

ÜBER HISTORISCHE UND SYSTEMATISCHE MUSIKWISSENSCHAFT

1. Als Sammelname für Disziplinen, deren gemeinsames Merkmal in nichts anderem besteht, als daß sie keine Geschichtswissenschaften sind, ist der Begriff der systematischen Musikwissenschaft - wie alle negativ bestimmten Termini - vielspältig. Er umfaßt einerseits theoretisch-experimentelle Wissenschaften wie die musikalische Akustik und Teile der Musikpsychologie, andererseits normativ hermeneutische Disziplinen wie die Musikästhetik und - zu großen Teilen - die Musiktheorie, die methodologisch, trotz ihres Namens, weniger zu den theoretischen als zu den dogmatischen Fächern gehört. Musiktheorie war, auch wenn sie den Anspruch erhob, das „natürliche System“ der Musik in Begriffe zu fassen, fast immer die Dogmatik eines geschichtlichen Stils. (Die Gruppierung besagt jedoch nicht, daß eine theoretische Musiktheorie undenkbar wäre, sondern lediglich, daß sie nicht oder nur in kargen Ansätzen existiert.)

2. Die Reflexion über Differenzen und Zusammenhänge zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft ist dadurch in Verwirrung geraten, daß sie in den Streit über die Anwendung naturwissenschaftlicher Methoden auf geschichtliche Sachverhalte hineingezogen wurde, einen Streit, dessen fragwürdiges Resultat schroffe Antithesen waren, die zwar dem Bedürfnis nach Simplizität entgegenkamen, der wissenschaftlichen Praxis aber nicht gerecht wurden. Wissenschaftstheoretische Überlegungen, die von dem Gegensatz zwischen Natur und Geschichte ausgehen, um eine strenge methodologische Alternative, einen ausschließenden Kontrast zwischen nomothetischen und idiographischen Disziplinen zu konstruieren, führen zu einer unglücklichen Verhärtung von Extremen. Physik und Historie, die Modellwissenschaften der Methodologie, bilden jedoch weniger einen Gegensatz, als daß sie beziehungslos nebeneinanderstehen. Und die Manie der Antithese, die Vorstellung, daß nichts existiere außer Wissenschaften, die entweder auf Gesetzhypothesen von strenger Allgemeinheit zielen oder aber Unwiederholbares zu beschreiben und zu verstehen suchen, bedeutet, um es zurückhaltend auszudrücken, eine Verengung des methodologischen Bewußtseins.

Den eigentlichen Widerpart zur Musikhistorie stellen Wissenschaften wie die Musikpsychologie und die Musiksoziologie dar, die weder Naturgesetze zu entdecken noch Individuelles, Unwiederholbares in paraphrasierende Worte zu fassen versuchen, sondern Strukturen und Prozesse beschreiben, die zwar geschichtlichen Ursprungs sind, deren Bestand jedoch von so langer Dauer ist, daß das idiographische Verfahren im Sinne Windelbands als unangemessen erscheint. Man könnte von mittleren, vermittelnden Disziplinen sprechen, deren Methode weder nomothetisch noch idiographisch ist. Daß etwa die soziale Rolle des Komponisten ein geschichtliches Phänomen ist, leugnet niemand; dennoch dürfte, da entscheidende Merkmale in Jahrhunderten die gleichen geblieben sind, der Entwurf einer musiksoziologischen Strukturtheorie sinnvoll möglich sein, einer Theorie, deren Ziel es ist, Regelmäßigkeiten zu formulieren, die dann wieder die Voraussetzung und den tragenden Grund für die Beschreibung von geschichtlichen Modifikationen und Eigentümlichkeiten bilden könnten. Und Analoges gilt für die Musikpsychologie. Daß etwa die Tonalität - und zwar unabhängig davon, wie eng oder weit man sie definiert - keine von Natur gegebene Norm der Musik oder des musikalischen Hörens ist, steht wohl - mag auch der Streit noch nicht ganz verebbt sein - ebenso fest, wie es andererseits unleugbar ist, daß sie als Struktur von langer, sich über Jahrhunderte erstreckender Dauer nicht nur Gegenstand der Historie, sondern auch einer Musikpsychologie sein kann, die sich als theoretisch-experimentelle Disziplin versteht, also Regelmäßigkeiten formuliert, ohne den Anspruch zu erheben,

daß es sich um Naturgesetze im Sinne der Physik handele. Die Kontrastierung von Natur und Geschichte, von nomothetischer Naturwissenschaft und idiographischer Geschichtswissenschaft, ist demnach keine erschöpfende Alternative, sondern eine starre Konstruktion, durch die das Problem der Differenzierung und Verknüpfung von historischer und systematischer Musikwissenschaft eher verdeckt als gelöst wird.

3. Der Versuch, die Möglichkeit einer systematischen Theorie der Musik zu skizzieren - einer Theorie, welche mit der Propädeutik, die Musiktheorie genannt wird, kaum mehr als den Namen gemeinsam hätte -, ist zweifellos der Gefahr ausgesetzt, in spekulative Willkür zu verfallen; dennoch ist er nicht überflüssig. Theorie, also auch ein Stück Systematik, ist in den Kategorien enthalten, mit denen Historiker die musikalische Vergangenheit erschließen. Die Kategorien sind jedoch in eine Entwicklung hineingezogen worden, die zur Radikalisierung des historischen Bewußtseins tendiert; sie wurden geschichtlich differenziert. Und so nutzlos und vergeblich es wäre, sich dieser Tendenz zu widersetzen, um die musiktheoretische Systematik zu „retten“, so wenig steht andererseits fest, zu welchen Konsequenzen die Historisierung führt.

Die Gewohnheit, geschichtlich getrennte Phänomene wie Modus, Mensur und Takt unter einem Oberbegriff - sei es auch einem Oberbegriff ohne Namen - zusammenzufassen, besagt zunächst nichts anderes, als daß es die Erfahrung des Taktes war, auf Grund derer man sich zur musikalischen Bedeutung von Modus und Mensur vortastete. Eine Systematik, in welcher Modus, Mensur und Takt als Spezifikationen desselben rhythmischen Grundphänomens erscheinen, zeichnet also nach, was in der Wissenschaftspraxis der Historie geschieht.

Es scheint allerdings, als entferne sich die Historie allmählich von der Systematik, als sei die Systematik gleichsam ein Gerüst, das man zwar braucht, um zu Kategorien zu gelangen, das man jedoch abreißt, wenn es seinen Zweck erfüllt hat. Man kann mehrere Entwicklungsstufen der Systematik unterscheiden, die durch deren Verhältnis zur Historie bestimmt sind. Auf einer ersten Stufe werden rhythmische Phänomene wie Modus und Mensur unbefangen als Formen oder Varianten des Taktes aufgefaßt, als Ausprägungen der Taktrhythmik, die ärmer oder reicher als die des 19. Jahrhunderts, aber nicht spezifisch anders sind. Der Takt erscheint als ein Stück Natur der Musik und die Systematik als geschlossenes, deduktives System. Später, auf einer zweiten Stufe, wird die Taktrhythmik des 17. bis 19. Jahrhunderts als geschichtlicher Typus neben anderen erkannt, die nicht aufeinander reduzierbar sind. Die Differenzen treten deutlicher hervor; doch hält man daran fest, die verschiedenen rhythmischen Phänomene einem gemeinsamen Oberbegriff zu subsumieren; die Systematik hat die Form einer Begriffspyramide. Schließlich, auf einer dritten Stufe, deren Merkmal ein emphatischer Historismus ist, werden die Unterschiede so schroff betont, daß das Gemeinsame nicht mehr anders als durch den dürftig abstrakten Satz, daß die rhythmischen Phänomene Ordnungen in der Zeit seien, ausdrückbar erscheint. Dennoch ist Systematik nicht ausgeschlossen. Sie verändert allerdings die Form und erscheint nicht mehr als Begriffspyramide, sondern als Zusammenstellung von Alternativen, von sich gegenseitig ausschließenden Möglichkeiten, die aber insofern zusammenhängen, als sie gleichsam verschiedene Antworten auf dieselbe Frage sind.

Ob eine Systematik möglich ist, die über eine Zusammenstellung von Alternativen hinausreicht, ist eine offene Frage. Daß der Bestand an Merkmalen, welche Modus, Mensur und Takt miteinander teilen, durch geschichtliche Differenzierung der Kategorien einzuschumpfen scheint, braucht nicht zu bedeuten, daß der systematische Gehalt der Begriffe immer geringer wird. Er ist jedoch weniger in substantziellen Gemeinsamkeiten, in einem Stück Natur der Musik, als in funktionalen Zusammenhängen zu suchen. Das Verständnis musikalischer Funktionen bleibt allerdings unzulänglich und beengt,

solange sich die Analyse auf einzelne Teilmomente, den Rhythmus oder die Harmonik, beschränkt; sie muß vielmehr umfassend sein, um dem Detail gerecht zu werden. Ein musikalischer Funktionsbegriff - im Unterschied zu einem Substanzbegriff - ist z. B. die Kategorie Schwerpunkt; denn ein Schwerpunkt kann durch einen Nachdrucksakzent, eine geringe agogische Dehnung oder durch die Harmonik dargestellt und fühlbar gemacht werden, also durch musikalische Mittel, die substantiell nichts gemeinsam haben und dennoch die gleiche Funktion erfüllen.

Eine Systematik, die über eine Typologie, eine Zusammenstellung von Alternativen hinausginge, wäre demnach denkbar, und zwar als eine Systematik von musikalischen Funktionen. Deren Umrisse aber zeichnen sich erst ab, wenn sämtliche Teilmomente der Musik zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Clytus Gottwald:

Ich möchte darum bitten, den Substanzbegriff und den Funktionsbegriff, wie sie hier gemeint sind, näher zu umschreiben.

Carl Dahlhaus:

Bei Begriffen der systematischen Musikwissenschaft im Verhältnis zur Historie stellt sich die Schwierigkeit ein, daß sie, je mehr sie an historischem Stoff in sich sammeln, um so abstrakter werden; mit der Ausdehnung des Begriffsumfangs schrumpft der Begriffsinhalt. Dieser Schwierigkeit kann man jedoch begegnen, wenn man nicht darauf beharrt, daß Begriffe der systematischen Musikwissenschaft Substanzbegriffe sein müssen, sondern statt dessen darauf zielt, Funktionsbegriffe zu formulieren. Ein Beispiel: ein Neapolitanischer Sextakkord erfüllt dieselbe Funktion wie ein Quintsextakkord der IV. Stufe mit hochalteriertem Grundton; die beiden Akkorde haben keinen einzigen Ton gemeinsam, repräsentieren aber beide die Subdominante. Sie sind substantiell divergent, aber funktional gleich. Das mag für die Begriffsbildung in der systematischen Musikwissenschaft als exemplarisch gelten. Es könnte sein, daß die antike Rhythmik und die moderne Taktrhythmik kein einziges Merkmal gemeinsam haben. Dennoch braucht man den Gedanken einer systematischen Musikwissenschaft nicht preiszugeben, denn man hat die Chance, Funktionsbegriffe zu bilden, also zu zeigen, daß analoge Funktionen im musikalischen Gesamtzusammenhang erfüllt werden, auch ohne übereinstimmende substantielle Merkmale.

Hans Heinrich Eggebrecht:

Im obigen Text ist die Rede von einer Vermittlung zwischen systematischer und historischer Musikwissenschaft, nomothetischer und idiographischer Methode. Ist mit dem Begriff der Vermittlung gemeint, daß beide Seiten ineinander eingehen, also in einem Dritten zur Deckung gelangen?

Carl Dahlhaus:

Nein, es heißt zunächst, daß beide Disziplinen aufeinander angewiesen sind. Wenn ich mich bei einem Stück historischer Musik nicht darauf beschränken will, es begriffslos anzustarren, brauche ich Kategorien. Und Kategorien werden immer Systematisches implizieren, so daß eine Aufgabe der systematischen Musikwissenschaft die Explika-

tion dessen ist, was die Kategorien einschließen. Auf der anderen Seite kann systematische Musikwissenschaft, wenn sie sich nicht dem Vorwurf abstrahierender Gewalttätigkeit aussetzen will, die Historie nicht vernachlässigen.

Hans Heinrich Eggebrecht:

Wenn ich recht verstehe, soll die Vermittlung oder „Verknüpfung“ von systematischer und historischer Musikwissenschaft durch „vermittelnde“ („mittlere“) Disziplinen geschehen wie Musikpsychologie, Musiksoziologie, auch Musiktheorie, indem diese sich auf größere Zeiträume, geschichtlich begrenzte Dauererscheinungen richten: die Musiksoziologie z. B. auf die soziale Rolle des Komponisten, die Musikpsychologie z. B. auf die Tonalität, die Musiktheorie auf die bei verschiedenen Substanzen gleichen Funktionen. Doch ist zu fragen, ob die Antithese von systematischer und historischer Musikwissenschaft sich dadurch aufheben läßt, daß die systematischen Disziplinen zu großräumigen historischen Disziplinen erklärt werden. (Konkreter: wird z. B. Musiksoziologie als „musiksoziologische Strukturtheorie“, die als solche und im Dienste von Idiographie in geschichtlichen Großräumen Regelmäßigkeiten formuliert, nicht wiederum nur zu Sozialgeschichte?)

Carl Dahlhaus:

Es war davon die Rede, daß es zwischen den nomothetischen und den idiographischen Disziplinen, die oft als ausschließender Gegensatz beschrieben werden, einen Mittelbereich gibt, in dem Strukturen von langer geschichtlicher Dauer den Gegenstand bilden, so daß es sich zwar um historische Phänomene handelt, etwa das der Tonalität, um Phänomene aber, denen dennoch ein nomothetisches Verfahren wie das der Musikpsychologie, die eine naturwissenschaftlich-experimentelle Disziplin ist, durchaus angemessen erscheint.

Hans-Werner Heister:

Von welchem Allgemeinheitsgrad sollen die Kategorien einer „musiksoziologischen Strukturtheorie“ sein? Sie scheinen mir sinnvoll nur eingeschränkt jeweils auf die System-Tonalität einer Gesellschaftsformation als weitesten Bereich.

Eine Theorie, die darüber hinausgehen will, wird schwerlich noch „Musiksoziologie“ heißen können: sie bedürfte dann gesellschaftstheoretischer Kategorien wie Produktion, Konsumtion, Widerspiegelung, Basis, Überbau etc., mit denen ja auch Musik zu tun hat. - Schon die Tätigkeit „Komponieren“ (Komponist als „soziale Rolle“) ist nicht in jeder Formation als selbständige Teilfunktion im Rahmen der gesellschaftlichen Arbeitsteilung isolierbar.

Carl Dahlhaus:

Der Allgemeinheitsgrad wird sich je nach der Beschaffenheit des Gegenstandes verändern. Man kann hier keine allgemeine Regel geben.

[Zofia Lissa:

Die scheinbare Gegensätzlichkeit der historischen und systematischen Musikwissenschaft wäre in der Form zu überwinden, daß wir Archetypen der musikalischen Kommunikation suchen, die in allen historischen Phasen zum Ausdruck kommen. Ein Syndrom solcher Informationsarchetypen, in verschiedenen Epochen unterschiedlich ausgeprägt, würde uns die prinzipiellen Probleme der Musikwissenschaft von beiden Seiten zugleich, der historischen und der systematischen, beleuchten. So würde der Gegensatz von „Natur und Geschichte“ dialektisch vermittelt. Gesetzmäßigkeiten beider Art finden hier gemeinsame Determinanten. Es würde eine Gesetzmäßigkeit von einer Allgemeinheit erzielt, die die Musikwissenschaft bisher nicht aufweisen konnte. Eine solche Perspektive setzt zweierlei voraus: 1. daß Musik Information, Kommunikation ist, dem Genus homo sapiens spezifisch, also mittelbar auch ein Stück „Natur“ sei und Gesetzmäßigkeiten aufweisen kann und 2. daß ein solcher Ausblick nicht nur aus der Sicht der europäischen Musik vorgenommen wird, sondern auf der allgemeinen Kultur-anthropologie fundiert ist.

Ich möchte Herrn Dahlhaus darin nicht zustimmen, daß die entscheidenden Merkmale des Musikschaffens in Jahrhunderten die gleichen geblieben seien; die Archetypen der Kommunikation sind die gleichen geblieben, nur deren Merkmale sind veränderlich. Letztere sind auf die gesellschaftliche Epoche bezogen und von ihr determiniert.

Auf diese Weise könnte man die „musiksoziologische Strukturtheorie“ historisieren und zugleich Gesetzmäßigkeiten überhistorischer Art zu formulieren versuchen. Diese sind jedoch keine Naturgesetze, obwohl in der Natur des Genus Anthropos liegend. Die historischen Normen, veränderlich wie sie sind, würden immer Ausdruck dieser überhistorischen Grundprinzipie der menschlichen Aussage sein, wobei möglich wäre, daß sich die Struktur des Syndroms für einzelne Epochenstile verändert, der Komplex der Archetypen sich verschiebt, sie selbst aber nicht. Dieser Gedanke ist übrigens in den Erörterungen von Herrn Dahlhaus mit einbegriffen, wenn er von „verschiedenen Antworten auf dieselbe Frage“ spricht, oder auch von Ur-Kategorien, wie z. B. die Kategorie „Schwerpunkt“, die dieselbe Funktion hat, substantiell aber verschieden realisiert werden kann. Seine vorgeschlagene „Systematik von musikalischen Funktionen“ wäre eben dies, was ich ein „Syndrom von Archetypen“ nennen würde.]

[Hans Heinrich Eggebrecht:

Was also ist der „Mensch“ - im Gebiete der „musikalischen“ Kommunikation? Die Antwort würde soweit in oder hinter die Geschichte zurückreichen, wie der Begriff „Musik“ geschichtlich ist. - Die Anthropologie erklärt die kulturellen und epochalen Stile und Normen, deren Verschiedenheit und Wandel gesellschaftlich determiniert sind? Die Dialektik, die als solche der anthropologischen Invarianz und der historischen Varianz wie das Ei des Columbus erscheint, ist nur dann nicht widersprüchlich gedoppelt, wenn vorausgesetzt wird, daß auch die soziale Wirklichkeit anthropologisch determiniert ist.]

(Carl Dahlhaus:

Meine Behauptung, daß „entscheidende Merkmale“ der sozialen Rolle des Komponisten (nicht des „Musikschaffens“) „in Jahrhunderten die gleichen geblieben“ seien, war keineswegs als Feststellung eines „überhistorischen“ Sachverhalts gemeint. Im Gegenteil: daß sich die gesellschaftliche Funktion des Komponisten etwa um 1800 in den Grundzügen gewandelt hat, dürfte unleugbar sein. Doch genügen die konstanten Merkmale in der Epoche seit 1800 (oder in den Jahrhunderten vor 1800), um eine musiksoziologische Strukturtheorie möglich erscheinen zu lassen. Und nichts anderes sollte demonstriert werden, als daß es sinnvoll ist, ein nomothetisches Verfahren auf einen Gegenstand anzuwenden, der zwar geschichtlichen Ursprungs und nicht von Natur gegeben ist, der aber idiographisch kaum bestimmbar erscheint, da sich seine Existenz und Geltung über Jahrhunderte erstreckt.)

Michał Bristiger:

STRUKTURELLE UND GENETISCHE PERSPEKTIVE

1. Infolge der scharfen Trennungsstriche zwischen Theorie und Geschichte, Synchronie und Diachronie, zwischen Statik der reinen Beschreibung und Dynamik des genetischen Prozesses, konnten die musikgeschichtlichen Untersuchungen die Probleme der systematischen Musikwissenschaft außer acht lassen. Heutzutage aber, wo jede musikalische Kunstforschung, in verschiedenem Maße und je nach dem Bewußtsein des Forschers, einen strukturellen Charakter trägt, ist eine radikal disparate Scheidung zwischen diesen zwei Gebieten nicht weiterhin begründet und daher unhaltbar. Das entspricht der allgemeinen Tendenz, in der Erforschung der Geschichte sich nicht mehr bloße Eruditionsziele zu stellen, sondern die Prozeduren des Ganzheitsprinzips zu entwickeln.
2. Die Aufhebung des Gegensatzes zwischen der strukturellen und genetischen Auslegung bildet jetzt eine der Hauptfragen der Geschichtsforschung. In der Musikgeschichtsforschung ist die genetische Auffassung primär die Domäne der historischen Musikwissenschaft, die strukturelle gehört dagegen primär der systematischen Musikwissenschaft. Die beiden Einsichten - strukturelle und genetische - scheinen indessen zwei nicht sich ausschließende sondern komplementäre Forschungsperspektiven darzustellen. Das Objekt selbst ist weder synchronisch noch diachronisch. Die Musikgeschichtsforschung bietet vom strukturellen Standpunkt aus die Theorie der Musikgeschichte; als Geschichte betrachten wir Musik vom genetischen Standpunkt. Dabei setzt die musikgeschichtliche Forschung die strukturelle Erforschung der Musik voraus, weil jede Wandlung nur auf dem Grunde von in einer größeren Zeitspanne wirkenden Kräften, also im Rahmen eines relativ stabilen Systems wahrzunehmen ist.
3. Die synchronische Beschreibung zielt auf die Untersuchung des inneren Funktionierens des Musikwerkes (d. h. der Zusammenhänge und Relationen seiner Bestandteile), wohl aber auch auf sein äußeres Funktionieren, wenn es selbst als ein Element einer Struktur höheren Ranges auftritt. Es ist die Aufgabe der musikgeschichtlichen Forschung, das Wesen dieser zwei Arten von Strukturen zu untersuchen und die Zusammenhänge zwischen ihnen zu erklären (z. B. zwischen dem Formprinzip des einzelnen Musikwerkes und der Struktur der ganzen musikalischen Gattung, zu der es gehört).
4. In den kunsthistorischen Betrachtungen ist sodann von der „Apodiktik der Struktur“