

der Studenten, einen wesentlichen Platz im Lehrbetrieb eines Musikwissenschaftlichen Seminars haben müsse.

Als Mensch war Reichert von aufrichtiger, vornehmer Gesinnung. Von Jugend an auf sich selbst gestellt, hatte er gelernt, sich immer das Letzte abzuverlangen. So reifte alles, was er tat, unter dem Einsatz seiner ganzen Person zu einem Höchstmaß an Zuverlässigkeit und Gültigkeit. Unbedingte Liebe zur Sache und durch keine Rücksichten auf persönliche Vorteile beirrtes Streben nach Wahrheit und Gerechtigkeit prägten sein Werk ebenso wie sein Wesen.

Albert Wellek „Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft“ und die Verbindung von systematischem mit historischem Denken*

VON WALTER WIORA, SAARBRÜCKEN

Anna Amalie Abert zum 60. Geburtstag

I. Ein Grundriß „der“ Systematischen Musikwissenschaft?

Im ersten Band der vorliegenden Zeitschrift ist das Grundsatzreferat abgedruckt, das Albert Wellek 1948 auf dem Rothenburger Kongreß gehalten hat: *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer Systematischen Musikwissenschaft*. Fast unverändert, bildet es die Einleitung des 1963 erschienenen Buches *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*. Zwischen dem älteren und dem neuen Titel besteht ein merkwürdiger Unterschied. Daß das Wort „Systematisch“ auf dem Umschlag des Buches mit einem kleinen Buchstaben beginnt, obwohl der Autor auf Seite 1 mit einleuchtender Begründung fordert, es im Namen „Systematische Musikwissenschaft“ groß zu schreiben, ist gewiß ohne seine Mitwirkung geschehen. Aber warum ist im Referat von 1948 der unbestimmte Artikel gebraucht und im Buch von 1963 der bestimmte? Ist dies so aufzufassen, daß die ältere Arbeit nur als Entwurf gedacht war, wie „eine“ Systematische Musikwissenschaft als ein noch ungefestigtes Fach aufgebaut werden könnte, während der neue Grundriß eine Übersicht über den erreichten Stand der inzwischen gefestigten Disziplin darstellt?

Man würde der Leistung des Verfassers nicht gerecht werden, wollte man dies annehmen. Das Buch ist weit mehr die Zusammenfassung seines eigenen bedeutenden Lebenswerkes als ein Bericht über den gegenwärtigen Stand der Systematischen Musikwissenschaft überhaupt. Er versucht nicht, über alle Zweige und Richtungen des Faches zu orientieren und sie zu würdigen. Noch weniger war zu erwarten, daß hier die lange Geschichte und Vorgeschichte der Systematischen Musikwissenschaft und damit zugleich ihr großes Erbe aus früheren und neueren Stadien seit der *Epistēmē mousikē* und *Scientia musica* zur Geltung kämen. Ausdrücklich bekun-

* Albert Wellek: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft 1963. XV, 391 S.

det Wellek seine Auffassung, daß heute „eine [!] Systematische Musikwissenschaft . . . eben erst Gestalt anzunehmen“ beginne (S. VIII).

Dieser Grundriß bietet vielmehr in dreifachem Sinne nur einen Teilaspekt: a) als Kompilation eigener Arbeiten des Verfassers, b) als Lehrmeinung der ganzheitspsychologischen Schule und c) als Betonung der psychologischen zuungunsten anderer Seiten.

a. Wie er im Vorwort erklärt, sind es in erster Linie seine eigenen Beiträge zu MGG, die er „zusammengebaut und aufeinander abgestimmt“ habe (S. VII). Vieles hat er auch aus seinen anderen Arbeiten übernommen, zumeist mit nur geringen Änderungen¹. Insoweit ist das Werk eine vom Verfasser selbst besorgte Auswahl aus seinem stattlichen Schrifttum mit dessen Bibliographie.

b. Die Ganzheitspsychologie, die Wellek in der Nachfolge Felix Krügers vertritt, rühmt er als die heute herrschende moderne Richtung der Psychologie. Zusammen mit der ihr nahestehenden Gestaltpsychologie habe sie „grundsätzliche Gesichtspunkte und Entscheidungen für die Musikästhetik und die Musiktheorie überhaupt anzubieten, die bis heute nicht ‚angekommen‘ und nicht zum Tragen gekommen sind“ (S. 202). Grundlegend für die Musikästhetik, könne sie auch der Musikkritik notwendige Maßstäbe und Richtlinien an die Hand geben (S. 274).

c. Wiewohl Wellek ausdrücklich erklärt, die Zeiten des Psychologismus seien vorüber², ist in seinem Bilde von der Systematischen Musikwissenschaft die Psychologie beherrschend. „Die Musikpsychologie ist, im Verbande mit der Musikästhetik, deren Fundament sie wesentlich bereiten hilft, das Kernstück der Systematischen Musikwissenschaft“³.

Dem entspricht die Verbindung des Obertitels *Musikpsychologie und Musikästhetik* mit dem Untertitel *Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*. Was das Buch außerdem enthält, sind nur die Teile über Gehörpsychologie, die programmatische Einleitung und ein skizzenhafter Abschnitt über *Musiksoziologie und Musikpädagogik*, dem lediglich 19 von 334 Seiten gewidmet sind. Die beiden psychologischen Kapitel und der hauptsächlich psychologische Anhang über den Raum in der Musik nehmen etwa zwei Drittel des Buches in Anspruch. Sie sind zudem weit mehr in gründlicher Forschung fundiert als die anderen Teile, die nicht immer das Niveau strenger Wissenschaft durchhalten. Das Literaturverzeichnis enthält erstaunlich wenig musikwissenschaftliche Veröffentlichungen, abgesehen von den psychologischen und ästhetischen Zweigen. Auch ist es nicht so gegliedert, wie man es in einem Grundriß der Systematischen Musikwissenschaft erwarten würde. Drei seiner sieben Abschnitte verzeichnen ausführlich das Schrifttum über Synästhesie, Amusie und Schalllokalisation und einer die Schriften des Verfassers.

Etwa ein Drittel dieses Grundrisses ist der „Gehörpsychologie“ oder „Psychologischen Akustik“ eingeräumt, obwohl dieses Fach nicht speziell vom musikalischen Hören, „sondern von den Gehörerscheinungen insgesamt“ handeln soll (S. 5 f.) und obwohl „das Gehör nicht Gegenstand der Musikwissenschaft“ ist; ursprünglich war es ja nicht für die ästhetische Aufnahme von Tönen, sondern für Funktionen der realen Daseinssicherung bestimmt⁴. Erst

¹ Für den Leser auch früherer Arbeiten Welleks ist die Lektüre dadurch erschwert, daß über das summarische Vorwort hinaus nicht mit Zitaten und Seitenzahlen kenntlich gemacht ist, aus welchen früheren Arbeiten die einzelnen Abschnitte seines Buches übernommen sind und was neu hinzugekommen ist. Übrigens sind einige Wiederholungen innerhalb des Buches nicht vermieden (vgl. S. 5 ff. mit S. 23 f.).

² S. 12; er faßt hier Psychologismus allerdings nur als „die Relativierung der objektiv-geistigen Ordnungen“ auf.

³ S. 119; s. a. 12 u. 8.

⁴ Kongreßbericht New York 1961, Bd. II, Kassel usw. 1962, S. 93.

spät habe sich die Ton- oder besser Gehörpsychologie in die Musikpsychologie hinüberentwickelt. Im engeren Sinne des Wortes gebe es diese erst seit Ernst Kurth (S. 119).

Von den verschiedenen Fächern, welche nach anderen Autoren zur Systematischen Musikwissenschaft gehören, werden in diesem Grundriß die einen weggelassen und die übrigen von der Psychologie her aufgefaßt und durchdrungen.

Der physikalischen Akustik ist kein Kapitel gewidmet (siehe dazu S. 15). Wellek sieht in ihr nur eine „naturwissenschaftliche Hilfs- und Voraussetzungswissenschaft“ (S. 12). Soweit er sie überhaupt zur Musikwissenschaft rechnet, bezeichnet er sie als denjenigen Abschnitt, welcher für die eigentlichen Anliegen der Musikwissenschaft am belanglosesten sei (S. 5). Denn die Musik sei kein physikalischer oder physiologischer, sondern ein psychischer und geistiger Tatbestand (S. 5 und 12).

Ganz beseitigt ist die „Musiktheorie“. Dieser Begriff sei zu allgemein und unbestimmt, er bezeichne kein fest umschriebenes Gebiet. Zudem sei die Musiktheorie gewöhnlich „praktisch ausgerichtet“; so wie man sie gemeinhin lehre, sei sie nicht mehr als eine „technische, eine angewandte Hilfswissenschaft“ (S. 8 f.).

„Phänomenologie“ sei kein selbständiges Fach der Wissenschaft, sondern eine Methode⁵. Als sachgetreue Beschreibung der Erscheinungen im Gegensatz zur „beobachtungsfernen Konstruktion am grünen Tisch“ (S. 314) ist sie ein grundlegendes Verfahren auch der Psychologie, zum Beispiel in Hornbostels *Psychologie der Gehörseindrücke* oder dem Abschnitt *Phänomenologie der Musik* bei Wellek (S. 144 ff.). Dagegen wirft dieser der Phänomenologie Edmund Husserls vor, sie habe die Geisteswissenschaften von der Psychologie abgedrängt und ihre Befruchtung durch diese verhindert (S. 201).

Gar nichts gewinnt er den Versuchen ab, über die Psychologie hinaus eine „Logik“ der Musik durchzuführen und die Musiktheorie auf diese zu begründen. Die angeblich logischen Konstruktionen der „sogenannten Musiktheoretiker vom Schlage Riemanns“ gehen, sagt Wellek erstaunlich summarisch, an der musikalischen Erlebniswirklichkeit vorbei (S. 10). In Wahrheit gebe es gar keine musikalische Logik; was man fälschlich so nennt, seien „Angelegenheiten der Gehör- und Musikpsychologie und insbesondere der Musikästhetik“ (S. 9).

Das „wissenschaftlich vernachlässigte Gebiet der Musikästhetik“ (S. 274) sucht Wellek „mit Musikpsychologie auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen“ (S. IX). Er wendet Annahmen und Ergebnisse der Ganzheitspsychologie auf sie an, ohne aber hier so fundierte Untersuchungen vorzulegen wie auf seinen psychologischen Spezialgebieten. Musikästhetik sei gleichbedeutend mit Musikphilosophie, wengleich man mit diesem Wort auch „die letzte Sinnbedeutung der Musik“ meine (S. 7) und die Musikwissenschaft hier über sich selbst in der Richtung auf die eigentliche Philosophie hinausgehe, welche „mehr als bloße Wissenschaft“ sei (S. 8).

Auch zur Musiksoziologie, „einem bisher noch recht schwächlichen Pflänzchen“ (S. IX), führt nach Wellek der Weg außer über die Historie nur über die Psychologie; „eine Kunstsoziologie, die weder historisch noch (sozial)-psychologisch wäre, bliebe ein leeres Gehäuse“ (S. 11). Als letztes Teilgebiet rechnet er die Musikpädagogik hinzu, soweit sie nicht in die „Angewandte Musikwissenschaft“ hinüberreiche. Auch sie behandelt er nur ganz kurz und nur unter dem Teilaspekt, wie die psychologische Lehre von den Typen des Gehörs in der Gehörsbildung auszuwerten sei (S. 287 ff.).

Dieser Grundriß beruht nicht auf eingehender Auseinandersetzung mit den bisherigen Grundrissen der Musikwissenschaft, zum Beispiel denen von Adler und Riemann. Auch im folgenden wird es nicht möglich sein, ihn mit diesen zu kon-

⁵ Mf XI, S. 88.

frontieren und im weiteren Zusammenhang der Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie zu betrachten. Ich möchte lediglich auf einige Tatsachen hinweisen, denen er nicht gerecht wird, und einige Stellen des Buches bezeichnen, an welchen der Autor selbst über seine Konzeption hinausgeht⁶.

1. Wellek ersetzt den Namen „Tonpsychologie“ durch „Gehörpsychologie“. Von ihr unterscheidet er die Musikpsychologie „*per exclusionem*“ (S. 6); sie beginne dort, wo jene aufhört⁷. Beide Fächer hat er durch grundlegende Untersuchungen gefördert; im Prinzipiellen aber ergeben sich einige Fragen.

a. Mit Recht betont Wellek die biologische Bedeutung des Gehörs, zum Beispiel das Horchen auf Geräusche im elementaren Lebenskampf. Ihrem Namen nach müßte Gehörpsychologie das Gehör überhaupt zum Thema erheben und damit auch musikfernes Hören einbeziehen, zum Beispiel sprachliches Hören (Sprachlaute, Nachrichten, Dichtung) oder Probleme des Lärms und anderer störender Schälle, deren psychologische Intensität der physikalisch-objektiven Lautstärke nur partiell entspricht (S. 42). In denjenigen ihrer Arbeiten, welche musikfernes Hören betreffen, ist sie offenbar weder ein Teilgebiet noch eine Grundlage der Systematischen Musikwissenschaft, sondern eine Nachbarwissenschaft. Auch die physikalische und physiologische Akustik sind ja nur partiell der Musik zugewandt.

Demgemäß wäre auf der ganzen Linie zwischen Grundbegriffen des Hörens überhaupt und solchen des spezifisch musikalischen Hörens zu unterscheiden. So wird man zum Beispiel „Musikalität“ nicht durch „Gehörtüchtigkeit“ schlechthin ersetzen können (S. 160), da Jäger und Horchposten gehörtüchtig, aber nicht musikalisch sein müssen; die spezifisch musikalische Hörfähigkeit ist anderen Arten der Hörfähigkeit gegenüberzustellen.

b. Das Hören von Musik als Tonkunst, z. B. das Verfolgen polyphoner Sätze und symphonischer Verläufe, ist nach Wellek Thema nicht der Gehör-, sondern der Musikpsychologie. In ihrem Rahmen kennzeichnet er das Musikhören als „*ein beständiges Vorweggestalten*“ (S. 149). Was aber ist terminologisch zweckmäßiger: das musikalische Gehör aus dem Gebiet der Gehörpsychologie ganz auszuschließen oder das Verhältnis der beiden Fächer so anzusehen, daß Psychologie der Musik und Psychologie des Hörens die Psychologie des Musikhörens als ein Teilgebiet gemeinsam haben⁸?

c. Im Rahmen dieses Buches behandelt Wellek unter dem Titel „Gehörpsychologie“ sinnvollerweise nur ein Teilgebiet des Faches, nämlich elementare Voraus-

⁶ Zur Ergänzung verweise ich auf einige meiner Arbeiten zur Systematischen Musikwissenschaft: *Historische und systematische Musikforschung*, Mf I, 1948, S. 171–191; Artikel *Musikwissenschaft* in MGG IX, Sp. 1193–1220; *Die Fundierung der Allgemeinen Musiklehre durch die Systematische Musikwissenschaft*, *Musikalische Zeitfragen* IX, 1960, S. 45–62; *Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft*, *Musikalische Zeitfragen* X, 1962; *Die historische und die systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* X, 1966; *Methodik der Musikwissenschaft*, in: *Handbuch der geisteswissenschaftlichen Methoden* (erscheint im R. Oldenbourg Verlag). Meine Veröffentlichungen in dieser Richtung begannen 1937 mit dem Referat *Das musikalische Kunstwerk und die systematische Musikwissenschaft* (Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art, Paris 1937, Bd. II, S. 223–226).

⁷ Der Terminus „Musikpsychologie“ kommt schon bei Carl Stumpf vor: *Musikpsychologie in England* (VfMw I, 1885, S. 261). Zur Unterscheidung von Ton- und Musikpsychologie sagt er 1883 im Vorwort zu seiner *Tonpsychologie*: „Auf die eigentlich musikalischen Probleme geht der vorliegende Band noch nicht ein. Ich habe ihn erst, nachdem ich mit den Grundzügen der musikalischen Psychologie im Reinen war, als Vorläufer zu dieser ausgearbeitet“ (S. VI). Insofern hat schon er die elementare Tonpsychologie als Vorläufer zur Musikpsychologie angesehen.

⁸ Die Musikbegabung behandelt Wellek unter Musikpsychologie (S. 156 ff.), die Vererbung der Musikbegabung aber unter Gehörpsychologie (S. 98 ff.).

setzungen der Musik, wie Töne und Klänge, Intervalle und Mehrklänge, Konsonanz und Dissonanz. Nach seiner Definition betrachtet Gehörpsychologie die Erscheinungen „*einzelu, isoliert, ohne Sukzessivzusammenhang*“, während Rhythmus, Tonfolge, mehrstimmiger Satz der Musikpsychologie zufallen (S. 6). Welcher Name paßt zu dieser Definition besser: Gehör- oder Tonpsychologie? Der Ausdruck Tonpsychologie ist gewiß nicht so zu verstehen, daß sie nur von Tönen, nicht auch von elementaren Tonkomplexen und den entsprechenden seelischen Akten und Fähigkeiten handeln sollte. Er bezeichnet gut, daß es sich hier um Elemente der Tonkunst, nicht schon um diese selber handelt. Damit unterscheidet dieser Name das Fach sowohl gegen die Musikpsychologie als auch gegen die musikfernen Teile der Gehörpsychologie. Es scheint, als sei er unentbehrlich, denn auch Wellek selbst wendet ihn mehrfach an, zum Beispiel wenn er davon spricht, daß der ebenmerkliche Unterschied im „*konkreten Musikhören*“ kaum eine Rolle spiele: „*Das Schwellenproblem ist ton- und musikpsychologisch zweierlei*“ (S. 91). Zudem ist es sprachlich einfacher und kürzer, zwischen Ton- und Musikpsychologie zu unterscheiden als „*zwischen der eigentlich musikwissenschaftlichen — nicht schlechthin sinnespsychologischen — Gehörpsychologie und der (engeren) Musikpsychologie*“ (S. 6).

2. In seinem imponierenden Lebenswerk hat Wellek die Bedeutung und Fruchtbarkeit der Psychologie für die Musikwissenschaft erneut hervorgehoben. Kommt ihr jedoch tatsächlich eine so beherrschende Stellung zu, wie er sie fordert? Wäre es so, dann ergäben sich schwerwiegende Konsequenzen.

Im Unterschied zur Musikgeschichte und anderen Disziplinen hätte die Systematische Musikwissenschaft damit kein eigenes und selbständiges Zentralgebiet, sondern ihr Kernbereich wäre zugleich Zweig einer anderen Wissenschaft; ausdrücklich nennt Wellek die Musikpsychologie einen „*Zweig der Kulturpsychologie*“ (S. 6f.). Welche Stellung aber dieser Zweig (nicht nach Gebühr, sondern tatsächlich) im Zusammenhang der Psychologie einnimmt, dafür könnte Welleks Hinweis bezeichnend sein, daß man die Begründung einer psychologischen Typologie vom Hören her meist „*als bloße Angelegenheit einer ganz ausgefallenen Spezialdisziplin (der Musikpsychologie)*“ abtue (S. 157).

Eine weitere Konsequenz ist es, daß Wellek „*für den Systematischen Musikforscher . . . eine vollkommene Ausbildung in Philosophie und vor allem Psychologie*“ fordert (S. 13). Die „*volle Beherrschung . . . der Psychologie und der Musikwissenschaft . . . in ein und derselben Person*“ sei „*die unerläßliche Voraussetzung für eine wechselseitige Befruchtung beider Fächer*“ (S. 202). Es läge daraufhin nahe, die von Wellek vorgelebte Personalunion zur allgemeinen Norm zu erheben und bei der Errichtung von Lehrstühlen und ihrer Besetzung entsprechend zu verfahren. Doch wie wenige Musikgelehrte von Aristoxenos bis Riemann und seit ihm haben diese Norm erfüllt! Auch solchen, welche sich den psychologischen Aspekten besonders zugewandt haben, hält Wellek vor, daß sie sich Denkformen und Erkenntnisse dieser Wissenschaft nicht hinreichend genug zu eigen gemacht hätten. So sei es der „*methodische Mangel*“ bei E. Kurth, daß er „*in der Psychologie ein ‚Außenseiter‘ geblieben ist*“ (S. 122). Jacques Handschin gar läßt „*ein eigentlich psychologisches*

Konzept vermissen“ (S. 145) und habe sich sagen lassen müssen, daß seine „Darstellung mit Psychologie wenig oder nichts zu tun habe“ (S. 119).

Dabei genügt es ja nicht, Psychologie studiert zu haben: man muß sich ständig auf dem laufenden halten. Dies aber wird immer schwerer, „je mehr der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verwickeltere Stand der aktuellen wissenschaftlichen Psychologie sich dem Blick und Überblick des Musikwissenschaftlers entziehen wird, was bei der allgemeinen fortschreitenden Überspezialisierung aller Wissenschaften ein unentrinnbares Fatum sein dürfte“ (S. 203). Wie ist unter solchen Umständen und angesichts der allgemeinen Personallage zu erwarten, daß sich die Systematische Musikwissenschaft in einem hinreichend großen Bestand von Forschern und Dozenten fundiert und verwirklicht? Ist sie auf diesem Wege als ein Fach von ähnlichem Umfang und Gewicht wie die Musikgeschichte überhaupt möglich?

3. Wie von der Psychologie aus, so tendiert man auch von anderen Seiten her zu Konzeptionen der Systematischen Musikwissenschaft, in welchen ein Zweig oder einige Zweige zuungunsten der übrigen den Vorrang erhalten. Ein objektiver Überblick über den wirklichen Zustand des Faches ergibt jedoch etwa folgendes Bild. Einige seiner Zweige reichen in Nachbarwissenschaften hinüber und werden besonders umfassend von solchen Gelehrten gepflegt, die in jeweils beiden Fächern zu Hause sind, mag auch ihr Schwerpunkt auf der einen oder anderen Seite liegen, zum Beispiel Carl Stumpf, von Hornbostel, Kurt Huber, Wellek. Das gilt, wie für die Musikpsychologie, so für die musikwissenschaftliche Akustik und die naturwissenschaftliche Grundlagenforschung überhaupt, für die Musiksoziologie und die Musikphilosophie. Andere Themen aber werden primär von solchen Forschern behandelt, die sich auf Musikwissenschaft konzentrieren und sich Nachbarfächern nur als Nebenfächern, nicht mit ausgesprochener Personalunion zuwenden, wie es zumal bei Fachvertretern der Musikwissenschaft an Universitäten üblich ist. Es sind dies einmal systematische Themen, die sich im Zusammenhang musikhistorischer Forschung ergeben; darauf komme ich später zu sprechen. Ferner entwickeln sich mehrere Zweige der Musikwissenschaft sowohl in systematischer wie in historischer und ethnologischer Richtung, z. B. die Instrumentenkunde. Schließlich ist hier die wissenschaftliche Seite der Musiktheorie hervorzuheben.

Die lange Geschichte der Musiktheorie seit dem Altertum zeigt, daß diese nicht in Stildogmen und Handwerkslehren aufgegangen ist, sondern zum Teil auch wissenschaftliche Erkenntnis erstrebt und erzielt hat. Das gilt für Gelehrte der Antike, wie Aristoxenos; es gilt für einen Teil der Bemühungen um die „musica vera“ im Mittelalter; und es gilt für zahlreiche Musikgelehrte der Neuzeit, zum Beispiel Moritz Hauptmanns Bestrebungen, über das „technische Wissen“ zu einer „wissenschaftlichen Erkenntnis auf musikalischen Gebieten zu gelangen“⁹, oder die undoktrinären Seiten in Hugo Riemanns Arbeiten zur Rhythmik, Formenlehre usw.¹⁰. Erst recht mehren sich heute Beiträge zur Analyse und Klassifikation der möglichen und tatsächlichen Ordnungen in der Musik: der Tonarten und Tonsysteme, der periodischen und aperiodischen Rhythmen, der symmetrischen und asymmetrischen Takt-

⁹ Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig 2/1873, S. 14 u. 8.

¹⁰ Siehe dazu Helmuth Christian Wolff in MGG XI, Sp. 483 ff. und in Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag, Leipzig 1955, S. 265 ff.

arten, der Bauformen und übrigen Gattungen des Musikwerkes. Solche Themen haben auch psychologische Seiten, doch primär gehören sie zu den spezifischen Aufgaben der Musiktheorie. Deren wissenschaftliche Seite entwickelt sich auf aussichtsreichen Wegen weiter und differenziert sich von der pädagogischen und propädeutischen Fachlehre¹¹. Im Namen „Systematische Musiktheorie“ ist der ursprüngliche Sinn des Wortes „theoria“ lebendig zu halten: weder Handwerkslehre noch Konstruktion von Doktrinen, sondern sachliches Betrachten eines Sachgebietes als solchen.

In etlichen Formulierungen weist auch Wellek auf diesen über die Musikpsychologie hinausreichenden Teil der Systematischen Musikwissenschaft hin. Er verschließt sich im Gange der Untersuchungen nicht den Gegebenheiten, auf welche man seit der Antike in den Wortfeldern *logos*, *ratio*, *musica vera*, Geist, logische Konsequenz in Harmonik und Aufbau, musikalische Orthographie usf. hinweist. Denn man kann es zwar anders deuten, aber nicht gänzlich negieren, was Hugo Riemann mit den Ausdrücken „*musikalische Logik*“ und „*Lehre von den Tonvorstellungen*“ zu fassen suchte. Wellek spricht von „*objektiv-geistigen Ordnungen*“ der Musik (S. 12), „*musikalischen Sinnzusammenhängen*“ (S. 115), „*der inneren Gesetzmäßigkeit des musikalischen Materials*“ (S. 149) und andererseits vom „*rein psychologischen, d. h. sinnlichen Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz*“ (S. 62). Musik sei „*ein Stück objektiven Geistes*“ (S. 329) und die Musikwissenschaft in erster Linie eine Geisteswissenschaft (S. 5), während die Psychologie „*zwischen Natur- und Geisteswissenschaften eine Zwischen- und Mittlerstellung*“ einnehme (S. 1).

II. Systematische = nichthistorische Musikwissenschaft?

Zu den Arbeiten Welleks, die er in den Grundriß übernommen hat, gehört sein Referat *Der gegenwärtige Stand der Musikpsychologie und ihre Bedeutung für die historische Musikforschung*¹². Von seinen älteren Arbeiten zur „*psychologischen Deutung der Musikgeschichte*“ (S. 129) sind hervorzuheben die Aufsätze über Synästhesie, die er auf S. 337 verzeichnet, und die *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke* mit dem Untertitel *Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte* (1939). Auch in der Einleitung zum Grundriß ist das Verhältnis zwischen Systematik und Historie ein hauptsächliches Thema.

Nach Wellek sind sie „*wesentlich zweierlei*“. Er definiert die Systematische Musikwissenschaft als den „*nichthistorischen Teil*“ des Faches, der mit dem historischen Teil zusammen das vollständige Ganze der Musikwissenschaft bilde (S. 1 f.). Zwar habe im akademischen Forschungs- und Lehrbetrieb die Musikgeschichte eine absolute Vormachtstellung, während die Systematische Musikwissenschaft grüßlich vernachlässigt werde, doch künftig sollte an jeder größeren Universität ein zweiter, ein Systematischer Lehrstuhl eingerichtet werden. Er würde ein ganz außerordentliches Gewicht erhalten, da „*alle philosophischen Musikdisziplinen in ihm vereinigt*“

¹¹ Z. B. in den Beiträgen zur systematischen Betrachtung von Formen und Gattungen (s. dazu meinen oben genannten Aufsatz im Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft).

¹² S. 119 ff. = Kongreßbericht New York 1961, Bd. I, Kassel usw. 1961, S. 121 ff., abgedruckt auch im Archiv für die gesamte Psychologie CXIII, 1961, S. 73 ff., hier mit einem Literaturverzeichnis, das aber fast überhaupt kein musikhistorisches Schrifttum enthält.

werden müssen. Diese aber sind — bei allem schuldigen Respekt vor der Historie — die Krone und das letzte Ziel der Musikwissenschaft, worin sie sich über sich selbst hinaus zur Musikphilosophie erhebt“ (S. 14).

Der historische und der nichthistorische Teil des Ganzen sind nach diesem Entwurf verschieden geartet, aber aufeinander angewiesen. In der Systematik sei die Geschichte „ihrem Gesamtertragnis nach mitvorauszusetzen“ (S. 2), und umgekehrt habe die Musikpsychologie (und auf dem Umweg über diese auch die Gehörpsychologie) grundlegende Bedeutung für die Musikgeschichte (S. 13, 121 f. u. a.).

Es ist verdienstlich und dankenswert, daß Wellek sich energisch für die Systematische Musikwissenschaft einsetzt. Und daß er nachdrücklich ihre Verbundenheit mit der Musikgeschichte betont, dient der Einheit unseres Faches, das unter dem Partikularismus seiner Spezialgebiete leidet. Doch bleiben mehrere Probleme offen.

Wenn Historie und Systematik bereits das vollständige Ganze der Musikwissenschaft bilden sollen — wo steht dann die Musikalische Volks- und Völkerkunde? Die Antwort, daß sich Historie und Systematik in ihr „verschränken“, reicht sicherlich nicht aus, um ihre Stellung im Ganzen der Musikwissenschaft zu bezeichnen. Noch weniger leuchtet es ein, daß die Musikethnologie zum Kernbestand der Musiksoziologie zu rechnen sei oder daß Geschichte „in einem weitesten Sinne zur Soziologie“ gehöre (S. 10).

Es ist ferner leichter gesagt als getan, in der Systematischen Musikwissenschaft den Gesamtertrag der Musikgeschichte vorauszusetzen. Schon das Literaturverzeichnis in diesem Grundriß zeigt, daß er nur wenig im gegenwärtigen Stand der musikhistorischen Forschung fundiert ist. Vor allem aber ist im Grundsätzlichen der Abgrenzung und Verbindung von Systematik und Historie auf einiges hinzuweisen, was über die obigen Thesen Welleks hinausgeht.

1. Historisch und Systematisch: nicht nur Fächer, sondern auch Denkweisen

Genügt es, den Begriff Systematisch als „nichthistorisch“ zu bestimmen? Und wie unterscheidet sich nichthistorische von unhistorischer, d. h. dem historischen Bewußtsein widersprechender Einstellung? Schon im Verlauf des Buches zeigen etliche Sätze, daß die Definition nicht ausreicht. So heißt es, daß „*musikpsychologische Aussagen nicht sozusagen freischwebend geschichtsfrei aufgestellt werden und Geltung beanspruchen können*“ (S. 127). Tonigkeit sei „*eine historische, das heißt geschichtlich gewordene Qualität*“ (S. 32); aber läßt sich ein Fach, zu dessen Grundbegriffen solche „historische“ Qualitäten gehören, ohne nähere Bestimmung als „nichthistorisch“ definieren? Die Phänomenologie von Qualitäten, wie der Oktave und der Tonigkeiten innerhalb der Oktave, gelte „*selbstverständlich im Rahmen einer gegebenen musikalischen Kultur*“¹³. Aber wo liegen die Grenzen dieser Kultur? Darf sich die Systematische Musikwissenschaft im Zeitalter der planetarischen Industriekultur und Weltöffentlichkeit mit der Darstellung von Grundzügen des abendländischen Erbes zufrieden geben? Und woher weiß sie, inwieweit diese Elemente einst und heute auf das Abendland beschränkt oder inwieweit sie schon früher auf dem Erdball verbreitet waren, so daß ihre heutige universale Verbreitung leichter verständlich wird?

¹³ Kongreßbericht New York 1961, Bd. II, S. 90.

Es ist etwas anderes, das System der mittelalterlichen Kirchentonarten zu interpretieren oder aber diejenigen Möglichkeiten heptatonischer Leiterbildung zu durchdenken, welche unabhängig von dieser und anderen Epochen in der Natur der Sache liegen. Im Unterschied zur letzteren Betrachtungsweise kann die erste historisch oder (im Sinne Erich Rothackers) „dogmatisch“¹⁴ erfolgen. Das Wort „dogmatisch“ hat hier nicht die Bedeutung von doktrinär, sondern meint die wissenschaftliche Analyse einer historisch verwirklichten Ordnung, die in einem begrenzten Gebiet Geltung hatte oder hat, z. B. die neuere deutsche Grammatik, das heutige Strafrecht, der Kontrapunkt im Palestrinastil, die Dodekaphonie. Solche „dogmatische“ Darstellung ist weder ausgesprochen systematisch noch ausgesprochen historisch. Entsprechendes gilt für die Analyse und Interpretation musikalischer Kunstwerke.

Historie und Systematik sind nicht auf der ganzen Linie wie Fächer oder Provinzen voneinander abgegrenzt. Sie stehen sich auch, aber nicht nur als Teildisziplinen gegenüber. Ihre Verflechtung oder Verschränkung ist, wie in der Musikethnologie, so in zahlreichen Untersuchungen geboten, welche die abendländische Neuzeit und die Zeitgeschichte betreffen, z. B. die Klärung des Begriffes Tonalität. An eine lange Reihe von Schriften wäre hier zu erinnern, zum Beispiel diejenigen von Ernst Kurth über Bach und die Grundlagen des linearen Kontrapunktes sowie über Wagner und die von Kurth als romantisch bezeichnete Harmonik, ferner von Friedrich Blume über Entwicklung und Fortspinnung, von Heinrich Bessler über vokale und instrumentale Stile und vieles andere.

In allen Geistes- und Gesellschaftswissenschaften hat sich das aufsteigende historische Bewußtsein nicht nur auf die spezielle Geschichtsforschung, sondern auch auf die Vorstellung vom Wesen der Sache und vom Allgemeinen im Besonderen ausgewirkt. Historisches mit systematischem Denken zu verbinden, ist ein Grundproblem seit Herder, in neuerer Zeit zum Beispiel bei Max Weber. Nicht nur auf die gute Zusammenarbeit von je zwei Fächern, wie etwa der Systematischen Soziologie mit der Sozialgeschichte, kommt es an, sondern auch auf die historischen Aspekte systematischer Untersuchungen. Der Geist der Historischen Schule, sagt Rothacker¹⁵, weist über die Geschichte als Einzelwissenschaft hinaus. Historische Methoden haben im Rahmen der Rechts-, der Wirtschafts-, der Sprach-, der Kunstwissenschaft auch systematische Bedeutung. *„Es sind, so paradox das klingen mag, recht eigentlich metahistorische Probleme, die nach ‚historischer Methode‘ angegriffen werden.“*

Von nicht geringerer Bedeutung aber ist umgekehrt die Durchdringung der Geschichte mit systematischem Denken¹⁶. Zwar muß dem einzelnen Forscher die Vorliebe für spezifisch historische oder spezifisch systematische Themen überlassen bleiben. Im ganzen aber läßt es sich gar nicht umgehen, die wechselseitige Durchdringung fortzuentwickeln. Es wäre unergiebig, vorsichtigen Kleinmut als goldenen Mittelweg zwischen Historismus und Ahistorismus zu empfehlen, denn so vermeidet man zwar Einseitigkeit, verstellt aber die Aussicht nach beiden Seiten. Für Kernthemen der Musikwissenschaft, wie Begriff und Arten der Tonalität, ist

¹⁴ *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, Neudruck Bonn 1948, S. 22 ff.

¹⁵ A. a. O., S. 117.

¹⁶ S. z. B. Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958.

anderes zu erstreben: ein Höchstmaß sowohl von historischem als auch von systematischem Denken.

2. *Historisches Denken in systematischer Forschung*

Psychologie von der Art Welleks kommt in ihrer Grundposition dem historischen Bewußtsein entgegen.

a. Wellek betont die weitgehende Selbständigkeit der menschlich-seelischen Erscheinungswelt gegenüber der physischen Außenwelt. Was psychisch zur Erscheinung gelangt, sei kein Abbild der physischen Reize, es sei von diesen weitgehend unabhängig und andersartig. So kann sich gleiche Helligkeit bei sehr ungleicher Frequenz ergeben (S. 44). Entsprechendes gilt für andere Elemente sowie für Raum und Zeit. Im Unterschied zum physisch-objektiven Raum ist der „*gelebte Raum*“, wie Wellek im Anschluß an Graf Dürckheim ausführt, ein anderer je nach dem Lebewesen, dessen Raum er ist. Der musikalische Raum sei nie wirklich gegenständiglich oder vis-à-vis, er werde „*innegehabt*“ (S. 319). Er sei „*labil und von der strukturellen wie der augenblicklichen Aufnahmefähigkeit und Aufnahmewilligkeit des Subjekts*“ abhängig (S. 328).

b. Auf dem New Yorker Kongreß 1961 hat Wellek besonders scharf betont, daß alle erlebten Eigenschaften in einem Bezugsfelde wahrgenommen werden¹⁷. Die Tonigkeiten gewinnen ihre Eigenfarben erst im erlebten Tonsystem (S. 115). Die meßbare Unterschiedsempfindlichkeit ist von der jeweiligen Einstellung abhängig, wengleich sie einem konstanten Mittelwert folgt (S. 92). Man verändert das Bezugssystem und damit die Empfindungs- oder Vorstellungsqualitäten, sobald man sich in die „*Haltung des Beobachters im strengen Sinne begibt*“ (S. 105). So kann „*fachmännische Voreingenommenheit*“ und entsprechende Fixierung der Aufmerksamkeit das Zustandekommen eines musikalischen Raumerlebnisses hemmen (S. 328): eine für die Theorie der Musikerkenntnis bemerkenswerte Feststellung.

c. Qualitäten und ihre Systeme, wie der Quintenkreis und die eigentümlichen Farben der Tonstufen in ihm, sind in einem Kulturkreis entstanden, also historisch bedingt, wengleich nichtsdestoweniger psychisch real (S. 82). Insofern kann Systematische Musikwissenschaft ohne Zuhilfenahme vergleichender Untersuchungen nicht darüber urteilen, wie weit dasjenige, was sie durch Experimente und andere Mittel feststellt, verbreitet und gültig ist. Sie kann nicht von sich aus behaupten, daß jene Tonigkeiten eine universale Gegebenheit seien, doch eben so wenig, daß Leute, welche die abendländische Mehrstimmigkeit nicht kennen und auf eine indonesische Temperatur eingehört sind, den Quintenkreis ganz und gar nicht als Ordnung von Tonigkeiten empfinden. Dergleichen zu ermitteln, ist Sache ethnologischer, orientalischer und überregional vergleichender Musikforschung.

Dementsprechend sind zahlreiche Sätze Welleks näher zu bestimmen oder zu ergänzen. Er beschreibt zum Beispiel den Molldreiklang als umflort, trübe, traurig oder doch ernst — und relativiert diese Beschreibung durch den Hinweis auf die Divergenz der Auffassungen nach örtlichen und zeitlichen Umständen (S. 62). Hier wäre über den unbestimmten Hinweis darauf, daß es Unterschiede gibt, darzulegen, was an solchen Auffassungen in der Natur der Sache liegt oder durch sie nahe-

¹⁷ Bd. II, S. 91; s. dazu auch die Ausführungen von Rudolf Arnheim, S. 89.

gelegt wird und wie sich die Auffassung von Dur- und Molldreiklängen als *laetiores* und *tristiores* sowie die Romantisierung des Moll seit dem späten 18. Jahrhundert erklärt. Versichert man dagegen, ohne auf den historischen Wandel einzugehen, daß die Aussagen heutiger Versuchspersonen „*alle historisch angenommenen Charakteristiken der beiden Tongeschlechter*“ bestätigen (S. 243), so hat dieses Ergebnis entweder nur geringen Erkenntnisgehalt oder es bedarf einer anderen Interpretation.

Im Hinblick auf die geschichtlichen Tatsachen sind manche Allgemeinurteile einzuschränken, z. B. die Annahme durchgängiger Priorität der Ganzheit. So bedeutsam die Wesenszüge einer Melodie sind, an denen Christian von Ehrenfels seinen Begriff der Gestalt entwickelt hat, so bedeutsam ist es doch andererseits, wie spät in der Menschheitsgeschichte die architektonische Durchgestaltung umfangreicher Werke mit rein musikalischen Mitteln sich entwickelt hat. Von der Urgeschichte bis in die abendländische Neuzeit hinein waren längere musikalische Verläufe zumeist gerade nicht ausgesprochen „ganzheitlich“. Das gilt zumal für solche Melodik, die über vielmalige Wiederholung einer Zeile oder Strophenweise nicht hinausging, während der Text ein weitgespanntes Ganzes bildete. Als Historiker wird man nicht zugeben, daß Musik um so mehr Musik sei, je mehr sie „*zu hohen, reichgegliederten Gestalten architektonischer Art sich entwickelt*“ (S. 324). Erst recht nicht wird man bestätigt finden, daß sie im gleichen Maße „*umso gefühlsträchtiger*“ werde. Als Verallgemeinerung erscheint ferner der Satz, die Programmmusik sei „*eine verhehlte Kunstsynthese*“, „*eine ästhetische Halbheit, deren Hinfälligkeit sich schnell genug praktisch erweisen mußte*“ (S. 331). Das Besondere an der Programmmusik seit Berlioz und der von Wellek gemeinten Art tritt nicht hervor, wenn man es nicht mit jener seit dem Altertum weit verbreiteten Instrumentalmusik vergleicht, welche durch spärliche Symbole die Vorstellung vertrauter Mythen oder Geschehnisse evoziert.

Eine Typologie kann von Grundbegriffen, wie Zyklisch und Linear, ausgehen und nach der Nähe zum einen oder anderen Pol Stilarten deduzieren. Sie bleibt aber ohne historische Aspekte verhältnismäßig leer. Durch die Analyse historischer Typen wird sie zugleich berichtigt. So leiden Allgemeinurteile über Distanzsysteme und Temperaturen daran, daß bisher noch sehr wenig untersucht ist, wie die betreffenden lebendigen Typen wirklich gehört worden sind oder gehört werden und warum sich keine einheimische Theorie für sie ausgebildet hat.

Entsprechendes gilt für Definitionen. Was ist Dur, Harmonik, Chromatik, Oper, Lied, Volkslied, Hausmusik, Kirchenmusik usw.? Gewiß nicht das jeweils Allgemeine im Sinn des überall Vorfindlichen! Was ist Musik? Abstrahiert man von der Fülle des geschichtlich Besonderen diejenigen elementaren Gegebenheiten, die der Musik aller Zeiten und Völker gemeinsam sind, so erhält man nur eine ziemlich leere Rubrik und erfaßt nicht die wirkliche Musik, deren potentielle Wesensfülle sich im Wandel der Epochen entfaltet. Eine inhaltvolle Definition muß in nuce den Hinweis auf die im Verlaufe der Zeiten realisierte Wesensfülle enthalten. Definiert man z. B. das Streichquartett lediglich als Ensemblesmusik für vier Streichinstrumente, so hat man nur eine leere Rubrik erfaßt; erst durch den Hinweis auf das geschichtliche Leben dieser Gattung vor und seit Haydn gewinnt die Definition

Fülle. Entsprechendes gilt für die Definition der Oper, des Dur und Moll, der absoluten Musik. Auch das alte Problem, wie „das Volkslied“ zu definieren sei, läßt sich nicht lösen, wenn man nicht die historische Seite einbezieht und zum Beispiel nicht bedenkt, daß mündliche Fortpflanzung und Variantenbildung erst spät Spezifika des Volksliedes geworden sind.

3. Systematisches Denken in historischer Forschung

Den Gegensatz zum ahistorischen Glauben an die Universalität und Ewigkeit der *musica vera* bilden die Topoi des historistischen Relativismus. Von der indischen, arabischen, mittelalterlichen Musik und vielem anderen sagt man, sie seien nach „völlig“ verschiedenen Prinzipien aufgebaut und erforderten daher eine „gänzlich“ verschiedene Terminologie. Und sogar innerhalb der abendländischen Neuzeit tue sich dem Historiker in jedem Werk eine neue Welt auf. Doch das sind rhetorische Hyperbeln. Sie widersprechen der Tatsache, daß nicht wenige prägnante Grundstrukturen sehr weit in Raum und Zeit verbreitet sind, z. B. die Oktave, tonale Ordnungen mit konsonantem Gerüst, pulsierend-periodischer Rhythmus aus Zweitaktgruppen und die rhythmisch so geformte diatonische Strophenliedweise. Und wenn sich in jedem Werk von und um Telemann eine jeweils neue Welt eröffnen soll, was bedeutet dann das Wort Welt in „Weltgeschichte“?

„Als Musikwissenschaftler“, fordert Handschin, „müssen wir ebenso darauf aus sein, die Geschichte in die Perspektive der systematischen Betrachtung zu stellen, wie man sich neuerdings beflissen gezeigt hat, die letztere in die Perspektive der Geschichte zu stellen“¹⁸. Diese leitende Idee betont Wellek mit der Feststellung, daß die Systematische Musikwissenschaft „ein unentbehrlicher Hintergrund und Rahmen“ für die Historische sei, allerdings nur potentiell, denn die gegebenen Möglichkeiten seien bisher noch wenig verwirklicht (S. 119). In verschiedener Richtung hat er versucht, Psychologie auf Geschichte anzuwenden; aber noch wichtiger sind die Keime in seinem Buch, welche sich über seine eigenen Folgerungen und Exkurse hinaus entwickeln lassen dürften.

a. Wenn auch der Abschnitt *Phänomenologie und Stilkritik* (S. 154) nur ganz kurz geraten ist, so enthalten doch die phänomenologischen Abschnitte des Buches etliche Gesichtspunkte für historische Stilforschung. Solche bietet zum Beispiel die detaillierte Kennzeichnung der sekundären Eigenschaften der Töne in tiefen und hohen Lagen (grob, massig, schwer, schwerfällig, porös — klein, licht, beweglich, fest, spitz, dicht). Es wäre methodisch zu untersuchen, wie Weber, Wagner und andere diese sekundären Eigenschaften zur Klangdarstellung des mythisch-romantischen Weltbildes mit seinen dunklen und lichten Regionen, mit Schluchten, Riesen, Elfen, ausgewertet haben. Entsprechendes gilt für die Kennzeichnung von Mehrklängen, z. B. Breite von Klangmassen (S. 61). Reiche Ansätze enthalten ferner die Untersuchungen über Synästhesie und die gehaltvolle Abhandlung über den Raum (S. 295 ff.).

Für genetisches Stilverständnis und biographische Forschung sind die Darlegungen über Musikalität belangreich. Da sich diese Fähigkeit genauer als andere seelische Eigenschaften messen und von diesen abheben läßt, ist die Vererbungsforschung

¹⁸ *Der Tondarakter*, Zürich 1948, S. 421.

hier besonders fortgeschritten (S. 99). So ergeben sich unter anderem Ansätze zum Verständnis musikalischer Stilverwandtschaft innerhalb einer Familie oder einer Sippe (S. 99 ff.). Ein anderer Gesichtspunkt ist die Kompensation von Gehörmängeln bei Komponisten (S. 155).

Problematischer sind Welleks Versuche, aus seinen Grundtypen des Gehörs große Stilarten der Musik zu erklären, etwa „die Möglichkeit einer polyphonen Musik auf die Tatsache des linearen Hörens“ zurückzuführen¹⁹. Soweit Typen des absoluten Gehörs und solche der allgemeinen Musikbegabung sich auf Kompositionsstile auswirken, sind sie nur ein Faktor unter anderen; die Geschichte der Mehrstimmigkeit ist aus dem Zusammenspiel mehrerer Faktoren in wechselnden Zeitlagen zu verstehen. Daß Welleks zwei Grundtypen regional gebunden seien, indem der lineare Nordtyp primär zu polyphonem und der polare Südtype zu homophonem Erleben und Schaffen neige, wird durch den historischen Befund nicht bestätigt. Norddeutschland, das ja vor dem 17. Jahrhundert in der Mehrstimmigkeit wenig hervortritt, bietet kein Gegenstück zur polyphonen Kunst von Finck bis Senfl und unterscheidet sich auch in der Barockzeit von Mittel- und Süddeutschland nicht durch besonders reine oder radikale Polyphonie; für die Wiener Klassik aber ist es geradezu konstitutiv, daß sie über „Homophonie“ weit hinausgeht. Kunstvolle „Polyphonie“ wird nicht am stärksten und dauerhaftesten durch Länder des Nordens, wie England, Holland und Skandinavien, repräsentiert. Primär ist sie nicht als Kunst des Nordens, sondern als Kunst von Kennern zu erklären, worauf schon mittelalterliche Zeugnisse hinweisen; und nicht nur im Süden machte auf Laien der Kontrapunkt jenen Eindruck des „Kunterbunten“, auf den man dieses Wort etymologisch zurückführt.

Aus einer systematischen Antithese läßt sich leicht ein Geschichtsverlauf konstruieren, indem man diesen als ständigen Kampf der beiden Prinzipien und als ständiges Pendeln ihrer Vorherrschaft deutet. Eine solche Konstruktion ist Welleks „psychologische Deutung des Grundgeschehens unserer abendländischen Musikgeschichte aus dem elementaren Typ der Gehöranlagen, letztlich aus der Verschiedenheit des Tonähnlichkeitserlebnisses“. Er erklärt eine Seite des Geschichtsverlaufes ohne Begründung zum Grundgeschehen und deutet dieses als „Kampf zwischen kontrapunktischem und harmonischem Stilprinzip“ und damit zugleich als „Kampf Nord gegen Süd. Der Kontrapunkt hat im Norden, die Harmonie im Süden Europas eine ursprüngliche und bis heute bevorzugte Heimstätte“ (S. 136).

Ergiebiger als diese Konstruktion sind für das wissenschaftliche Bild vom Verlaufe der Musikgeschichte einige andere Gesichtspunkte in Welleks Buch. Seine systematische Untersuchung des Räumlichen und Quasi-Räumlichen in der Musik kann dazu beitragen, Wandlungen in Tonsatz und Klanggestaltung während des Mittelalters und der Neuzeit besser zu begreifen. Sie erhellt unter anderem das labile Relief des symphonischen Orchesterklangs, in welchem verschiedene Instrumente hervor- und zurücktreten (z. B. Trompetenmotiv „vor“ Streicherakkorden) und somit abwechselnd als „Figur und Grund“ fungieren. Wichtig sind auch die Ausführungen über den Einschlag räumlich-optischer Anschauung im Vorstellen von Musik seit der Entwicklung des anschaulichen Notenbildes (S. 312, 128, 185).

¹⁹ *Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke*, München 1939, S. 256.

b. Welleks Polemik gegen einen Teil der Neuen Musik widerspricht dem Grundsatz des historischen Bewußtseins, daß jedes Zeitalter, auch das gegenwärtige, aus seinem eigenen Stilwollen zu verstehen und daß es „unmittelbar zu Gott“ sei. Doch macht hier der Ton noch nicht die Musik; die Polemik enthält Gedanken, welche auch im Rahmen strengerer Wissenschaft bemerkenswert sind. So gibt die Hauptthese zu denken, daß sich auf Grund neuerer Erkenntnisse der Psychologie einige Prinzipie Neuer Musik als praktisch nicht durchführbar und insofern als Selbsttäuschung der betreffenden Ideologen erweisen. Bereits die Atonalität, die Gleichberechtigung der zwölf Tonstufen und die Vermeidung jeder Wiederholung seien „psychologisch undurchführbare Programme“ (S. 269, 274 f.). Ferner gebe es in der erlebten Lautheit, anders als in der physischen Lautstärke, nur ein ungefähres, kein zahlenmäßiges Mehr oder Weniger; psychologisch sei eine Skala von Lautheitsgraden nach dem Vorbild der Tonleiter und eine entsprechende Reihenbildung nicht möglich (S. 93).

Anstatt dieses normative Urteil entweder einfach gutzuheißen oder einfach abzulehnen, wird es ergiebiger sein, der Frage mit wissenschaftlichen Methoden weiter nachzugehen. Es ist erstens psychologisch, physiologisch, ethnologisch und vergleichend zu untersuchen, inwieweit sich die Verbindlichkeit der gestaltpsychologischen Grundsätze, auf die sich Wellek stützt, wirklich bewährt. Und es ist zweitens zu untersuchen, wie allgemeine Gegebenheiten, z. B. der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz, in der Komposition seit Schönberg zwar nicht ganz außer Kraft gesetzt, aber in eigentümlicher Weise überdeckt und verdrängt werden. Die Begriffe Sublimierung und Verdrängung, die auf anderen Gebieten der Psychologie eine so bedeutende Rolle spielen, könnten sich auch in der Musikpsychologie als fruchtbar erweisen, wenn man sie sinnvoll anwendet, und zu einem besseren Verständnis der neueren Komposition beitragen. Entsprechendes gilt für den kulturwissenschaftlichen Begriff der „sekundären Strukturen“ im Weltalter der Industriekultur, welche ältere Formen nicht gänzlich ausschalten, aber überlagern.

Doch auch abgesehen von der Zeitgeschichte ist der Hinblick auf die elementaren Strukturen, welche die Ganzheits- und Gestaltpsychologie darlegt, für die Musikgeschichte wesentlich. Man braucht die Abweichungen von ihnen nicht abzuwerten, aber man versteht so besser, was nicht nur diesem oder jenem Menschen-schlag, sondern viel allgemeiner als apart, bizarr, sperrig, schwer intonierbar, schwer faßlich, unsänglich, künstlich usf. erscheint. Als Historiker machen wir uns das Denken gar zu leicht, wenn wir alle Unterschiede relativistisch als solche des spezifischen Kunstwillens und der Hörgewohnheit erklären, anstatt sachlich zu verstehen, warum manche Stilarten allgemein als volkstümlich oder als klassisch gelten und andere als ars subtilis oder subtilior oder subtilissima. Es gehört zur Aufgabe der Musikwissenschaft, so wesentliche Tatsachen, wie die Konstanz der Grundstruktur von Strophenliedweisen seit dem Altertum oder die heutige universale Verbreitung abendländischer Musik auf der ganzen Welt, zu würdigen und zu erklären. Dazu bedarf es der Verbindung von systematischem mit historischem Denken.