

Article

Das Problem Systematische Musikwissenschaft
Faltin , Peter
in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29
6 Page(s) (274 - 279)



Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de

Das Problem Systematische Musikwissenschaft

von Peter Faltin, Gießen

1

Die als Tatsache angenommene Spaltung der Musikwissenschaft in ‚historische‘ und ‚systematische‘, die in Begriffspaaren wie ‚Geist-Natur‘, ‚Geschichte-Theorie‘, ‚genetisch-strukturell‘, ‚deduktiv-induktiv‘ oder ‚idiographisch-nomothetisch‘ ihre Parallele zu haben scheint, erweist sich als ein Stück Mystifikation, sobald man diese Begriffspole als eine dialektische Einheit von Geschichte und System begreift. Dialektisch heißt hier nicht mehr, als aufeinander angewiesen zu sein; sich gegenseitig, gerade durch Unterschiede, zu einer Einheit zu ergänzen. Denn die Grundbegriffe der Musikwissenschaft, zweifellos als Produkte theoretischer Verallgemeinerung entstanden, sind Instrumente, mit deren Hilfe die Vergangenheit erfaßt und erklärt werden soll. Zugleich sind diese Grundbegriffe selbst geschichtlichen Wandlungen unterworfen, durch die sie ihre bleibende Substanz offenbaren. Und die Tatsache, daß etwa das Problem der *„Datierung der Sequenzen des Graduale Abdinghofs aus Paderborn“* mit einer Untersuchung *„Subjektiver Differenzen höchster hörbarer Töne am angrenzenden Bereich des Ultraschalls“* nur wenig an Gemeinsamkeit aufweist, suggeriert eher die Frage nach dem eigentlichen Gegenstand und Sinn sowohl der historischen als auch der systematischen Musikwissenschaft, als daß durch diese nebeneinander stehenden Probleme der Gegensatz zwischen ‚historisch‘ und ‚systematisch‘ überzeugend demonstriert wäre.

2

Offenbar standen Mißverständnisse bereits bei der Geburt der ‚systematischen Musikwissenschaft‘ Pate: was seit Pythagoras und Plato für Jahrhunderte Gegenstand jeglicher Überlegungen zum Thema ‚Musik‘ gewesen war, wurde mit aufkommendem Historismus der deutschen Geistes- und Kulturwissenschaften, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zu einem Teilbereich der sich konstituierenden Musikwissenschaft, deren anderen Teil die zu entwickelnde ‚historische Musikwissenschaft‘ für sich beanspruchte. Daß es im deutschsprachigen und von diesem beeinflussten Raum nicht länger als ein halbes Jahrhundert dauerte, bis die Geschichtsforschung (die sich gerade innerhalb dieser Zeit in eine Quellenforschung verwandelte) die Probleme, die Riemann implizit und Adler explizit der ‚Systematik‘ zugewiesen haben, verdrängt hatte, ist weder als Ironie des Schicksals aufzufassen, noch hängt diese Umschichtung allein von der geistigen Nachfrage dieser Jahrzehnte ab, sondern ist durch die dahinterstehenden Denkmethode bedingt.

Eigentlich setzte sich die ‚Musikgeschichte‘ von der – so Adler¹ – *„Erkundung*

¹ Die an dieser Stelle angeführten Behauptungen zitieren wir alle aus G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 7–13.

des *Kunstschönen in der Tonkunst*“ ab, also von einer aufgeblühten Metaphysik des Schönen, die als „*Ästhetik und Psychologie der Tonkunst*“ mit der Musiktheorie den Schwerpunkt der ‚Systematik‘ bilden sollte, und machte sich als eine Geschichtswissenschaft die „*Erkenntnis des Entwicklungsganges der Musik*“ zum Ziel. In diesem hier bekundeten Gegensatz zwischen ‚historisch‘ und ‚ästhetisch‘ (nicht zwischen ‚historisch‘ und ‚systematisch‘) offenbarte sich das Bewußtwerden des zentralen erkenntnistheoretischen Problems der Subjekt-Objekt-Relation auch in Bezug auf Musik. Nicht eine ‚Sortierung‘ der Wissenschaftsbereiche, die um das Phänomen ‚Musik‘ kreisten (von denen einige – wie die Psychologie – noch selbst nach ihrer Bestimmung suchten, und andere – wie die ‚musikalische Logik‘ – nur ein Wunsch geblieben sind), sondern eine methodologische Unterscheidung der Probleme, die der Komplex ‚Musik‘ implizierte, standen hinter der Adlerschen Gliederung: alles Subjektive, vor allem das suspekt gewordene Subjekt selbst, sollte aus dem eigentlich wissenschaftlichen, d. h. empirischen Bereich der Musikwissenschaft, also aus der ‚Musikgeschichte‘ in die ‚Systematik‘ verbannt werden. Dadurch sollte eine Historik als objektive Erkenntnismethode der Musikwissenschaft begründet werden, während die ‚Systematik‘ zu einem Sammelbecken wurde, in dem sich Musiktheorie mit Musikpädagogik, Musikethnologie mit Ästhetik unter der Annahme vereinigten, sie alle seien subjektiv und ahistorisch. Es wurde jedoch bereits bei Adler nicht die Musik selbst zwischen zwei sich gegenseitig ausschließende Wissenschaftsbereiche aufgeteilt, sondern die beiden zu unterscheidenden Aspekte der Existenz der Musik, das Subjektive und das Objektive, sollten als ein Ganzes durch zuständige Disziplinen erfaßt werden.

Wurde die Musik als ein gegebenes und sich entwickelndes Artefakt Gegenstand der ‚Musikgeschichte‘, so sollte die ‚Systematik‘ die prekäre Frage klären, unter welchen Bedingungen das klingende Naturphänomen überhaupt zur Musik wird. War für die Musikgeschichte Musik ein Faktum, das sich zur Vollkommenheit entwickelt, so stand die ‚Systematik‘ ratlos vor der Frage, was überhaupt Musik sei. (Die sich zur selben Zeit formende ‚Vergleichende Musikwissenschaft‘, die ihre Nähe zur ‚Systematik‘ nie leugnete, zeigte, wie ernst dieses Problem genommen wurde.) Die ‚Historik‘ sollte zu einer dynamischen Ontologie, die ‚Systematik‘ zu einer zeitlosen Phänomenologie der Musik werden. Die in der ‚Systematik‘ – nach Weisung Adlers² – angestrebten „*höchst stehenden Gesetze*“ versuchten die Transformation der physikalischen Signale in musikalisch bedeutende Gebilde zu erfassen und zu erklären.

Die Musik ist jedoch aus sich selbst weder genetisch noch strukturell; entwickeln kann sich nur, was eine relativ stabile Struktur hat, an der sich alle Wendungen vollziehen, und jede Struktur ist Produkt einer Entwicklung, aus der erst zu erfahren ist, warum sie so geworden ist, wie sie ist. Eine Struktur, die sich nicht weiter entwickelt, ist auch als Struktur tot. Zu behaupten, ‚Systematik‘ beschäftige sich mit der allgemeinen, deshalb zeitlosen strukturellen Beschaffenheit der Musik, führt zwangsläufig dazu, daß ihre Begriffe so allgemein und ihre Probleme so belanglos werden,

2 Ders., *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1. Jg., Leipzig 1885, S. 11.

daß sie unterhalb der Schwelle bleiben, an der das Tönende zur Musik wird. Erst wenn diese Begriffe geschichtliche Tatsachen zu erklären vermögen, gewinnen sie an Erkenntniswert. Die Grundbegriffe der Systematik gehören der Geschichte an, selbst wenn die ‚Historik‘ sie nicht zu erklären versucht und die ‚Systematik‘ glaubt, daß sie zeitlos sind. Systematik, die nach Kategorien strebt, und Geschichte, auf die sie sich beziehen, ergänzen einander unumgänglich als eine Einheit des Konkreten und Abstrakten: trennt sich die Systematik von der Geschichte, so wird sie leer und für die Musik irrelevant, und versucht die Musikgeschichte ohne Systematik, d. h. ohne ein System von Begriffen, Gesetzen und Hypothesen, also ohne eine Theorie auszukommen, so wird sie konzept- und inhaltslos und zerfällt zwangsläufig in Beschreibungen von Einzelbeobachtungen der Vergangenheit. Das Allgemeine ist die Voraussetzung für das Konkrete, in dem das Allgemeine erst zu erscheinen vermag.

Diese anfällige Dialektik zerbrach jedoch bereits mit der Entstehung des Adlerschen Systems an positivistischer Auffassung der Geschichte und der Theorie, was selbst für die weitere Entwicklung der Musikgeschichte nicht geringe Folgen hatte. Ist eine Geschichtsphilosophie, also ein subjektives a priori, die Voraussetzung für eine Geschichtsschreibung, in der sich die Fakten, die einem Konzept oder einer Hypothese folgen, sozusagen von selbst ordnen, so wurden bereits bei Adler die Fakten selbst zum Ziel der ‚historischen Musikwissenschaft‘, die, anstatt Geschichte zu schreiben, Monographien und Interpretationen von Etappen, Individuen und Quellen verfaßte. Eine so verstandene Musikhistorie brauchte kaum die ‚Systematik‘, höchstens bedürfte sie, als eines ihrer Teilgebiete, der Musiktheorie, die sich auch unter diesem Einfluß in eine normative Handwerkslehre verwandelte. Derselbe Drang, auch die ‚Systematik‘, in die ursprünglich das Subjekt verwiesen wurde, von der Willkür des spekulativen Geistes und der fühlenden Seele zu befreien, reduzierte ihren Gegenstand auf beobachtbare und experimentell nachweisbare Tatsachen. Das sich abzeichnende Problem der ‚Systematik‘ scheint ein Problem der Musikwissenschaft als Ganzes, also gleichermaßen auch der ‚Musikhistorie‘ zu sein: beide waren auf dem Wege, sich von der Musik zu entfernen, sei es in Richtung zu ihrer Vergangenheit oder zur Natur.

Die blühende Psychophysik und der aufkommende Behaviorismus boten sich der ‚Systematik‘ als Garanten der angestrebten Wissenschaftlichkeit an. Aus der beabsichtigten Suche nach höchst stehenden Gesetzen des bei Adler immerhin noch als „*Tonkunst*“ verstandenen Gegenstandes ist lediglich der meßbare Ton und seine Perzeption als zentrales Problem der ‚Systematik‘ übriggeblieben. Die zu ihrer physikalischen Natur zurückgekehrte Musik hörte auf, Musik zu sein. So konnte das in der ‚Systematik‘ so oft strapazierte Problem ‚Konsonanz – Dissonanz‘ infolge einer solchen Wissenschaftsauffassung nicht als ein musikalisches, sondern nur als ein akustisches bzw. physiologisches Problem gestellt werden. (In der, an Oettingen anknüpfenden, Unterscheidung zwischen ‚Konsonanz‘ und ‚Konkordanz‘ wies zwar Stumpf rechtzeitig darauf hin, daß das Wahrgenommene nicht restlos auf das Akustische zurückzuführen ist, vermochte es jedoch selbst nicht, seinen Untersuchungsgegenstand über die Grenzen der Tonpsychologie auszudehnen.) Die Akustik und Physiologie, ursprünglich als „*Hilfswissenschaften*“ in die „*systematische Musik-*

wissenschaft' aufgenommen, wurden auch unter dem Deckmantel der ‚Musikpsychologie‘ zum Zentrum und Ziel der deutschsprachigen ‚Systematik‘. Daß die Weisung des späten Riemann: „den Schlüssel zum innersten Wesen der Musik kann nicht die Akustik, nicht die Tonpsychologie, sondern nur eine ‚Lehre von den Tonvorstellungen‘ geben“³, von der ‚Systematik‘ bis heute ebenso unbeachtet blieb wie das Mersmannsche Konzept der „Angewandten Musikästhetik“ oder die bizarre psychologische Musiktheorie von Ernst Kurth, ist die logische Konsequenz einer Situation, in der die Frage nach dem „inneren Wesen der Musik“ als unwissenschaftlich galt und noch immer gilt und Ausdrücke wie „innere Dynamik der Form“, „Gehalt“ oder selbst „Ästhetik“, weil nicht meßbar, abenteuerlich klingen. Was die Systematik, nach Ausschluß des konstituierenden Subjekts, an Exaktheit und Objektivität zu gewinnen scheint, das verliert sie als Kulturwissenschaft.

3

Der Weg der Systematik zur Kulturwissenschaft, also zu einer Disziplin, deren Gegenstand die Musik als kulturelles Phänomen ist und deren Aufgabe es wäre, dieses in seiner strukturellen Beschaffenheit, seiner ästhetischen Bedeutung und sozialen Funktion zu untersuchen, führt über die Einbeziehung des Subjekts – als eines ästhetischen Subjekts – in das wissenschaftliche Kalkül der Systematik. Die Kultur, ein sozial bedingtes und psychologisch geprägtes Bedürfnis, findet unter anderem ihren Ausdruck als Musik, wenn eine geschaffene und wahrgenommene Struktur einer ästhetischen Norm entspricht oder eine Funktion erfüllt. Das Subjekt, selbst das Produkt einer Zeit, Welt und Situation, ist sowohl Träger dieser Normen, als auch das Medium, in dem das in und hinter den Noten stehende zur Musik, also zu einem Stück Kultur wird.

Ist von Kultur die Rede, so heißt das, daß nicht nur die Musik, die in letzter Zeit als ‚Werk‘-, ‚Opus‘-, oder ‚ästhetische‘ Musik bezeichnet wird, unter diesen Begriff fällt, sondern daß alles, was als Musik existiert, als solche akzeptiert wird und in der Gesellschaft funktioniert, also auch Militärmärsche, Popmusik, Musik zu Werbespots, Lieder zum Adventskranz, Volksmusik, ja selbst olympische Fanfaren und tönende Zauberformeln der magischen Zeremonien ein Stück Kultur sind, egal ob diese Arten von Musik eine ästhetische oder andere Funktion erfüllen.

Das klingende Phänomen, bzw. seine in Noten abgebildete Struktur, wird erst dann zur Musik, wenn das ästhetische Bewußtsein Kategorien besitzt, die diese Strukturen als musikalisch bedeutende Gebilde erscheinen lassen. Somit rückt die Frage nach den ästhetischen Kategorien, d. h., nach den bedeutungs- und gestaltgebenden Prinzipien der Wahrnehmung, wie auch die nach den Gesetzmäßigkeiten, durch die das Material zu solchen musikalisch sinnvollen Gestalten wird, in den Brennpunkt der Systematik. Ob sie induktiv, d. h. auf experimentellem Wege, oder deduktiv beantwortet werden, ist für die gesuchte Selbstbestimmung der Systematik nicht entscheidend, denn diese beiden Denkmethode – sollen sie zu sinnvollen Ergebnissen führen – ergänzen einander. Eine ausschließlich auf experimentel-

3 H. Riemann, *Ideen zu einer „Lehre von den Tonvorstellungen“*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, Vol. 21/22 (1914–1915), Leipzig 1916, S. 2.

len Methoden gegründete Systematik ist in Gefahr, daß sie um des Experimentierens willen musikalisch relevante Probleme übersieht und entsprechende Hypothesen nicht aufzustellen vermag, weil sie nur das untersucht, was aus dem vielschichtigen ästhetischen Phänomen auf beobachtbare und meßbare Tatsachen reduzierbar ist und dabei das Wesentliche des kulturellen Phänomens ‚Musik‘ zur „Störvariablen“ erklären muß. Andererseits ist auch eine deduktive ‚Systematik‘, etwa in Form einer spekulativen Ästhetik, der Gefahr ausgesetzt, sich in uferlose Meditationen über ewige Substanzprobleme zu vertiefen, wenn es ihr nicht gelingt, den Hörer der Musik, als das Subjekt der Transformation der punktuellen akustischen Ereignisse in musikalische Sinnzusammenhänge, empirisch zu erfassen und transparent zu machen.

Daraus, daß sich die ästhetische Qualität der strukturell gegebenen Tonbeziehungen erst beim Hören offenbart, folgt, daß sie weder von der Struktur selbst noch ausschließlich von dem Wahrnehmungsvorgang bzw. von seinen sozialpsychologischen Determinanten abhängt, sondern als Ergebnis einer komplizierten Interaktion aller dieser Komponenten entsteht.

Die ästhetische Wahrnehmung von Musik, in die alle Fragen der Systematik münden, ist kein einfacher physiologischer oder psychologischer Vorgang, sondern ein komplexer kultureller Prozeß, der auf seine strukturellen, psychologischen, soziologischen und ästhetischen Aspekte nicht reduzierbar ist, selbst wenn er aus ihnen erklärt werden kann. Öffnet sich der verborgene Akt der musikalischen Sinngebung dem musikanalytischen, musikpsychologischen, musiksoziologischen und musikästhetischen Zugriff, so heißt das bei weitem nicht, daß der Gegenstand ‚Musik‘ auf entsprechende ‚Unterdisziplinen‘ der Systematik zu verteilen wäre. Eine Systematik, die sich in solche voneinander isolierte Spezialdisziplinen zergliedern ließe, ist nicht weit davon entfernt, sich z. B. in der Psychologie oder in der Soziologie aufzulösen und das komplexe Problem ‚Musik‘ wieder aus dem Auge zu verlieren. Die Musikpsychologie bietet z. B. nur in Kooperation mit der Musiktheorie der Werkanalyse eine Möglichkeit, das Zutreffen ihrer Aussagen empirisch zu überprüfen, wobei sie ohne Musiksoziologie kaum die Frage zu beantworten vermag, warum etwas genauso und nicht anders gehört wurde. Und die Musikästhetik, als ein regulatives Prinzip des Denkens über Musik, kann sich ohne Musiktheorie, Musikpsychologie und Musiksoziologie kaum von dem Vorwurf befreien, ein Sammelbecken unbrauchbarer Kontemplationen zu sein und vermag es nicht, zu einem integrierenden Aspekt der Musikwissenschaft zu werden. Eine so begriffene Systematik hat – wenn sie den positivistischen Zwang nach Gliederung durch dialektisches Denken ersetzt – die Chance, das vielschichtige und komplexe Problem ‚Musik‘ als ein solches zu erfassen.

Eine solche Systematik übernimmt gegenüber der Geschichte die Aufgabe, eine Theorie der Musik zu bilden, die mit dem, was heute unter Musiktheorie verstanden wird, nicht gleichzusetzen ist und eher an die erkenntnistheoretische Dimension des Dessoirschen Begriffs von „*Kunstwissenschaft*“⁴ anknüpft. Sie verfügt über Katego-

4 M. Dessoir, *Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906.

rien, in denen die Einzelbeobachtungen des historisch konkreten Materials zusammengefaßt wurden und mit Hilfe derer sie den gesamten Bereich der musikalischen Erfahrungen zu erklären versucht. Vermag sie neubeobachtete Zusammenhänge nicht befriedigend zu erklären, so sucht sie im eigenen Bereich, oder in den benachbarten Wissenschaften und Disziplinen (zur Zeit in der Psychologie, Soziologie, Philosophie, Methodologie, Kommunikationstheorie, Semiotik, Informationstheorie oder Linguistik) nach neuen Erklärungshypothesen, Modellen und Begriffen, die ihren Erkenntniswert entweder an musikalischen Tatsachen der Praxis behaupten oder nur eine List sind, hinter der die zu erklärenden Probleme ungelöst verborgen bleiben.

Eine als Theorie verstandene Systematik bliebe unvollständig, wenn sie die Erkundung der naturgegebenen Aspekte der Musik nicht zur Voraussetzung hätte, und sie würde ihrer eigenen Definition als Kulturwissenschaft nicht gerecht, wenn sie sich, als abstrakte Theorie, den Weg zur Analyse der Verwertung der Musik im Prozeß des Konsums versperrte. Bietet die musikalische Akustik und Hörphysiologie, als Teil der Theorie, die Erklärung der naturwissenschaftlich erschließbaren Voraussetzungen der Musik, so zielt die Analyse des Eigenerlebens der Musik in der Gesellschaft sowie eine Analyse der Institutionen und Mechanismen, in der sie produziert und durch die sie vermittelt bzw. verkauft wird, auf die Erfassung der Musik als eines kulturellen Phänomens. So wenig es möglich ist, das Phänomen der ‚live Elektronik‘ in Stockhausens *Mikrophonie* als ein Ästhetisches zu erklären, ohne je von Differenztönen und Ringmodulatoren gehört zu haben, so wenig ist es möglich, das Phänomen Stockhausen zu begreifen, ohne zu wissen, was Kompositionsaufträge sind, wie eine Rundfunkanstalt funktioniert (und warum sie so funktioniert, wie sie funktioniert), oder wie eine Schallplatte entsteht. Die Tatsache, daß dies keine technischen, sondern auch kulturpolitische Vorgänge sind, weist auf die Breite der Probleme hin, die eine Systematik als Theorie des kulturellen Phänomens ‚Musik‘ zu erfassen und zu erklären hat. Die Praxis des Umganges mit Musik (Funk, Fernsehen, Oper, Musiktheater, Verlage, Institutionen der Kulturpolitik usw.) bietet – wenn man sie kennt – nicht nur ein Betätigungsfeld, das für den Musikwissenschaftler eher zu erreichen ist, als das der Forschung, sondern erweitert selbst die Theorie um Begriffe und Hypothesen und eröffnet ihr somit die Möglichkeit, theoretische Modelle zur Lösung praktischer Probleme zu entwickeln.

4

Systematische Musikwissenschaft ist weder eine akribisch sortierte Ordnung von isolierten Einzeldisziplinen, die ihre Domäne außerhalb der Musikwissenschaft haben, noch ist sie ein methodischer Zwang zur experimentellen Arbeitsweise, sondern sie sollte ein offenes System von Erkenntnisinstrumenten sein, dessen Ziel es wäre, alles, was unter den Begriff ‚Musik‘ fällt, in seiner strukturellen Beschaffenheit, ästhetischen Bedeutung, sozialen Bedingtheit und kulturellen Funktion zu erklären. Eher als ein sicheres Fundament ist sie ein Programm komplexer und integrierender Betrachtungsweise des Phänomens ‚Musik‘.