*Die Arbeit des Musikhistorikers setzt zwar mit der Rekonstruktion eines Stücks Geschichte an, sie kann sich aber darauf nicht beschränken, wenn ihr Ziel das Verständnis historischer Musik sein soll. Bei seinem Verfahren vertraut der Musikhistoriker darauf, daß ästhetische und theoretische Prämissen historischer Musik über die geschichtliche Distanz hinweg zugänglich und wirksam bleiben*“. Gerade in bezug auf die Eindrucks-Ausdrucks-Relation gehe man als Historiker immer von einem „*letzten Rest an Konsensus aus, daß uns frühere Musik irgendwo noch ästhetisch zugänglich wäre*“ (Krummacher).

Selbstverständlich wird die Musikpsychologie nicht beanspruchen, die Richtigkeit historisch überlieferter Aussagen über den Affektgehalt eines Musikwerks durch empirische Untersuchungen über Ausdruckserleben überprüfen zu wollen. Vielmehr

will sie ja gerade die Abhängigkeit der Eindrucks-Ausdrucks-Relation von wechselnden subjektiven Faktoren aufzeigen. Diese Abhängigkeit wäre vom Historiker in Rechnung zu stellen, wenn er etwa zufällig überlieferten Aussagen von Zeitgenossen historischer Musik über deren Ausdruck Quellenwert beimißt.

*

Durch die Aufforderung zur Reflexion des historischen Verfahrens wurde das Thema „Geschichtstheorie“ angeschnitten. Daß es zu diesem Thema in einer Diskussion über die Stellung der Systematik viele Wortmeldungen gab, könnte verwundern, wenn in der Theorie der Geschichte einer Sache nicht eben doch die Theorie der Sache, um deren Geschichte es geht, in Frage stünde. Die Beziehung der systematischen Musikwissenschaft auf die historische Kategorie „musikalisches Kunstwerk“ ist kaum jünger als die Wortprägung „systematische Musikwissenschaft“. Der Autor des hierfür einstehenden Aufsatzes (*Das musikalische Kunstwerk und die systematische Musikwissenschaft*, Ästhetik-Kongreß Paris 1937), Walter Wiora, wandte sich in der Diskussion eindringlich gegen die Gleichung systematisch = nicht-historisch. Geschichte vergegenwärtigt Vergangenes; wenn das, was die Geschichte präsentiert, Sachzusammenhänge hat, deren Struktur von der zeitlichen Abfolge ablösbar ist, muß man der These Wioras zustimmen, daß historische Größen wie diatonische Vokalpolyphonie, Strophenliedform, tonale Harmonik in ihrer Zusammenbindung bestimmter Grundzüge und Merkmale (bei individuellen Abweichungen) „systematisch“ begriffen werden können. Diese Systematik wird weniger auf Empirie und Experiment beruhen, wohl aber auf Methoden, die eine Gegenrichtung zur historischen Methode einschlagen: Phänomenologie und Gestalttheorie. Als Positivum an Feders Referat hebt Wiora die kritische Überlegung hervor, ob die Musikwissenschaft in der Lage ist, mit eigenen Mitteln alle die Probleme zu behandeln, die die Musik auch anderen Wissenschaften aufgibt. Doch fordert er dazu auf, die Geschichte der systematischen Disziplinen und zumal die Geschichte von deren Integration zu schreiben, um das Problembewußtsein zu erweitern und zu differenzieren.

Als Muster dafür, wie ein systematisches Problem das geschichtliche Fragen verändert hat, verweist Dahlhaus auf die Diskussion über die Identität des Musikwerks. Dieses Problem wurde in der Phänomenologie gestellt: Das Musikwerk kann nicht mit der Partitur gleichgesetzt werden, sofern diese zu ihm nur den Zugang verschafft; würde es aber mit seinen Ausführungen oder gar mit den psychischen Erlebnissen der Hörer identifiziert, so existierte die *Eroica* so oft und so unterschiedlich, wie sie dargeboten und gehört wird. Nun hätten empirische Untersuchungen darüber einsetzen können, unter welchen Bedingungen kleinere oder größere musikalische Einheiten bei mehrmaligem Hören als „dieselben“ beurteilt werden. Die phänomenologische Bestimmung des Musikwerks als „intentionaler Gegenstand“ hat jedoch zuerst die Frage nach dem „Erwartungshorizont“ hervorgerufen, von dem her die Intentionen auf ein Musikwerk bestimmt werden. Diese Frage aber

hat der Musikgeschichtsschreibung ein neues Thema gegeben: die Rezeptionsgeschichte, die den Erwartungshorizont von Angehörigen bestimmter Gruppen in seinem Werden und Wandel untersucht.

Aus dem systematischen Problem, aus dem die historische Frage erwachsen ist, ergibt sich, wie angedeutet, auch eine empirische Frage (Bedingungen des Wiedererkennens). Daher bekäme von hier aus auch die These eine Stütze, daß die Rezeptionspsychologie die Systematik für die Rezeptionsgeschichte abgeben kann, wie die auf Tonkunst gerichtete Musikästhetik die systematische Fundierung für eine Musikgeschichte als Kunstgeschichte gegeben hat (de la Motte). Nur wenn ich weiß, wie gegenwärtige Rezeption im Zusammenspiel der Faktoren, von denen sie abhängig ist, funktioniert, kann ich an historischen Zeugnissen von Rezeption Entsprechungen und gerade auch Abweichungen aufsuchen. Durch Bezugnahme auf die Gegenwart wird historisches Verständnis ermöglicht. Dazu ist nicht notwendig, was Gernot Gruber als unmöglich erklärt: „daß die Systematiker die Erwartung von Konstanten für die Geschichte erfüllen“.

Das Verhältnis von vergangener und gegenwärtiger Rezeption wird für die Geschichtstheorie zum Problem, wenn erklärt werden soll, wie weit ein Historiker bei der Darstellung einer vergangenen Epoche Urteile von deren Zeitgenossen übernehmen kann. Der Referent hat sich daher die Frage erlaubt, mit welchem Recht in heutiger Geschichtsschreibung etwa vom „Verfall“ der Kirchenmusik in der Aufklärungszeit gesprochen wird (Friedrich Blume, *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, Kapitel III: *Verfall und Restauration*). Gewiß ist in damaligen Quellen von Verfall die Rede (Adlung, Knecht, Türk); aber der Thomaskantor Doles, der solcherart geschmähte Musik gepflegt hat, hätte dem nicht zugestimmt. Wodurch fühlt sich der Historiker legitimiert, die Kategorie Verfall zu übernehmen, ungeachtet derer, die ihre Zeit damals nicht so eingeschätzt haben? Nicht die Quelle macht das verbindlich, sondern die Sympathie des Historikers mit der in ihr ausgesprochenen ästhetischen Haltung. Diese Haltung wäre rezeptionsgeschichtlich als Erwartungshorizont gemäß bestimmten gesellschaftlichen Voraussetzungen zu interpretieren. Und wenn Rezeptionspsychologie das gegenwärtige Urteilen auf seine Faktoren Bildung, Vorinformation, Gruppenzugehörigkeit untersucht, so ist an der Urteilsstruktur einer Gruppe Musikwissenschaftler zu sehen, daß noch bei scheinbar rein historischen Aussagen, selbst bei der Quellenzitation, die am Kunstwerk orientierte Bildung und Vorinformation, die Ästhetik als (verschwiegene) Systematik der Kunstgeschichte, durchschlagen kann: Die Kategorie „Verfall“ ist für die – sich als progressiv verstehende – Aufklärungszeit dann berechtigt, wenn die am Kunstwerk ausgerichtete Wertung das Geschichtsbild der Kirchenmusik bestimmt. – Die durch Ästhetik bedingte Rezeption hat sich in der Musikgeschichtsschreibung auch längst darin geltend gemacht, daß Motetten von Dufay oder Josquin als „Werke“ im Sinne des 19. Jahrhunderts aufgefaßt wurden (Krummacher). Von der Anerkennung oder Nichtanerkennung des Konzepts der Rezeption hängt ab, was als „musikgeschichtliche Quelle“ gilt; die Skepsis gegen die je gegenwärtige Rezeption führt zu dem

eklatanten Widerspruch, „daß die Historiker die Journalisten verabscheuen, solange sie leben, und sie zu Kronzeugen erheben, sobald sie gestorben sind“ (Dahlhaus). Die empirische und die historische Rezeptionsforschung sollten sich „grob formuliert, verhalten wie der Querschnitt zum Längsschnitt“ (de la Motte).

Dem Verhältnis der einstmaligen zeitgenössischen Rezeption zur gegenwärtigen analog ist in der Musikethnologie das Verhältnis „insider–outsider“. In außereuropäischen Kulturen dient das Geschichtsverständnis vornehmlich dem politischen Zweck der Identitätsfindung; ist aber ein Einheimischer, als Musikforscher ausgebildet, noch *insider*? (Kuckertz). Offenbar muß er die von außen herangetragenen Voraussetzungen sich bewußt machen wie der Historiker die aus seiner Gegenwart mitgebrachten.

Hinter der Diskussion der Geschichtstheorie steht das Zitat vom „Verlust der Geschichte“. Dieses Wort wurde so gedeutet, daß in einer Zeit, in der die Geschichtsforschung blüht, große Traditionen verloren gehen, darunter gerade die der Geschichtsschreibung. Die Formen der Geschichtsschreibung, über die in der allgemeinen Geschichtswissenschaft viel diskutiert wird (vgl. *Poetik und Hermeneutik*, Band 5), waren gebunden an Formen, in denen die Aktualität des Gegenstandes, dessen Geschichte geschrieben werden sollte, begriffen wurde. Am deutlichsten wird der Aktualitätsbezug in der Geschichtsschreibung der Philosophie betont, wenn dabei ausdrücklich systematische Ansprüche verfolgt werden. Man sollte die frühere Musikgeschichtsschreibung einmal auf ihren inneren Zusammenhang mit der früheren Systematik untersuchen (Krummacher).

Die Fragen am Ende der Diskussion waren: Hängt der Verlust der Geschichtsschreibung vielleicht mit der mangelnden Rückkoppelung an die Systematik zusammen? Und ist der Mangel darin begründet, daß die gegenwärtige Systematik nicht genügend Halt bietet, oder darin, daß die Historie in historistischer Tradition meint, auf Systematik verzichten zu können? – An der Frage des Ausschlusses hatte die Diskussion angesetzt. In den Argumenten, die dieses negative Verhältnis sehr bald in ein Wechselverhältnis und gegenseitiges Korrektiv transformierten, klang dennoch eine Diskussionshaltung durch, die Frau de la Motte-Haber mit einer Zeile von Rühmkorf ausgesprochen hat: „Sei erschütterbar und widersteh’!“