

der Komponist nichts seiner Natur Fremdes tat, als er aus der geistigen Begegnung mit der musikalischen Kultur des Ostens schwerwiegende Folgerungen für sein Schaffen zog. Hierum nämlich handelt es sich, wenn Beethoven im ersten Satze der Pastorale ein schlichtes rhythmisch-melodisches Motiv einer unausgesetzten Wiederholung unterwirft, die der Forderung einer logischen motivischen Entwicklung den Gehorsam versagt. Vergleichbares begegnet uns zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur innerhalb der russischen Volksmusik und später auch in der russischen Tonkunst, in einer verblüffenden Ähnlichkeit übrigens bei Alexander Glasunow in der Siebenten Sinfonie, wobei es dahingestellt bleiben kann, ob der russische Meister die Anregung unmittelbar aus seiner heimatlichen Volksmusik schöpft oder aber paradoxerweise auf dem Umwege über Beethoven.<sup>4</sup>

Wilhelm Pinder, der den Begriff der Begegnung zweier Völker formuliert hat, zieht auch die Herkunft der schaffenden Künstler in Betracht, und indem er den Blick nach Osten richtet, betont er einen Sachverhalt, der auch dem Musikforscher der Gegenwart einigen Anlaß zum Nachdenken geben darf: daß nämlich bemerkenswert viele deutsche Komponisten von Schütz, Bach und Händel über Haydn, Mozart und Schubert bis zu Richard Wagner, Bruckner und Max Reger an der Begegnungsstelle mit den Slawen geboren sind, dort, wo auch die Naumburger und Bamberger Plastik entstanden ist — Beethoven jedoch kann er in diesem Zusammenhang nicht nennen. Die Empfänglichkeit Beethovens für die elementaren Eindrücke aus dem Osten beweist seine Unabhängigkeit vom Schicksal (oder Zufall) der Geburt; sie bezeugt neben anderem den rein geistigen Charakter seiner Berührung mit dem Osten und ihre innere Notwendigkeit.

## BEGRIFF, AUFBAU UND BEDEUTUNG EINER SYSTEMATISCHEN MUSIKWISSENSCHAFT

VON ALBERT WELLEK

Systematische Musikwissenschaft — das ist ein Begriff, der, öfters und sehr unterschiedlich gebraucht, noch nicht ausreichend in das allgemeine Bewußtsein gerade des Musikers und Musikforschers gedrungen ist. Eine Musikwissenschaft, die nicht „Systematische Musikwissenschaft“ ist, ist darum noch nicht unsystematisch. In diesem landläufigen Sinne „systematisch“ ist alle Wissenschaft, also auch alle Musikwissenschaft: wäre sie unsystematisch, so würde sie nicht den

---

<sup>4</sup> Vgl. W. Vetter, Beethoven und Rußland, Die neue Gesellschaft, Berlin 1948, Heft 4.

Namen der Wissenschaft verdienen. Das will sagen: in Wort und Begriff der Systematischen Wissenschaft ist „Systematisch“ (daher groß zu schreiben!) nicht als Gegenbegriff zu „unsystematisch“ (im Sinne des ausschließenden Gegensatzes) gemeint, vielmehr als korrelativer Begriff (wie der Logiker sagt) zu etwas grundsätzlich Gleichwertigem, zwar Andersartigem, aber zugleich doch ergänzend dazu Gehörigem, ja Gefordertem, und das ist die Historische Wissenschaft.

Alle Wissenschaften können und (folglich!) müssen einerseits historisch, andererseits „systematisch“ getrieben werden, und beides zusammen ergibt erst ihr vollständiges „System“ — dieses im landläufigen Sinne genommen. Das gilt zum mindesten von allen Geisteswissenschaften, z. T. und in gewissem Maße aber auch von den Naturwissenschaften und von der Psychologie, richtiger: den Seelenwissenschaften, die zwischen Natur- und Geisteswissenschaften eine Zwischen- und Mittlerstellung einnehmen<sup>1</sup>; ferner von den formalen Wissenschaften, wie der Mathematik; und schließlich von der Philosophie, die mehr ist als eine Wissenschaft oder sogar als eine Summe der Wissenschaften, sondern eine die Wissenschaften insgesamt überschreitende Weltdeutung.

Vielfach allerdings kompliziert sich hier die Frage noch mit einer anderen Tatsache, nämlich der, daß es, darüber hinaus, noch jeweils eine Geschichte der Wissenschaften — und der Philosophie — gibt. Es gibt also z. B. eine Systematische Musikwissenschaft und eine Musikgeschichte und außerdem noch eine Geschichte beider, d. h. eine Geschichte der Musikwissenschaft (nicht mehr der Musik selber, sondern der Wissenschaft von ihr). Die Wissenschaft von der Wissenschaft nämlich kann wiederum auch entweder systematisch oder historisch getrieben werden: systematisch als Wissenschaftslehre oder (wie man früher gern sagte) „Konkrete Logik“ (Logik der Wissenschaften) und historisch eben als Wissenschaftsgeschichte.

Gerade die Philosophie ist das Modell und Musterbeispiel dafür, daß ein Erkenntnisgebiet einerseits mit systematischer und andererseits mit historischer Methode in Angriff genommen werden kann und muß, und daß dies beides wesentlich zweierlei ist. Besonders in der scholastisch orientierten Philosophie wird zwischen historischer und systematischer Methode und Darstellung aufs strengste geschieden. Was dabei nun das Systematische im Unterschiede oder sogar Gegensatz zum Historischen sei, bestimmt sich aus dieser Frage selbst: das Systematische ist das Nichthistorische. In der philosophischen „Systematik“ werden die einzelnen sogenannten philosophischen Disziplinen (also Teilgebiete der Philosophie), als da sind: Ontologie und Metaphysik, Ethik, Ästhetik, auch Psychologie, Erkenntnistheorie und

<sup>1</sup> Vgl. Wellek: Das Problem des seelischen Seins, Leipzig 1941, S. 8; Das Experiment in der Psychologie, Studium Generale 1, 1947, S. 32.

Logik, grundsätzlich abgehandelt, ohne Rücksicht auf historische Standpunkte oder gar eine zusammenhängende Entwicklung und Würdigung dieser, — man fühlt sich versucht zu sagen: ohne systematische historische Betrachtungsweise. Das wäre nun aber wieder „systematisch“ im landläufigen Sinne, nicht in diesem prägnanten Sinne der Wissenschaftslehre. Diese versteht also unter Systematik die wesentlich nichthistorische Behandlung des Gegenstands einer Wissenschaft — wenn auch allerdings das Erträgnis der historischen Behandlung insgesamt mit in diese Systematik eingeht und in seiner Summe Berücksichtigung findet.

Danach ist es ohne weiteres klar, was unter einer Systematischen Musikwissenschaft zurecht verstanden werden muß: es ist die Musikwissenschaft an ihrem nicht-historischen Teile, — in welchem die Musikgeschichte gleichwohl ihrem Gesamterträgnis nach mitvorauszusetzen ist.

Es ist bekannt, daß die Musikwissenschaft gerade seit der Zeit, wo sie Universitätswissenschaft oder hochschulfähig geworden ist, weitgehend mit Musikgeschichte gleichgesetzt, eine Systematische Musikwissenschaft (im eben definierten Verstande) nur ganz am Rande gekannt, ja nur in einer Art dienender oder Hilfsstellung gleichsam geduldet worden ist. Was es an solchen nichthistorischen Gesichtspunkten und Aufgaben gab, wurde unter dem allgemeinen und vagen Begriff der „Musiktheorie“ zusammengefaßt; diese war an den Universitäten zunächst in der Regel den Lektoren und günstigstenfalls den Honorarprofessoren überlassen und wurde vielfach als ein beinahe lästiges Beiwerk betrachtet, das man zwar nicht völlig außer acht lassen konnte, aber nur als eine Art notwendigen Durchgangs oder Vorhölle empfand zu den lichten Höhen der eigentlichen und wahren Musikwissenschaft, eben der Musikgeschichte. Letztere allein wurde von den Lehrstuhlinhabern wirklicher und geordneter — ich wollte schon sagen: systematischer! — Pflege würdig erachtet.

Ich gebe zu, daß das eben gemalte Bild der Musikwissenschaft schon etwas veraltet wirkt — aber auch nur etwas. Gewiß gab es schon früh — oder eigentlich noch immer — Universitäts-„Musikologen“, die den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit auf dem noch genauer zu definierenden Gebiete der „Musiktheorie“ fanden. Man könnte schon Hanslick dafür in Anspruch nehmen, der, soweit er überhaupt als Wissenschaftler in Frage kommt, Ästhetiker war. Aber ich brauche nur Riemann und — neuerdings — Kurth zu nennen, welch letzterer sich sogar auch ausdrücklich der Musikpsychologie zuwandte — während ersterer u. a. einen schöpferischen Tonkünstler von Weltruf, nämlich Reger, als seinen Schüler kompositorisch ausgebildet hat. Trotzdem aber — trotz solchen Schwerpunktsverschiebungen im einzelnen — kann von da her kein prinzipieller Einbruch in den Primat und die absolute Vormachtstellung der akademischen Musikgeschichte be-

hauptet werden. Ein solcher Einbruch kam vielmehr, fast paradoxer Weise, von einem neuen Sonderzweige der Musikwissenschaft, der sich etwa von der Jahrhundertwende ab oder kurz vorher zu entwickeln begann und keineswegs ohne historische Methode betrieben wurde und betrieben werden kann, für den sich der Begriff der Vergleichenden Musikwissenschaft einzubürgern begann. Diese Vergleichende Musikwissenschaft ist keine Vergleichende Musikgeschichte (daher auch nicht so benannt) nach Art der Vergleichenden Literatur- und Sprachwissenschaft — wie, schon der engen Nachbarschaft beider Gebiete wegen, hätte erwartet werden können; denn mit „vergleichender“ Methode im Sinne der Vergleichenden Literatur- und Sprachwissenschaft wurde Musikgeschichte schon immer betrieben, d. h. „vergleichend“ unter den verschiedenen nationalen Kulturkreisen. Die neue „Vergleichende Musikwissenschaft“ wurde vielmehr eher im Sinne einer Vergleichenden Psychologie und Physiologie angesetzt, nämlich 1. als eine musikalische Genesis, d. h. Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte, besonders in der Musik der Tiere und der sogenannten Primitiven — zu welch letzteren nicht nur die sogenannten primitiven Völker, sondern (cum grano salis) auch die (psychisch) „Abnormen“ gerechnet werden dürfen; 2. — was damit zusammenhängt — als musikalische Ethnologie oder Völkerkunde. In der Psychologie wird nach außerdeutscher Terminologie unter „Vergleichender Psychologie“ allein die Tierpsychologie verstanden, nach deutschem Usus aber werden die übrigen Zweige der genetischen Betrachtung, einschließlich der völkerpsychologischen, mit dazugerechnet. Eine Vergleichende Psychologie nach dieser deutschen Begriffsfassung ist also eine Genetische Psychologie im weitesten Verstande — und eine solche Genetische Musikwissenschaft im selben Verstande ist die sogenannte Vergleichende Musikwissenschaft ebenfalls. Es besteht hier also eine Parallele zur Psychologie — übrigens nicht von ungefähr oder zufälligerweise, sondern bewußtermaßen; denn diese Vergleichende Musikwissenschaft war von ihren Anfängen an psychologisch orientiert und inspiriert, und zwar im deutschen Kulturkreise, wie denn auch ihre Begründer — wiederum (vorwiegend) Deutsche bzw. Österreicher — zugleich hervorragende Psychologen waren. Das gilt besonders von Stumpf, dem eigentlichen Vater der Vergleichenden Musikwissenschaft, der seinerseits als seinen Vorläufer den Engländer John Ellis in Anspruch nimmt,<sup>2</sup> dann auch von seinem in dieser Richtung bedeutendsten Schüler v. Hornbostel, ferner für den Begründer der (wenig späteren) Wiener Richtung der Vergleichenden Musikwissenschaft Wallaschek — weniger schon für dessen Schüler und Nachfolger Robert Lach. Indes, schon der Begriff der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte läßt erkennen, daß hier

---

\* Die Anfänge der Musik. Leipzig 1911. S. 62.

historische Betrachtungsweise und Methode mit der psychologischen und allenfalls physiologischen zu verbinden war und tatsächlich verbunden wurde, und ein Gleiches gilt erst recht von der musikalischen Völkerkunde, die selbstverständlich eine sogar in erster Linie historische Disziplin darstellt. So wurde denn gerade von den Bahnbrechern dieser Vergleichenden Musikwissenschaft in ihrem Sonderbereiche bedeutende historische Arbeit geleistet; ich erinnere nur an das imposante chef d'oeuvre Lachs: „Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie“.<sup>3</sup>

Es ist aber sehr charakteristisch, daß gleichwohl gerade ein Lach — der erste unter den Vergleichenden Musikforschern, der von der Musikwissenschaft selbst herkam und schließlich einen musikwissenschaftlichen Lehrstuhl (zuletzt sogar einen ordentlichen) errang — unter Musikhistorikern nicht als ihresgleichen und daher natürlich als nicht ebenbürtig galt, dementsprechend auch zeitlebens mit ihnen in Fehde lag — dies zum mindesten in Österreich („nemo propheta in patria“). Es kann auch nicht behauptet werden, daß diesem Übelstand seither abgeholfen worden wäre; und einen musikwissenschaftlichen Lehrstuhl mit auch nur personell bedingtem — geschweige etatsmäßigem — Akzent auf der Vergleichenden oder (allgemeiner) der nichthistorischen Musikwissenschaft gibt es seit Lachs Emeritierung auch nicht mehr. Die Sorge um die Vergleichende und überhaupt um die Systematische Musikwissenschaft liegt also nach wie vor bei Einzlgängern und Außenseitern, die demgemäß nicht reüssieren, es sei denn daß sie ganz einem andern Fache angehören. (Das letztere gilt zum Beispiel vom Verfasser, der zwar in Musikwissenschaft promoviert, aber in Psychologie habilitiert ist, so daß der Verdacht entfällt, es werde hier pro domo argumentiert.) Das nunmehr also auch schon historische Beispiel Lachs und das seiner äußerst rar gewordenen weniger erfolgreichen Mitstreiter von der Vergleichenden Musikwissenschaft ist nun aber auch das einzige Aktivum, das die Systematische Musikwissenschaft bisher in unserem Universitätsleben zu buchen hat oder hatte; denn reine Lehrstühle oder auch nur Dozenturen für sogenannte Musiktheorie oder gar Musikästhetik und -psychologie hat es m. W. erst recht nie gegeben, jedenfalls nicht an Universitäten.

Was ist es denn nun im einzelnen, was solcherart also gröblich vernachlässigt wird: die Systematische Musikwissenschaft? Vorerst noch einmal zur Antwort, was sie nicht ist. Es ist mehr als einmal, vor noch nicht langem, der Versuch aufgetaucht, unter dem hochtönenden Namen „der“ Systematischen Musikwissenschaft irgendeinen nächstbesten Ausschnitt aus der nichthistorischen Musikbetrachtung anzupreisen,

---

<sup>3</sup> Leipzig 1913. Vgl. von demselben: Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme. Wien-Leipzig 1924 (Sitzungsberichte der Wiener Akademie Bd. 200/5).

und zwar gerade den für die eigentlichen Anliegen der Musikwissenschaft — der historischen wie der nichthistorischen — belanglosesten, nämlich die physikalische Akustik, wenn nicht sogar die Phonetik, d. h. also die Physik (und bestenfalls Physiologie) der Schälle oder besonders der Sprachlaute, also rein naturwissenschaftliche Disziplinen, die schon als Naturwissenschaften einer Geisteswissenschaft, wie es die Musikwissenschaft in erster Linie doch wohl ist, relativ fernstehen und wenig zu bieten haben.

Indes, es hieße das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man bestreiten, daß immerhin die physikalische Akustik und z. T. sogar die Phonetik in einer gewissen Beziehung zur Musikwissenschaft stehen, und zwar naturgemäß zur Systematischen. Man kann diese Beziehung als die naturwissenschaftlicher Hilfs- oder Randdisziplinen kennzeichnen. Die physikalische Akustik (samt Phonetik) ist eine Voraussetzungs-wissenschaft für eine andere Naturwissenschaft, die physiologische Akustik oder Hörphysiologie (wiederum samt — physiologischer — Phonetik oder Stimmphysiologie), und beide sind Voraussetzungs-wissenschaften der Gehör- oder Tonpsychologie, welche ihrerseits als psychologische Wissenschaft (wie schon erwähnt) eine Zwischenstellung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften einnimmt. Erst hier setzt der eigentliche Bereich der Musikwissenschaft an, für den die naturwissenschaftlichen Voraussetzungen der physikalischen und physiologischen Akustik bloß rahmengebend oder vorbereitend sind. Denn Musik ist keine physiologische und schon gar nicht eine physikalische Tatsache, sondern eine psychische und geistige: Phänomen und Struktur<sup>4</sup> — ersteres als Erlebnis, als Gehörtes, letzteres als Werk, als vom Menschen Geschaffenes.

Die psychologische Betrachtung der Musik, also der psychologische Ansatz innerhalb der (Systematischen) Musikwissenschaft, erfolgt nun wiederum in zwei wesentlich verschiedenen Etappen oder Sektoren, wie dies zuerst Kurth gesehen hat<sup>5</sup>; er wählt dafür die Termini „Tonpsychologie“ (nach Stumpf) und „Musikpsychologie“ (i. e. S.). Neuerdings hat es sich — in der Hauptsache nach Vorschlag des Verfassers — eingebürgert, den Ausdruck „Tonpsychologie“ durch „Gehörpsychologie“ zu ersetzen. Denn „nicht der Ton macht die Musik, sondern die Musik macht den Ton“.<sup>6</sup> Die „Tonpsychologie“ handelt keineswegs ausschließlich oder auch nur vorzugsweise vom Ton oder von Tönen, sondern von den Gehörerscheinungen insgesamt und, was mehr ist, vom Gehör als einer „Struktur“, d. h. Anlage.

Nach Kurth bildet die „Tonpsychologie“ den Unterbau einer Musikpsychologie von der analytischen Seite her durch isolierende Einzel-

<sup>4</sup> Im Sinne Felix Kruegers — dem übrigens die Musikwissenschaft durch seine Leistungen für die Tonpsychologie, vor allem die „Differenzton-Theorie“ der Konsonanz, besonders verpflichtet ist.

<sup>5</sup> Musikpsychologie. Berlin 1931; 2. Aufl. Bern 1947.

<sup>6</sup> Wellek: Musik. Neue Psychol. Studien 12/1, 1934, S. 163. (Krueger-Festschr.)

betrachtung ihrer Voraussetzungen; Tonpsychologie ist „mehr auf das Sinnesgebiet der Musik als auf diese selbst gerichtet“, greift in die Physiologie und in die physikalische Akustik über, will neben „Analyse und Vergleich stets auch auf die Ursachen zurückleiten“.<sup>7</sup>

Der wesentliche Punkt der Unterscheidung ist getroffen, wenn das „Sinnesgebiet der Musik“, nicht so sehr diese selbst, als der Gegenstand der Tonpsychologie bezeichnet wird —, die schon deshalb eben besser Gehörpsychologie zu nennen ist. Das Gehör dient ja keineswegs der Musik allein oder auch nur in erster Linie; denn der biologische Sinn der Sinne ist nicht der, dem Lebewesen zu Kunstgenüssen oder künstlerischer Betätigung zu verhelfen, vielmehr ihm als Waffe oder Schutzmittel im vielberufenen „Kampf ums Dasein“ zu dienen. Das Gehör ist denn auch entwicklungsgeschichtlich aus dem Getast hervorgegangen, ist eine spezialisierte Abzweigung aus diesem. Das (periphere) Rezeptionsorgan des Gehörs funktioniert auch heute noch nach Art eines Rezeptors des Druck- und Vibrationssinnes, es reagiert auf Druck- und Vibrationsreize, nur eben in — entwicklungsgeschichtlich später — modal spezifischer Weise.

Die Grenze nun zwischen der eigentlich musikwissenschaftlichen — nicht schlechthin sinnespsychologischen — Gehörpsychologie und der (engeren) Musikpsychologie finden wir in der Literatur, meist ohne viel Theorie und Diskussion, praktisch so gezogen, daß die Gehörpsychologie dort Halt macht und — sozusagen — ihren Auftrag an die Musikpsychologie weitergibt, wo die Erscheinungen der Gehörwelt aufhören, „statisch“, d. h. einzeln, isoliert, ohne Sukzessivzusammenhang betrachtbar zu sein. Dementsprechend gehört zur Gehörpsychologie schon einmal das eine, äußerst wesentliche, nicht: die ganze Welt des Rhythmus (der Zeitgestalt); aber auch schon die Tonfolge — also die Melodie — und die Harmoniefolge oder der mehrstimmige Satz nicht, sowie das Tonpaar oder das Akkordpaar, d. h. die Zweihheit in der Sukzession überschritten wird, welche allein unter völliger Abstraktion vom Rhythmischen betrachtet werden kann. (So in der — nach wie vor mustergültigen — v. Hornbostelschen „Psychologie der Hörscheinungen“, 1926.<sup>8</sup>)

Das Gebiet der Musikpsychologie i. e. S. wird also solcherart *per exclusionem* danach bestimmt, was die Gehörpsychologie übrig läßt, oder vielmehr, was sich dieser entzieht. Rein wissenschaftstheoretisch ist der Unterschied zwischen Gehör- und Musikpsychologie am besten nach dem ihrer Stellung innerhalb des Gesamtfachs der Psychologie zu fassen. Hier ist Gehörpsychologie ein Zweig der Sinnes- oder Wahrnehmungspsychologie einerseits, der Begabungspsychologie andererseits,

<sup>7</sup> S. 49, 51. — Nach Wellek in *Acta Musicol.* 5, 1933, S. 72.

<sup>8</sup> *Handb. d. normalen u. patholog. Physiologie*, Hrsg. B e t h e u. a. XI, Berlin 1926.

Musikpsychologie aber ein Zweig der Kulturpsychologie. Erstere gehört der Allgemeinen und zum Teil der Differentiellen Psychologie zu, letztere der Entwicklungspsychologie im Sinne F. Kruegers oder der Vergleichenden Psychologie (im oben erörterten weiteren Sinne).<sup>80</sup> Es gibt nun aber noch eine weitere, der psychologischen zwar eng verwandte, aber mit dieser nicht identische und nicht zu verwechselnde „systematische“ Betrachtungsweise und also Sphäre und Methode der Systematischen Musikwissenschaft, und das ist die ästhetische — demnach: die Musikästhetik. Auch diese wird zuerst wohl von Kurth mit der notwendigen Schärfe von der Musikpsychologie abgesetzt und abgerückt. Und zwar wird bei Kurth die Scheidung beider so gefaßt, daß der Musikästhetik das Eingehen auf das Kunstwerk als solches und auf seine „Inhalte“, insbesondere natürlich die wertende Haltung (Musikkritik), dann aber auch die Psychologie (!) des musikalischen Schaffens vorbehalten wird, ferner die Untersuchung der gefühlsauslösenden Wirkung der Musik. Letztlich aber wird bei Kurth die Frage nach dem „Wesen“ der Musik noch einer weiteren, eigenen Disziplin, der Musikphilosophie, überwiesen.<sup>9</sup>

Das letztere ist ohne Zweifel gützuheißen, wenn man, wie eingangs im Vorbeigehen betont, die Philosophie als die alle Wissenschaft überschreitende Sinndeutung der Welt, die Ästhetik hingegen als eine Wissenschaft begreift. Es gilt jedoch für die Ästhetik, wie schon für die Psychologie (was ebenfalls schon berührt wurde): daß sie zwar Wissenschaften, aber zugleich als philosophische Disziplinen Gliedbereiche der Philosophie darstellen. Dementsprechend führt die Musikästhetik (und schon die Musikpsychologie, auf dem Wege über die Musikästhetik) unmittelbar in die Musikphilosophie hinein, und die Grenze bleibt fließend. Zweckmäßig werden deshalb Musikästhetik und Musikphilosophie gleichgesetzt, wenn auch praktisch mit dem Worte „Musikphilosophie“ betont jene äußerste oder oberste Aufgabe der Musikästhetik gemeint werden wird, die die letzte Sinndeutung der Musik betrifft. In einem weiteren Verstande wiederum kann man als „musikphilosophische“ Disziplinen alle Zweige der Systematischen, also nichthistorischen Musikwissenschaft außer den naturwissenschaft-

<sup>80</sup> (Anm. z. Korrektur:) Wenn J. Handschin einleitend in seinem eben erschienenen fesselnden Buche „Der Toncharakter“ (Zürich 1948, S. XVI) jede Unterscheidung zwischen Ton- und Musikpsychologie mit dem Hinweis ablehnt, daß man „auch unter Tonkunst die Musik und nicht etwas von dieser Abzusehendes meine“, so ist das ein Kampf mit Worten gegen Worte. Auch hier scheint sich die von mir befürwortete Umtaufung der Tonpsychologie in Gehörpsychologie zu bewähren. Denn — würde der verehrte Verfasser auch sagen wollen, daß Gehörkunst und Musik ein und dasselbe seien? (Trotz Poesie?) Aber selbst wenn dies letztere gälte, wäre es in diesem Zusammenhang ohne Belang, wenn nur zwischen dem Gehör und der Musik ein Unterschied besteht — und das dürfte doch wohl niemand bezweifeln. Um diesen Unterschied handelt es sich hier, und nicht um den zweier Künste.

<sup>9</sup> Nach Wellek a. a. O.

lichen (der physikalischen und physiologischen Akustik) zusammenfassen.

Die Unterscheidung zwischen Musikästhetik und -philosophie erübrigt sich also. Die Musikästhetik, das ist schon die Musikphilosophie. Man muß sich allerdings vor Augen halten, daß, streng genommen, die Systematische Musikwissenschaft in ihrem Zweige der Musikästhetik sich selbst überschreitet in Richtung auf eine Musikphilosophie, die mehr als bloße Wissenschaft ist, insofern sie Philosophie ist.

Was nun nach Kurth als legitimer Gegenstand der Musikpsychologie übrig bleibt, ist die Frage nach den „psychischen Funktionen“, die dem Musikauffassen zugrunde liegen, d. h. das Hören als aufbauende Tätigkeit darzustellen. Das „Was“ wird der Philosophie und Ästhetik der Musik zugewiesen; der Psychologie der Musik bleibt das „Wie“.<sup>10</sup>

Ich habe in einer Kritik Kurths (1933) diese Definition der Musikpsychologie, die er selbst als eine „im engeren Sinne“ bezeichnet (62), eben wegen dieser Enge einschneidend kritisiert.<sup>10</sup> So gewiß schon einmal die Untersuchung der von der Musik ausgehenden Gefühlswirkung zu den Kernfragen einer Musikästhetik gehört, so läßt sie sich grundsätzlich, als das der Musikpsychologie zufallende Spezialproblem der Gefühlspsychologie überhaupt, aus einer Musikpsychologie nicht ausschließen und muß in dieser ihre Grundlegung finden. Es gibt ja allgemein und daher auch für den Bereich der Musik so etwas wie eine Psychologische Ästhetik, in der sich beide Disziplinen ineinander verschränken; hierher gehört, u. a., das Problem von Gefühl und Kunst. — Sodann ist die Definition der Musikpsychologie bei Kurth wesentlich „phänomenalistisch“, nämlich auf Vorgänge und die auf diese gerichteten „Funktionen“, zugeschnitten. Kurth formuliert: Musik ist eine „geistige Tätigkeit“; damit ist das Objekt Musik vom hörenden Subjekt nicht abgehoben. Dieses wiederum ist und bleibt bei Kurth ein Idealsubjekt, d. h. das Problem der Musikbegabung (oder „Musikalität“ — ein häßliches Mischwort!) wird nur dann und wann gestreift, nirgends in Angriff genommen: so die Frage nach Typen des Gehörs und der Musikbegabung. Mit einem Wort: das Strukturelle (Krueger), sowohl im Subjekt (dem Musikhörer) als auch dem Objekt (dem Musikwerk), bleibt außerhalb und ist doch das wesentlichste Anliegen erst der Ästhetik, sondern schon der Psychologie. — Vollends versteht es sich, daß „die Psychologie des musikalischen Schaffens“, wie ja das Wort sagt, zur Psychologie gehört und nicht an die Musikästhetik verwiesen werden kann.

Es bleibt zu fragen, in welchem Verhältnis zu den eben besprochenen Disziplinen die eingangs erwähnte sogenannte Musiktheorie steht.

<sup>10</sup> Wellek a. a. O.

Streng genommen ist der Begriff „Musiktheorie“ zu allgemein und unbestimmt, um wissenschaftstheoretisch ernstgenommen zu werden: er bezeichnet kein fest umschriebenes Gebiet. So wie diese sog. Musiktheorie gewöhnlich (als einziges nichthistorisches Teilfach) gelehrt wird, ist sie *technisch*, praktisch ausgerichtet: eine technische, eine *angewandte* Hilfswissenschaft. Insbesondere werden gemeinhin die — „theoretischen“ — Voraussetzungen der Kompositionstechnik — aber auch diese selbst! — einschließlich der Formenlehre darunter verstanden.

Es gibt ja überhaupt auch so etwas wie eine *Angewandte* Musikwissenschaft, insbesondere eine *musikalische Technik* (als Wissenschaft getrieben). Wissenschaftstheoretisch sind alle Anwendungswissenschaften *etwas Drittes* neben Systematischer und Historischer Wissenschaft, aber naturgemäß abgezweigt von der Systematischen, bei dieser ansetzend. Zur *Angewandten* Musikwissenschaft gehört im wesentlichen vor allem die *Musikpädagogik* oder *Musikerziehung* — ein weites, dabei wissenschaftlich noch sehr wenig geordnetes Feld. Hierher gehört in concreto in erster Linie die *Gehörbildung*, die mehr aus der *Gehörpsychologie* als aus der Musikpsychologie praktische Nutzenwendungen zieht oder zu ziehen berufen wäre. Die sog. *Didaktik*, d. h. die unterrichtstechnische Seite dieser Gehör- und Musikerziehung führt hinüber in die *musikalische Technik* — besonders auch des Komponierens. Und diese Kompositionstechnik ist es besonders, wofür die sog. Musiktheorie die Voraussetzungen geben will.

Als *eigentliche Wissenschaft* ist alle *Angewandte Musikwissenschaft* — *Musikpädagogik* und auch so verstandene „Musiktheorie“ — naturgemäß nur denkbar auf dem Boden einer Systematischen Musikwissenschaft im Vollsinne, insbesondere einer *Musikpsychologie*. Was die *Musikpädagogik* anlangt, gibt es aber freilich auch eine *philosophische Pädagogik*, d. h. eine Theorie und Sinndeutung der *Bildungsidee* im Rahmen einer „*Philosophischen Anthropologie*“, eines philosophischen Menschenbildes, und dies allgemein, wie auch im besonderen für die *Kunsterziehung*. An diesem rein theoretischen Teile also — als *philosophische Musikpädagogik* — gehört auch diese, die *Musikpädagogik*, zu den Zweigen der Systematischen, nicht der *Angewandten Musikwissenschaft*.

Eine selbständige „*Musiktheorie*“ gibt es nicht daneben; und der eben formulierten Forderung an diese, auf der *Musikpsychologie* aufzubauen, steht die bisherige Geschichte dieser „*Musiktheorie*“ stark im Wege. Diese wird bis heute viel zu sehr als eine „*logische*“ Angelegenheit behandelt. Um es nur an einem äußeren Symptom aufzuweisen: der Titel der Dissertation eines *Hugo Riemann* (1873) hieß zuerst „Über das *musikalische Hören*“ und wurde alsbald munter umgetauft in „*Musikalische Logik*“. Das nimmt sich ungefähr so aus,

wie wenn man ein Lehrbuch betiteln wollte „System der Logik oder Sinnespsychologie“. In Wirklichkeit haben Hörpsychologie, wie Sinnespsychologie überhaupt, und Logik wenig oder nichts miteinander zu schaffen, und eine musikalische „Logik“ gibt es nicht. Was fälschlich so genannt wurde und noch so genannt wird, sind Angelegenheiten der Gehör- und Musikpsychologie und insbesondere der Musikästhetik. Weder in der Psychologie noch in der Ästhetik walten logische Gesetze (wohl Gesetze, aber je eigene, nicht logische); beide haben mit Logik nicht inhaltlich, sondern nur formaliter, wie alle Wissenschaften, zu tun. Die sog. Musiktheoretiker vom Schlage Riemanns aber sind, wie auch er selbst in seinem weiteren Schaffen auf diesem Gebiete, weitgehend von „logischen“ Konstruktionen beherrscht, die an der musikalischen Erlebniswirklichkeit, d. h. am Psychologischen, vorbeigehen. (So noch z. B. sein Schüler Karg-Elert in seiner „Harmonologik“.) Insbesondere die ganze „dualistische“ Theorie von dem Spiegelungsverhältnis des Moll zum Dur ist eine ganz willkürliche logizistische Konstruktion und Fiktion, die schon für den Vergleich der Dreiklänge allein (d. h. der Quintakkorde) nur bei äußerlicher Betrachtung Gültigkeit beanspruchen kann, da das Differenzton-Gefüge bei Dur und Moll naturgemäß nicht nach seitlicher Symmetrie, sondern gleichsinnig unterhalb angeordnet und sehr verschieden geartet ist,<sup>11</sup> ebenso wie gegebenenfalls schon der Obertonaufbau (gleichsinnig oberhalb). Erst recht für die Kadenzten kann unmöglich die Konsequenz, die Riemann nicht gescheut hat, hingenommen werden, daß Dominante und Subdominante in Moll Platz tauschen, usf. — Alle diese „musiktheoretische“ Literatur — deren hohe Verdienste an ihrem Orte nicht bestritten werden sollen — ist psychologisch mehr oder weniger interessant und für den Psychologen mehr oder weniger interessant. Aber unmittelbar zur wissenschaftlichen Musikpsychologie und -ästhetik kann sie keineswegs gerechnet werden, weil dazu das methodische Bewußtsein fehlt, das in diesen Disziplinen vorausgesetzt werden muß.

Es bleibt aber noch ein Zweig der Musikwissenschaft zu betrachten und zu bestimmen, und das ist die Soziologie der Musik. Zur Kunstsoziologie gehört z. B. die Theorie des Kunstgeschmacks, der künstlerischen Mode und Manier, z. T. auch der Interpretation und Werkwiedergabe usw., alles Dinge, die nicht bloß ästhetisch, sondern vor allem auch historisch gesehen werden müssen. Geschichte gehört ja nun überhaupt in einem weitesten Sinne zur Soziologie: sie ist ein Phänomen des sozialen, des gemeinschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens. Dementsprechend verschränken sich in der Musiksozio-

<sup>11</sup> Siehe bei F. Krueger: Die Theorie der Konsonanz (IV). Wundts Psychol. Stud. 5, 1910, S. 398. — Daß andererseits schon Zarlino, Rameau usw. als Vorläufer des „dualen Harmoniesystems“ der v. Oettingen und Riemann in Anspruch genommen werden, ändert nichts an der Tatsache, daß es unhaltbar ist.

logie Systematische und Historische Musikwissenschaft; ebenso auch in der Musikethnologie, die mit zum Kernbestande einer Musiksoziologie gerechnet werden darf. Von der Ethnologie oder musikalischen Völkerkunde wurde ja schon, im Zusammenhange mit der Vergleichenden Musikwissenschaft, dasselbe ausgeführt: daß in ihr historische und systematische Betrachtung zusammenkommen. Das Schwergewicht einer Kunstsoziologie liegt freilich nächst dem Historischen im Psychologischen, d. h. also Sozialpsychologischen: eine Kunstsoziologie, die weder historisch noch (sozial-)psychologisch wäre, bliebe ein leeres Gehäuse.

In der Psychologie, Ästhetik, Pädagogik und Soziologie der Musik wird jeweils der spezifische Beitrag der Musikwissenschaft zu einer allgemeinen Ästhetik und Kunstphilosophie und zu einer Allgemeinen Kunstwissenschaft geleistet — letztere im Sinne Max Dessoirs genommen, d. h. als eine alle Künste gemeinsam umgreifende Kunstbetrachtung unter nicht-historischen, aber auch nicht ästhetischen Gesichtspunkten. — Hier mag übrigens auch an den Begriff einer „Allgemeinen Musiklehre“ erinnert werden, wie er im Unterricht der sog. Musiktheorie mit aufzutauchen pflegt. Diese Allgemeine Musiklehre meint (implicite) den allgemeinen Rahmen für die Systematische Musikwissenschaft insgesamt wie auch besonders für deren Anwendung in der Musikpädagogik und technischen Musikausbildung. Zuletzt bedarf es noch der Feststellung, daß es eine „Musikbiologie“ nicht gibt — ein Schlagwort, das noch immer da und dort herumgeistert. Es beruht auf einer Verwechslung von Biologie und Psychologie, vielleicht sogar auf einer absichtsvollen Verwechslung: Es stammt aus der Zeit, wo Biologie Trumpf, Psychologie aber beargwöhnt war, so daß sich z. B. die Kriminalpsychologie schleunigst in „Kriminalbiologie“ umtaufte,<sup>12</sup> usf. Eine Musikbiologie gibt es so wenig, wie es eine Literaturbiologie oder eine Architekturbio­logie gibt. Natürlich ist die Psychologie im weitesten Sinne eine biologische, eine Lebenswissenschaft; man kann aber deshalb nicht einfach auf Namen und Abgrenzung der Psychologie verzichten und sie durch Biologie ersetzen — wie das eben in Zeiten des sog. Biologismus geschah. Z. B. die Konstitutionstypologie ist zwar für die Musikbegabung, weil für die Begabung überhaupt, von Bedeutung, aber sie ist es nur an ihrem psychologischen, nicht am rein biologischen Teile (soweit beides, theoretisch, unterschieden werden kann). Denn Begabung ist etwas Psychologisches — und nur insofern auch Biologisches —, ebenso wie die Musik selbst ein psychologischer, kein physiologischer oder gar physikalischer Tatbestand ist (wie schon eingangs betont). Dasselbe gilt von den motorischen Leistungen des Musizierens: alle Motorik, ein-

<sup>12</sup> So die bekannte Monatsschr. f. Kriminalpsychologie und Strafrechtsreform — ab 1937 „für Kriminalbiologie“.

schließlich der Phonation (Stimmgebung) ist ein psychologischer bzw. psychophysiologischer Tatbestand. Dementsprechend gibt es wohl eine Hörphysiologie, ergänzend auch eine Stimmphysiologie, eine Physiologie des Instrumentenspiels usw., nicht aber eine Musikphysiologie. D. h. die Physiologie — eine rein biologische Wissenschaft — erreicht wohl die Voraussetzungen der Musik im Hören und Musizieren, nicht aber die Musik selbst.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß sich die Systematische Musikwissenschaft aus folgenden Teilfächern aufbaut:

1. als naturwissenschaftlicher Hilfs- und Voraussetzungswissenschaft:

Akustik a) physikalische

b) physiologische (Hör- und Stimmphysiologie);

2. Gehör- (Ton-)psychologie

(psychologische Akustik);

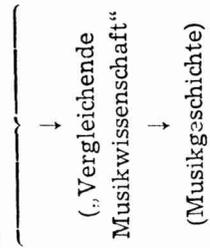
3. Musikpsychologie;

4. Musikästhetik (Musikphilosophie);

sodann an einem Teile:

5. Musiksoziologie (soweit nicht historisch)

6. Musikpädagogik (soweit nicht angewandt).



Eine mittlere und beherrschende Stellung nimmt in alledem die (Gehör- und Musik-)Psychologie ein: diese durchdringt weitgehend auch die übrigen Disziplinen, ohne sie allerdings zur Gänze auszumachen. Diesen Dienst leistet die Psychologie den Geisteswissenschaften insgesamt, daß sie ihnen in allen ihren Zweigen Gesichtspunkte und Methoden an die Hand gibt, ohne sie doch ganz auszufüllen oder an sich zu reißen. Die Zeiten des sog. Psychologismus sind vorbei — wo dies befürchtet werden konnte. Psychologismus, das ist die Relativierung der objektiv-geistigen Ordnungen oder „Strukturen“ — einschließlich der geschichtlichen — auf seelische Vorgänge und Zustände, der „Phänomenalismus“, der vorhin gerade an einem Geisteswissenschaftler wie Kurth kritisiert wurde. Wir haben, seit Felix Krueger, die „Strukturpsychologie“, d. h. eine psychologische Lehre vom seelischen und geistigen Sein.<sup>13</sup> Die Zeiten der „Psychologie ohne Seele“, der bloßen Bewußtseinspsychologie sind vorüber. Psychologie und Philosophie, Psychologie und Geisteswissenschaften, Psychologie

<sup>13</sup> Näheres bei Wellck: Das Problem des seelischen Seins, Leipzig 1941 (\*Bonn 1949; im Satz); und: Die Wiederherstellung der Seelenwissenschaft im Lebenswerk Felix Kruegers, Beitr. z. christl. Philos. Heft 5/6, Mainz 1949 (auch selbständig; im Satz).

und Philosophische Anthropologie können wieder zueinander und finden sich auf gemeinsamer Plattform. So stellt die Psychologie nicht nur das Kernstück der Systematischen Kunstwissenschaften, sondern greift nicht minder auch in die Historischen helfend ein, das letztere besonders in zwei Punkten: 1. als Psychologie der geistesgeschichtlichen Strukturen und „Stile“ oder „Strömungen“ (wie etwa im Bereiche der Bildenden Kunst bei Wölfflin), überhaupt als psychologische Stilkunde; 2. in der Biographik a) als Charakterologie, b) als Ausdruckskunde (Graphologie, Physiognomik usw.). Hier — aber natürlich nicht hier allein — zeigt sich die Bedeutung der Systematischen — besonders also der psychologischen — Musikwissenschaft für die Historische, weiter noch: die Bedeutung der Psychologie überhaupt für die Geschichte. Die Bedeutung (umgekehrt) der Historischen für die Systematische Musikwissenschaft bedarf keiner Betonung. Bei allen Unterscheidungen — um deren begriffliche Klarheit es uns hier ging —, so unentbehrlich sie für eine klare Methodik sind, bildet eine Wissenschaft doch je in sich eine Einheit: Unterscheidungen sind keine Scheidungen.

Die Bedeutung des Systematischen Teiles der Musikwissenschaft geht schon aus dem Umfange der genannten sechs Unter-Disziplinen hervor; die Schwierigkeit, sie alle zu beherrschen, ergibt sich aus ihrer sehr verschiedenen Einbettung in allgemeinere, umgreifende Nachbarwissenschaften. Ganz besonders ohne sehr gründliche Fundierung in der allgemeinen Psychologie samt deren physiologischen Voraussetzungen kann eine Gehör- und Musikpsychologie und überhaupt eine Systematische Musikwissenschaft nicht ernsthaft gefördert werden. Es ist ein Unding zu erwarten — wie bisher meist —, daß alles dieses so am Rande, gewissermaßen mit der linken Hand erledigt werden könne — etwa nach der heute schon belächelten Maxime, daß „Psychologie sich von selbst verstehe“.<sup>14</sup> Zu fordern ist demnach für den Systematischen Musikforscher nicht bloß eine vollkommene Ausbildung in Philosophie und vor allem Psychologie, sondern, was dazu gehört, eine angemessene Vertretung seiner Fachrichtung im offiziellen Lehrbetrieb der Universitäten. Zu fordern sind an großen Universitäten jeweils zwei Lehrstühle für Musikwissenschaft — wie sie schon in Wien in der Ära Guido Adler-Lach-v. Ficker, leider aber nur vorübergehend, bestanden haben. Die Vergleichende Musikwissenschaft sollte — der Theorie nach — zwischen beiden Lehrstühlen geteilt werden oder, im Gegenteil, ihr engstes Bindeglied abgeben,<sup>15</sup> sie wird aber

<sup>14</sup> „In weiten Kreisen, auch beim Arzt, ja sogar beim Psychiater, gilt es das weitverbreitete Vorurteil zu überwinden, daß Psychologie sich von selbst verstehe.“ H. Christoffel in der Schweizerischen Zschr. f. Psychol. u. ihre Anwendungen 2, 1943, S. 142.

<sup>15</sup> Sie schlägt von der mittleren Gruppe der (2. bis 5.) Teilfächer unserer obigen Aufstellung aus die Brücke hinüber von der Systematischen zur Historischen Musikwissenschaft.

in der Regel (wie im Wiener Beispiel) dem Systematischen Lehrstuhl mehr oder minder ausschließlich zufallen. Damit gewinnt dieser ein ganz außerordentliches Gewicht: da andererseits auch alle philosophischen Musikdisziplinen in ihm vereinigt 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.

## HISTORISCHE UND SYSTEMATISCHE MUSIKFORSCHUNG

THESEN ZUR GRUNDLEGUNG IHRER ZUSAMMENARBEIT

VON WALTER WIORA

**Inhalt:** I. Zur bisherigen Entwicklung. — II. Prinzipien systematischer Musikforschung auf geschichtlicher Grundlage. — III. Prinzipien musikgeschichtlicher Forschung auf systematischer Grundlage. — IV. Die Einheit der historisch-systematischen Musikforschung.

Daß es der Musikwissenschaft aufgegeben sei, die reichen bunten Felder der Vergangenheit zu durchforschen, ist seit dem 18. Jahrhundert ebenso selbstverständlich geworden, wie es seit dem Aufkommen des Historismus zu den „verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten“ gehört, daß Musikwissenschaft die Wissenschaft von der Musik sei: systematische Erkenntnis eines übergeschichtlichen Zusammenhanges. Den Heutigen ist die historische Musikwissenschaft eine vertraute Wirklichkeit, systematische ein Problem. Zwar teilt mancher überlegend das Fach in diese beiden Zweige ein;<sup>1</sup> ihre tatsächliche Arbeit aber widmen die meisten Fachvertreter nur dem einen; die Aufgaben, welche einer systematischen Musikwissenschaft zu stellen wären, überlassen sie den Vertretern anderer Disziplinen und Wissensformen: der Philosophie, der Psychologie, der schöngeistigen und pädagogischen Musikkultur. Neben der Herrscherin Musikgeschichte gilt ihnen als ernsthafte Musikwissenschaft nur die vergleichende Kunde vom Volk und fernen Völkern und jene Naturforschung, die man im uneigentlichen Sinne des Wortes „systematische Musikwissenschaft“ benannt hat: die Lehre nicht von der Musik selbst als einem Bereiche des geistigen Seins, sondern von ihren akustischen Grundlagen. Ob aber systematische Musikwissenschaft im eigentlichen Sinne, d. h. als Lehre vom Wesen, vom Allgemeinen, vom Ganzen des Kulturgebietes Musik überhaupt möglich sei, erscheint angesichts der Vielfalt geschichtlicher Stile und Wandlungen

<sup>1</sup> Z. B. Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (VfMw I, 1883) u.ö. Vergl. auch W. Gurlitt, *ZfMw I*, 572.