

Gedankengänge zu den Möglichkeiten musikwissenschaftlichen Denkens

VON HELMUT REINOLD, KÖLN

I

Der Glaube an eine Autonomie der Wissenschaft ist ebenso absurd wie notwendig. Absurd, weil ernstlich nicht bezweifelt werden kann, daß die Entwicklung jeden wissenschaftlichen Denkens über die Wege, die ihm sein jeweiliger Gegenstand vorschreibt, hinaus von den Bedingungen, von den Möglichkeiten mitgeprägt wird, unter denen es sich vollzieht — notwendig, weil wohl nur das Gefühl, geistig frei zu sein, zu souveränem wissenschaftlichem Denken befähigen kann.

Daraus folgt, daß jede Wissenschaft in der Entwicklung ihres Denkens einer Konstellation mehrerer Gesetze gehorcht, die sich aus der Natur ihres Gegenstandes, der Entwicklung ihrer eigenen Denkmöglichkeiten und der historisch-sozialen Welt ableiten, in der ihr nachgegangen wird. Da sich diese Konstellation laufend wandelt, selbst dann, wenn sich auch nur einer ihrer Faktoren verschiebt, ist es nur zu natürlich, daß eine Wissenschaft im Laufe ihrer Entwicklung zwangsläufig immer wieder neue Standorte gewinnt, die oft geradezu gegensätzliche Blickwinkel eröffnen, und ihre Denkebenen mehr oder minder häufig wechselt. Nicht nur verwandelt die Wissenschaft immer wieder ihren Gegenstand, der Gegenstand verwandelt auch die Wissenschaft, und zwar in dem Augenblick, wo er an sie Fragen heranträgt, die sie von ihrem derzeitigen Standort, aus gewohntem Blickwinkel und von ihrer augenblicklichen Denkebene her nicht beantworten kann, ja vielleicht gar nicht versteht. Es entspinnt sich dann der Kampf zwischen Methode und Gegenstand, dessen Schärfe davon abhängt, wie weit der nicht zuletzt durch seine geschichtliche Entwicklung gewandelte Gegenstand die Methode in Frage stellt, und der, wie die Geschichte des wissenschaftlichen Denkens erweist, regelmäßig damit endet, daß sich die Denkweisen der neuen Form des Gegenstandes anpassen müssen. Jedesmal, wenn sich die Grenzen von Wissenschaftsbereichen verschieben — und sie verschieben sich laufend —, ist dem eine solche Auseinandersetzung vorangegangen, ja, diese Auseinandersetzungen machen letztlich das eigentliche Leben der Wissenschaften aus¹.

Wenn nicht alles trügt, bahnt sich in der Musikwissenschaft unserer Tage eine solche Auseinandersetzung an, deren Anstoß zwar von außen kommt, aber wohl in das Zentrum traditionell musikwissenschaftlichen Denkens eindringen wird. Der Hinweis auf einen der kritischen Punkte mag genügen: es hat sich trotz wiederholter Forderungen nach einer solchen Hilfswissenschaft als unmöglich erwiesen, in das herkömmliche Denkgefüge unseres Faches eine Methode einzubauen, die den Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft gerecht werden könnte², obwohl kein

¹ Vgl. K. Mannheim: *Das Problem einer Soziologie des Wissens*, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Bd. 53; ferner: M. Horkheimer: *Bemerkungen über Wissenschaft und Krise*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, I, 1932.

² Zu den Hintergründen dieses Sachverhalts vgl. H. Reinold: *Grundverschiedenheiten musikwissenschaftlichen und soziologischen Denkens und Möglichkeiten zu deren Überwindung*, erscheint in: *Kongreßbericht Hamburg 1956*.

Zweifel darüber besteht, daß zwischen Musik und Gesellschaft Beziehungen bestehen, die beider Wesen entscheidend beeinflussen. Daraus ergibt sich, daß die herkömmliche Denkweise der Musikwissenschaft an einem wichtigen Punkt den Zugang zum Wissen um die Musik versperrt — ein durchaus nicht ungewöhnlicher Vorgang, wenn man bedenkt, daß jeder Standort, jeder Blickwinkel und jede Denkebene Erkenntnismöglichkeiten freilich verschiedenen Ranges zugleich öffnen und verschließen. Darüber hinaus aber ist festzustellen, daß in der heutigen Situation der Musikwissenschaft zweifellos zwei weitgehend voneinander unabhängige Vorgänge zusammenstoßen: ein allgemeiner und ein interner. Der allgemeine Vorgang ist bedingt durch den Anteil der Musik und des Musikalischen an den historischen und sozialen Umwälzungen der letzten Jahrzehnte, die auch einen weitreichenden Bedeutungswandel³ der Musik erzwingen. Was den uns hier allein beschäftigenden inneren Vorgang anbetrifft, so ist hier nicht zu zeigen, warum sich die methodische Lücke, die die Forderungen etwa nach einer Musiksoziologie im Gesamtgefüge der Musikwissenschaft zutage gefördert haben, sich nicht durch Weiterentwicklung vorhandener Prinzipien schließen läßt, sondern an wesentlichen Punkten der gesamten Musikwissenschaft eine ganz neue Denkweise erfordert. Auch kann es hier nicht darum gehen, darzustellen, wie der sich abzeichnende Konflikt zwischen Methode und Gegenstand letztlich ein Ausschnitt aus der größeren, alle Bereiche des Lebens und Denkens umfassenden Auseinandersetzung zwischen den auseinanderstrebenden Wirklichkeiten und den Vorstellungen von ihnen in unserer Gegenwart ist und auch im wissenschaftlichen Bereich früher oder später jene sozio-kulturelle Anpassung⁴ erfordern wird, die zu bewältigen ein Hauptanliegen unserer Zeit bleibt. Hier seien Gedankengänge entwickelt, die sich in dem Dilemma zwischen Methode und Gegenstand für den ergeben, der einige Entwicklungslinien unserer modernen Musikwissenschaft nachzieht, ebenso bemüht um die Möglichkeiten, die deren Denkweisen eröffnen, wie darum, einen Weg über deren natürliche Grenzen hinweg zu finden.

II

Unsere moderne Musikforschung, „*Abkömmling der deutschen romantischen Geisteswissenschaft*“⁵, ist bis heute im wesentlichen Musikgeschichte geblieben⁶, soweit Musikwissenschaft nicht ganz kategorisch mit Musikgeschichte, einer „*Wissenschaft vom musikalischen Kunstwerk . . . , dessen Behandlung eine historische Methode erfordert*“⁷ gleichgesetzt wird. Dies als entscheidend herauszustellen, bedeutet keineswegs, die Wichtigkeit der vergleichenden wie der systematischen Musikwissenschaft und vor allem ihre zukunftsweisenden Wege zu unterschätzen. Aber die Tatsache bleibt, daß das Schwergewicht der Musikforschung bis heute in

³ Zum Wesen des Bedeutungswandels: K. Mannheim, a. a. O. S. 649/50.

⁴ Zu den sozialen Voraussetzungen der sozio-kulturellen Anpassung vgl. R. König: *Soziologie heute*, Zürich 1949, S. 97—102, 113—118.

⁵ W. Gurlitt: *Zur gegenwärtigen Lage der deutschen Musikwissenschaft*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geisteswissenschaft, Jg. 17, 1939, 1. Referatenheft, S. 1.

⁶ Vgl. etwa H. Riemann: *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 19284, Einleitung.

⁷ E. Wellesz: *Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung*, in: AfMW I, 1918, S. 446.

ihrem historischen Bereich liegt und daß zwangsläufig die Mentalität musikgeschichtlichen Denkens auch auf die übrigen Zweige der Musikforschung ausstrahlt.

Dieser Sachverhalt hat zwei Folgen, die, um es vorwegzunehmen, der Musikwissenschaft die Anpassung an die heutige historisch-soziale wie rein wissenschaftsgeschichtliche Konstellation keineswegs erleichtern werden.

Das damit die Musikwissenschaft mehr oder minder beherrschende Historismusproblem verlore zwar die „gefährlich auflösenden und unterminierenden Wirkungen“, auf die etwa F. Meinecke hinweist⁸, weil eine „wertfreie Ansicht von der Geschichte . . . nicht unbedingt zu einem Relativismus (zu führen braucht), sondern zu einem Relationismus“ führen kann, der die wissenssoziologische Tatsache der Standortgebundenheit jeder historischen Erkenntnis einbezieht⁹. Doch stellt sich zweierlei dazwischen: Zunächst, daß aus Gründen, auf die noch einzugehen ist, Musikwissenschaft aus ihrem Gegenstand heraus eine rein wissenssoziologisch-ideologiekritische Unterbauung im herkömmlichen Sinne noch weniger als die Wissenschaften von den anderen Künsten, von der Literatur etwa, verträgt, da die Musik in das soziale und damit das historische Leben auf einer wesentlich anderen Bewußtseinsphäre eintritt als etwa die Literatur oder die Malerei¹⁰. Als Zweites aber, daß die Musikwissenschaft sich die Dimension des Sozialgeschichtlichen bis heute noch nicht hat erschließen können, müssen doch dem sozialgeschichtlich geschulten Blick manche Grundlagen der herkömmlichen Gesamtaufassung der Musikgeschichte einfach unverständlich bleiben¹¹.

Diese beiden Sachverhalte bedingen zunächst, daß die Musikgeschichte jenen Schritt zur Überwindung der Gefahren des Historismus, den K. Mannheim aufzeigte, in ihrem methodischen Denken noch nicht gehen konnte. Daraus folgt, warum die herkömmliche musikhistorische Methode es, konsequent durchgeführt, verbietet, sich mit Gegenwartsfragen, die letztlich ebenso „historisch“ sind wie die vergangener Jahrhunderte, zu befassen. Solange im historischen Denken nicht der Schritt vom Schnitt- zum Koordinatendenken, das, um diese Vereinfachung einmal zu gebrauchen, historischen Längs- und systematischen Querschnitt vereint¹², vollzogen ist, bleibt damit ein „Graben“ zwischen der Gegenwart, in der Historie betrieben wird, und der Vergangenheit, der sie sich zuwendet, zwingende Erfordernis.

Man sollte freilich von diesem Graben nichts Unmögliches erwarten. Wenn etwa Ph. Spitta in seinem berühmten Aufsatz über *Kunstwissenschaft und Kunst* fordert: „Damit sichere wissenschaftliche Ergebnisse erzielt werden, ist es vor allem notwendig, daß das Object dem Forscher stille hält, und nur, was dem Interesse der Gegenwart entrückt ist, erfüllt diese Forderung“¹³, und dies bis heute bewußt und unbewußt Maxime der Musikgeschichtsschreibung blieb, so ist dabei freilich übersehen, daß der Gegenstand dem Forscher nie stille halten kann, weil zumindest er

⁸ F. Meinecke: *Geschichte und Gegenwart*, in: *Vom geschichtlichen Sinn und vom Sinn der Geschichte*, Leipzig 1939, S. 11 und 13.

⁹ K. Mannheim: *Ideologie und Utopie*, Bonn 1929, S. 33 und 41; K. Mannheim: *Historismus*, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Bd. 52, 1924, S. 24.

¹⁰ Vgl. dazu H. Reinold a. a. O.

¹¹ Vgl. H. Reinold: *Zur Bedeutung musiksoziologischen Denkens für die Musikgeschichte*, in: *Festgabe für K. G. Fellerer*, Köln 1953, maschinenschr.

¹² Vgl. H. Reinold: *Grundverschiedenheiten . . .*

¹³ Ph. Spitta: *Kunstwissenschaft und Kunst*, in: *Zur Musik*, Berlin 1892, S. 10.

selbst, in der Gesamtkonstellation der Zeit stehend, im wahren Sinne des Wortes vom historischen Objekt fort bewegt wird, ganz abgesehen davon, daß es Selbsttäuschung ist, zu glauben, historisch geworden, sei das Objekt in dem gemeinten Sinne dem Interesse der Gegenwart entrückt. Der „Graben“ bringt also keineswegs entscheidenden Gewinn, bleibt aber innere Notwendigkeit, und Jahrzehnte nach Spitta vertritt H. Abert wieder die Ansicht vom „Musikforscher als einem Anwalt der Vergangenheit“ und verschärft damit, wie W. Gurlitt folgert, „die sich ausschließenden Gegensätze von alter und neuer Musik, sowie von Musikforscher und Musiker, indem er jenem als dem ‚Anwalt der Vergangenheit‘ die ‚alte Musik‘ und diesem als dem ‚Anwalt der Gegenwart‘ die ‚neue Musik‘ nebst der Aufführung alter Musik arbeitsteilig zuweisen möchte“¹⁴. Damit schließt sich, wenn dieser scharfe, aber zutreffende Ausdruck gestattet ist, das Gefängnis, in das sich die Musikgeschichtsschreibung hineinmanövrierte mußte.

Warum dem ein innerer Zwang innewohnte, ist zunächst nicht zu erörtern, auch kann uns in diesem Zusammenhang nicht die Frage beschäftigen, warum die historische Methode bei ihrer Übernahme von der allgemeinen Historie zur Musikgeschichtsschreibung so unendlich viel von ihrer Brillanz und Subtilität verloren hat¹⁵ — ein einziger vergleichender Blick in das Schrifttum zur allgemeinen historischen Methode und das zur Methode der Musikgeschichtsschreibung überzeugt davon —; wichtiger scheint vielmehr, die Wege zu beobachten, die sich in dieser methodischen Situation ergaben.

Grundsätzlich darf man sagen, daß, wenn auch oft nicht ausgesprochen, das Problem „Geschichte und Gegenwart“ schon früh an den Grundfesten des musikhistorischen Denkens zu rütteln begann. Parallel mit einer extrem historischen Strömung in der Musikwissenschaft läuft schon früh eine andere, die, grundsätzlich auch historisch eingestellt, in der Problematik „Musikgeschichte und Gegenwart“ eine vermittelnde Stellung einnimmt. Ihr führender Kopf war wohl G. Adler, dem der Ausbruch aus den Fesseln der historischen Schule, streng genommen, durch eine freilich sehr fruchtbare Inkonsequenz glückte, nämlich dadurch, daß er die strenge Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft aufgab und das Ziel der Kunstwissenschaft immer wieder darin sah, „durch die Erkenntnis der Kunst für die Kunst zu wirken“, ohne damit den Charakter der Musikforschung als Wissenschaft aufgeben zu wollen: „Mitzuraten, mitzuhelfen ist die Pflicht des Wissenschafters der Musik“¹⁶. Bemerkenswert darin ist zunächst, daß Adler von Erkenntnis der Kunst und nicht des einzelnen Kunstwerks spricht; dahinter steht bereits sein Durchbruch zum Grundbegriff des Stils, womit eine neue Dimension in das musikgeschichtliche Denken einzugreifen beginnt. Adler verließ methodisch den Standort des strengen Historikers und, wie nicht anders zu erwarten, hat man ihn deshalb angefeindet, so Einwände dagegen erhoben, daß er sein Handbuch der Musikgeschichte bis in die Gegenwart führte¹⁷. Inzwischen will sich einer, wenn auch — wissenschaftlich gesehen — noch vagen Eingliederung musikgeschicht-

14 W. Gurlitt a. a. O. S. 2.

15 Man vgl. zur Entwicklung der Methoden des historischen Denkens gerade im 19. und 20. Jahrhundert Fr. Wagner: *Geschichtswissenschaft*, in der Reihe „Orbis academicus“.

16 G. Adler: *Musik und Musikwissenschaft*, in: *Peters-Jahrbuch für 1898*, S. 39.

17 Vgl. G. Adler: *Wollen und Wirken*, Wien 1935, S. 43/4.

licher Gegenwartsprobleme auch die methodisch streng historisch orientierte Musikwissenschaft nicht mehr entziehen, und so finden wir in der modernsten Einführung in das Fach den Bereich der musikalischen Gegenwartsproblematik, wenn natürlich auch als Grenzgebiet, behandelt¹⁸. Wird die rein historische Methode aufrecht erhalten, dann ergibt sich freilich bei der Hinwendung zu Gegenwartsproblemen für den Musikwissenschaftler nur die Möglichkeit, vor dem Hintergrund seines historischen Wissens Entwicklungszüge in das Heute hinein fortzuführen und aus der Historie bedingte Schlüsse zu ziehen — ein in tieferem Sinne unhistorisches Verfahren —, und es ist aufschlußreich, an den Stellungnahmen auch bedeutender Musikhistoriker zu Gegenwartsfragen zu beobachten, wie sie ganz folgerichtig die Denkebene wechseln und dabei in ihrem Sinne notgedrungen „unwissenschaftlich“ verfahren müssen, um Gegenwartsprobleme zu erreichen. Dies aber ist letztlich ein erstes Rütteln an den Grundfesten des herkömmlichen musikgeschichtlichen Denkens, wenn auch der Versuch, aus der Vergangenheit für die Gegenwart zu lernen, mißlingen muß, weil eine der entscheidenden Erkenntnisse des Historismus gerade die von der Einmaligkeit der Geschichte ist und man damit den „Grundfehler“ begeht, „*Inkommensurables miteinander zu messen*“¹⁹. Entschiedener ist schon der Schritt zur Einführung fester Wertmaßstäbe in die Musikgeschichte, weil er nicht mehr oder weniger bedeutet, als die rein historische Methode zu opfern, selbst, wenn eine Volks- oder Rassenkonstante, so bedenklich sie auch stimmen mag, als „*seinsmäßiger Festpunkt*“ einer Methode der Musikgeschichtsschreibung untergeordnet wird²⁰.

Zu einer allmählichen Aufweichung der herkömmlichen historischen Denkweise aber muß die Aufnahme einer neuen Grundproblematik in den Gesichtskreis der historischen Musikwissenschaft führen, und den entscheidenden Vorstoß in dieser Richtung verdanken wir wiederum G. Adler. Auf der Suche nach einer spezifisch musikwissenschaftlichen Grundkategorie, einer Fragestellung, die übrigens für die Musikwissenschaft letztlich bisher nur bei ihm auftritt, fand er „*daß der Riesenkomples derselben in dem Gesamtbegriff ‚Stil‘ zusammengefaßt werden kann . . . Die Stilbestimmung ist ‚die Achse der Erkenntnis der Kunstwerke‘*“²¹.

Zwar ist Adlers Stilbegriff noch durchaus historisch. Das Bemerkenswerte aber an der nun auftauchenden Stilproblematik bleibt: mit der Erörterung des Stils bricht — wenn auch zunächst unbemerkt — eine ganz neue Dimension in die Musikwissenschaft ein, die Dimension des Sozialen. Stil ist nicht nur eine historische, sondern vor allem eine soziale Erscheinung. Daran ändert auch nichts, wenn Adler seine Stilbestimmung auf das einzelne Kunstwerk und die einzelne Künstlerpersönlichkeit zustreben läßt. Freilich verschließt seine Neigung, beim Stil das Persönliche aus dem Blickwinkel der Heroenbetrachtung und nicht aus soziologischem Blickwinkel in den Vordergrund zu stellen, letztlich noch den freien Eintritt in jene neue Dimension des Sozialen im musikwissenschaftlichen Denken, zu der er selbst den Blick

¹⁸ K. G. Fellerer: *Einführung in die Musikwissenschaft*, Berlin 1942, S. 140 ff.

¹⁹ G. Adler: *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 53.

²⁰ Vgl. H. J. Moser: *Zur Methode der musikalischen Geschichtsschreibung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. XIV, 1920, S. 131 ff.

²¹ G. Adler: *Methode . . .*, S. 113.

geöffnet hat. Von Wölfflin²² her gesehen sieht sich das Stilproblem schon anders an, und C. Antoni kann dazu feststellen: „In der Tat wendet sich Wölfflin nicht an das ganze Werk, sondern an den Stil, also an den allgemeinen Durchschnitt, an die mittelmäßige Einheitlichkeit und Allgemeinheit eines Zeitalters“²³. Gewiß nicht zufällig hat von der Literaturgeschichte her E. R. Curtius gerade an diesen stilgeschichtlichen Bemühungen geradezu beißende Kritik geübt²⁴, eine Kritik, die beleuchtet, auf wie verschiedenen Ebenen die Kunst-Wissenschaften, ihren Gegenständen entsprechend, denken müssen. Literaturwissenschaft kann eben in viel größerem Ausmaße Philologie sein als alle anderen Kunst-Wissenschaften, die sich um so mehr vom philologischen Denken entfernen müssen, je weiter sich ihre Gegenstände vom wortbegrifflich exakt Faßbaren entfernen. Warum Musikwissenschaft letztlich nicht Philologie sein kann, so wertvoll ihr in bestimmten Bereichen auch die philologischen Methoden sein mögen, wird noch zu erörtern sein. Hier genügt festzustellen, daß Adlers Einführung des Stilbegriffs eigentlich die Krönung seines von Anfang an, wenn auch verborgenen Strebens auf die soziale Dimension hin bedeutet. Schon früh hält er es — unter den ästhetischen(!) Aufgaben der Musikwissenschaft — für wesentlich, das „Verhältnis der Musik zur Kultur, dem Klima, den nationalökonomischen Verhältnissen eines Volkes“ zu betrachten²⁵. Denn „neben den rein musikalischen Factoren greifen in den Fortgang der Kunst noch andere außerhalb der spezifisch constructiven Elemente stehende Motoren ein, die oft von unüberbarem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst sind“²⁶. Und Jahrzehnte später erinnert Adler in seiner *Methode der Musikgeschichte* wieder an „die gebotene Rücksichtnahme auf die gesellschaftliche Entstehung und Verwertung(!) der Kunstwerke“²⁷.

Mit Adlers Einführung des Stilproblems tauchen nun weitere Fragen auf, die in wunderbarer Weise historisches Denken zugleich sprengen und vertiefen. Stand Adler selbst auch der Psychologie mit großer Vorsicht gegenüber, so ist doch bezeichnend genug, daß sich sein Schüler E. Kurth gerade stilpsychologischer und dann auch allgemein musikpsychologischer Fragen annimmt. Damit wurde der Musikwissenschaft das Tor zu einem zweiten neuen Bereich aufgestoßen. Vielleicht erkannte Kurth selbst die letzte Bedeutung seines Vorstoßes in die Musikpsychologie nicht. Er hätte mit weniger historisch bedingtem Blick durch das Tor, das er selbst öffnete, noch viel weiter in ein neues Zentrum musikwissenschaftlichen Denkens vordringen können. Seine Gedankengänge zur Musikpsychologie, die feinste Empfindung dessen widerspiegeln, was, biologisch-anthropologisch gesehen, Grundlage aller Musikalität ist, das Bewegungsgeschehen, dem er nachspürte, sind für den Vorgang des Hörens naturwissenschaftlich erhaltbare Wirklichkeit²⁸.

²² mit dem Adler um die Priorität des Stilgedankens streitet, vgl.: *Wollen und Wirken*, S. 83.

²³ C. Antoni: *Vom Historismus zur Soziologie*, Stuttgart 1950, S. 300.

²⁴ Vgl. E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954², S. 21.

²⁵ G. Adler: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, I, 1885, S. 12; S. 12/3, und: *Methode . . .*, S. 41.

²⁶ G. Adler: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, I, 1885, S. 12; S. 12/3, und: *Methode . . .*, S. 41.

²⁷ G. Adler: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, I, 1885, S. 12; S. 12/3, und: *Methode . . .*, S. 41.

²⁸ Materialien und weitere Literatur dazu in: H. Reinold: *Zur Problematik des musikalischen Hörens*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. XI, 1954, S. 157—187.

Warum blieb er beim intuitiven Erfassen stehen, wo es doch möglich war, rein wissenschaftlich zu begründen? Er wird den Schritt vom Geisteswissenschaftlichen ins Naturwissenschaftliche oder eine Verschmelzung beider Denkweisen auf dritter Ebene wohl bewußt vermieden haben, und so hat man an seiner *Musikpsychologie* dann auch besonders gerühmt, er habe sich nicht auf das Gebiet des Materialismus, womit naturwissenschaftliche Begründung gemeint ist, begeben²⁹. Das läßt freilich außer acht, daß Naturwissenschaft und Materialismus nicht das gleiche sind. Der Schritt in die Musikpsychologie führt letztlich aus dem herkömmlichen historischen Denken hinaus und schließt zugleich die Möglichkeit ein, einmal zu einem musikgeschichtlichen Denken zu gelangen, das auch in seinen methodischen Grundlagen den Forderungen gerecht wird, die die allgemeine historische Methode schon seit langem zu ihren Bedingungen gemacht hat. Es sind jene Forderungen nach einer psychologischen wie sozialpsychologischen Fundierung der Geschichtswissenschaft, die sich nicht mehr umgehen läßt, sobald Geschichtsschreibung den Bereich der Kulturgeschichte betritt, die in der Kunstgeschichte aber notgedrungen zu einem tragenden Element werden muß.

III

Der von der streng historischen Schule in der Musikwissenschaft so leidenschaftlich bekämpfte Einbruch der Psychologie in die Musikforschung, ja, in die Musikgeschichte wird sich also nicht verhindern lassen, freilich — wie noch anzudeuten sein wird — in einer ganz anderen Weise eintreten, als einstmals vielleicht gewünscht oder befürchtet wurde. Die Entwicklung hat — um das aus dem Gesagten folgernd vorwegzunehmen — an den merkwürdigen Punkt geführt, wo die Frage nach dem Sinn und den Möglichkeiten der Musik überhaupt, also eine, wenn man so will, ebenso höchst historische wie, wissenschaftlich gesehen, systematische Frage, aufgeworfen und wenigstens im Ansatz geklärt werden muß, ehe und damit wir weiter Musikgeschichte betreiben können.

Die Grundfrage nach dem Sinn und den Möglichkeiten der Musik im Leben, ein keineswegs rein philosophisches, sondern sehr vielschichtiges Problem, — besser: eine vielschichtige Konstellation von Problemen — muß im traditionellen musikwissenschaftlichen Denken als Randproblem erscheinen; ja, H. Abert konnte noch vom Musikwissenschaftler fordern, er müsse sich (ohne daß diese Frage bisher geklärt worden ist) „*namentlich über die Grundfrage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben*“ „*von Anfang an*“ im klaren sein³⁰. Eine wissenschaftliche Klärung dieser Grundfrage aber fordert der musikwissenschaftliche Historismus nicht. In dieser Situation ist es nicht verwunderlich, daß die systematische Musikforschung durchaus im Schatten der intensiven historischen Bemühungen bleiben mußte. In den frühesten methodischen Ansätzen zur Musikwissenschaft finden wir den systematischen Bereich zwar noch stark betont. So bemerkt schon F. Chrysander, „*das Gesamtgebiet der Tonkunst nach einheitlichen wissenschaftlichen Grundsätzen zu behandeln*“, sei im Grunde dringlicher als geschichtliche Untersuchungen

²⁹ Vgl. die Rezension von Kurths *Musikpsychologie* in: *Die Musik*, 1930/1.

³⁰ H. Abert: *Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. II, S. 425.

zu veröffentlichen, billigt diesen aber dann in seinen Jahrbüchern doch den größeren Raum zu³¹. Wenn auch G. Adler, H. Riemann und andere Methodiker der Musikwissenschaft den systematischen wie den historischen Bereich des Faches programmatisch gleich stark berücksichtigen³², so kann dem aufmerksamen Betrachter doch nicht die Tatsache entgehen, daß in dieser „erschöpfenden Umgrenzung“ durch G. Adler „die Musikwissenschaft selbst für die moderne Forschung noch ein vielfach erst zu erfüllendes Programm“ bedeutet. „Moderne Werke, die beide Teile, von den Hilfswissenschaften ganz abgesehen, durcharbeiteten, gibt es (außer Lexicis ...) noch nicht. ... Die Systematische Literatur entbehrt sogar zusammenfassender Kompendien ... ganz“³³.

Bis heute ist der Begriff „Systematische Musikwissenschaft“ „noch nicht ausreichend in das allgemeine Bewußtsein gerade des Musikers und Musikforschers gedrungen“³⁴, was freilich noch tiefere Gründe hat. Indem A. Wellek nämlich weiter abgrenzt, systematische Musikwissenschaft sei „die Musikwissenschaft in ihrem nicht-historischen Teil“³⁵, berühren wir die Probleme, die sich zwischen den Begriffen „historisch“ und „systematisch“ auftun. K. Mannheim hat sehr scharf definiert, warum der „Gegensatz historisch und systematisch (Konstruktion) nur mit Vorsicht zu verwerten“ ist. Solange man ihn nämlich „auf einer vorbereitenden Stufe der Gedankenentwicklung verwertet, mag er einige Klärungen zutage fördern. ... Hypostasiert man aber diese bloß als erste Phase in einer Gedankenentwicklung berechnete Gegenüberstellung (über die sowohl die geschichtliche Entwicklung wie die immanente Struktur der Phänomene hinaustreibt) zu einer endgültigen Antithese und zu einem absoluten Gegensatz, so wird auch hier — wie so oft — ein partikulares Stadium in der Gedankenentfaltung zu einer Absolutheit gemacht. Und auch hier dient diese Absolutheit dazu, sich den Weg zur Synthese von systematischer und historischer Fragestellung zu versperren“³⁶.

Diese Probleme sind für die Musikwissenschaft bis heute letztlich ungeklärt³⁷. Über die scheinbare Gegensätzlichkeit der Begriffe „historisch“ und „systematisch“ hinaus aber hat wohl noch ein zweites Moment bis heute eine fruchtbare Entfaltung systematischer Musikwissenschaft verhindert. Die Bemühungen der systematischen Musikforschung sind weitgehend vom Denken der mechanistischen Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts abhängig und bewegen sich damit, wissenschaftslogisch gesehen, auf Ebenen³⁸, die nur die Ränder des Phänomens „Musik“ berühren können. Die unglückselige Trennung von „Natur-“ und „Geisteswissenschaften“, auf anderen Fachgebieten längst überwunden³⁹, muß sich bei wissenschaftlicher

³¹ F. Chrysander: Jahrbücher der musikalischen Wissenschaft, Bd. I, Leipzig 1863, S. 11.

³² Vgl. G. Adler: *Umfang, Methode und Ziel* ... , ferner: H. Riemann: *Grundriß* ...

³³ W. Fischer: *Musikwissenschaft*, in: G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 1930², Bd. II, S. 1233.

³⁴ A. Wellek: *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft*, in: *Die Musikforschung*, Jg. I, S. 157 und 159.

³⁵ A. Wellek: *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft*, in: *Die Musikforschung*, Jg. I, S. 157 und 159.

³⁶ K. Mannheim: *Ideologie und Utopie*, S. 181.

³⁷ Einen Vorstoß zur Klärung dieser Zusammenhänge für die Musikwissenschaft unternahm W. Wiora: *Historische und systematische Musikforschung. Thesen zur Grundlegung ihrer Zusammenarbeit*, in: *Die Musikforschung*, Jg. I, 172 ff. Bisher nur Teil I veröffentlicht.

³⁸ Zur wissenssoziologischen und methodologischen Problematik der Ebenen vgl. M. Scheler: *Erkenntnis und Arbeit* (Abschnitt: *Zur Philosophie der Wahrnehmung*), in: *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Leipzig 1926, S. 354 ff., ferner E. Rothacker: *Probleme der Kulturanthropologie*, Bonn 1948.

³⁹ Man vgl. etwa die Entwicklung in der modernen Medizin.

Betrachtung des Gegenstandes, in dem sich, um diese unscharfen Begriffe einmal beizubehalten, „Natur“ und „Geist“ in der vielleicht wunderbarsten Weise begegnen, nämlich der Musik, besonders empfindlich auswirken, am entscheidendsten natürlich bei allen systematischen Bemühungen; das hat in der systematischen Literatur zur Musikwissenschaft dann dahin geführt, daß sie dem tiefgreifenden Wandel im naturwissenschaftlichen Denken nicht folgte und sich damit selbst wertvollster Möglichkeiten beraubte⁴⁰.

Das Übergewicht des historischen Denkens in der Musikwissenschaft hat selbst zur Folge gehabt, daß man auch die vergleichende Musikwissenschaft lediglich als Ausweitung des musikgeschichtlichen Denkens ansah⁴¹, wenigstens soweit sie nicht manche Historiker einfach geringschätzig betrachteten⁴². Doch hat die vergleichende Musikwissenschaft schon bald „nicht nur neben der historischen Musikwissenschaft ihren Platz behauptet, sondern (ist) auch für den allgemeinen wissenschaftlichen Betrieb der allgemeinen Ethnologie, Psychologie, der Aesthetik und der allgemeinen Kunstwissenschaft zu einem unentbehrlichen Faktor geworden“⁴³. Den entscheidenden methodischen Schritt aber tat wohl R. Lach, indem er die vergleichende Musikwissenschaft als eine systematische Wissenschaft sah: „In dieser Weise das gesamte musikalische Leben der Menschheit als sozusagen allotrope Modifikation — wenn die Anwendung dieses terminus technicus der Chemie auf unser Gebiet gestattet ist — des gesamten übrigen physischen wie psychischen Lebens der Menschheit zu erfassen, es aus den kulturhistorischen wie psychologischen, anthropologischen und biologischen Zusammenhängen der Gesamtentwicklung und -erscheinungsform der Gattung 'homo sapiens' zu erklären und so zu einer sozusagen Biologie der Musik zu werden, dies wäre die letzte und höchste Aufgabe der vergleichenden Musikwissenschaft“⁴⁴. Dieses so kühn gesteckte Ziel konnte die vergleichende Musikwissenschaft natürlich noch nicht erreichen und wird es wohl aller Wahrscheinlichkeit nach erst erreichen können, wenn die Grundfrage nach der Stellung der Musik und des Musikalischen in der Natur des Menschen und im menschlichen Leben wenigstens in Ansätzen geklärt ist. Und doch gelang der vergleichenden Musikwissenschaft der wohl bisher entscheidendste Vorstoß in diesen Fragenkreis mit der Interpretation der Stellung der Musik in den Weltanschauungen der Urkulturen und der ostasiatischen Hochkulturen. Auf die überraschende Übereinstimmung zwischen den Ergebnissen dieser Forschungen, insbesondere derjenigen Marius Schneiders, und auf theoretisch-anthropologischem Wege durchgeführter Untersuchungen habe ich in anderem Zusammenhang hingewiesen⁴⁵.

⁴⁰ Dazu: H. Reinold: *Zur Problematik* . . .

⁴¹ So etwa C. Sachs: *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Leipzig 1930, S. 1. Vgl. ferner: G. Schünemann: *Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte*, in: *AFMW*, Jg. II.

⁴² Vgl. dazu etwa G. Adler: *Wollen und Wirken*, S. 118.

⁴³ R. Schwarz in: *Comptes rendus relatifs à la musicologie*, in: *Bulletin de la Société „Union Musicologique“*, Jg. III, S. 61.

⁴⁴ R. Lach: *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, Wien und Leipzig 1924, S. 115/6.

⁴⁵ Vgl. H. Reinold: *Zur Problematik* . . .

IV

Überblicken wir an diesem Punkte unseres Gedankengangs das bisher entwickelte Bild, um dann noch einmal zu H. Aberts Forderung, man müsse sich vor allem über die Zusammenhänge zwischen Kunst und Leben im klaren sein, zurückzukehren, dann machen wir eine eigenartige Entdeckung. Der Problemkreis „Musik und Leben“ klingt nämlich in den drei Hauptrichtungen der Musikwissenschaft zwar immer wieder in irgendeiner Form an, wird aber von der jeweiligen methodischen Mitte her natürlich als Grenzgebiet aufgefaßt oder als noch weit entrücktes Ziel gesehen. Die drei Zweige der traditionellen Musikwissenschaft, in eine Konstellation von drei Kreisen gebracht, rotieren also um ein Kernproblem, berühren es, drehen sich, wenn auch im allgemeinen unbewußt, um eine übergeordnete Mitte.

Dieser Tatsache war sich indirekt schon Spitta bewußt, wenn er schrieb: weil die Kunstwissenschaft „sowohl eine philosophische als auch eine physikalisch-mathematische als endlich auch eine geschichtliche und philologische Seite hat, greift sie in der Tat in verschiedene andere und selbständige Gebiete der Wissenschaft hinüber und nur das Object der Forschung ist es, vermöge dessen sie einen eigenen Platz für sich beanspruchen kann“⁴⁶. Wenn indes J. Wolf Jahrzehnte später feststellte, „daß heute Musikwissenschaft ein Sammelbegriff ist, der eine ganze Reihe von Disziplinen in sich enthält“⁴⁷, so zeigt sich, daß der Musikwissenschaft die Aufgabe blieb, ihre eigene Mitte, die sich aus ihrem Gegenstand, der Musik, ergibt, zu beziehen — eine Mitte, die die genannten Kreise, den historischen wie den systematischen und den ethnologischen, aufeinander beziehen und aus dem Sammelbegriff „Musikwissenschaft“ einen wissenschaftlichen Organismus machen kann.

Hier ist nicht auf die wissenschaftsgeschichtlichen und wissenssoziologischen Zusammenhänge einzugehen, die diese Entwicklung erzwungen haben, so fesselnd es auch wäre, sie zu verfolgen. Hier können nur zwei Ergebnisse dieser Entwicklung betrachtet werden, zunächst, wie sich die unglückliche Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften auf die Musikwissenschaft ausgewirkt hat. Auf der Antinomie zwischen Natur- und Kulturwissenschaften baut E. Wellesz die ganze Methodik der Musikwissenschaft, die für ihn ja Musikgeschichte ist⁴⁸, auf, muß aber, bemerkenswerterweise beim Blick auf die Methoden der Künstlergeschichte, selbst zugeben, Künstlergeschichte bedürfe „der Hilfe der Aesthetik und der Psychologie. Eine derartige Wissenschaft stellt aber ein Grenzgebiet zwischen den historischen und den Naturwissenschaften dar . . . Man tut aber gut daran, vorerst eine möglichst reinliche methodologische Scheidung durchzuführen, um den Prozeß des Aufarbeitens des Materials nicht zu stören“⁴⁹ und, durch unzeitige Vermengung von Subjekt und Objekt des Schaffens, die günstige Entwicklung zu hemmen, in der beide Disziplinen begriffen sind“⁵⁰.

Wellesz berührt hier den entscheidenden Punkt und schreckt zurück. Gerade die von ihm letztlich dann doch abgelehnte Verschmelzung von naturwissenschaftlichen mit

⁴⁶ Ph. Spitta: *Kunstwissenschaft und Kunst*, S. 3.

⁴⁷ J. Wolf: *Musikwissenschaft*, in: *Atlantisbuch der Musik*, Berlin 1934, S. 936.

⁴⁸ E. Wellesz: *Die Grundlagen . . .*, S. 446 und 446/7.

⁴⁹ Ein in diesem Zusammenhang sehr bedenklicher Gesichtspunkt!

⁵⁰ E. Wellesz: *Die Grundlagen . . .*, S. 446 und 446/7.

geisteswissenschaftlichen Gesichtspunkten auf der übergeordneten Ebene einer umfassenden Anthropologie — und, „eine Grundwissenschaft vom Wesen und Wesensaufbau des Menschen“ zu schaffen — ist, um mit Scheler zu sprechen, ein geistiges Hauptanliegen unserer Zeit⁵¹, gerade diese Verschmelzung wird auch der Musikwissenschaft entscheidende neue Schritte ermöglichen; denn eine neue Denkebene erschließt sich, sobald die Musikwissenschaft sich in das im Entstehen begriffene Gefüge einer allgemeinen theoretischen Anthropologie eingliedert. Musik ist nur möglich und im historischen wie sozialen Leben der Menschen sinnvoll, weil wir hören können. Diese Tatsache bindet, wenn auch in verschiedener Weise, Musikwissenschaft und Anthropologie. In den Zusammenhang einer umfassenden allgemeinen Wissenschaft vom Menschen gebracht, wird damit der Fragenbereich nach dem Wesen des Hörens im weitesten Sinne und nach seiner Bedeutung in der Grundgestalt des Menschen zum Schlüsselproblem für die ganze Musikwissenschaft; denn die Grenzen und Möglichkeiten des Hörens bedingen ja auch das Wesen, die Grenzen und Möglichkeiten der Musik.

Auf diese Zusammenhänge braucht hier nicht näher eingegangen zu werden⁵², wichtig ist nur, festzustellen, daß aus der Erschließung dieser neuen anthropologischen Denkebene gerade die Musikgeschichte besonderen Nutzen ziehen wird. Die Bedingtheit der Musik aus den Grenzen und Möglichkeiten des Hörens in der Natur des Menschen macht nämlich ein zweites und viel folgenschwereres Ergebnis der traditionellen Musikwissenschaft bewußt. Musikwissenschaft in unserem modernen Sinne ist aus der Besinnung auf die Vergangenheit entstanden, im ersten Ansatz und in ihrem mächtigsten Zweig Musikgeschichte geworden, das Dokument der Vergangenheit damit ihr eigentlicher Gegenstand. Jahrhundertlang war der einzige Weg zur Erhaltung musikalischer Dokumente der über das Notenbild. Damit war die Musikwissenschaft, wenn sie Musikgeschichte sein wollte, gezwungen, sich ihrem Gegenstand von seiner Übertragung auf eine fremde geistige Ebene, nämlich von der des Klangbildes auf die des Notenbildes, zu nähern. Musikwissenschaft wurde Philologie, obwohl Musik und Sprache auf zwei völlig verschiedenen Ebenen liegen und die Philologie aus dem Wesen der Sprache entwickelt wurde. Es ist hier nicht auf die Verschiebungen einzugehen, die unvermeidlich eintreten, wenn ein Klangvorgang wie die Musik ins Optische, also ins Notenbild, transponiert wird, auch nicht darauf, daß das Notenbild seinerseits eindeutig Einzelheiten enthält, die selbst an einem festgehaltenen Klangbild nicht mehr zu identifizieren sind, woraus sich ergibt, daß das Notenbild eine unersetzliche Hilfe bleibt⁵³. Aber das Entscheidende an der Musik, das eigentlich geschichtlich Bewußte, ist das Klangbild. Den Angriff auf dieses Klangbild wird die Musikwissenschaft wagen müssen, um die ureigenste Ebene ihres Gegenstandes zu erreichen. Die technische Voraussetzung, Musik fixieren zu können, steht seit Erfindung der verschiedenen Methoden der Klangspeicherung zur Verfügung. Gewiß nicht zufällig hat die Musikwissen-

⁵¹ M. Scheler: *Mensch und Geschichte*, Zürich 1929, S. 7.

⁵² Vgl. H. Plessner: *Zur Anthropologie der Musik*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und Kunstwissenschaft* 1951; zu den Zusammenhängen zwischen Anthropologie, theoretischer Sinnesphysiologie und musikwissenschaftlicher Grundlagenforschung: H. Reinold: *Zur Problematik des musikalischen Hörens*.

⁵³ Auf diese Zusammenhänge zwischen Klang- und Notenbild ist näher eingegangen in: H. Reinold: *Der Aufbau einer Discothek wertvoller Gesangsaufnahmen . . .*, in: *Fontes artis musicae*, 1956/1.

schaft von den methodischen Möglichkeiten dieser für sie umwälzenden Erfindungen bis heute kaum Gebrauch gemacht, und sie wird dies auch erst können, wenn sie auf ihre anthropologische Ebene vorgedrungen ist.

Von einer solchen Entwicklung hängt aber weitaus mehr ab, als auf den ersten Blick scheinen mag. Allein die sachliche Feststellung, daß die Einführung sozialer Kategorien in die Musikwissenschaft, zunächst vornehmlich in die Musikgeschichte⁵⁴, von einer Erschließung musikalischer Verhaltensweisen und ihrer historischen Spielarten dem musikalischen Klangbild gegenüber sowie von ihrer Stellung innerhalb der Mentalität von Einzelnen wie Zeitströmungen und Generationen abhängt, allein diese Feststellung erhärtet, wie wesentlich ein Erfassen der Musik vom Klangbild her gerade für die Klärung unausweichlich gewordener Fragen der Musikgeschichte ist.

V

Rücken damit systematisches und historisches Denken in der Musikwissenschaft aus dem gewohnten Nebeneinander oder aus oft geforderter Verschmelzung in ein gewandeltes Bezugssystem, in dem vor dem anthropologisch-systematischen Untergrund auf einer diesem gegenüber weniger „wissenschaftlichen“, aber ebenso belangvollen Ebene sich die historische Auseinandersetzung vollzieht, so darf die Musikwissenschaft, wie alle anderen Kunstwissenschaften, sich ungeachtet der wissenschaftlichen Möglichkeiten, die dieses Bezugssystem erschließt, auch in ihrem methodischen Denken nicht der Tatsache verschließen, daß die höchsten Formen des Wissens um die Künste auf wissenschaftlicher Ebene im alten Sinne des Wortes nicht zu erreichen sind. Kunst und Wissenschaft erfassen auf grundverschiedenen Bewußtseins Ebenen die Welt der Erscheinungen. Dieser Gegensatz hat die Musikwissenschaft schon früh beschäftigt, und Ph. Spitta präziserte ihn: *„Die Arbeitswege der Kunstwissenschaft und der Kunst dürfen niemals ineinander laufen. Zur Verhütung gegenseitiger Schädigung muß zwischen beiden Gebieten die Scheidelinie scharf gezogen sein“*⁵⁵. Daß Spitta diese Trennung im wesentlichen aus Erwägungen des Historikers vornahm, hat uns hier ebensowenig zu beschäftigen, wie nicht kritisch auf den Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst einzugehen ist, wie er ihn sah⁵⁶. Doch muß angemerkt werden, daß neben dieser scharfen Trennung von Anfang an auch eine vermittelnde Stellung zwischen Wissenschaft und Kunst verfochten wurde. Wenn G. Adler freilich das Prinzip vertritt, die Kunstwissenschaft habe *„durch die Erkenntnis der Kunst für die Kunst zu wirken“*⁵⁷, dann müssen die Beziehungen zwischen Wissenschaft und Kunst methodologisch geklärt sein, um wissenschaftlich fruchtbar werden zu können.

Damit aber zeichnet sich ein letzter Schritt ab. Die Wissenschaft geht zum Gegenstand, nicht kann der Gegenstand der Wissenschaft entgegenkommen. Wenn Wissenschaft und Kunst auf grundverschiedenen Ebenen liegen, so ergibt sich für jegliche Kunst-Wissenschaft das Paradoxon, sich vom eigentlichen Boden der Wissen-

⁵⁴ Vgl. W. Gurlitt: *Für eine Methode der musikalischen Sozialgeschichte*, Vortrag, erscheint in: Kongreßbericht Oxford 1955.

⁵⁵ Ph. Spitta: *Kunstwissenschaft und Kunst*, S. 13.

⁵⁶ Spitta definiert: *„Kunst und Wissenschaft verhalten sich zueinander wie Sein und Werden.“* a. a. O. S. 4.

⁵⁷ G. Adler: *Musik und Musikwissenschaft*, S. 31.

schaft entfernen zu müssen, um ihren Gegenstand erreichen zu können. Will Kunstwissenschaft Wissenschaft bleiben, so muß sie von einer wissenschaftlichen Ebene ausgehen, will sie Kunstwissenschaft sein, so muß sie im herkömmlichen Sinne wissenschaftliche Ebenen verlassen, um ihren Gegenstand zu erreichen. Diese Forderung ist nur zu erfüllen, wenn jegliche Kunst-Wissenschaft in einer Konstellation denken lernt, die mehrere Ebenen vereint, die, eine Brücke schlagend, vom wissenschaftlichen Ausgangspunkt zum (im Gegenstand bedingten) künstlerischen Zielpunkt reicht.

Dieser Gedankengang mag innerhalb wissenschaftlich-methodischer Erwägungen auf den ersten Blick einfach absurd erscheinen, ist es aber keineswegs; ja, der Schritt von der historischen zur künstlerischen Ebene ist gar nicht so weit, wie man annehmen mag. Der Historiker weiß, daß er die unwissenschaftlichste aller Wissenschaften erwählt hat und daß dem Historischen wie der Geschichtsschreibung ein unbestreitbares poetisches Moment innewohnt. Alle wahre Geschichtsschreibung bewegt sich auf der Grenze zwischen Wissenschaft und Poesie. Der Historiker ist sich dessen bewußt, ja, er macht es sich zunutze, um der Überflut des Materials Herr zu werden, und so ist es gewiß kein Zufall, wenn der Problembereich: Wissenschaft — Historismus — Poesie gerade in unseren Tagen von der Literaturwissenschaft, also einer der Kunstwissenschaften, durch E. R. Curtius aufgegriffen wurde, der sich mit Toynbee und von dort aus mit Troeltsch befaßt. Troeltsch zeichne am Ende seines Werkes über den Historismus „die Aufgabe einer Konzentration, Vereinfachung und Vertiefung der geistig kulturellen Gehalte, welche die Geschichte des Abendlandes uns zugeführt hat und die aus dem Schmelztiegel des Historismus in neuer Geschlossenheit und Vereinheitlichung hervorgehoben werden müssen: 'Das Wirksamste wäre ein großes künstlerisches Symbol, wie es einst die *Divina Commedia* und dann der *Faust* gewesen ist . . .'. Es ist merkwürdig, daß auch bei Toynbee — freilich in ganz anderem Sinne — die *dichterische Form* als *Grenzbegriff des Historismus* erscheint“. Damit hat „*unser Blick auf die moderne Geschichtswissenschaft uns zum Begriff der Dichtung im Sinne einer von der Phantasie geschaffenen Erzählung (fiction) geführt*“⁵⁸.

Gehen wir noch einen Schritt weiter und erkennen wir an, daß der Wert der Geschichtsbetrachtung und ihres unermüdlchen Sich-Erneuerns an einem entscheidenden Punkt auf der gleichen Ebene liegt, den der Spanier P. Salinas für die Poesie mit den Worten fixiert: „*Poesie ist angewiesen auf jene höhere Form der Deutung, die im Mißverstehen liegt*“⁵⁹, dann lösen sich freilich die Konturen des Wissenschaftlichen völlig auf, haben wir den Boden der Wissenschaft verloren, was nicht ausschließt, daß gerade dieser Schritt uns in den Bereich tieferen Wissens führen kann.

Wohnt schon dem Historischen dieser Drang nach einer außerwissenschaftlichen — eben künstlerischen — Ebene inne, wieviel stärker muß er bis ins Methodische hinein bei wissenschaftlicher Beschäftigung mit der Kunst selbst werden. Auf dem Weg, den Kunstwissenschaft vom Ausgangspunkt grundsätzlicher Wissenschaftlich-

⁵⁸ E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 17.

⁵⁹ Zitiert nach Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956, S. 131.

keit zu ihren Gegenständen zu durchmessen hat, zeichnen sich also mehrere Ebenen ab: ein streng wissenschaftlich anthropologischer Untergrund als Ausgangspunkt, auf den man sich jederzeit stützen oder auch zurückziehen kann, die Ebene historischen Denkens und Einfühlens und als Berührungspunkt zwischen Methode und Gegenstand ein ausgesprochen intuitiv künstlerischer Bereich, der die künstlerischen Phänomene ihrem eigentlichen Idiom, im Falle der Musik dem Klanglichen, in der Übertragung auf eine andere, begrifflich formulierende künstlerische Ebene entreißt. Hier ist nicht darzulegen, wie (und ob) das letztlich möglich werden kann. Auch in diesem Grenzbereich wird Wissenschaft natürlich nicht zur Kunst, vielleicht wird sie, von ihrem wissenschaftlichen Ausgangspunkt vordringend, künstlerisch. Aber sie vermag dann einem gerecht zu werden, das auf rein wissenschaftlicher Ebene nie befriedigend gelöst werden kann und doch von hoher Bedeutung ist: ihren Gegenstand dadurch zu erfassen, daß sie sich ihm (auch) auf einer Ebene nähert, die seinem Rang und seiner Würde angemessen ist.

Der Hinweis auf diese wissenssoziologisch wie rein kulturanthropologisch bedeutsame Fragestellung mag hier genügen. Doch scheint es sinnvoll, die damit im Bereich der Kunstwissenschaften fließend werdenden Grenzen zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Betätigung abschließend von der künstlerischen Seite her festzulegen.

Unter den vielen Äußerungen schöpferischer Künstler, die es dazu geben mag, sei ein Brief Rilkes gewählt. Er, der Dichter, möchte Kunsthistorikerwissen vermeiden, „wohl aber das Einfach-Handwerkliche des Forschers, die technische Sicherheit und Übung“, naturwissenschaftliche und historische Denkweise und Arbeit lernen und kennen lernen, „soweit sie Technik und Handwerk ist“, um „jenes ‚toujours travailler‘, um das es sich handelt, zu erreichen“⁶⁰. In geradezu klassischer Weise sind hier die Beziehungen zwischen den Ebenen der Wissenschaft und der Kunst am Weg des Künstlers zu Wissenschaftlichem und der Bewertung, die er ihm zumißt, dargelegt. Will Kunstwissenschaft als Wissenschaft zum Wesen der Kunst vordringen, so wird sie auf der Ebene des sprachlichen Darstellens den umgekehrten Weg zu gehen haben.

*

Entscheidende Ausgangspunkte der Musikwissenschaft waren die Gegenüberstellung historischer und systematischer Musikforschung und, aus der Erkenntnis der Wesensverschiedenheit von Wissenschaft und Kunst, die scharfe Trennung von Kunstwissenschaft und Kunst. Wenn die Musikwissenschaft lange Zeit glauben konnte, im Kern Philologie und Historie zu sein, machen von innen und außen an sie herangetragene Probleme mehr und mehr deutlich, daß dies nur ein Abschnitt ihrer Entwicklung war, dem andere folgen werden. Die Bedeutung philologischer und herkömmlich historischer Methoden für die Musikforschung bleibt unangefochten. Aber es zeichnet sich für die Musikwissenschaft als eine Kunst-Wissenschaft eine neue Konstellation der Bereiche ab, in der an Stelle des ursprünglichen Neben- oder Gegeneinanders von Systematik und Historie die Konstellation mehrerer Ebenen des Denkens wie des Formulierens tritt: ein breiter, theoretisch-anthro-

⁶⁰ R. M. Rilke: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, Leipzig 1929, S.160 und 162.

pologisch fundierter Untergrund, das weite Feld historischen Betrachtens, das, um soziale und sozialhistorische Kategorien bereichert, auch sogenannte Gegenwartsprobleme umfassen kann, und als eigentliche Berührungsfläche mit dem künstlerischen Gegenstand vor diesen beiden Ebenen Formen intuitiv künstlerischen Erfassens und Darstellens. Damit ist auch die unhaltbare Trennung der Kunstwissenschaft von der Kunst, die Trennung einer Wissenschaft von ihrem Gegenstand, überbrückt, denn zwar sind Wissenschaft und Kunst grundverschiedene Formen, aber Kunstwissenschaft kann als Wissenschaft der Kunst nur dann gerecht werden, wenn sie selbst zur Brücke vom Wissenschaftlichen zum Künstlerischen wird.

So reich auch die Möglichkeiten sein mögen, die für eine methodologische Begründung der Musikwissenschaft in einer Konstellation verschiedener Ebenen des Denkens und Darstellens liegen, so wird sich freilich jede Kunstwissenschaft dessen bewußt bleiben müssen, daß sie ihren Gegenstand letztlich doch nur in unvollkommener Weise erreichen und erfassen kann, denn das Ureigenste der einzelnen Künste liegt wohl in jenen Bereichen, die sich weder auf eine fremde Ebene übertragen noch verwandeln lassen.

Musik als Zeitkunst

VON WALTER WIORA, FREIBURG IM BREISGAU

„*L'art du temps par excellence*“ nennt Gisèle Brelet die Musik¹. Indem sie ihrem zweibändigen *Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*² den Titel *Le temps musical* voranstellt, bringt sie ihr Ziel zum Ausdruck, auf die Erkenntnis des Zeitlichen in der Musik ein System der gesamten Musikästhetik zu bauen³.

Vom Altertum bis zur Gegenwart haben Gelehrte und Denker auf diese Seite der Musik hingewiesen, so Augustinus, Herder, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, Nicolai Hartmann. Als Zeitkunst definiert sie Albert Wellek in seinem psychologischen Aufriß *Musik*⁴, und ebenso kennzeichnet sie Wilhelm Weisedel in seinem philosophischen Beitrag zu der demnächst erscheinenden Festschrift für Hans Mersmann.

Keine andere Kunst unterscheidet sich so wesentlich von den Gegenständen der Außenwelt, in keiner sind Formen des mehrdimensionalen Raumes so schwach ausgeprägt, und keine ist demgegenüber so vielfältig und rational bestimmte Zeitgestaltung. Sogar die Themen einer Symphonie, die von manchen Konzertführern als Helden des tönenden Dramas bezeichnet werden, sind zeitförmig: sie sind nicht gegenständliche, sondern Verlaufs-Gestalten. Wie sehr unterscheidet sich die ertönend verklingende Melodie, mit der eine Symphonie beginnt, vom Helden, der auf der Bühne vor uns steht!

¹ a. a. O., S. 25.

² Paris 1949.

³ „Faire supporter au temps musical tout l'édifice de l'esthétique de la forme sonore, retrouver en lui toute la musique en toute sa diversité d'aspects, — les unifier en lui qui en est la source, l'essence et la fin, — c'est ici notre dessein“ (S. 55).

⁴ In: Wege zur Ganzheitspsychologie (Neue Psychologische Studien XII, 1), München 2/1954, bes. S. 166: Musik ist „akustische Sukzessivganzheit“. „Sie ist Zeitkunst und Ohrenkunst.“