

Entwurf einer neuen musikwissenschaftlichen Systematik

von Oskár Elschek, Bratislava

I. Gegenwärtige Tendenzen

Die Musikforschung der letzten zwei Jahrzehnte hat sich wesentlich verändert. Wie unterscheidet sich die gegenwärtige Musikforschung von jener der vergangenen Jahrzehnte? Diese Frage kann nur skizzenhaft und unvollständig beantwortet werden.

1. Die gegenwärtige Forschung versucht, alle kulturgeographischen und kultursoziologischen Musikbereiche zu erfassen, ihre Beschränkung auf die westeuropäische Kunstmusikentwicklung aufzugeben.

2. An die Stelle einer allumfassenden Musikgeschichtsschreibung tritt heute eine differenziertere und in diverse Fachbereiche aufgesplitterte Musikwissenschaft¹.

3. Die Musikforschung trat aus einer Jahrzehnte währenden Isolation und suchte fruchtbare Kontakte zu anderen sozial- und naturwissenschaftlichen Forschungsbereichen.

4. Sie gewann an Breitenwirkung; neben der deutschen Musikwissenschaft prägten sich in den einzelnen europäischen und überseeischen Ländern relativ eigenständige Forschungsschulen, vor allem in den Vereinigten Staaten, aus².

5. Sie überschritt national und regional begrenzte Aufgabenbereiche und strebte einer Internationalisierung zu.

6. Die Individualforschung wird heute weitgehend von einer kooperierenden Teamarbeit verdrängt, bzw. ergänzt³.

7. Neben der zum Positivismus bzw. Neopositivismus neigenden philologisch orientierten Forschung wird ein sozialgeschichtliches und theoretisch profiliertes musikwissenschaftliches Konzept angestrebt⁴.

Diese Merkmale fassen Tendenzen zusammen, die die reale Entwicklung der letzten beiden Jahrzehnte nicht nur beeinflusst, sondern auch geprägt haben. Dabei vertiefte sich der Widerspruch zwischen dem bisherigen systematischen Konzept und den Gegenwartsaufgaben der Musikwissenschaft zusehends.

Wenn sich heute immer mehr Fachbereiche der Musikwissenschaft zu eigenständigen Disziplinen entwickeln, – ohne die Möglichkeit sie in die geschichtszen-

1 Fr. Blume, *Musikforschung und Musikerziehung*, in: *Musik als Lebenshilfe*, Hamburg 1958, S. 65.

2 In der *Acta Musicologica* wurden in den Jahrgängen XXX-XXXIV, 1958-1961, XXXVI, 1963, XXXVIII, 1965, Beiträge über die Musikforschung in einer Reihe von Ländern veröffentlicht.

3 Fr. Blume, *Historische Musikforschung in der Gegenwart*, in: *Acta Musicologica* XL, 1968, S. 10.

4 I. Glebov, *Sovremennoje, ruskoje muzykoznanije i jevo istoričeskije zadači*, in: *De musica*, Leningrad 1925, S. 5.; H. H. Eggebrecht, *Konzeption*, in: *Symposium Reflexionen über musikwissenschaftliche Forschung heute*, Texte, Bonn 1970, S. 14.

trierte Wissenschaftssystematik einzugliedern oder sie durch diese in ein falsches Licht gerückt werden –, ihre Erkenntnisse nicht genügend Wirkungsraum auf andere musikwissenschaftliche Bereiche erhalten und systematisch und wissenschaftstheoretisch unterbewertet werden, dann ist es an der Zeit, Korrekturen an der Systematik vorzunehmen.

Jede Systematik stellt eine Hierarchie von Disziplinen dar, die den jeweiligen Forschungsstand widerspiegelt. Die Hierarchie der gegenwärtigen Musikwissenschaft, welche an dem Adlerschen Konzept, wenn auch in zahlreichen variablen Fassungen und Ergänzungen festhält, entspricht nicht den heutigen Anforderungen, sondern dem Entwicklungsstand der Musikwissenschaft zwischen dem ausklingenden 19. Jahrhundert und den 40er Jahren.

II. Differenzierung und Einheit

Jede Systematik öffnet einen bestimmten Raum für beide Tendenzen. Die gegenwärtige Musikwissenschaft wird weder einer Spezialisierung gerecht noch ist sie in der Lage, die zur Verfügung stehenden Erkenntnisse in ein relativ einheitliches Gesamtbild von der Musik und Musikkultur zu vereinen.

Die Musikwissenschaft ist durch eine ungleichmäßige Entwicklung gekennzeichnet. Manche Disziplinen wurden gefördert, unterstützt, andere vernachlässigt. Der Streit um eine vollwertige Existenz mancher Disziplinen in der Musikwissenschaft, die nur als Ergänzung gewisser Aspekte dienen sollten, wirkte sich sehr nachteilig auf ihre musikalische Problemstellung aus. Dieser betraf eine Vielzahl von Disziplinen. Vor allem sind die „naturwissenschaftlichen“ zu nennen, unter welchen die Akustik verstanden wird, der noch die Physiologie und Psychologie angeschlossen werden. Ihre Einstufung einmal als „Hilfswissenschaft“⁵, dann als „Naturwissenschaftliche Hilfs- und Voraussetzungswissenschaft“⁶, als „periphere Grenzgebiete oder Zwischenfächer“⁷, oder „Teilgebiete mit doppelter Zugehörigkeit“⁸, als „zugeordnete“ (vereinte) Disziplinen⁹, „Schnittpunkt verschiedener Wissenschaften“¹⁰ und letzten Endes ihr Ausschluß aus der Musikwissenschaft¹¹, verurteilten sie zu einem musikwissenschaftlichen Scheindasein.

Die Musikalische Akustik wurde fast durchwegs nebenfachlich von Physikern betreut; es wurden für Musiker „faßliche“ musikwissenschaftlich-akustische Kompen-

5 G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 7; E. Bücken, *Die Musikerziehung auf der Universität. Einführung in die Ziele der Musikwissenschaft*, in: Handbuch der Musikerziehung, Potsdam 1931, S. 317.

6 A. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt am Main 1963, S. 5, 12.

7 W. Wiora, Art. *Musikwissenschaft*, in: MGG 9, 1961, Sp. 1196; Z. Lissa, *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1970, S. 28.

8 Ders., a. a. O., Sp. 1196; auch J. W. Keldysch, K. A. Kuznecov, J. J. Ryschkin, *Muzykoznanije*, in: Bolschaja sowjetskaja enzyklopedija, 28, 1954, S. 530; Z. Lissa, a. a. O., S. 28, spricht von „Grenzwissenschaften“.

9 P. Faltin, *Predmet, hranice, možnosti a ciele psychologie hudby*, in: Musicologica Slovaca I, 1969, S. 186.

10 A. Wellek, *Gegenwartsprobleme Systematischer Musikwissenschaft*, in: Acta Musicologica XLI, 1969, S. 213.

dien erstellt, deren Primärergebnisse in einer anderen Wissenschaft erarbeitet wurden, obwohl führende Musikwissenschaftler die Akustik, bzw. Musikalische Akustik als musikwissenschaftliche Disziplin interpretierten¹².

Die Physiologie und Psychologie der Musik wurde auch maßgeblich außerhalb der eigentlichen Musikwissenschaft entwickelt. Carl Stumpf, Géza Révész, Albert Wellek waren an Psychologischen Instituten tätig und die Schule Carl Seashores war ebenfalls eine primär psychologische. Ernst Kurth, Hans Mersmann und Jaques Handschin widmeten sich psychologischen Fragen neben ihrer musiktheoretischen und geschichtlichen Arbeit, durch die sie sich als Musikwissenschaftler legitimieren mußten. Somit treffen auf die Lage die Worte Albert Welleks zu: „*Die Sorge um die Vergleichende und überhaupt um die Systematische Musikwissenschaft liegt also nach wie vor bei Einzelgängern und Außenseitern, die demgemäß nicht reüssieren, es sei denn daß sie ganz einem anderen Fache angehören*“¹³.“ Wellek weist bezeichnenderweise auch auf den Umstand hin, daß die Allgemeine Psychologie der gehörs- und musikpsychologischen Problematik eine ganz nebensächliche Bedeutung zugesteht¹⁴. Das heute einzige Institut, an dem im Rahmen der Musikwissenschaft diese Forschungsbereiche vertreten sind, ist das Institut für Musikforschung in Berlin. In Berlin (Freie Universität und Technische Hochschule) liegt auch ein umfangreicheres Vortragsprogramm vor. Ebenso fördert diese Bereiche Walter Graf in Wien und Martin Vogel in Bonn. Die Musikwissenschaft verabsäumte es aber, generell für die Entfaltung dieser Disziplinen die fachlichen, institutionellen und pädagogischen Voraussetzungen zu schaffen.

Dies trifft auch für Musikästhetik und Musiksoziologie zu. Einer ihrer führenden Vertreter, Theodor W. Adorno, konnte ihre Belange auch nur im Rahmen philosophischer und sozialer Forschungen wahrnehmen; obwohl schon Adler auf ihre Nützlichkeit hinwies, sie in den sozialistischen Ländern, aber auch in den westlichen von den zwanziger Jahren an für die Musikforschung als wichtig erachtet wurde¹⁵, gilt sie als empirische Disziplin und ihre musikwissenschaftliche Fragestellung ist noch heute umstritten. Auf weite Sicht mangelte es an Voraussetzungen für eine musikalisch ausgerichtete Forschungsarbeit, sowohl im Rahmen der Psychologie als auch der Soziologie, der Ästhetik usw.

Die musikforschende Betrachtungsweise über die Phänomene wurde weder von den kooperierenden Hauptfächern noch von der Musikwissenschaft wahrgenommen. Deshalb fehlt es uns heute an Erkenntnissen, die sich auf allgemeine Grundfragen

11 Cl. Palisca, *The scope of American Musicology*, Englewood Cliffs 1963, S. 104.

12 H. Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, 4. Aufl. Leipzig 1928, S. 11; H. Husmann, *Einführung in die Musikwissenschaft*, Heidelberg 1958, S. 11; H.-P. Reinecke, *Stellung und Grenzen akustischer Forschung innerhalb der systematischen Musikwissenschaft*, in: *Acta Musicologica* XXXI, 1959, S. 80-86.

13 A. Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt am Main 1963, S. 4.

14 Ders., *Gegenwartsprobleme Systematischer Musikwissenschaft*, in: *Acta Musicologica* XLI, 1969, S. 20.

15 M. Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921; A. V. Lunačarskij, *Voprosi sociologii muzyki*, Moskva 1927; W. Serauky, *Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XVI, 1934, S. 232-244; H. Mersmann, *Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* X, 1953, S. 1-15.

der Musik beziehen. Die Musiktheorie wurde geringschätzig als dogmatisch-pädagogische und normativ handwerkliche Fachlehre abgetan und die musikerzieherischen Aspekte wurden vor die wissenschaftstheoretischen gestellt; sie ist noch heute bestrebt, sich als wissenschaftliche Disziplin zu konstituieren¹⁶. Die Vergleichende Musikwissenschaft, die Volksmusikforschung, die Musikethnologie und Ethnomusikologie hatten sich dank ihrer langen selbständigen Entwicklung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zu einem umfangreichen und differenzierten Forschungsfeld entwickelt. Da für ihre Eigenentwicklung von der Musikwissenschaft her auch nicht die günstigsten Möglichkeiten geboten wurden, stützten sie sich auf eine Reihe von außermusikalischen Disziplinen und kooperierten mit einigen systematischen musikwissenschaftlichen Bereichen.

Die Kerndisziplin jeglicher musikwissenschaftlicher Arbeit blieb die Musikgeschichtsforschung, welche nicht nur die gesamte Entwicklung der Musikforschung beherrschte und prägte, sondern auch in ihrer Aktivität, in ihrem Forschungsumfang weit über alle anderen Disziplinen dominierte. Man kann heute von zahlreichen Forschern sprechen, die sich nicht nur auf die einzelnen Epochen der europäischen Musikgeschichte spezialisierten, sondern ebenso auf einzelne Komponisten; zweifelsohne übertrifft heute die Zahl z. B. der Bachforscher bei weitem die Zahl jener Forscher, die sich mit systematischen musikwissenschaftlichen Fragen auseinandersetzen.

Man könnte die heutige Musikwissenschaft vom Standpunkt ihrer Teilbereiche folgendermaßen kennzeichnen: eine übermäßig entwickelte Musikgeschichtsforschung, eine sehr bescheidene Ethnomusikologie (in Westeuropa schwächer vertreten, in Osteuropa und anderen Ländern stärker gefördert) und Fragmente systematischer Disziplinen. Also ein sehr unausgewogenes disziplinäres Bild einer Sozialwissenschaft. Dieses Bild spiegelt sich auch in der musikwissenschaftlichen Lehrstuhlvertretung wider, die ausnahmslos von Historikern wahrgenommen wird. Von den zwei bis drei Lehrstühlen für die musikwissenschaftlichen Hauptbereiche, wie sie Friedrich Blume 1953 für jede Universität vorschlug, kann heute keine Rede sein¹⁷. Vom Lehrbetrieb, von ihrer inneren Struktur her gesehen, kann in der Musikwissenschaft von keiner fundierten Spezialisierung gesprochen werden.

Aus dieser Sicht heraus sind auch alle Integrationsbestrebungen zu verstehen. Einerseits sollten sie Einseitigkeiten ausgleichen, andererseits vertieften sie diese aber durch eine weitere musikgeschichtsforschende Konzentration. Die Integration wurde auf der traditionellen systematischen Basis betrieben und immer eindringlicher darauf hingewiesen, daß jene Gegensätze, die im historischen und systematischen Teil der Musikwissenschaft hervorgehoben und gegeneinandergestellt wurden, nicht vorhanden sind und daß die reale Forschung diese zu überbrücken hat, daß der systematische Teil durch historische Aspekte eine empirische Basis erhalten¹⁸.

16 C. Dahlhaus, *Musiktheorie*, in: Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Köln 1971, S. 94-132.

17 Fr. Blume, *Musikforschung und Musikleben*, in: Kongreß-Bericht Bamberg 1953, Kassel 1953, S. 12.

18 T. Kneif, *Musiksoziologie*, in: Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Köln 1971, S. 194.

und die historische Forschung systematische Gesichtspunkte einbeziehen muß¹⁹. Eine solche sich ergänzende Arbeitsweise wurde in manchen Disziplinen zur Regel – in der Instrumentenkunde durch Curt Sachs – und eine Reihe von Forschern bemühte sich, diese Tendenzen theoretisch zu analysieren, vor allem Walter Wiora²⁰. Jury Keldysch bezeichnete die organische Verbindung der Theorie und Geschichte als eine der grundlegenden methodischen Bestrebungen der marxistisch-leninistischen Musikwissenschaft²¹, Michał Bristiger setzte dieselbe Problematik in die Termini strukturelle und genetische Auslegung um, wobei er heute eine Scheidung beider Aspekte als „nicht weiterhin begründet und daher unhaltbar“ bezeichnet²². Die methodischen Aspekte ins Auge fassend erklärt Carl Dahlhaus, daß heute die Verknüpfung zwischen „historischer und systematischer Musikwissenschaft eher verdeckt als gelöst wird“, und stellt überhaupt den Begriff „systematische Musikwissenschaft“ in Frage²³. Als eine wichtige verbindende Komponente sollte die Musiksoziologie agieren. Ihre Sonderstellung hatten schon Hans Heinz Dräger²⁴ und Walter Wiora²⁵ in der Systematik fixiert. Hans-Gunter Hoke führt zu diesem Problem aus: „... im inneren Zusammenhang von soziologischer und historischer Methode, findet somit die Einheit des Logischen und Historischen ihren konkretesten Ausdruck, unter diesen Aspekt sind die Begriffe ‚Musiksoziologie‘ und ‚historischer Materialismus‘ in der Musikwissenschaft Synonyma²⁶.“ Hans Heinrich Eggebrecht stellt das sozialgeschichtliche Konzept dem veralteten geisteswissenschaftlichen entgegen und möchte dadurch das „Interesse an der Geschichte der Musik nicht ausgelöscht, sondern neu definiert“ wissen. Er versteht dabei Musiksoziologie, so wie Hans-Gunter Hoke, nicht als Spezialdisziplin, sondern „im Sinne eines Konzepts²⁷.“ Die meisten Disziplinen werden aus der Perspektive eines geschichtszentrischen Bewußtseins behandelt, so etwa durch die „querverbindende“ Alternative Walter Wioras und Hans Albrechts²⁸, die eine subdisziplinäre Auffächerung der Musikgeschichtsforschung nach dem Vorbild der systematischen Musikwissenschaft darstellt²⁹. Da in zahlreichen musikwissenschaftlichen Systematiken die Musikethnologie der historischen

19 H. Husmann, a. a. O., S. 7.

20 W. Wiora, a. a. O., Sp. 1196; ders., *Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1965, Leipzig 1966, S. 7-30; ders., *Albert Welleks „Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft“ und die Verbindung von systematischem und historischem Denken*, in: Die Musikforschung XIX, 1966, S. 254 f.

21 J. W. Keldysch, a. a. O., S. 531.

22 M. Bristiger, *Strukturelle und genetische Perspektive*, in: Symposium *Reflexionen über musikwissenschaftliche Forschung heute*, Texte, Bonn 1970, S. 4.

23 C. Dahlhaus, *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Köln 1971, S. 7, 128.

24 H. H. Dräger, *Musikwissenschaft*, in: Universitas litterarum, Handbuch der Wissenschaften, Berlin 1955.

25 W. Wiora, Art. *Musikwissenschaft*, in: MGG 9, Kassel 1961, Spalte 1214.

26 H.-G. Hoke, Art. *Musikwissenschaft*, in: Musiklexikon, Bd. 2, hrsg. von H. Seeger, Leipzig 1966, S. 189.

27 H. H. Eggebrecht, a. a. O., S. 14; auch H.-G. Hoke, a. a. O., S. 193.

28 W. Wiora, H. Albrecht, a. a. O., Spalte 1196, 1207; diese Konzeption wurde in einer abgewandelten und erweiterten Form auch in O. Elschek, *Hudobnovedecká systematika a etnoorganológia*, in: Musicologica Slovaca I, 1969, S. 5-41, angewandt.

29 S. Ginsburg, *Osnovnopoloschenija teorii muzykalno-istoritscheskogo znanija*, in: De musica 1923, S. 169 f.; Z. Lissa, a. a. O., S. 121 f.

Forschung angegliedert wurde³⁰, ergab sich eine monodisziplinäre Musikwissenschaft. An Stelle einer Integration kommt es de facto zur Aufhebung der musikwissenschaftlichen Spezialisierung, die Theorie spiegelt die de- und uniformierte Praxis wider.

Dies führte schon vor Jahren zu einer gewissen Skepsis im Hinblick auf die Bewältigung einer spezialisierten Musikwissenschaft, vor allem vom Studium her, wie dies 1958 Friedrich Blume feststellte³¹. Andererseits wurde durch Hans-Peter Reinecke 1970 erneut ein Schwund des musikwissenschaftlichen Gesamtkonzepts konstatiert, der schrieb, daß Musikwissenschaft „heute nicht mehr als ein in sich geschlossenes, einheitliches Forschungsgebiet mißverstanden werden . . .“ kann, „daß die verschiedenen Studienwege und -ziele nicht mehr unter einem sgn. musikwissenschaftlichen Allgemeinbildungsideal gesehen werden dürfen . . .“³².

III. Kritische Vorbemerkungen zur Systematik

Die Systematik der gegenwärtigen Musikforschung beruht auf dem Adlerschen Grundgerüst, das die Grundlage aller bisherigen systematischen Reformen blieb, ob sie dieses ergänzten oder reduzierten, ob es durch weitere wie „Musikethnologie“, „Soziologie“, „Musikalische Heimat- oder Länderkunde“³³ u. a. erweitert wurde, oder ob versucht wurde, diese in die Musikgeschichtsforschung zu integrieren. Deshalb sind auch die meisten Diskussionen rund um diese bipolare Konzeption konzentriert. Es wird immerfort auf die das Historische und Systematische verbindenden Komponenten, andererseits auf die von Geschichte und „Natur“ (der Musik) geprägten Differenzen hingewiesen. Es scheint, daß auf dieser Grundlage kaum in nächster Zukunft eine systematische Lösung zu erwarten ist. In diesem Zusammenhang sei auf zwei versierte Versuche hingewiesen, auf das Bonner Symposium (1970) *Reflexionen über musikwissenschaftliche Forschung heute* und auf die unter der Leitung von Carl Dahlhaus verfaßte *Einleitung in die systematische Musikwissenschaft*, in der von der Systematischen Musikwissenschaft ausgesagt wird: „Ihre Grenzen und ihre Gliederung in Teildisziplinen stehen ebensowenig fest wie die Methoden . . .“³⁴.

Walter Wiora faßte seine Einstellung nach langjähriger Betrachtung dieser Probleme folgendermaßen zusammen: „Vermittelnd empfiehlt mancher Autor einen goldenen Mittelweg zwischen Historismus und Ahistorismus, gerät aber dann in Gefahr, durch kleinmütige Zurückhaltung die Aussicht nach beiden Seiten zu verstellen. Der richtige Weg wird sein, ein hohes Maß sowohl von historischem als auch von systematischem Denken zu erstreben und beides miteinander zu verbinden“³⁵.

30 H. Riemann, a. a. O., S. 18; J. W. Keldysch, a. a. O., S. 431; H.-G. Hoke, a. a. O., S. 194; Z. Lissa, a. a. O., S. 29.

31 Fr. Blume, *Musikforschung und Musikerziehung*, in: *Musik als Lebenshilfe*, Hamburg 1958, S. 65.

32 H.-P. Reinecke, *Studiengänge der Musikwissenschaft*, in: *Symposium Reflexionen über musikwissenschaftliche Forschung heute*, Texte, Bonn 1970, S. 23.

33 Fr. Blume, *Musikforschung und Musikleben*, a. a. O., S. 12; H. H. Drägers Systematik siehe in Riemann *Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967, S. 617.

34 Köln 1971, S. 7.

35 W. Wiora, *Methodik der Musikwissenschaft*, in: *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, München 1970, S. 132.

Der eigentliche Ausweg resultiert in einer Aufhebung jeglicher disziplinärer Grenzen und ihrer Umwandlung in Methoden und Denkweisen. Dabei werden echte Unterschiede unterschätzt und aufscheinende Differenzen überspitzt. Es scheint unvermeidlich, diese traditionelle historisch-systematische Ausgangsbasis zu verlassen und nach anderen Klassifikationskriterien, einfacheren, eindeutigeren Merkmalen und Klassifikationsbegriffen zu suchen.

IV. Das Systematisierungskonzept und seine Begründung

Für das systematisierende Denken in der Musikwissenschaft, das fast ausschließlich auf die erwähnte bipolare Systematik ausgerichtet ist, scheint es fast unvorstellbar, daß zugleich mehrere systematische Alternativen gleichberechtigt nebeneinander bestehen könnten. In anderen Wissenschaften ist es durchaus üblich, daß mehrere disziplinäre Klassifikationen vorliegen, welche anerkannt und angewandt werden. Sie haben eine mehrdimensionale Betrachtung ihres Forschungsgegenstandes zu ermöglichen. Jede Systematik entspricht einer bestimmten wissenschaftlichen Auffassung. Die Wissenschaften gewinnen dadurch an Flexibilität und ihre Spezialbereiche werden in immer neue Beziehungen gestellt. Der Musikwissenschaft fehlt eine solche dynamische Ausgangsbasis in der Interpretation ihrer Spezialbereiche.

Ich bin keineswegs der Auffassung, daß die Musikwissenschaft Konzepte von anderen Wissenschaften übernehmen müßte, aber man sollte den Versuch unternehmen, auf einfachere Systematisierungsbegriffe zurückzugreifen, die sich in anderen Wissenschaften bewährt haben. Die Adlersche Scheidung war auch keine autonom musikwissenschaftliche; sie wurde um die Jahrhundertwende und bis heute immer von neuem, z. B. in der Wissenschaftstheorie angewandt³⁶. Friedrich Blume versuchte mit „*Grundlagenwissenschaft*“ einen neuen Begriff für die Musikwissenschaft dienstbar zu machen, gegen welchen aber Bedenken geäußert wurden³⁷. Oft wurde auch der Begriff „Angewandte Musikwissenschaft“ systematisch ausgewertet³⁸. Auch die Begriffe „allgemeine“ und „spezielle Bereiche“ fanden in der Instrumentenkunde Verwendung³⁹. In der sowjetischen Musikwissenschaft wird traditionsgemäß zwischen einer theoretischen (statt systematischen) und historischen Musikwissenschaft unterschieden⁴⁰. Es handelt sich um systematische Begriffe, welche allgemeiner Natur sind und die sich gegenseitig zu ergänzen haben. Sie alle wurden in den verschiedenen Wissenschaftssystematiken angewandt, wie: abstrakte und konkrete Disziplinen, allgemeine und spezielle Forschungen, theoretische und praktische Disziplinen, theoretische und angewandte, systematische und theoretische Bereiche. Es sind gegeneinander klar abgegrenzte Begriffe, bei welchen aber feststeht, in welcher Weise sie sich ergänzen.

36 A. Diemer, *Der Wissenschaftsbegriff*, in: Historische und systematische Untersuchungen, Meisenheim 1970.

37 Fr. Blume, a. a. O., S. 12; C. Dahlhaus, a. a. O., S. 103 f.

38 Z. B. H. H. Dräger.

39 W. Heinitz, *Instrumentenkunde*, Potsdam 1929, S. 12.

40 A. Finagin, *Sistematika muzykalno-teoretitscheskich znanij*, in: De musica 1923, S. 182-191; S. Ginsburg, a. a. O., S. 165; J. W. Keldysch, a. a. O., S. 530.

In der gegenwärtigen Musikwissenschaft könnte das einfache Begriffspaar „theoretische“ und „angewandte“ Disziplinen eine positive Rolle spielen, bzw. an Stelle der angewandten Bereiche könnte die Regionale Musikwissenschaft gestellt werden.

V. Theoretische Musikwissenschaft

Jene musikwissenschaftliche Disziplinen, welche in die Theoretische Musikwissenschaft einzureihen wären, stehen im direkten Zusammenhang mit der traditionellen systematischen Musikwissenschaft, die aber um einige Disziplinen zu ergänzen wäre. Nicht nur die Zahl, die Aufeinanderfolge, sondern auch der Charakter der systematischen Disziplinen wurde bis heute nur vage abgegrenzt und begründet; sie stellen keinen einheitlichen, relativ stabilen Forschungsbereich der Musikwissenschaft dar. Sie reichen von einigen wenigen Disziplinen – Kerndisziplinen –, z. B. nur der Musikpsychologie⁴¹, oder nur der Musiktheorie⁴², der Musikpsychologie und Musikästhetik, ergänzt zum Teil durch Musiksoziologie und Musikpädagogik⁴³, bis zu dem Entwurf von Carl Dahlhaus, der außer den „*naturwissenschaftlichen*“ Bereichen auch Musikpsychologie, Musiktheorie, Musikästhetik und Musiksoziologie einbezieht⁴⁴. Manche Entwürfe enthalten zehn und mehr Disziplinen, sie verlassen zum Teil aber die disziplinäre Basis und zählen in einer mehr oder weniger logischen Aufreihung und Aufeinanderbezogenheit Bereiche, Problemgruppen und Arbeitsbereiche auf. In ihrer inneren Logik sind zu den besten die Entwürfe von Hans Heinz Dräger und Hans-Gunter Hoke zu zählen, obwohl beide zu exzentrisch aufgebaut sind und die heute real vorhandene, aber wahrscheinlich auch künftige Disziplinaufteilung überschreiten.

Die Disziplinen der Theoretischen Musikwissenschaft sollen sich auf historisch-regionale Erscheinungen stützen, aber bestrebt sein, diese zu verallgemeinern, Phänomene zu identifizieren, welche nicht Einzelfälle darstellen, sondern in ihrem Auftreten zur Massenhaftigkeit neigen, eine gewisse Regelmäßigkeit, eventuell Gesetzmäßigkeit aufweisen. Den theoretischen Disziplinen muß es darum gehen, solche Strukturen, Elemente, Tendenzen, Prozesse und Zusammenhänge zu erfassen, zu beschreiben, zu analysieren und zu erklären, welche Allgemeingültigkeit und eine relativ zeitliche und räumliche Beständigkeit aufweisen. Eine theoretische Disziplin kann ebenso ein einzelnes Werk zu ihrem Gegenstand auswählen, nur ist sie in ihrer Interpretation bemüht konstante, breiter gültige Grundstrukturen zu erfassen, regelmäßige Zusammenhänge aufzudecken und zu formulieren. Sie soll nicht von der „unveränderlichen Natur“ der Musik ausgehen, sondern darstellen, wie sich bestimmte akustische, biologische, anthropologische u. a. Kategorien und Gesetze auf die Musik auswirken, wie diese ein konstitutiver Bestandteil des Musikdenkens werden. Bei diesen Untersuchungen müssen wir immer bedenken, daß Musik kein Naturphänomen ist, sondern durch ästhetische, soziale und andere Teilmomente geprägt wird,

41 J. Handschin, *Die Arbeitsbereiche der Musikwissenschaft* (1952), in: Gedenkschrift J. Handschin, Bern 1957, S. 26.

42 P. Faltin, a. a. O., S. 166, 172.

43 A. Wellek, a. a. O., S. 12.

44 C. Dahlhaus, a. a. O.

und sie im Zusammenspiel „von Bedingung (Vorbedingung) und freier Schaffenswirksamkeit“, wie es Adler ausdrückt, sich konstituiert, diese also zu keiner eindeutig deterministischen Kausaltheorie ausgebaut werden⁴⁵, sondern sich dieser nur nähern können, ohne sich mit ihr zu identifizieren.

Die theoretischen Disziplinen sind in ihrer autonomen Zielsetzung bemüht, musikalische Grundprobleme zu lösen; nicht weniger wichtig ist es aber für sie, den angewandt-regionalen Disziplinen, Theorien, Hypothesen, Wahrscheinlichkeitsmodelle, Methoden und Allgemeinerkenntnisse zur Verfügung zu stellen und diese für ihre konkrete Forschungsarbeit dienstbar zu machen.

Ich möchte unterstreichen, daß ich den Gegenstand der Musikforschung eindeutig auf die Musik, das Musikwerk, Musik- und Klangphänomene, welche in der Musikstruktur eine wesentliche Rolle spielen, begrenzt wissen und akustische, ästhetische, soziale und andere Faktoren nur soweit einbezogen wissen möchte, als sie sich in der Musik real erfaßbar und erklärbar nicht nur widerspiegeln, sondern in ihr konstitutiv sich ausprägen. Es sollen also keine abstrakten Beziehungsmodelle zwischen der Musik und anderen natur- und anthropologischen sowie sozialen Bereichen untersucht werden, sondern diese sollen nur dann herangezogen werden, wenn sie in musikalische Formen und Phänomene umgestaltet wurden. Konkret ausgedrückt: keine abstrakten Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft suchen, sondern versuchen, Musik als soziales Phänomen zu deuten, als einen Schnittpunkt des realen Zusammenwirkens von gesellschaftlichen und musikalischen Phänomenen.

Ich verstehe unter Musik, Musikwerk etc. nicht eine einzige Form der Musik, z. B. die schriftliche, sondern alle Formen, in welchen sich Musik manifestiert, alle Prozesse, welche sie als existent legitimieren, ob es sich um rudimentäre Formen im Bewußtsein des Komponisten handelt, um schriftlich-klanglich realisierte Formen oder um sinnliche Wahrnehmung beim Musikhörer. Gegenstand der Musikforschung sind alle Existenzformen und Phänomene der Musik.

Je nach dem, welche Formen der Musik untersucht werden und unter welchen Gesichtspunkten, gehören zur Theoretischen Musikwissenschaft folgende Disziplinen:

1. Musikalische Akustik	}	naturwissenschaftlicher Bereich
2. Instrumentenkunde		
3. Musikalische Physiologie		
4. Musikpsychologie		
5. Musikästhetik und Musikkritik	}	sozialwissenschaftlicher Bereich
6. Musiksoziologie		
7. Musikphilosophie		
8. Musiktheorie		
9. Musikalische Graphik	}	musiktechnischer Bereich
10. Musikalische Textinterpretation		
11. Musikinterpretation		
12. Musikpädagogik		

⁴⁵ G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 15;

Eine Begründung dieser theoretischen Disziplinen würde eine genaue Definition jeder einzelnen voraussetzen, für eine solche bietet der Umfang dieses Beitrages keine Möglichkeit. Dies wurde in anderen Arbeiten getan⁴⁶. Deshalb werden hier nur einige erklärende Anmerkungen gegeben.

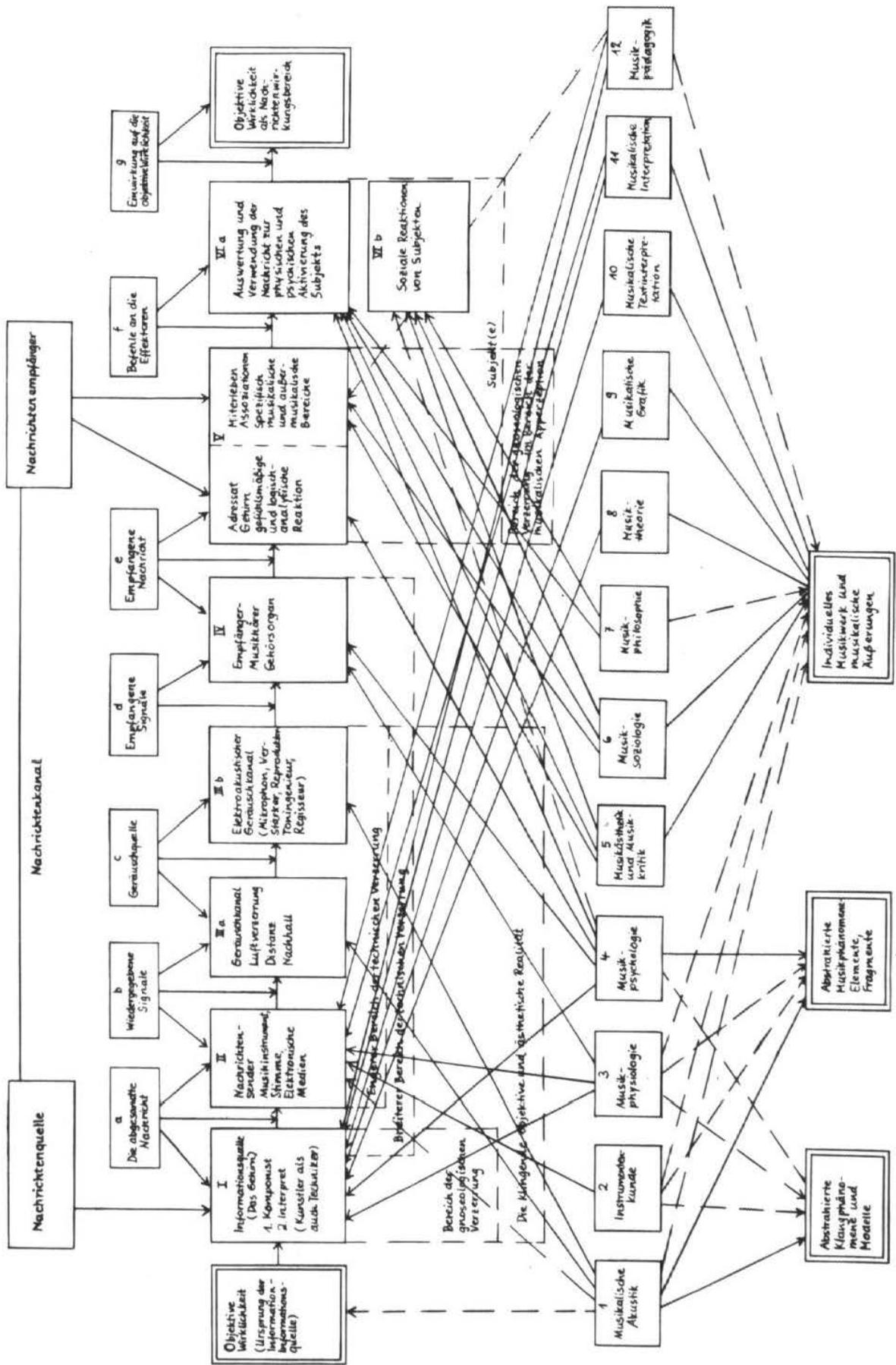
Das Ziel der ersten vier Disziplinen ist es, Umwandlungen der Musik, Musikwerke und Schallquellen zu verfolgen. Musik entsteht im Bewußtsein des Komponisten überwiegend ohne ihre real physikalisch-klangliche Form, sie existiert in ihrer psychischen Form. Es folgt ein spezifischer Umwandlungsprozeß in ein graphisches Zeichensystem – falls es sich um eine schriftliche Musiktradition handelt (mit diesem Prozeß setzt sich die Musikalische Graphik auseinander). Bei der Musikinterpretation entsteht die erste neue klingende Version des Musikwerkes. Die Musik konstituiert sich als akustisches Phänomen und unterliegt also allen akustischen Gesetzmäßigkeiten; nur dank dieser und wenn sie der Komponist und Interpret kennen und respektieren, kann das Musikwerk in dieser Form entstehen und existieren. Im weiteren Verlauf tritt die Musik in den Kreis der Musikhörer, wandelt sich im Kontakt mit den menschlichen Sinnesorganen in einen physiologischen Vorgang, transformiert sich in diverse mechanische, chemische, elektrische Reaktionen und Prozesse. In dieser Form gelangen die Musik und die Musikphänomene in das zentrale Nervensystem, und sie werden zum Inhalt des Bewußtseins. Die letzte Form der Rekonstruktion des Musikwerkes im Bewußtsein ermöglicht, daß es Gegenstand und Inhalt der Gefühls- und Erlebniswelt des Menschen und Ausgangspunkt einer spezifischen, menschlichen, ästhetischen Reaktion wird. Der Mensch unterzieht Musik in ihrer relativ zeitlich-räumlich konstituierten Form im Bewußtsein einer semantisch-ästhetischen Analyse. Durch diese entstehen gefühlsmäßige und logische Reaktionen, die einen nachvollzogenen Umwandlungsprozeß der Musik im menschlichen Verhalten darstellen.

Die einzelnen Disziplinen untersuchen einen kontinuierlichen musikalischen Prozeß, auch wenn sie aus diesem jeweils Teilmomente und spezielle Aspekte herauslösen. Die einzelnen Disziplinen sind deshalb gegeneinander nicht abgeschlossen, sondern dadurch, daß sie verschiedene Formen immer derselben Substanz untersuchen, müssen sie sich auf die Erkenntnisse anderer Disziplinen stützen. Deshalb muß es zu einer breiten Koordination zwischen ihnen kommen, denn Zweck der Musikwissenschaft ist es, ein Gesamtbild von der Musik zu erstellen, Teilresultate in einem Erkenntnisssystem zu vereinen. Das Ziel einer Systematik besteht auch darin, Voraussetzungen und Möglichkeiten für eine Zusammenfassung der Ergebnisse der einzelnen Disziplinen zu schaffen.

Ich möchte diese interdisziplinären Beziehungen der theoretischen musikwissenschaftlichen Bereiche am informationstheoretischen Kommunikationsschema aufzeigen.

⁴⁶ Eingehend habe ich diese Fragen in folgenden Arbeiten behandelt: *Hudobná veda súčasnostnej systematika a teória* (im Druck); *Systematika a predmet dnešnej hudobnej vedy* (im Druck); *Gegenwartsprobleme der musikwissenschaftlichen Systematik*, in: *Acta Musicologica*, XLV, 1973, S. 1-23.

Tabelle 1.



VI. Regionale Musikwissenschaft – ihre subdisziplinäre Struktur

Dieser Begriff findet in ähnlich strukturierten Wissenschaften Verwendung und wurde auch von führenden Vertretern der Musikwissenschaft in Erwägung gezogen. Die Geographie spricht von einer systematischen und regionalen Forschung, die Völkerkunde von einer allgemeinen und regionalen Völkerkunde, die Sprachwissenschaft unterscheidet zwischen einer allgemeinen und besonderen Sprachwissenschaft, wobei die letztere nach Sprachstämmen, nach Gruppen geordnet wird, und wie bekannt, die Spezialisten der einzelnen Bereiche als Germanisten, Anglisten, Romani- sten usw. bezeichnet werden. In allen diesen Wissenschaften zerfällt der erste Bereich in mehrere Spezialdisziplinen, welche sich mit theoretischen und methodischen Fragen auseinanderzusetzen haben; der zweite Bereich ist auf eine stoffliche Erschließung der einzelnen Gebiete, der einzelnen Phänomene ausgerichtet und wird dabei von den theoretischen Bereichen getragen.

Guido Adler meinte 1885: „*Geschichte der Musik gliedert sich nach Epochen. . oder nach Völkern, Territorien, Gauen, Städten und Kunstschulen*⁴⁷.“ Obwohl Adler eine solche innere detaillierte Differenzierung der Musik als wichtig erachtete, führte die Entwicklung mehr zu einer integrierten Universalmusikgeschichte, welche charakteristische Merkmale einzelner Kulturen und Kulturkreise hervorhob und sie einem okzidental Modell unterstellte. Dieser Auffassung fühlte sich auch die Vergleichende Musikwissenschaft verbunden, da sie sich mehr um universelle Konzepte als um eine fundierte Kulturregionalistik bemühte. Aus dieser Sicht heraus könnte man die Musikwissenschaft, z. B. im Vergleich mit der Völkerkunde oder Sprachwissenschaft, als unterentwickelt bezeichnen. Kulturgeographische Belange können keineswegs nur der Musikethnologie überlassen werden. Jury Keldysch spricht bei der Formulierung der Aufgaben der Musikgeschichte davon, daß sie die Musikkultur aller Zeiten und Völker erfassen müsse⁴⁸. Friedrich Blume äußert sich im Jahre 1958 im Zusammenhang mit der Feststellung, daß sich die Musikwissenschaft geändert und spezialisiert habe, folgendermaßen: „*Es ist durchaus vorstellbar, daß eine spätere Entwicklung uns einmal eine Kategorie musikwissenschaftlichen Studiums bescherte, die von der Mathematik, der Physik, der Psychologie ausginge anstatt von der Geschichte, oder die von der Geographie oder der allgemeinen Völkerkunde ihren Ausgang nähme*“. Blume merkt dabei aber kritisch an: „*. . . ein solches Studium würde ebenso wenig befriedigend sein wie das rein geschichtliche*⁴⁹.“ Walter Wiora erwähnt neben der traditionellen Systematik und ihren Disziplinen „*Gruppen von Arbeiten, welche noch keine Forschungszweige bilden*“ . . . „*die meisten sind geographischer und gesellschaftskundlicher Art*“, und schließt der Musikwissenschaft als weitere Bereiche noch die sogenannte „Musikalische Heimat- und Länderkunde“ an, und betont: „*Geographie hat mit Geschichte und Volkskunde viele Aufgaben und Gebiete gemeinsam*⁵⁰.“

47 G. Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1, 1885, S. 8.

48 J. W. Keldysch, a. a. O., S. 531.

49 Fr. Blume, *Musikwissenschaft und Musikerziehung*, in: Musik als Lebenshilfe, Hamburg 1958, S. 67.

50 W. Wiora, a. a. O., Sp. 1196, 1214.

Mein Vorschlag für eine Regionale Musikwissenschaft greift ebenfalls auf diese Erwägungen zurück. Ihre weitere Differenzierung sollte jedoch kulturgeographische und kultursoziologische Gesichtspunkte geltend machen, etwa in der Form, wie dies in der Tabelle 2 zum Ausdruck kommt.

Regionale Disziplinen			Euro-	Sino-	Indo-	Oriento-	etc.
			m u s i k o l o g i e				
Kultur- sozio- logi- sche Aspek- te	(Historische und gegen- wartsbezo- gene Musik- forschung)	Kunstmusik					
		Umgangs- musik					
		Volks- musik					
	(Ethnomu- sikologie)	Musik der Stammes- gemein- schaften					

Dieses Gerüst soll je nach der konkreten Sachlage gehandhabt werden. Die einzelnen kulturgeographischen Bereiche können noch detaillierter nach Kulturkreisen, Regionen, Ländern behandelt werden. Die Grundeinteilung der Musikkulturen beruht auf einem drei- bzw. vierteiligen Schema, welches zentrale Länder mit einem eigenen Tonsystem und einer eigenständigen Musiktheorie herausgreift, und andere als in diese Hauptgruppen gehörig klassifiziert⁵¹. Es wäre wünschenswert, diesen Hauptbereichen noch eine Afromusikologie, Amerikomusikologie und Australomusikologie beizufügen, nicht nur vom Aspekt der musikalischen Eigenentwicklungen dieser Kontinente, sondern auch von einer sich entfaltenden eigenen Forschungsbasis her. Die Euromusikologie ist hier nicht nur im engeren geographischen Sinne verstanden, sondern bezieht sich auch auf das Studium von Musikkulturen, welche auf der europäischen Musiktradition bzw. auf dem europäischen Musiksystem beruhen. Diese Musiksprache hat sich heute auf allen Kontinenten in verschiedenen Formen Geltung verschafft. Dabei kann aber nicht unerwähnt bleiben, daß sich ihre Strukturen verändert haben, so in der zeitgenössischen Musik oder auch im Rahmen von Eigenentwicklungen, die europäische Musikphänomene mit traditionellen außereuropäischen Elementen verbanden. Eigenständige Bereiche können in Amerika bei den Indianern und Eskimos untersucht werden, ebenso wie in Australien und auf den Südseeinseln die Musik der Ureinwohner einen spezifischen Forschungsbe-
reich bildet.

Die historische Musikforschung ist keine universale Disziplin, aber sie ist auf die Erforschung der musikalischen Vergangenheit der einzelnen Musikkulturen ausge-

⁵¹ H. Husmann, *Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur*, Berlin 1961; W. P. Malm, *Music Cultures of the Pacific. The Near East and Asia*, Englewood Cliffs 1967, S. 149.

richtet; daneben aber spielt auch die Erforschung der zeitgenössischen Musik eine ebenbürtige Rolle. Vergangenheit und Gegenwart müssen als ein einheitlicher, kontinuierlicher Prozeß analysiert werden. Regionale Musikwissenschaft muß im allgemeinen intensiv und tiefgreifend mit den theoretischen musikwissenschaftlichen Disziplinen zusammenarbeiten.

Dieser systematische Entwurf will weder neue unüberbrückbare disziplinäre Grenzen errichten, noch eindeutige Integrationspräferenzen in den Vordergrund stellen. Er möchte eine neue Alternative zur Diskussion stellen. Das Hauptanliegen ist es, durch die Tradition erhärtete, festgefahrene Positionen aufzulockern und Gegensätze abzuschwächen, durch welche das gegenwärtige systematische musikwissenschaftliche Denken belastet ist. Er möchte:

1. Den Geschichts- und Europazentrismus und
2. die systematisch-historische Gegensätzlichkeit aufheben und diesen Bereichen und Aspekten den ihnen zukommenden Platz im Gesamtaufbau der Musikwissenschaft zuweisen.
3. Systematische Voraussetzungen für eine sich unausweichlich anbahnende musikwissenschaftliche Spezialisierung schaffen, eine ausgewogene Entfaltung sowohl der theoretischen als auch der regionalen Bereiche und Disziplinen gewährleisten.
4. Den inneren Aufbau der einzelnen Forschungsbereiche und Disziplinengruppen in ihrer Zueinander- und Aufeinanderbezogenheit einfacher, überblickbarer, aber auch logischer und einheitlicher gestalten und damit auch die erforderlichen Kooperations- und Integrationstendenzen fördern, um so eine Zusammenschau der Teilergebnisse der einzelnen Disziplinen in ein musikwissenschaftliches Gesamtkonzept möglich zu machen.

Ich möchte die Bedeutung einer musikwissenschaftlichen Systematik nicht unterschätzen. Sie darf sich aber auf die Wissenschaftsentwicklung und Wissenschaftstheorie nicht als statisch konstruiertes Schema, als einengende Zwangsjacke auswirken. Die Systematik muß immer ein flexibles und dynamisches Arbeitsgerüst bleiben, das der jeweiligen musikwissenschaftlichen Problem- und Fragestellung angepaßt wird.