

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.

als zweifelhaft. Wie sollte man Wesentliches und Inhaltvolles aussagen können, was für alle diese Stile zutrifft? Gilt nicht jede Wahrheit über Form oder Ausdruck der Musik immer nur für einen begrenzten Zeitraum, ist also nicht jede musikwissenschaftliche Erkenntnis historischer Natur? Sind nicht Theorien, welche allgemeine Geltung beanspruchen, wie diejenigen Riemanns, nur dogmatische Verallgemeinerungen von Sätzen, die lediglich für den Wiener klassischen Stil oder für die Musik des Abendlandes zu Recht bestehen, so wie die bisherige Ästhetik der Kunst nach einem bekannten Worte von Woringer in Wahrheit eine Stilinterpretation des klassischen Kunstphänomens war?

Über die Musikästhetik herrschen Ansichten, wie: „Streng genommen, gibt es so viele Musikästhetiken, als es Musikrichtungen, als es Meister, ja als es große Kunstwerke gibt, denn jeder und jedes von ihnen folgt seinen eigenen Regeln.“<sup>2</sup> Und die „Musiktheorie“ definierte jüngst Jacques Handschin<sup>3</sup> „als die Aufstellung eines Systems von Begriffen, die das Technische der Musik zu erfassen suchen (ein Versuch, der selbstverständlich immer von der Musik einer bestimmten Art, nicht von der Musik ‚an sich‘ ausgeht)“. Auch Vertreter der Musiktheorie selbst hegen die Auffassung, sie habe nicht spekulativ dem Ideal ewig gültiger Gesetze nachzuirren, sondern historisch-deskriptiv tatsächliche Stilgesetze der Vergangenheit und Gegenwart darzustellen: Kontrapunkt des Palestrinastils, Wiener klassische Formen, Zwölftönenmusik usw. „Musik überhaupt“ sei ein leerer Unbegriff. Nicht mit ihr solle sich die Theorie beschäftigen, sondern mit geschichtlich „bestimmter, gegebener Musik.... Es gibt keine absolut gültigen Grundtatsachen der Musik.... Wir stehen heute — mehr oder weniger bewußt — unter der Vorstellung einer historisch-relativierten Musikanschauung.“<sup>4</sup>

Darüber entrüstet sich, wer dogmatisch überzeugt ist, daß in den Werken der „Klassiker“ und der Tonordnung des Abendlandes etwas „Unvergängliches“ sei, das „ewige“ Wesenheiten repräsentiere. Es widersprechen aber auch jene schöpferischen Meister, welche die tiefere Tradition der alten Musiktheorie fortführen, so Hindemith: „Das was in der alten Lehre durch alle Stile und Zeiten gilt, weil es sich nicht auf Stileigenheiten und Zeitbedingtes stützt, ist unangetastet geblieben.“<sup>5</sup> Und es widerspricht, wer zu spüren glaubt, daß die „Theorie“ der Musik die Aussicht habe, sich auch als Zweig wissenschaftlicher Erkenntnis zu erneuern und ein Kernstück der künftigen Musikwissenschaft zu werden.

Wie über die Theorie und Ästhetik der Musik, so streiten gegensätzliche

<sup>2</sup> H. J. Moser, Allgemeine Musiklehre, 1940 (Götschen 220).

<sup>3</sup> In seinem musikgeschichtlichen Abriss in „Musica aeterna“, 1948.

<sup>4</sup> H. Erpf, Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik, 1927, S. 9. 12 u.a.

<sup>5</sup> Unterweisung im Tonsatz, S. 24.

Ansichten über die systematischen Teile auch der anderen Geistes- und Gesellschaftswissenschaften, z. B. Geschichtsforschung gegen Soziologie oder Rechtsgeschichte gegen Naturrecht.<sup>6</sup> Darüber hinaus aber geht seit dem Altertum der unablässige Streit um das Verhältnis des Besonderen und des Allgemeinen, des Einzelnen und des geordneten Ganzen in der Welt überhaupt.<sup>7</sup> Den Einen dünkt nur Lebendig-Konkretes, Individuell-Geschichtliches wahrhafte Wirklichkeit zu sein, das vermeintliche Allgemeine dagegen leere Trivialität oder bloße Nomenklatur oder abstraktes Hirngespinnst oder verallgemeinertes Dogma. Die Anderen möchten im Gegenteil über das chaotische Vielerlei des Vergänglichen hinauskommen und suchen ewige Ideen und Ordnungen, welche ihnen erhaben über dem Wirrsal der Moden, Parteien und Umstürze zu bestehen scheinen, wie die Sterne über den Sterblichen. Indessen ist es nicht Sache der Wissenschaft, den vielfältigen religiösen, philosophischen oder politischen Weltanschauungen, welche auf diese Fragen antworten, zu folgen und ihren Streit mitzumachen.<sup>8</sup> Es steht ihr so wenig an, sich kritiklos historistischen Auffassungen anzuschließen, wie andererseits Strömungen, welche den Historismus durch Restauration abgenützter Gedankenmassen zu überwinden trachten. Sie darf so wenig bei dem abwertenden Argwohn der Historiker stehen bleiben wie andererseits systematische Geisteswissenschaft postulieren, ohne die Bedenken der Historiker durch Einsicht und Tat hin'änglich zu entkräften. Wie jede Frage, für welche sie zuständig ist, so hat sie auch diese weder zu umschwärmen noch zu umgehen, sondern allein in der ihr aufgegebenen Weise zu behandeln, nämlich thematisch zu stellen und methodisch zu untersuchen.

Wie also ist systematische Musikforschung trotz den Bedenken der Historiker zu ermöglichen, und welches sind ihre Gegenstände und Methoden im Unterschiede zu denen der Geschichtsforschung? Diese Frage nach Artung und Grenzen der beiden Zweige bringt sogleich die Frage nach ihren Beziehungen mit sich: inwieweit gehören sie zusammen und wie können sie einander nützen? Was für Möglich-

<sup>6</sup> Vergl. Rothackers jüngst neugedruckte „Logik und Systematik der Geisteswissenschaften“ (zuerst im Handbuch der Philosophie von Bäumler und Schröter, 1926).

<sup>7</sup> Zur systematisch-philosophischen Fassung dieses Grundthemas der Philosophiegeschichte siehe unter anderem Nicolai Hartmanns „Systematische Philosophie“ u. Theodor Litts hegelianische Abhandlung: „Das Allgemeine im Aufbau der geisteswissenschaftlichen Erkenntnis“, 1941 (Schr. d. sächs. Ak., phil.-hist. Kl. 93,1).

<sup>8</sup> Rothacker stellt a.a.O. die Abhängigkeit geisteswissenschaftlicher Richtungen von Typen der Weltanschauung dar, nicht aber den sich allmählich entwickelnden wissenschaftlichen Charakter der aufsteigenden Geisteswissenschaften, ihre teils versuchte, teils gelungene Reinigung von Ideologien und damit die Ausprägung voller Wissenschaftlichkeit gegenüber unreiner oder Halbwissenschaft, die in fremden Dingen befangen bleibt. Die Problematik der Betrachtungsweise Rothackers zeigt auch eine unerfreuliche Dissertation, welche sie auf die Musikwissenschaft zu übertragen versucht (G. Wierling, „Das Tonkunstwerk als autonome Gestalt oder Ausdruck der Persönlichkeit. Ein Beitrag zur Methodologie der Geisteswissenschaften“, 1931).

keiten gibt es, wie sie fruchtbar zusammenarbeiten können? Die Antwort hat nicht nur durch die Tat, d. h. durch überzeugende wissenschaftliche Leistungen, zu erfolgen, sondern auch durch grundsätzliche Klärung. Diese besteht aus der Rückbesinnung auf die bisherige Entwicklung bis zum gegenwärtigen Stande, aus der Einsicht in das Wesen der Sache und dem Vorblick auf den „rechten Weg“ der Forschung. Prinzipien- und Methodenlehre darf sich nicht damit begnügen, dem bisherigen Verlaufe der Forschung nachzudenken; wesentlich ist es, die Grundlagen der gegenwärtig aufsteigenden, lebendigen Forschung zu läutern und produktiv weiterzubilden. Das Forschen bedarf des redlichen und fruchtbaren Grundes und damit der reinigenden und produktiven Grundlegung. Es ist dies keine willkürliche Setzung beliebiger Aufgaben, sondern ihrer Idee nach eine Form strengen Erkennens. Sie hat diejenigen Ziele und Wege aufzuzeigen, die sich aus dem Wesen der zu untersuchenden Sache, aus der Idee und den Gesetzen der Wissenschaft und aus dem Zuge und Stande der Forschung folgerichtig ergeben.

Zu solcher produktiven Grundlegung der Zusammenarbeit zwischen historischer und systematischer Musikforschung beabsichtige ich im Rahmen einer umfangreichen Darstellung musikwissenschaftlicher Grundbegriffe beizutragen. Als vorläufiger Bericht über diese Untersuchung und zur Anregung anderer Forschungen mögen folgende Thesen dienen.<sup>9</sup>

### I. Zur bisherigen Entwicklung

Die Geschichte der Musikwissenschaft scheint aus drei Abschnitten oder „Sätzen“ zu bestehen, die in einer, doch nicht jeder Hinsicht wie Thesis, Antithesis und Synthesis aufeinander folgen. Im ersten Abschnitt (Antike, Orient, Abendland bis zum 18. Jahrhundert) bilden sich hohe Formen systematischer Betrachtung oder „Theorie“ der Musik, aber keine historische Forschung von gleichem Range. Im zweiten Abschnitt entwickelt sich die Geschichtsforschung zu einem reich verzweigten und bewegten, arbeitsteiligen Wissenschaftsbetrieb; sie erlangt die Vorherrschaft über das systematische Wissen, drängt es zurück und durchsetzt es mit historischen und historistischen Denkformen. Ein drittes Stadium scheint zu beginnen, in dem die Musikhistorie und die zu erneuernde systematische Musikforschung als gleichgewichtige Partner zusammenarbeiten, einander zur Grundlage dienen und darüber hinaus als Teilmomente in gemeinsame Formen des Erkennens eingehen.

<sup>9</sup> Weitere Vorarbeiten und Beiträge enthalten mein Referat „Das musikalische Kunstwerk und die systematische Musikw.“ auf d. 2. Internat. Kongress f. Ästh. u. allg. Kunstw. in Paris, 1937, der Artikel „Bruckner“ im Sammelwerk „Die großen Deutschen“ 1936, d. Abhandlg. „Systematik der mus. Ersch. des Umsingens“ (Jb. f. Volksliedf. VII, 1941), der Artikel „Absolute Musik“ in MGG, sowie die drei demnächst erscheinenden Bücher „Volkskunde und Musikwissenschaft“, „Bruckner“ und „Zur Philosophie der Musik“.

## a) Die alte Musikwissenschaft

1. Das Erbe des ersten Stadiums der Musikwissenschaft birgt einen reichen Schatz von Erkenntnissen, die nicht nur damals „gültig“ und anerkannt waren, sondern schlechthin gültig und wahr, aber „vergessen“ sind. Es ist eine der wesentlichen Aufgaben der historisch-systematischen Forschung, weit über die bisherigen Ansätze hinaus dieses bleibend Wahre aus dem schuttbedeckten Erbe der alten Musikwissenschaft auszugraben.<sup>10</sup> Wie uns das Charakterbild eines Menschen plastischer wird, wenn wir die Erfahrungen und „Ansichten“ anderer heranziehen und ihn dadurch von mehreren Seiten sehen, so wird das Bild vom Wesen der Musik plastischer, wenn wir die Aspekte heranziehen, die es, von verschiedenen Stellen der geschichtlichen Welt aus gesehen, bietet. Unter den griechischen, orientalischen, mittelalterlichen Aspekten vom Wesen der Musik finden sich Einsichten, die zwar in ihrer Fassung zeitbedingte, aber in ihrer Gültigkeit nicht zeitbeschränkt sind; sie wollen nicht nur als geschichtliche Quellen benutzt, als Ausdruck ihrer Zeitalter geistesgeschichtlich gedeutet oder (wie die Ethoslehre) als Merkwürdigkeit berichtet, sondern auch als wirkliche Erkenntnisse sachlich ernstgenommen werden. Wichtiger als die geistesgeschichtliche Würdigung der Meister des Erkennens, wie Platon, Aristoxenos, Boetius, Jakob von Lüttich, Tinctoris usw., ist es, sie sachlich-systematisch zu verstehen, d. h. diejenigen Phänomene wirklich zu Gesicht und Gehör zu bekommen, auf die sie hinweisen, und so allererst zu erwerben, was wir als ihr Erbe besitzen.

2. Die alte Musikwissenschaft hat, im Gegensatz zur neueren, nicht Geschichte erforscht, aber Geschichte gemacht. Sie ist ein denkwürdiges Beispiel für ungeknickten Willen zur Macht der Vernunft und für den Erfolg dieses Willens. Unvergleichlich kräftiger und wirksamer als die neuere Musikwissenschaft, hat sie die Praxis bestimmt. Imperio rationis<sup>11</sup> schuf sie Maßnormen, Tonsysteme, Temperaturen, Notenschriften, mensurale Rhythmik und andere Gerüste des objektiven Geistes und bereitete damit die Grundlage für den Aufstieg der abendländischen Tonkunst.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Auf diese Hinterlassenschaft im Ganzen ist das alte Prinzip anzuwenden, das bei Joh. de Grocheo lautet: „Diligenter considerantes pluralitatem opinionum quaerere et ex illis extrahere quod est verum“.

<sup>11</sup> „... ratio quasi domina imperat... atque adrectum deducit.“ (Boetius, De musica I 34).

<sup>12</sup> Die Grundlegung der späteren, zum Teil irrationalen Gehalten zugeneigten Musik durch eine so rationale Systematik widerspricht lebensphilosophischen Anschauungen über den Wert des Geistes, Unterschätzungen der Macht des Geistes (wie bei Max Scheler) und der für das Verhältnis von Leben und Vernunft in neuerer Zeit kennzeichnenden Ansicht, die Theorie hinkte stets hinter der Praxis einher. Es gibt vorangehende und nachfolgende Musiktheorie, wie vorangehenden und nachfolgenden Geist überhaupt, und daneben als ein Drittes das selbstzweckliche, selbstherrliche Denken, das nur nimmt, nicht gibt: „Quanto praeclarior est scientia musicae in cognitione rationis quam in opere efficiendi atque actu! Tantum quantum corpus mente superatur;...“ (Boetius, ebd.). Das wechselseitige Verhältnis musikalischer Theorie und Praxis bedarf jenseits der Vorurteile eingehender Untersuchung.

3. Wir heutigen Musikwissenschaftler haben von den einstigen nicht wenig zu lernen. Voran leuchtet uns das griechische Ergriffensein und Begreifen von Urphänomenen der Musik.<sup>13</sup> In ihrer ursprünglichen Fassung haben diese Begriffe<sup>14</sup> einen frischen Gantz, der sich zu ihrer heutigen Abgegriffenheit verhält wie ein durchblutetes Antlitz zu den Bildern auf abgenutztem Papiergeld. Des Nachdenkens würdig sind die kunstvollen Methoden einstigen Denkens, die Weisen kontemplativ-theoretischen Betrachtens,<sup>15</sup> das Streben über das Auflesen von Einzelwahrheiten hinaus zur Summa, zum Speculum, zum Gesamtbilde des Reiches Musik und zu seiner Eingliederung in das Bild vom Menschen und vom Seienden im Ganzen.

4. Während jedoch abseitige Sekten der Musikanschauung antikes Glaubensgut über Musik und Kosmos umschwärmen, verbindet die Wissenschaft den liebenden Respekt vor ihren Ahnen mit sondernder Kritik. Sie hat dort von ihnen zu lernen und hier sich zu distanzieren und eigene Wege zu gehen, so in ihrem Verhältnis zur Zeit (d. h. zur Geschichte wie zum Zeitlosen, zum Strome der Zeit durch die Gegenwart hindurch und damit zur Zukunft). Die alte Theorie ist ahistorisch; sie durchdenkt nicht die übrigen Kulturen der Musik außer der eigenen Lebenswelt. So fehlt ihr die Art der Systematik, welche historisches Wissen voraussetzt.<sup>16</sup> Ihre vermeintlich unveränderlichen, starren Denzgehäuse haben keine Fenster nach anderen Lebenswelten. Viele sind von krauser Unvernunft durchsetzt, Konglomerate aus echter Wesensschau, empirischem Handwerker- und Kennerwissen, archaischen Mythen und phantastischer Spekulation. Adelig große Gedanken sind von Gewächs und Gestrüpp umwuchert und dieses dann wieder, wie in den Theologen, schematisiert. Autoritätengläubig schleppt man alte Traditionen in verschiedenen Graden der Versteinerung mit sich. Doch sind bekanntlich die Unterschiede innerhalb der alten Musikwissenschaft groß, z. B. zwischen den Erstarrungsformen der spekulativen *Musica theórica* und der handwerksnahen Kompositionslehre von *Tinctoris* bis Rameau.

<sup>13</sup> Nur durch ähnliche Ursprünglichkeit der Vertiefung in das Wesen der Sache können wir hinter den verschiedenen Fassungen (als göttliche Wesen, Mythen, Ideen, Kategorien) die ursprünglichen Ergriffenheiten „wiedererkennen“; zum „Lesen“ der Texte gehört das *αναγγηρωσκειν*.

<sup>14</sup> Z. B. Musik, Theorie, Rhythmus, Ethos, Harmonie (als Einheit, die den Gegensatz voraussetzt, vgl. z. B. Heraklit, *Die's fr.* 8 u. 51, im MA „*Di sonantia concors*“) oder *ὅλη μουσικὴ φωνὴ καὶ κίνησις σώματος* und die Musik selbst *τεχνη πλεονεξος ἐν φωναῖσι καὶ κινήσει* (so bei Aristides Quintilian, ed. Schäfer S. 169 u. 165).

<sup>15</sup> Vgl. die Wurzelverwandtschaft von Theorie und Theater. Diesseits seiner metaphysischen Ideen'ehre zeigt Platon den Schritt von der Lust des Theaterpolitikus an schönen Stimmen zur „theoretischen“ Einsicht in das Wesen des Schönen (z. B. *Politeia* V, 20).

<sup>16</sup> Am nächsten kommen Überblicke über die Musik der eigenen Lebenswelt, welche deduktive Einteilung mit empirischer Sammlung (die beiden Wege „von oben“ und „von unten“) verbinden, wie Johannes de Grocheos Darstellung der Musik in Paris um 1300 oder die Charakteristik der zeitgenössischen Gattungen im *Synagma III* von Praetorius (s. besonders die tabellarische Übersicht).

## b. Die neuzeitliche Idee der Wissenschaft und der Aufstieg der Musikgeschichte

1. Die neue Musikforschung unterscheidet sich von der einstigen besonders darin, daß sie strebt, eine „Wissenschaft“ im Sinne der Neuzeit zu sein. Im Unterschiede zu allen anderen Formen des Erkennens (nur die griechischen nähern sich ihr zuweilen) ist die Wissenschaft der Neuzeit das abendländische und später menschheitliche Gemeinschaftsunternehmen, in spezialistisch verteilter, unablässig fortschreitender, methodischer Arbeit alles in der Welt, was ihr zugänglich ist und der Erkenntnis wert erscheint, kritisch zu durchforschen und die Ergebnisse zu Gebäuden sicheren Wissens zusammenzufügen. Sie will zu fernen, größtenteils unabsehbaren Zielen vordringen, und dieses Fortschreiten scheint ihr trotz Abwegen und Rückschritten im Wesentlichen zu gelingen. Mit der Idee dieses größten Kollektivunternehmens des Menschen ist eine Reihe von Wesensgesetzen folgerichtig mit aufgegeben: thematische und methodische Untersuchung als allein wissenschaftliches Verhältnis zur Sache, im Gegensatz zu bloßen Meinungsäußerungen, Spekulationen und Privatsystemen; Durchforschung aller Arbeitsfelder; Selbstkritik, Unabgeschlossenheit, ständige „Überholung“ der Methoden, im Gegensatz zu fertigen „Systemen“; bewußter Kampf gegen erkenntnisstörende Tendenzen und Ideologien und Befreiung von ihnen; Bewußtsein der begrenzten Reichweite wissenschaftlichen Erkennens, im Gegensatz zu metaphysischer Spekulation wie zur Hybris des Verstandes. In dem Maße, als ein Fach diese Gesetze erfüllt, gehört es zur Wissenschaft im strengen Sinne der Idee. Die verhältnismäßig jungen Bemühungen, die den Titel Geisteswissenschaft tragen, sind bisher nur teilweise Wissenschaften in jeder Hinsicht, doch entwickeln sie sich, trotz neuromantischen Abwegen, in dieser Richtung. Ihre Idee von Wissenschaftlichkeit ist im Verhältnis zu den Naturwissenschaften zu modifizieren, aber nicht weniger streng zu fassen. Die Eingliederung in diesen Zusammenhang und die wachsende Erfüllung seiner Gesetze ist der Grundzug der neueren Musikforschung als Wissenschaft und ihre bleibende Aufgabe.

2. Den Wesensgesetzen der Wissenschaft entsprechend hat die Musikforschung nach und nach alle Provinzen des Reiches „Musik und Musikwesen“ zu durchforschen. Sie würde das Gesetz, nach dem sie angetreten, nicht zur Hälfte erfüllen, wollte sie sich dauernd auf die historischen Fragen beschränken und das weite Land der systematischen Forschung mißtrauisch umgehen. Der Zustand einseitiger Herrschaft des einen und der Verkümmerng des anderen Zweiges ist darum eine Episode.

5. Diese „Episode“, die vorübergehende einseitige Ausbildung und Vorherrschaft der Historie, ist keineswegs nur in der Romantik und der „Historischen Schule“ begründet, sondern im Ganzen der neuzeitlichen

Geistesgeschichte. Verschiedene Prozesse, die im späten Mittelalter beginnen, wirken sich nach und nach immer stärker aus, so, den Weg freimachend, der Verfall der Kontemplation, des Universalismus, des Ideenrealismus, der Vorstellung vom Kosmos als *musica mundana* und mit alledem der Niedergang der spekulativen Musiktheorie (die als Universitätsfach im 16. Jahrhundert eingeht); so andererseits, den Boden bereitend, die Entwicklung des Tatsachendurstes seit dem „Zeitalter der Entdeckungen und Erfindungen“ und des neuen Geschmacks am Menschlichen, an der Vielfalt der Individuen, an der Farbigkeit der irdischen Sinnenwelt. Dann fördert der neuzeitliche Empirismus die historische Tatsachenforschung (so in England Hawkins, Burney u. a.). Das literarische Publikum des bürgerlichen Zeitalters verlangt nach Geschichte und Geschichten. Insonderheit aber wächst der historische Sinn mit der Begeisterung für lebensvolle Individualität, „Originalgenies“ und naturhaftes Werden seit Herder und dem Sturm und Drang, mit der Freude an der anschaulichen Vielfalt und dem stillen Wachstum der Völker in der Historischen Schule und mit der romantischen Sehnsucht nach romanesken Szenen und Mondlandschaften der Geschichte. Positivismus und Evolutionismus schließlich lassen nur noch „exakte Tatsachenforschung“ und „genetische Erklärung“ gelten. Dazu kommen die Reform- und Renaissancebewegungen: die Versenkung in die wiederersehnte Musik der magischen Frühe (Orfeo) und der Antike, die alte „reine Kirchenmusik“ und das „Volkslied“, Palestrina und Bach. Aber auch die konservativen und fortschrittlichen Richtungen brauchen die Geschichte, um sich zu rechtfertigen; so treibt es z. B. Anhänger Mozarts wie Wagners zur Geschichte der Oper. Und im Wettstreit um kulturgeschichtlichen Ruhm kehren alle Nationen und sonstigen Verbände ihre musikalischen Verdienste hervor. Nicht zuletzt aber wirken innerwissenschaftliche Motive. Die reiche Vergangenheit der Musik bot der neuen Forschungslust ein anziehendes Betätigungsfeld, das verhältnismäßig leicht zugänglich war (wenn auch nicht so leicht wie die Geschichte der Dichtung und der bildenden Kunst). Und die Ermittlung der geschichtlichen Tatsachen war das vordringliche Unternehmen im neuen Aufstiege der Musikwissenschaft.

4. So heterogen auch die Antriebe sind, die auf die neuzeitliche Musikgeschichte gewirkt haben, so schreitet sie doch bisher, im ganzen gesehen, den „sicheren Gang einer Wissenschaft“. Mehr und mehr entwickelt sie sich zur Selbständigkeit: von eingestreuten historischen Stellen in musiktheoretischen Traktaten des Humanismus zur vollen Entfaltung als eigene Wissenschaft und von der Vertretung durch Liebhabereforscher zum eigenen Beruf des Musikhistorikers. Es wachsen Wissensschatz und Schrifttum; der Kreis der Mitarbeitenden dehnt sich über die Erde, das Verfahren gewinnt, besonders seit dem späteren 19. Jahrhundert, an Wissenschaftlichkeit, und in planmäßigen Publikationen wird für Forschung und Lehre eine breite Quellenbasis geschaffen. Nach uni-

versalgeschichtlichen Versuchen bis Fétis und Ambros verzweigt sich das Fach in zahlreiche Hauptäste und Nebenzweige, und wenn auch die Scheinwerfer des Musiklebens ihre Lichtkegel bald auf diese, bald auf jene Stelle der Vergangenheit legen, so wird und bleibt doch jede Stelle ein Gegenstand der Forschung. Wann und mit welcher Intensität die Themen in Angriff genommen werden, hängt unter anderem von den Wandlungen des Musiklebens ab, doch kommen alle Themen an die Reihe, und der Ertrag der Untersuchungen, auch wenn sie zu ganz anderen Zwecken unternommen werden als für den Fortschritt der Wissenschaft, dient diesem gleichwohl und fügt sich in ihn ein. Überblickt man systematisch den Sektor Musik in der geschichtlichen Welt gemäß seiner Gliederung in Zeitalter, Völker, Gattungen usw. und im Vergleich damit den faktischen Werdegang der musikhistorischen Forschung, so wird offenbar, daß diese einen der möglichen Themenkreise nach dem anderen einbezieht und sich in der Richtung auf vollständige Erfassung des ganzen Sachgebietes hin erweitert. Nach und nach wendet sie sich jedem Zeitalter, jedem Lande, allen sozialen Schichten zu, so über den abendländischen Bereich hinaus dem europäischen Osten, dem Orient, der Frühgeschichte, so über die Kenner- und Herrenkunst den Mittel- und Grundschichten, dem „Volk“. Nach und nach treten die verschiedenen Seiten der Musikkultur ins Licht, zunächst nur berührt, dann stark aufleuchtend und oft überbetont, später schlichter und bläser eingegliedert: Mensch und Sache, Künstler- und Gattungsgeschichte, Geschichte des Klanges, der Form, des Gehaltes und Symboles, Geschichte der Musikanschauung, der Instrumente, der Notation, die Musik für sich und im Rahmen der Kulturgeschichte usw. Gegensätze in der Themenstellung, wie die zwischen Spitta, Riemann und Kretzschmar, heben sich mit der Zeit auf, und es bleiben nur Unterschiede des Akzentes. Nach und nach schließlich zieht die Musikhistorie alle Arten der Quellen planmäßig heran: zunächst die schriftlichen Äußerungen über Musik, dann fortschreitend die Tonschriftdenkmäler der Musik selbst, dann Instrumente, Bilder u. a., schließlich die (bisher noch wenig ausgewertete) mündliche Überlieferung im Volke als wichtigsten Quellenschatz für die Frühgeschichte.

### c. „Theorie“ und „Ästhetik“ im Zeitalter des wachsenden historischen Bewußtseins

1. Das Zeitalter höchster Blüte der Musik hat neben der aufsteigenden Geschichtsforschung einen großen Schatz systematisch wertvoller Erkenntnisleistungen hervorgebracht, die ebenso wie die Wissensschätze der vorangehenden Epochen nicht nur als historische Quellen aufschlußreich sind, sondern als bleibend gültige Einsichten der systematischen Auswertung harren. Verstreut und unter dem Vielerlei des Zeitbeschränkten oft unscheinbar, finden sie sich in der Musiktheorie und

praktischen Musiklehre (voran bei den Meistern der „Kompositionswissenschaft“, wie Rameau, Mattheson, Ph. E. Bach), in den musikalischen Affekten- und Figurenlehren, den Versuchen musikalischer Grammatik und Rhetorik und nicht zuletzt in jenem Schrifttum über das Wesen der Musik, das man „Ästhetik“ zu nennen pflegt. Diese in Bausch und Bogen abzuwerten, wozu noch heute mancher Historiker neigt, ist ungerecht und unproduktiv. Diesseits ihrer metaphysischen Spekulationen bergen die Schriften philosophischer Denker von Herder bis Nietzsche ein bedeutsames Gut an sachlicher Einsicht;<sup>17</sup> es harret des Verständnisses, der Auswertung und Fortführung.

2. Neben den begrifflichen Erkenntnisleistungen steht die unausgesprochene Musikwissenschaft jener Komponisten, welche Urphänomene und Strukturen des Reiches Musik nicht nur unauffällig verwirklichen, wie alle Musiker, sondern sie bewußt demonstrieren. Sie haben Werke geschaffen, die zur systematischen Musikwissenschaft im doppelten Sinne dieses Wortes beitragen, insofern sie sowohl Wesenheiten wie Ordnungszusammenhänge der Musik darstellen. Es sind *specula musicae*: eine klingende Phänomenologie der Musik<sup>18</sup> und Lehre von ihrer Wesensverfassung (z. B. von den Möglichkeiten der Veränderung eines Themas oder von Grundformen der Gestalt und des Gehaltes am Leitfaden des Tonartenzirkels).<sup>19</sup> In solchen Werken und in der Theorielehre der Meister<sup>20</sup> pflanzt sich eine *Theoria perennis* fort. In verschiedenen Fassungen abgewandelt, gilt sie „durch alle

<sup>17</sup> Es ist sehr viel mehr, als nach den Darstellungen von Moos, Schäfke u. a. zu vermuten wäre. Dazu kommen treffliche Kompendien, wie Ferd. Hands „Ästhetik der Tonkunst“, die Schriften der Musiker und allgemeinere Darstellungen, die auch für die Musikwissenschaft reiche Belehrung und Anregung bieten, z. B. die ausgezeichnete „Ästhetik des Häßlichen“ von Rosenkranz.

<sup>18</sup> Man vergleiche die Leistungen Bruckners für die Phänomenologie der Intervalle, Akkorde, der Pause, der äußeren und inneren Dynamik des Werdens, der thematischen Entwicklung usw. z. B. mit der phänomenologischen Leistung von Hornbostels in seiner „Psychologie der Gehörerscheinungen“.

<sup>19</sup> Z. B. die Zyklen Bachs, Spätwerke Beethovens, die Préludes und Etudes Chopins und jüngst Hindemith und Bartok. Unter den früheren Meistern sind besonders Ockeghem und Josquin zu nennen.

<sup>20</sup> In künstlerischer und auch in begrifflicher Fassung, wie einst Tinctoris, Zarlino, Rameau, später Hindemith (oder, in sehr anderer Weise, Richard Wagner) stellte Bruckner das Wesen der Musik dar. Er ist ja einer der ersten, die nach der langen Unterbrechung seit dem 16. Jahrhundert wieder musikalische Wissenschaft an Universitäten lehrten, und steht neben seinem Kollegen Hanslick und neben Guido Adler, wie die *theoria perennis* (wennschon in Sechterschem Gewande) neben der „Ästhetik“ und der Stilgeschichte. Merk- und denkwürdig sind folgende Sätze in der verklausulierten Antrittsvorlesung des Lektors Bruckner: „So wie jeder wissenschaftliche Zweig sich zur Aufgabe macht, sein Material zu ordnen und zu sichten, so hat ebenfalls auch die musikalische Wissenschaft — ich erlaube mir, ihr dieses Attribut beizulegen — ihren ganzen Kunstbau bis in die Atome seziiert, die Elemente nach gewissen Gesetzen zusammengruppiert und somit eine Lehre geschaffen, welche auch mit anderen Worten die musikalische Architektur genannt werden kann. Zur richtigen Würdigung und genauen Beurteilung eines Tonwerks. . . sowie zum eigenen Schaffen. . . ist vor allem die volle Kenntnis von der erwähnten Musikarchitektur beziehungsweise von den Fundamenten dieser Lehre notwendig“. Er verspricht seinen Hörern, sie „durch dieses Reich des Wissens von einer Grenze bis zu der andern zu bringen“.

Stile und Zeiten“, weil sie sich „nicht auf Stileigenheiten und Zeitbedingtes stützt“ (Hindemith) Sie liegt, wie ein Kern unter dicken Schalen, in der Geschichte der Musiktheorie verborgen und tritt in historischen Darstellungen wenig zu Tage. Für die systematische Erkenntnis der Musik aber bildet sie ein bleibendes Fundament. Mit ehfrüchtiger Begeisterung und heiliger Nüchternheit sich in sie zu vertiefen, ist der Kern musikalischer Bildung.

3. Trotz bedeutenden Leistungen im einzelnen entwickeln sich die zu begrifflich systematischer Erkenntnis berufenen Fächer bei weitem nicht im gleichen Maße wie die Musikgeschichte zu Gliedern der Wissenschaft und gehen darum bisher nicht deren stetigen Gang. Sie erlangen nicht die Sicherheit, den inneren Zusammenhang, die Selbständigkeit wirklicher Forschungswege, sondern bleiben weitgehend dogmatischem und spekulativem Denken verhaftet und an außerwissenschaftliche Formen des Schrifttums gekettet, so die Ästhetik an metaphysische Systeme und an Ideologien der Kunstrichtungen. Unstet sucht man die Theorie der Musik an Akustik, Psychologie, Rhetorik anzulehnen, ohne hinlänglich eigene Grundlagen zu bauen. Auch wird der Charakter der Theorie gegenüber der praktisch-technischen Lehre nicht durchgehalten, soviel „antiquarische Wissensornamentik“ andererseits Lehrbücher, wie Bellermanns „Kontrapunkt“, mit sich führen. Als sich dann im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit dem Ruck aller Wissenschaften zur positiven Tatsachenforschung eine „positive“ „Ästhetik von unten“ bildet, die metaphysisches Spekulieren und „gefühlsschwelgerisches Räsonnieren über allgemeine Begriffe“ verpönt, entsteht aus diesen Bemühungen gleichwohl, trotz vielen wertvollen Leistungen,<sup>21</sup> kein wissenschaftlich festgegründetes Fach. Die Musikästhetik verfällt teilweise einem scheinexakten Psychologismus, der (wie der Formalismus Zimmermanns und der „Abstraktismus“ Hanslicks) enge Vorstellungen vom Wesen der Musik entwirft, die kaum weniger doktrinär anmuten als die von ihnen abgelehnten Spekulationen.

4. Soweit Theorie und Ästhetik noch nicht wesentlich vom historischen Bewußtsein berührt sind, lebt das naive dogmatische Denken fort. Es faßt einen gegebenen oder erstrebten Stil, z. B. den „reinen Satz“ nach Palestrina und Fux, in Schemata und Regeln und verkündet ihn als Vorbild ewig wahrer Musik. Es ist geschichtshaltiger als die ahistorische Spekulation, indem es mit dem Vorbild ein Stück geschichtlicher Wirklichkeit beschreibt, aber es setzt den verklärten Stil absolut und verkennt die anderen Möglichkeiten. Wie ungeschichtlich denkt z. B. Hanslick, und wie klein ist der historische Gesichtskreis dieser absolutistischen Ästhetik!<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Z. B. in Lalos „Esquisse d'une esthétique musicale scientifique“, 1908, aber auch in den Werken von Lipps, Volkelt u. a.

<sup>22</sup> Vgl. MGG, Art. „Absolute Musik“.

5. Dogmatisch sind auch die Bemühungen, in der Art des Aufklärungsdenkens, wie von Religion und Recht und Kunst, so von der Musik ein „natürliches System“ aufzustellen. Ähnlich den großen Meistern des musikalischen Humanismus, wie Gluck und Beethoven, sieht die klassische Ästhetik des 18. Jahrhunderts im zeitgenössischen Ideal der schlichten, plastisch-liedhaften Natürlichkeit die wirkliche Natur, das Allgemeinmenschliche, die naturgegründete Norm, die (im Gegensatz zu den Moden und Verschiedenheiten des Geschmackes) für alle Zeiten und Nationen gültig sei. Musik gilt hier als allverständliche, natürliche Universal Sprache.<sup>23</sup> Über die alte Dogmatik geht jedoch dieses Denken, das sich in der Periode zwischen Überlieferungsglauben und historischem Bewußtsein neubegründet, insofern hinaus, als es die unmittelbare Erkenntnis der Dinge durch die unverstellte Vernunft erstrebt und damit eine neue Ursprünglichkeit im Verhältnis des Menschen zur Sache anbahnt. Es stellt sich damit in Gegensatz zum Vernehmen aus zweiter Hand, dem traditionsgläubigen wie dem historischen. Kommt dazu die kritische Besinnung auf die Kräfte und Grenzen der „Vernunft“ und wird die rationalistisch verengende Auffassung dieses „Vernehmens“ überwunden, so ist einer der bleibenden Grundsteine systematischer Wissenschaft gelegt (so wie die systematische Philosophie der Grundlegung Kants verpflichtet bleibt, so sehr sie sich auch von seinem System entfernen muß).

6. Das wachsende historische Bewußtsein stellt das unhistorische Denken immer mehr in Frage. Der positive Historiker übt aus der Überlegenheit seiner fortschreitenden Tatsachenforschung herbe Kritik an Theorie und Ästhetik.<sup>24</sup> Die Erforschung des Mittelalters und der außereuropäischen Völker erschüttert alle Ansprüche auf übergeschichtliche Gültigkeit. Die angegriffene Systematik reagiert in verschiedener Weise. Man behauptet trotziger einen dogmatischen Standpunkt.<sup>25</sup> Oder man sucht den vielgestaltigen Stoff systematisch zu bewältigen; aber diese Aufgabe war zu schwierig, als daß sie bisher hinlänglich hätte gelöst werden können. Ein dritter Weg ist der schon eingangs erwähnte Typus „historisch-deskriptiver“ Theorie und Ästhetik. Man begnügt sich, We-

<sup>23</sup> So faßte noch Riemann, der von diesem Denken stark bestimmt ist, die Musik als „eine der Sprache verwandte, aber in ihrer natürlichen Gesetzmäßigkeit ohne Einmischung konventionellen Wesens allen Menschen direkt verständliche Form der Mitteilung“ (Grundr. d. Mw. 2,72).

<sup>24</sup> Z. B. Adler, Methode der Musikgesch., 1919, S. 8, P. Wagner, Universität und Musikwiss., 1921, S. 7 („Wie trostlos es noch mit der ‚Musik‘ästhetik“ be teilt ist...“). Oder Erpf: „Musiktheorie steht heute in geringem Ansehen... Der Musikwissenschaftler sieht sie als untergeordnete Disziplin... Er begibt sich nicht gern auf dieses Gebiet, da er keine exakte Lösungsmöglichkeit ihrer Fragen sieht, d. h. keine Möglichkeit einer Behandlung nach bewährter und anerkannter philosophisch-historischer Methode.“ (a.a.O. S. 6 ff.).

<sup>25</sup> Z. B. Riemann in seiner europazentrischen Abwehr gegen die vergleichende Erforschung der außereuropäischen Musik, seinem „ernsten Warnungsruf“, sich nicht den Blick durch die exakten Forscher der Naturwissenschaftlichen Methode trüben zu lassen“ (Hdb. d. Musikg. I, Vorw.), seinem Glaubenssatz: „Die Allgemeingültigkeit der Grundlagen unseres Musiksystems ist nicht anzuzweifeln“ (Grundr. d. Mw. S. 20) u. dgl.

sen und Gesetze eines geschichtlich gegebenen Stiles darzustellen, behauptet aber, im Gegensatz zu naiven Formen der Dogmatik, nicht, daß diese Stilgesetze allgemein gültig und verbindlich seien. Ein vierter Typus schließlich ist die Ersetzung eigener Systematik durch die Geschichte der bisherigen. So wie nicht Wenige statt systematischer Philosophie Geschichte der Philosophie von Thales bis Hegel darboten, so ziehen sich andere auf die Darstellung von Zeitaltern und Richtungen der Ästhetik zurück oder auf die Sammlung der Aussagen von Versuchspersonen. Dem entspricht, daß bisher keine einzige systematische Abhandlung über das Wesen des „Volksliedes“ vorliegt, wohl aber ein Dutzend geschichtlicher Aufsammlungen und Gruppierungen der bisherigen Meinungsäußerungen zu dieser Frage. Das (bereits historistische) Extrem solchen einseitig historischen Verhaltens wäre es, daß die Wissenschaft über die wesentlichen Fragen von sich aus überhaupt nichts aussagt, sondern sie den Nicht- und Antiwissenschaftlern überläßt und sich damit begnügt, deren Ansichten zu verzetteln und geistesgeschichtlich zu verstehen.

7. Daß sich die systematische Musikerkenntnis nicht zu einem im strengen Sinne wissenschaftlichen Forschungszweige festigte, hatte nachteilige Rückwirkungen auf die Musikgeschichte. Hier liegt ein Hauptgrund, warum Historiker so oft zwar in der Feststellung einzelner Tatsachen gediegen arbeiten, in den höheren Formen historischer Erkenntnis aber, wie Analyse und Interpretation der Werke, Aufzeigung der geschichtlichen Zusammenhänge, Gliederung der Musikgeschichte im Ganzen, die Ebene strenger Wissenschaftlichkeit nicht einhalten. Es ist das (auch in der Kunst- und Literaturgeschichte häufige) Übereinander eines soliden Unter- und brüchigen Oberbaues; man ist streng im „Ermitteln“, aber nicht im „Denken“. Die Grundbegriffe der Musikgeschichte sind größtenteils noch ungeklärt. Statt der mangelnden wissenschaftlich-systematischen Grundlagen werden, bewußt oder unbewußt, unbearbeitete Begriffe zugrunde gelegt, die der dogmatischen Musiktheorie verschiedener Zeitalter, der Ästhetik, den Ideologien entstammen.<sup>26</sup> Die Bilder vom Gesamtverlauf der Musikgeschichte beruhen größtenteils auf der Kombination einfachster Formen (wie auf- und absteigende Linie oder Pendelbewegung) mit ungeläuterten Inhalten: Ideologien oder un-systematischen Begriffen. Das gilt nicht nur für die älteren Geschichtsbilder (z. B. die geradlinige Aufwärtsentwicklung der Musik und Musiktheorie<sup>27</sup> oder: Aufstieg bis zum „Goldenen Zeitalter“, „Sündenfall“

<sup>26</sup> Z. B. Kirchentonsarten, Volkslied, „Reinmusikalisch“, „Organisch“, „Kosmisch“, Romantik usw.

<sup>27</sup> Vergl. die Vorstellungen humanistischer Musiker des 16. Jahrh. vom Verlauf der Musikgeschichte (z. B. Gallliculus: erst gab es 1-, dann 2-, dann 3-Stimmigkeit, unser aureum saeculum hat den Gipfel erreicht, die 4-Stimmigkeit) mit ähnlichen Annahmen bei Rowbotham und Rob. Lach (Studien z. Entwicklungsgesch. d. orn. Melopöie, 1911, S. 57 u. ö.). Oder den Fortschrittsglauben von Hawkins, Forkel usw. mit Riemann: „Die Geschichte der Musiktheorie zeigt das allmähliche Auffinden aller Gesetze, welche heute zu Recht bestehen“ (Grundr. d. Mw., S. 18).

um 1600 oder 1750,<sup>28</sup> erhoffter Wiederaufstieg), sondern auch für jüngere Konstruktionen (z. B. den umschichtigen Wechsel zweier gegensätzlicher Kategorien).<sup>29</sup> Gründlicher angelegte Versuche aber mußten notwendig scheitern.<sup>30</sup>

#### d) Der Historismus

1. Historismus<sup>31</sup> ist die Geschwulst der Historie zu einem Ismus. Er ist die absolute Monarchie des historischen Bewußtseins und verhält sich zu dessen undoktrinären Formen wie der Rationalismus zum rationalen oder der Nationalismus zum nationalen Bewußtsein. Jede andere Einsicht als die historischen beiseite drängend, läßt er den Strom der Geschichte alle Brücken und Ufer wegsülen, bis es nichts mehr gibt, was Bestand hätte oder zeitlos über der Geschichte stünde. Demgemäß bestreitet er die Möglichkeit systematischer Erkenntnis des Geistes und läßt die Geisteswissenschaften in selbstgenügsamer Geschichtsforschung aufgehen. Er neigt dazu, die Unterschiede zwischen den Teilen der geschichtlichen Welt für möglichst groß zu halten,<sup>32</sup> im Gegensatz zur „Aufklärung“, die überall denselben Menschen, nur auf verschiedenen Entwicklungsstufen und in wechselnden historischen Kostümen, wiederzufinden glaubte. Er hält die bestehenden Möglichkeiten für unbegrenzt und unabsehbar: „Unendlich viele Tonsysteme, Rhythmen usf. sind möglich. Die Musik ist unendlich wie das Leben selbst“. Er betrachtet große Kunstwerke nicht auf die überzeitlichen Gehalte hin, die uns in ihnen offenbar werden, z. B. das Heilige, sondern als Ausdruck ihrer Urheber, z. B. Bachs und des Barocks.<sup>33</sup> Alles erscheint ihm vergänglich

<sup>28</sup> In der irrigen Einschätzung des Geschehens um 1750 als katastrophischer Zäsur dürfte das ideologische Geschichtsbild nachwirken.

<sup>29</sup> Z. B. Schering, *Historische und nationale Klangstile*, P. J. 1927, A. Lorenz, *Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen*, 1928, u. a.

<sup>30</sup> „Je mehr Fétis das Material unter seinen Händen anwuchs, umso rätselvoller mußte ihm die einheitliche Durchführung seines kühn erdachten Jugendplanes einer systematischen Grundlegung der Musikgeschichte dünken“ (Gurlitt, *ZfMw* I, 57).

<sup>31</sup> Der Begriff wird hier enger gefaßt als bei Troeltsch und Meinecke.

<sup>32</sup> Namentlich auch zwischen den Kulturen, wie z. B. bei Spengler, oder zu den Naturvölkern, wie in einer Moderichtung, die sich den Büchern Levv-Brühls angeschlossen. Demgegenüber betont Mühlmann in seinem Lehrbuch der Ethnologie (S. 11): „Wir haben immer noch zu viele „seltsame“, „ferne“, „exotische“ Tatsachen in unserem ethnographischen Inventar und überschätzen daher die Kluft, die uns von den Trägern dieser Tatsachen trennt“.

<sup>33</sup> „Die Matthäus-Passion z. B. überwältigt uns heute noch, aber nicht deshalb, weil sie unserem Denken und Fühlen noch so nahe stünde wie dem der Bach-Zeit, sondern weil sie den Genius ihres Schöpfers sowohl wie ihrer Zeit mit solcher Überzeugungskraft zum Ausdruck bringt, daß sie uns in die Vergangenheit zurückzwingt und uns alles zeitlich Bedingte als notwendig erscheinen läßt.“ Das Entweder—Oder ist hier: Bach kommt nicht zu uns, sondern zieht uns in seine Zeit zurück. Nur das Verhältnis zwischen den beiden Zeitaltern wird in Betracht gezogen; gar nicht berührt aber wird, was über den Zeitaltern steht, so daß beide darauf schauen, wie Astronomen verschiedener Zeitalter auf denselben Stern. Der Anspruch des Werkes an alle seine Hörer ist in erster Linie, sich dieses Überzeitliche in musikalischer Bewegtheit möglichst lebendig (und das heißt zugleich: eigenen geschichtlichen Lebens voll) vorzustellen, es zu meditieren und nachzuvollziehen. Bei der Matthäus-Passion in erster Linie an Bach zu denken, ist „unandächtig“.

und veränderlich bis in den Grund zu sein. „Die Grundbegriffe sind selbst dem dauernden Wandel alles Geschichtlichen unterworfen“. Alle Wahrheiten gelten als zeitbeschränkt oder nur für einen Typus des Menschen und der Weltanschauung gültig. Nicht nur hat jede Zeit ihr „spezifisches Kunstwollen“, sondern es gibt überhaupt keine allgemeinen Maßstäbe.<sup>34</sup> In extremen Fassungen sind die Zeitalter nicht nur „unmittelbar zu Gott“; die „faustische Kulturseele“, das „gotische Mittelalter“, der Zeitgeist der „Gegenwart“ — sie sind geradezu die Götter des Historismus.

2. Insofern hat der Ruf nach „Synthese“ mehr in den Historismus hinein als über ihn hinaus geführt. Das Denken „in großen Zusammenhängen“ entspricht dieser Weltanschauung nicht weniger, sondern mehr, als das Ertrinken im Chaos der Einzeldaten<sup>35</sup> und die „Andacht zum Kleinen“. Aber es sind Zusammenhänge ausschließlich geschichtlicher Art, in die hier die Stoffmassen geordnet werden: Stile, Zeitalter, Typen, so z. B. bei Spengler, dem klassischen Vertreter eines großräumigen oder Makrohistorismus. Im geistigen Leben des historischen Bildungsmenschen spielt das Kombinieren von Teilen der geschichtlichen Welt eine ähnliche Rolle wie in früheren Zeitaltern das Kombinieren der Größen und Sphären damaliger Weltbilder. Eine Spezialabhandlung hätte die Denkformen auf das Gemeinsame und Unterschiedliche zu untersuchen: die altchinesischen<sup>36</sup> und mittelmeerantiken<sup>37</sup> Spekulationen über die Stellung der Musik im Kosmos, über die Symbolik der Zahlen, über die Frage „Qui nervi quibus sideribus comparentur“;<sup>38</sup> die mittelalterlichen Analogien, z. B. musica mundana und humana — die beiden Testamente, Musica naturalis und instrumentalis — vita contemplativa und activa;<sup>39</sup> dann die Analogien zwischen Musik und Weltall bei Schelling und Schopenhauer; die ästhetisierenden Vergleiche der Künste, z. B. bei Friedrich Schlegel; die Entsprechungen zwischen Musik, Dichtung, Weltanschauung usw. in „geistesgeschichtlicher Zusammenschau“ oder zwischen den „gleichzeitigen“ Stadien der Kulturen in den Kulturzyklentheorien; die einschlägigen Stellen in Hesses „Glasperlenspiel“; die etlichen Typologien der Weltanschauung und ihre Übertragungen auf die Musik. Das Kapitel „Musik und Plastik“

<sup>34</sup> Egalistisch ist die Wendung, alle Stilperioden seien „gleichberechtigt“ oder gleich viel wert, seltsam abwegig der Satz: „Jede Kunst ist zu jeder Zeit vollkommen“.

<sup>35</sup> Der im Einzelnen aufstehende Empirismus, den einst Gurliitt brandnarte (ZfMw I, 582 u. a.), hält nur das Einzelfaktum für Wirklichkeit oder für den rechtmäßigen Gegenstand der Wissenschaft; Allgemeinbegriffe sind ihm bloße Etiketten. Schumpeter spricht von der „übelwilligen Verachtung des Tatsachensammelns gegen alles, was keine Urkunde ist. Arbeit an der Urkunde, das war die eigentliche wissenschaftliche Arbeit für sie, alles weitere war bestenfalls schöne Einleitung, meist aber lediglich Feuilletonistik“. (Vergangenheit u. Zukunft der Sozialwissenschaften. 1915, S. 78).

<sup>36</sup> Z. B. das herrliche Kapitel „Die Musik des Herrschers der gelben Erde“ bei Tschuang-tse.

<sup>37</sup> Z. B. Aristides Quintilianus, Buch III.

<sup>38</sup> Boetius, De musica I, 27.

<sup>39</sup> Z. B. Joh. de Muris, Summa mus., cap. 25 (Gerbert, Script. III).

im „Untergang des Abendlandes“ ist nicht viel weniger phantastisch als die Spekulationen etwa bei Nikomachus von Gerasa. Doch ist es fruchtbarer für die Weiterentwicklung, wie sich überhaupt der Historismus ebenso produktiv wie verhängnisvoll auszuwirken scheint.

3. „Wie die Städte bei einem Erdbeben . . . , so bricht das Leben selbst in sich zusammen und wird schwächlich und mutlos, wenn das Begriffsbeben, das die Wissenschaft erregt, dem Menschen das Fundament aller seiner Sicherheit und Ruhe, den Glauben an das Beharrliche und Ewige, nimmt“ (Nietzsche, Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben). Diese lähmenden Wirkungen haben sich seither vergrößert; daneben aber breiteten sich andere Formen aus, auf das „Begriffsbeben“ zu reagieren. Der Typus des Gelehrten, der an beschaulicher Geschichtsbetrachtung sein Genüge findet, lebt im verstehenden Geisteshistoriker und Weltanschauungstypologen Diltheyscher Richtung fort; ebenso aber lebt die entsprechende Abform weiter: das „Land der Bildung“ im alles „verstehenden“ geistesgeschichtlichen Bereden der Zeiten und Völker, ohne selber etwas Grundwahres zu wissen oder zu glauben.<sup>40</sup> Dagegen suchen andere die Wissenschaft mit Leben zu füllen, indem sie sie statt im verlorenen „ewigen Fundamente“ im Geiste der jeweiligen Gegenwart verankern. „Lebensnahe“ Musikwissenschaft ist nach einer verbreiteten Auffassung an die geistige Lage und das Musikleben der Zeit gebunden; sie ist nicht „voraussetzungslos“, sondern findet eben hier ihre Voraussetzungen. Was „unsere Zeit“ als wahr und gültig erfährt, sei auch für die Wissenschaft als ein Glied der Zeit wahr und gültig. Sie habe aus dem sich verändernden Zeitgeist heraus die Musikanschauung immer wieder neu zu formulieren und das Geschichtsbild (auch im einzelnen, z. B. das Mozartbild) immer wieder neu zu schreiben. Nicht „über“ der Geschichte suche sie ihren Standort, sondern in der heutigen Situation des „produktiven Lebensstromes“ oder (nach hegelianischer Auffassung) des sich entfaltenden göttlichen Geistes oder (nach Worten des „Kommunistischen Manifestes“) der „unter unseren Augen vor sich gehenden geschichtlichen Bewegung“. Worin aber bestehe diese heutige Situation, der Geist der Zeit, die geistige Lage — wissenssoziologisch untersucht? Welches ist „unsere“ heutige Welt- und Musikanschauung? Streiten darum nicht verschiedene Richtungen? Auf welcher von ihnen soll die Wissenschaft aufbauen? Oder soll sie sich gar einer dritten Weise, aus dem „Begriffsbeben“ zu neuer Lebendigkeit zu gelangen, anschließen: der Wendung des Historismus in den Aktivismus, der — da es Wahrheiten „an sich“ und ewige Leitsterne des Handelns nicht gäbe — „entscheidet“ und diktiert, was wahr sein soll? Der „Mythus“ einer politischen Bewegung, die Programme mo-

<sup>40</sup> „Wie solltet ihr glauben können, ihr Buntgesprenkelten! — die ihr Gemälde seid von Allem, was je geglaubt wurde! . . . Alle Zeiten schwätzen widereinander in euren Geistern . . .“ (Also sprach Zarathustra).

derer Richtungen der Kunst, die Losungen einer existenzialistischen Avantgarde böten dann die „Voraussetzungen“, aus denen die Wissenschaft die begrifflichen Konsequenzen zu ziehen hätte. Damit aber würde sie sich nicht mehr von Ideologien unterscheiden, welche „dem Leben dienen“, indem sie seine politischen, künstlerischen oder religiösen Richtungen auszulegen und zu rechtfertigen suchen.

4. Der Historismus untergräbt die Wissenschaft. Sobald er nicht nur auf die Objekte der Forschung, sondern folgerichtig auf das Subjekt, auf das Forschen, auf die Wissenschaft angewandt wird, verliert diese den Charakter der Wissenschaftlichkeit und unterscheidet sich im wesentlichen nicht mehr von anderen Formen des Schrifttums. Wenn die Forschung nicht auf einen eigenen redlichen Grund gestellt wird, sondern auf den schwankenden Boden des Zeitgeistes, ist sie keine Wissenschaft mehr. Die wesentlichen Aussagen wären dann nicht wahr, weil sie eben wahr, und falsch, weil sie eben falsch sind, sondern weil sie dem spezifischen Kunstwollen oder Staatswollen der „Zeit“, und das heißt: einer herrschenden Richtung, entsprechen oder nicht entsprechen. Damit wäre auch die Einheit der Wissenschaft verloren; an die Stelle der Einen Wissenschaft träten die Doktrinen der Parteien. Oder es gäbe die Einheit der Wissenschaft nur im Bereich der richtigen Nichtigkeiten.

5. Demgegenüber gilt es, die echte Idee der Einen großen Wissenschaft wachzuhalten und gegen alle Tübungen durchzusetzen. Auch die Geisteswissenschaften sind nicht auf „Weltanschauungstypen“ und deren Lebenssubstrate noch auf den Geist und Ungeist einer Zeit zu bauen, sondern auf eigenen lauterem, festen Grund. Sofern der Historismus das breite Einströmen „weltanschaulicher“ Tendenzen in die Wissenschaft folgerichtig nach sich zieht und legitimiert, setzt die Reinigung von diesen Tendenzen die wirkliche „Überwindung des Historismus“ voraus. Es ist inkonsequent, die Folgerungen aus dem Historismus, zu denen die Durchsetzung der Wissenschaft mit „Weltanschauungen“ der jeweiligen Gegenwart gehört, abzulehnen, bei ihm selbst aber stehen zu bleiben.

#### e) Der Aufstieg neuer systematischer Forschung

1 Noch bevor die historistische Zeitkrankheit zu ihrer Krise und weitesten Ausbreitung gelangte, bildeten sich Anfänge neuer systematischer Forschung, die wahrscheinlich sehr viel fruchtbarer fortwirken und sich festigen werden als die verwandten Bemühungen des vorangehenden Jahrhunderts. Sie erstanden allenthalben in den Geisteswissenschaften wie in der Philosophie.<sup>41</sup> In der Musikwissenschaft ist an erster

---

<sup>41</sup> Bedeutsam dürften u. a. sein: die Phänomenologie Husserls und seiner Schule und verwandte Ansätze; die Ontologie und Kategorienforschung, besonders Nicolai Hartmanns; die Gestalttheorie (die über Gestaltpsychologie hinausgeht, schon bei Köhler, Wertheimer u. a., erst recht bei Metzger); die Strukturpsychologie

Stelle Hugo Riemann zu nennen, dessen Werk zwar in vieler Hinsicht einen großartigen Schlußstein der dogmatisch binneneuropäischen Musiklehre darstellt, andererseits aber Bausteine zur künftigen, umfassenden „systematischen“ Musikwissenschaft enthält. Insonderheit ist es die Theorie der Musik als Zweigeigenschaft, zu deren Grundlegung Riemann beigetragen hat, und innerhalb der Theorie (und ihrer Anwendung: der Analyse des Musikwerks) besonders die Erforschung des musikalischen Gefüges. So dogmatisch und eigenwillig-doktrinär sich der Vordergrund seiner zahlreichen Arbeiten über Harmonik, Rhythmik, Form, Phrasierung, Agogik usf. ausnimmt, so ist doch dahinter ein außerordentlicher Fundus an überhistorisch gültigen Erkenntnissen und fruchtbaren Anregungen niedergelegt, den auszuschöpfen und fortzuführen der Musikwissenschaft noch bevorsteht.<sup>42</sup> Wenn auch die historische Grundlage, auf der sich sein System erhebt, einen zu geringen Stilbereich umfaßt, so ist sie doch innerhalb dieser Grenzen mit reicher Anschauung und Begrifflichkeit gefüllt; überdies war Riemann bestrebt, die Grundlage zu erweitern.<sup>43</sup> Indem er die eigene Seinsart des musikalischen Gefüges im Unterschiede zu dessen akustischem Unterbau wie seelischem Vollzuge erkannte, begründete er das Eigenwesen der Theorie und Werkanalyse gegenüber der „Ton“- wie auch der Musikpsychologie. Hinter seinen verschiedenen (z. T. unzulänglichen) Namengebungen dürfen wir die echten Tatsachen nicht verkennen, die er gesehen hat: so die Musik als intendiertes, aufgegebenes, auszuführendes Sein in der „Lehre von den Tonvorstellungen“, so das Funktionelle und Rationale des Gefüges in Begriffen wie musikalische „Logik“ oder „Tonfolgen als vernünftiger Verlauf“, so die Theorie der Musik in den Begriffen Musiktheorie, Musikästhetik, Kompositionslehre u. a.<sup>44</sup> Auch die wenigen Forscher, die seit Riemann die wissenschaftliche Musiktheorie und Werk-

---

Felix Kruegers und seiner Schule; Diltheys wirkliche Beiträge zur Grundlegung der Geisteswissenschaften; die von Dessoir begründete „Allgemeine Kunstwissenschaft“; die starken Ansätze zu systematischer Kunstwissenschaft bei Fiedler, Riegl, Wölfflin, Schmarsow, Panofsky, Frankl u. a. (vgl. Passarge, Die Philos. d. Kunstgesch., 1930); nicht zuletzt Versuche historisch-systematischer Übersicht über Stufen und Typen des Geistes, wie Max Webers „Wirtschaft und Gesellschaft“, van der Leeuws „Phänomenologie der Religion“, Jaspers' „Psychologie der Weltanschauungen“. Als grundsätzliche Einsichten und Prinzipien dieser Bewegung möchte ich hervorheben: Anschauung und Beschreibung der Phänomene in unbefangener Ursprünglichkeit ohne vorgefaßte Doktrin; die offene Systematik im Gegensatz zum geschlossenen konstituierten System; die Eigenart des Ganzen gegenüber der Summe seiner Teile; die Eigenart des geistigen Seins gegenüber dem physischen, vitalen und seelischen; das komplexe Wesen der Kunst, in dem das Ästhetische nur eine Schicht neben anderen bildet.

<sup>42</sup> Es wird ihr schwer sein, am hundertsten Geburtstag des Meisters sich seiner würdig zu erweisen.

<sup>43</sup> So in den „Folkloristischen Tonalitätsstudien“, in denen er ein Gebiet begeht, das für die künftige Musiktheorie besonders fruchtbar ist.

<sup>44</sup> Wie sie bei Riemann ineinander übergehen, zeigt z. B. der Satz: „Musikästhetik ist letzten Endes mit der Musiktheorie identisch, jedenfalls die höhere wissenschaftliche Form der Unterweisung im Tonsatz“ (Grundr. d. Mw., S. 15).

analyse wesentlich gefördert haben, belegen diesen Zweig, dem Worte Theorie ausweichend, mit verschiedenen Namen, z. B. Halm als neue Ästhetik, Merzmann als „Phänomenologie“<sup>45</sup> der Musik, Angewandte Musikästhetik, Musiklehre; bei Ernst Kurth ist sie von der hier übergreifenden „Musikpsychologie“ nicht geschieden. Doch sind weit bedeutsamer als solche terminologischen Verschiedenheiten und als die dogmatischen Besonderungen ihrer „energetischen“ Musikauffassung<sup>46</sup> die reichen Einsichten in das Wesen der Melodik und Polyphonie, Harmonik und Form, wie sie besonders Ernst Kurth an hervorragend aufschlußreichen Beispielen: Bach, Wagner und Bruckner vollzogen hat.

2. Systematische Forschung entwickelt sich auch auf den übrigen Arbeitsfeldern. Der Unterbau der Musikwissenschaft schreitet seit Helmholtz, Stumpf u. a. wesentlich voran: die „Akustik“ in ihren vier Schichten physikalischer, physiologischer, psychologischer und phänomenologischer Forschung (grundlegend für die letztere besonders Hornbostels „Psychologie der Gehörserscheinungen“). Als Teil der Psychologie und Musikwissenschaft zugleich entwickelt sich dank den Leistungen von Kurth, Huber, Wellek u. a. eine eigene Musikpsychologie. Dazu treten Ansätze zur Musiksoziologie und der systematische Teil der musikalischen Volkskunde.<sup>47</sup> Das besonders schwierige Gebiet musikalischen Gehaltes und Ausdrucks haben außer der sonstigen Ästhetik mit reicherem geschichtlichem Stoff Kretschmar in seiner „Hermeneutik“ und Scherering in seiner „Symbolkunde“ anzubauen versucht; doch verhinderte dogmatische Abwegigkeit die Begründung eines echt systematischen Forschungszweiges.<sup>48</sup>

3. Zu den großen Verdiensten Carl Stumpfs um die Grundlegung der systematischen Musikwissenschaft gehört seine nachdrückliche Forderung, auf einer möglichst weiten geschichtlich-völkerkundlichen Stoffbasis zu bauen und dabei gerade die zeitlich und räumlich fernen Erscheinungen heranzuziehen, um „über prinzipielle Fragen neue Aufschlüsse zu erhalten. . . Immer noch operiert die Theorie der Künste viel zu wenig mit exotischem Material. . . Auch für die ex-

<sup>45</sup> Über engere und weitere Verwendung des vielgebrauchten Wortes und seinen eigentlichen Sinn vergl. Werner Ziegenfuß, Die phänomenologische Ästhetik, 1928.

<sup>46</sup> Die Scherering bekämpft und Schäferle zusammenfassend dargestellt hat (Musikal. Analyse und Wertidee, PJ 1929, bezw. Geschichte der Musikästhetik, 1934). Überhaupt sind in der Geschichte der wissenschaftlichen Erkenntnis die vielberedeten Doktrinen meist weniger wichtig als die sachliche Leistung. So sind z. B. in der Geschichte der Volksliedforschung die prinzipiellen Sätze John Meiers über das Volkslied, die durch Paul Levy u. a. als „Rezeptionstheorie“ aufgebauscht worden sind, ziemlich belanglos gegenüber seinen eigentlichen, hervorragenden Leistungen, besonders seiner Errichtung einer breiten Quellenbasis der Forschung.

<sup>47</sup> Vergl. meine obengenannten Arbeiten „Systematik des Umsingens“ und „Volkskunde und Musikwissenschaft“.

<sup>48</sup> Versuche in dieser Richtung sind meine obengenannten Arbeiten „Absolute Musik“, „Bruckner“ und „Zur Philosophie der Musik“.

perimentelle Ästhetik ist es höchste Zeit, sich mit geschichtlichen und ethnologischen Forschungen zu verbinden: sie muß die vergleichende Methode in sich aufnehmen“ (Stumpf und Hornbostel, „Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst“).<sup>49</sup> Beide Forscher fassen die Vergleichende Musikforschung nicht als selbstgenügsame Exotenkunde, sondern in ihrer Bedeutung für die systematische Musikerkenntnis und andererseits für die Ur- und Frühgeschichte der Musik.<sup>50</sup> Die ungemeine Erweiterung des Horizontes, die ihr zu danken ist, trug nicht nur zur Sprengung des binneneuropäischen Gehäuses bei (und so zu historistischen Anschauungen), sondern ermöglichte damit zugleich eine ursprünglichere und umfassendere Grundlagenforschung. Dafür sind u. a. die Grundbegriffe bezeichnend, die Hornbostel u. a. im Rahmen ihrer vergleichenden Forschungen gebildet haben.<sup>51</sup>

4. Die Vergleichende Musikwissenschaft hat sich als eine Voraussetzung der Systematik auch im zweiten Sinne dieses Wortes ausgewirkt: für die sachliche Ordnung des empirischen Gesamtbestandes. Infolge der Nähe zu den Naturwissenschaften ist diese zuerst für die Musikinstrumente durchgeführt worden: Mahillon (1888),<sup>52</sup> Sachs und Hornbostel (1914),<sup>53</sup> Norlind (1936) u. a., sowie für die Tonsysteme,<sup>54</sup> doch bahnen sich Bestandsaufnahmen, welche die Musik aller uns bekannten Zeiten und Völker umspannen, auch für andere Bereiche an: Formen der Mehrstimmigkeit, des Rhythmus u. a. Sie verbinden sich mit kühnen (wenn schon vorderhand heiklen) Versuchen, auch „weltgeschichtlich“ den Stoff zu umfassen und zu ordnen. So unternahm es Curt Sachs in seinen großen Arbeiten über Musikinstrumente und seiner „Weltgeschichte des Tanzes“, „auf einen Berg zu treten, von oben her einen Überblick zu gewinnen und den großen Zusammenhang zu suchen, der über alle Arten, Völker und Zeiten hinweg das Ganze hält und ordnet“ (Vorw. S. V). Systematik und Geschichte werden in diesen Gesamtdarstellungen musikalischer Gattungen verbunden, ähnlich wie Wesensbild und Werdegang eines Mannes in seiner Biographie.

\* Bericht über den 4. Kgr. f. exp. Ps., 1911, S. 256 ff.

<sup>49</sup> So Stumpf in seinen psychologischen Arbeiten und andererseits den „Anfängen der Musik“, 1911. Er gehört auch zu den wenigen Forschern, welche die Auswertung der alten Musikwissenschaft für die heutige systematische Forschung gefördert haben, namentlich in seiner „Geschichte des Konsonanzbegriffes“ (Abh. der Bayr. Ak., 1901) und der Schrift „Die Pseudo-Aristotelischen Probleme über Musik“ (Abh. d. Preuß. Ak., 1897).

<sup>50</sup> z. B. Grundbegriffe der tonalen Ordnung, Urformen der Melodik, musikalischer Bewegungshabitus usf.; bemerkenswert ist auch die Erweiterung der Notation.

<sup>51</sup> Er hat als Erster versucht, „das ganze Gebiet zu sehen und der Arbeit eine solide Systematik als Grundlage zu geben“ (Sachs, Vergl. Mw. S. 8).

<sup>52</sup> Ihre „Systematik der Musikinstrumente“ erschien bezeichnenderweise in der Zs. f. Ethnologie.

<sup>53</sup> Hornbostel im Hdb. d. Physik von Geiger u. Scheel.

5. Die Historie selbst wächst neuer Systematik entgegen. Das zeigte sich bereits im Typus der zusammenfassenden Gattungsgeschichte (den Kretzschmar „systematische Geschichte“ genannt hat); in historischen Längsschnitten der Oper, der Mehrstimmigkeit, des Dirigierens usf. liegt es nahe, zugleich ein Bild vom Wesen der betreffenden Gattung und den in ihr beschlossenen, sich in der Geschichte entfaltenden Möglichkeiten zu geben. Es zeigt sich weiterhin in der Methodenlehre der Musikgeschichte, der Stilkunde, dem Nachdenken über das Wesen geschichtlichen Werdens, den Aufbau der Zeitalter und sonstige Zusammenhänge. Am weitesten aber ist diese Neigung zu systematischer Forschung in der Bildung musikgeschichtlicher Grundbegriffe fortgeschritten; besonders kennzeichnend dafür ist Blumes Abhandlung „Entwicklung und Fortspinnung“.<sup>55</sup> Je wesenhafter sich ein Historiker in die Musik vertieft, umso mehr dringt er dazu vor, im Besonderen das Generelle, im Einzelnen das Ganze zu entdecken.

6. Die Erschütterung aller weltanschaulichen Gehäuse durch den Historismus führt entweder ins Nichts oder zu neuer Ursprünglichkeit. Mit den Gehäusen der Ismen zerbrechen auch Wände und Dächer, welche den Blick in die Weite und Höhe bisher verstellt haben. „Wenn alles abgehauen ist, liegt die Wurzel bloß“.<sup>56</sup> Die Wurzeln des Geistes zu ergründen, ist den Geisteswissenschaften aufgegeben, wie jenes andere Ziel: den Berg zu erklimmen, von dem sich ein geschichtliches Panorama darbietet wie keinem früheren Zeitalter. Ein großes Erbe und ein mächtiger Strom: der Aufstieg der Geisteswissenschaften wollen durch uns in die Zukunft hinein weitergeführt werden. Doch auch hier stehen wir am Kreuzwege des Werdens und Vergehens. Es ist noch ungewiß, ob unsere und die kommenden Generationen ihrer Aufgabe gewachsen sind. So steht es dahin, inwieweit die Musikwissenschaft die Keime, welche durch Namen wie Hugo Riemann und Ernst Kurth, Carl Stumpf und Erich von Hornbostel bezeichnet sind, entfalten — oder verkümmern lassen wird.

Die Teile II bis IV folgen in einem der nächsten Hefte.

<sup>55</sup> PJ 1929, ferner Arbeiten von Riemann, Fischer, Schering, Ficker u. a.; vergl. auch die etlichen Versuche, Grundbegriffe der Kunstgeschichte auf die Musik zu übertragen.

<sup>56</sup> Jaspers, Der philosophische Glaube, 1948, S. 125.