

—

Grundlagentexte der Musikwissenschaft

—

Edition und Kommentar

Herausgegeben von

Melanie Wald-Fuhrmann und
Annette van Dyck-Hemming

Bärenreiter

Metzler

Auch als eBook erhältlich (epdf):

ISBN 978-3-7618-7288-8 (Bärenreiter)

ISBN 978-3-476-05989-5 (Metzler)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2026 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, Germany · info@baerenreiter.com
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und J. B. Metzler, Berlin
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Daniel Lettgen
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2441-2 (Bärenreiter)
ISBN 978-3-476-05988-8 (Metzler)
www.baerenreiter.com
www.metzlerverlag.de

Helga de la Motte-Haber (* 1938 in Ludwigshafen)

Umfang, Methode und Ziel der Systematischen Musikwissenschaft

in: *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10), hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber, Laaber: Laaber-Verlag 1982, S. 1–24

Kontext und Kommentar von Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann

Der Weg von Helga de la Motte-Haber in die Musikwissenschaft war kein direkter: Nach dem Studium der Psychologie in Mainz, Wien und Hamburg und dem Diplomabschluss in Psychologie 1961 an der Universität Mainz bei Albert Wellek folgte sie ihrem Mann, dem Komponisten und Musiktheoretiker Diether de la Motte, nach Hamburg und begann an der Universität ein Studium der Musikwissenschaft mit inhaltlichen Schwerpunkten in musikpsychologischer Wahrnehmungsforschung und den damals neu aufkommenden Methoden der Psychologie, die zum Beispiel auf die Erforschung des musikalischen Ausdrucks angewandt wurden. Gefördert wurde diese Entwicklung einer eigenständigen, empirisch ausgerichteten Musikwissenschaft durch den dort lehrenden Hans-Peter Reinecke. Helga de la Motte-Haber wurde 1967 mit einer Dissertation zur wahrnehmungspsychologischen Begründung rhythmischer Charaktere promoviert. Ab 1968 lehrte sie an der Technischen Universität Berlin, habilitierte sich dort 1971 und erhielt ebenfalls dorthin 1978 als erste Frau einen Ruf auf eine Professur für Systematische Musikwissenschaft, die sie bis zu ihrer Pensionierung 2005 innehatte. Der vorliegende Text ist im Rahmen mehrerer Publikationen der Autorin zu einer sich über Jahrzehnte erstreckenden Neustrukturierung und institutionellen Positionierung des Fachs Systematische Musikwissenschaft zu verstehen: Bereits 1972 entstand eine erste Einführung in die Musikpsychologie, 1976 der Band *Psychologie und Musiktheorie*, 1982 der vorliegende Text, 1985 das umfassende *Handbuch der Musikpsychologie* und ab 2004 das sechsbändige *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, mit dem das gesamte Fach ein klares disziplinäres Profil gewinnen sollte.

Im vorliegenden Text findet nach kritischer Reflexion der fachgeschichtlichen Entwicklung ein Paradigmenwechsel statt: Für die Systematische Musikwissenschaft wird das »Verstehen des Musikverstehens« (S. 12) als neues Programm gefordert und rückgebunden an einen Musikbegriff, der besonders von der musikalischen Avantgarde geprägt ist. Helga de la Motte-Haber unterstreicht damit den Anspruch, Musikwissenschaft nicht nur als Musikgeschichte zu betreiben, und arbeitet dieses »breite« Konzept der Musikwissenschaft bis zu dem ab 2004 veröffentlichten mehrbändigen *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* aus.

Vorwort und Zusammenfassung [...] /⁴ [...]

Die »Erschütterungen« durch den Historismus und die Entwicklung
zur Grundlagenforschung

Die Geschichte bedurfte ihrerseits zusammenfassender Gesichtspunkte, »zeitlicher oder örtlicher oder zeitlicher und örtlicher«. Dieses Raster fing die Dokumente von Zeit und Ort auf, die Kunst selbst fiel durch die Maschen, denn sie war nur noch als Zeugnis der Vergangenheit, als Denkmal der wissenschaftlichen Erörterung wert. Die Musikwissenschaftler entfernten sich mehr und mehr von der sie bergenden Kultur. Sie nahmen ihren Auftrag als Historiker so ernst, daß sie das Entstehungsdatum eines musikalischen Werkes zum Kriterium seiner Wichtigkeit erhoben. Jahrzehnte hindurch fand deshalb kaum eine Beschäftigung mit den großen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts statt. Die nur mühsam von den Historikern kenntlich zu machenden Strukturen, die zum Ordnen benötigt wurden, setzten keine systematische Betrachtung musikalischer Sachverhalte voraus, wohl aber eine der historischen Fakten. Es ist leider ob der Mißverständnisse, die kursieren, notwendig, den trivialen Satz aufzuschreiben, daß nicht alle systematisierenden Tätigkeiten mit Systematischer Musikwissenschaft gleichzusetzen sind; denn die Systematik verlöre sich dabei in der Abstraktion von Methoden und Techniken. Es käme, wie Albert Wellek schon 1948^[1] ironisch äußerte, zur Gegenüberstellung von systematischer und unsystematischer Wissenschaft. Die Erschütterungen der Musikwissenschaft durch den Historismus, durch die einst als Hilfswissenschaft konzipierte Stützen, wie die Quellenforschung, zum Zentrum wurden, hat Walter Wiora ebenfalls 1948 sehr klar erkannt.^[2] Er versuchte, die Idee einer Systematik zu rekonstituieren. Da beim Wiederaufbau die Spuren der Vergangenheit kaum ganz getilgt werden konnten, war es jedoch unmöglich, an der ursprünglichen Dualität von Geschichte und Systematik festzuhalten. Wiora rief nach »neuer Ursprünglichkeit«.^{[3] /⁵}

Dies bedeutete, daß die Systematische Musikwissenschaft nicht mehr ein Kapitel, ein Hauptteil der Musikwissenschaft sein konnte, sondern zur Grundlagenwissenschaft herabsinken mußte. Es begann ein buntes Treiben im Bereich der von Adler als Hilfswissenschaften^[4] der Systematik angesehenen Disziplinen, nämlich der Akustik und der Psychologie. Die Korrespondenz zu der ebenfalls auf ihre Hilfswissenschaft, nämlich die Archivkunde, herabgekommenen Musikgeschichte blieb damit allerdings formal gewahrt. [...] /⁶

[...] Unter den von Wiora scharfsichtig diagnostizierten Erschütterungen, die ich an den Schwierigkeiten der großen Systematiker Riemann und Kurth als einen fortschreitenden Prozeß darstellen wollte, der wesentlich von der Entwicklung der Musik und nicht nur von der als Fach etablierten Musikgeschichte vorangetrieben wurde, unter diesen Erschütterungen wurden eine Zeitlang die Vorstellungen einer Systematischen Musikwissenschaft aufgegeben. Aber die »neue Ursprünglichkeit« als Grundlagenforschung, die an

ihre Stelle trat, versprach dafür Sicherheit, Un- /⁷ umstößlichkeit, Beweise, auch Gesetzmäßigkeiten, wenngleich diese keine Kunstgesetze waren. Die Natur diene als Garant eines neuen Heils. Zweierlei Natur war gefragt: die des Schalls und die des schallaufnehmenden Menschen. Die Übertragung akustischer Befunde auf musikalische Phänomene bereitete allerdings Schwierigkeiten. Die Akustik war längst zu einer eigenen physikalischen Disziplin geworden; sie leistete zwar Beschreibungshilfen, aber sie erklärte wenig. Die Prämissen, von denen Riemann und Kurth ausgegangen waren, daß nämlich Musik ein Vorgang des Bewußtseins und des Erlebens sei, waren in akustischen Untersuchungen gar nicht vorgesehen.^[5] Was aber nützt die Berechnung irgendwelcher Differenztöne, wenn nicht zugleich ermittelt wurde, ob und wie sie gehört wurden und welche musikalischen Bedeutungen sich damit verbinden konnten? [...] /⁸ [...]

Die zentrale Frage, was und wie der Mensch höre, war bei der musikpsychologischen Forschung besser aufgehoben. Diese Form der Grundlagenforschung blieb aber mehr ein musikwissenschaftliches Programm, das hie und da an deutschen Universitäten vereinzelte Experimente hervorbrachte zum Thema »Der Ton und seine Eigenschaften«, zum getrennt-ohrigen oder beidohrigen Hören.^[6] Solche Forschungen fanden nicht nur vereinzelt statt, sondern sie standen auch isoliert im Gefüge der Wissenschaft, weil ihnen eine Theorie fehlte, die sie in die Musikwissenschaft integriert hätte. Manchmal wurden einfach bloß ältere Fragen aufgegriffen, so das Konsonanzproblem. Ich selbst habe vor vielen Jahren zu diesem damals schon veralteten Thema Untersuchungen angestellt, ohne es unwichtig zu finden. Die Stagnation hing wahrscheinlich auch damit zusammen, daß der bis zu seinem Tode (1969) wichtigste Vertreter der Musikpsychologie, Albert Wellek, eine von dem neuen musikwissenschaftlichen Programm abweichende Auffassung vertrat. Er hielt an der Idee der wechselseitigen Ergänzung von *Musikpsychologie* und *Musikästhetik* (1963) fest. Ästhetische Betrachtungen waren aber zu der Zeit, als Wellek dieser Idee in einem Buchtitel Ausdruck verlieh, erst wieder zu zögernden Fragen geworden. Der Autor selbst, der sich als Inhaber eines Lehrstuhls für Psychologie der Persönlichkeitsforschung zuwandte, stellte nur noch selten musikpsychologische Untersuchungen an, die sich allerdings, weil sie in der Ganzheits- und Gestaltpsychologie wurzelten, mühelos der Musikwissenschaft einverleiben ließen und unglückseligerweise außerdem den Vorurteilen entsprachen, von denen die Grundlagenforschung ausging.^[7] [...] /⁹⁻¹⁰ [...]

Die Wende zu einer neuen Konzeption

Wellek hatte schon 1963 der nur Ergänzungen liefernden Akustik den Rang abgesprochen, ein zentraler Teilbereich der Systematik zu sein.^[8] Nur weil sie nicht-historisch sei, sei sie nicht schon systematisch. Um dem Anspruch zu genügen, überschaubares Wissen bereitzustellen, wurde dennoch möglichst mit Geräten geforscht, an denen sich exakt Gemessenes ablesen ließ. Die wenigen Untersuchungen, die bis in die sechziger Jahre hinein betrieben wurden, waren daher doch akustische Experimente. Sie wurden ergänzt durch Postulate über die Natur der Musik. Das von Wiora formulierte Programm »Zurück zu den Ursprün-

gen«^[9] pendelte erfolglos zwischen Frequenzanzeiger und Schwebungssummer. Es wäre eine Selbstbespiegelung, für die die notwendige Distanz fehlte, genau angeben zu wollen, wieso sich um die Mitte der sechziger Jahre ein Wechsel vollzog. Der leerlaufende Betrieb der Musikwissenschaft erhöhte die Bedürfnisse nach ästhetischer Reflexion, Anregungen gingen von den stark aufblühenden Sozialwissenschaften aus, eine neue Generation verhielt sich der Musik ihrer Zeit gegenüber aufgeschlossen, auch das zufällige Zusammenreffen von Personen dürfte eine Rolle gespielt haben. Unprogrammatisher Überdruß war sicher auch nicht ohne Bedeutung. Wenngleich nur wenige Wissenschaftler sich damit befaßten, so entstand doch eine ernstzunehmende Forschung über das Hören und Erleben von Musik und deren Verflechtungen mit individuellen und sozialen Faktoren. Dem Parameterdenken der Neuen Musik entsprachen die elementar wirkenden Untersuchungen, die dem Sinn einzelner musikalischer Dimensionen, Tempo, Klangfarbe, Rhythmus oder Tonhöhe, gewidmet waren. Sie gewannen zugleich, was die Grundlagenforschung davor nicht angestrebt hatte, den Anschluß an die angelsächsische Forschung. Die Veränderung der Musikrezeption durch die technischen Medien und auch, neu formuliert, das hermeneutische Problem fanden Beachtung. Vorurteile gegen die Neue Musik sollten nicht mehr bestätigt werden, sondern wurden gleichermaßen zu Untersuchungsgegenständen wie Vorlieben für Jazz, Rock und Pop. In der Differenzierung des Urteils nach Maßgabe der Musik und des Wertesystems eines Individuums oder den Normen von Gruppen spiegelte sich ein vielfältig aufgefächertes kulturelles System. Der mit dem Attribut »systematisch« geschmückte Musikwissenschaftler beschäftigte sich »mit der Musik einerseits, /^[10] andererseits mit den die Musik apperzipierenden Subjekten«. Dieser Hinweis auf das der Systematischen Musikwissenschaft vorliegende »Reciprocitätsverhältnis zweier Objekte« verdeutlicht, daß der ursprünglich von Adler erhobene Anspruch wiederhergestellt wurde.

Der Gegenstand der Systematischen Musikwissenschaft

Mit dem Stande der Tonkunst aber wechselten auch die Aufgaben. Niemand wird mehr ernsthaft glauben, daß in einer kaum noch von einem Einzelnen in allen ihren »Sparten« zu überschauenden Musikkultur, in der der Vorurteilslosigkeit eines Ethnologen das optimale Verhalten abgeschaut werden könnte, eine zusammenfassende Musiktheorie im Zentrum der Systematischen Musikwissenschaft stehen könnte. Wie wenig die einmal vorgeschlagene Suche nach Konstanten des Hörens wiederum zu einer theoretischen Begründung taugt, zeigt sich daran, daß es zum Sinn einer Kunstäußerung werden kann, solche denkbaren Konstanten zu überschreiten. In den streng seriell geregelten Werken nach 1950 finden sich innermusikalisch gerechtfertigte Konstruktionen, die beim Hören nicht nachvollziehbar sind. Wenn Stockhausen in seinem *Klavierstück IV* (1954) 32tel-Quintolen vorsieht, die zusätzlich eine Triole enthalten, so dürfte dies an der Grenze des spieltechnisch Möglichen liegen; ein spontanes Auffassen einer solchen Struktur ist beim Hörer ebenfalls zweifelhaft. Wie also konnte die Grundlagenforschung eine Definition von Musik wagen, die diese auf das hörende Bewußtsein verpflichtete? Der Anspruch der Neuen Musik nach

dem Zweiten Weltkrieg, Sinnbild einer komplizierten, nicht mehr nur durch das Hören zu erfassenden rationalen Ordnung zu sein, hat geschichtliche Vorbilder in der Konstruktivität der Werke von Bach oder von Ockeghem. Daß dieser Anspruch für eine sehr kurze Zeit eine exzessive Steigerung erfuhr, ist als Bewältigung einer Vergangenheit zu verstehen, in der sich ein vernichtender Abgrund der Irrationalität geöffnet hatte. Geschriebenem, nicht durch Sprechen hörbar Gemachtem den gleichen Rang zuzubilligen, war in der Antike für das Verstehen der Sprache so ungewöhnlich wie heute das stille Lesen für die Wahrnehmung von Musik. Die Neue Musik verstieß gegen das Kriterium der Hörbarkeit, das für überdauernd gehalten wurde, obwohl es ein historisches Phänomen sein könnte [...] /¹² [...]

Den ursprünglichen im Begriff »Systematische Musikwissenschaft« zum Ausdruck gebrachten Intentionen entspricht die neue Definition ihres zentralen Problems, nämlich des Verstehens des Musikverstehens, insofern als sie das »Reciprocitätsverhältnis« zwischen Musik und Hörer zum Gegenstand hat. Nur haben, wie der hellseherische, wohl kaum an einen ein für allemal fest zu umschreibenden Gegenstand einer Wissenschaft glaubende Historiker Guido Adler ahnte, die Aufgaben gewechselt. /¹³⁻²² [...]

Das Ziel der Systematischen Musikwissenschaft

Welches Ziel könnte die Systematische Musikwissenschaft noch haben? Nachdem sich der Stand der Tonkunst derart verändert hat, daß die Künstler im 20. Jahrhundert oft selbst den Tempel der Kunst zu verlassen trachten, muß sie einen sehr viel schwereren Boden beackern als den des »heiligen Haines«, von dessen Düften Guido Adler schwärmte. Ihre Entwicklung ist wesentlich von der Entwicklung der abendländischen Kultur nach 1910, somit vor allem von der Neuen Musik geprägt. Das Ziel einer Wissenschaft zu formulieren, heißt Rechenschaft ablegen. Insofern muß die Systematische Musikwissenschaft diesen Veränderungen der Musikkultur entsprechen.

Das Ziel einer Wissenschaft zu formulieren, heißt, den Glauben an ihre Notwendigkeit (damit nicht unbedingt an ihre Nützlichkeit) zu äußern. Notwendig ist eine Theorie des Musikverstehens. Schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts sank das Zutrauen zu der Idee, Musik sei eine jedermann verständliche Universalsprache. Die Komponisten fingen an zu schriftstellern, um ihre Werke zu erklären. Regelrecht kommentarbedürftig wurde die Neue Musik im 20. Jahrhundert, das sie nicht nur konfrontierte mit den Werken der Vergangenheit, sondern mit ganz anderen musikalischen Äußerungen, die ein viel breiteres Publikum anlockten. Nichts erschien mehr selbstverständlich. Stockhausens *Kontra-Punkte* (1953) sind aus der Vorstellung entstanden, »daß in einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen die Gegensätze gelöst werden sollen«. Die Werke von Bernd Alois Zimmermann, dessen Pluralismusbegriff die Probleme am deutlichsten spiegelt, entstanden aus der Not, daß »wir in vielen Zeit- und Erlebnisschichten gleichzeitig existieren«. Diese gleichzeitigen und doch verschiedenen Existenzwesen lassen selbst die immer wichtiger gewordene Aufgabe der Musikwissenschaft, nämlich die

musikalische Auslegung, nicht mehr selbstverständlich erscheinen; sie sind vielmehr Anlaß, nach den Voraussetzungen und den Prinzipien des /²³ Musikverstehens zu fragen. Die Wahrscheinlichkeit der Vermittlung zwischen den verschiedenen kulturellen Sphären durch den Wissenschaftler bleibt allerdings ebenso gering wie die durch den Künstler. Vielleicht aber fördert der Wissenschaftler durch seine Erkenntnisse Haltungen der Vorurteilslosigkeit, die für den Künstler den Boden zugänglicher und wegsamer machen. Der Gedanke an Toleranz weckt automatisch den an Relativität. Ich halte eine eindimensional ausgerichtete Wertaxiomatik in der Tat für unmöglich, nicht aber eine Bewertung, die die je unterschiedlichen Maßstäbe der einzelnen Bereiche unserer zerbrochenen Kultur gebraucht. Dies schließt wiederum bestimmte Möglichkeiten des ästhetischen Vergleichs aus. Ob die Musicals von Kurt Weill gut oder schlecht sind, ist nicht an seinem Violinkonzert, sondern an der Gattung Musical zu messen, ebenso wie die Kriterien für die Filmmusik von Wolfgang Erich Korngold aus den Gesetzen der tönenden Leinwand gewonnen werden müssen.

Das Ziel einer Wissenschaft zu formulieren, heißt auch, sich der Richtigkeit seines Tuns vergewissern. Die Bindung der Systematischen Musikwissenschaft an einen umfassenden Musikbegriff^[10] und ihre Zentrierung auf die Frage des Musikverstehens enthält Momente der Anpassung an die in unserer Zeit gestellten Probleme. Wie alle Anpassung muß sie skeptisch betrachtet werden. Es ist durchaus ein Begriff von Kunstwissenschaft denkbar, der sich als so autonom auffaßt, daß er sich für seine Betrachtungsweisen bestimmter Gegenstände seine Regeln selbst setzt. Dennoch es für richtig /²⁴ zu halten, die Frage der Wissenschaft auf die Probleme der Gegenwart abzustimmen, resultiert nicht aus irgendeiner Relevanzforderung; es hängt vielmehr mit dem spezifischen Charakter der Kunstwissenschaft zusammen, der ein sich in der Geschichte verändernder Gegenstand vorgegeben ist. Statt über den Wipfeln zu schweben, sucht die Systematische Musikwissenschaft in dem verwachsenen, an seinen Rändern auswuchernden »heiligen Hain« nach Wegen.

Erläuterungen zum Originaltext

[1] Albert Wellek: »Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft«, in: *Mf* 1 (1948), S. 157–171; siehe in diesem Band, S. 304.

[2] Walter Wiora: »Historische und systematische Musikforschung: Thesen zur Grundlegung ihrer Zusammenarbeit«, in: *Mf* 1 (1948), S. 171–191.

[3] Ebd., S. 191.

[4] Gemeint sind die Tabellen auf S. 16 und 17 und die Ausführungen auf S. 14 ff. in Adler: *Umfang, Methode und Ziel* (1885); siehe in diesem Band, S. 84.

[5] Vgl. hierzu de la Motte-Haber: »Musikalische Logik. Über das System von Hugo Riemann«, in: *Musiktheorie* (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), hrsg. von ders. und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2005, S. 203–223.

[6] Gemeint sein könnte an dieser Stelle das erste Kapitel (»Der Ton und seine Eigenschaften«) aus Heinrich Husmann:

Einführung in die Musikwissenschaft, Heidelberg 1958, und Kapitel 2 aus Heinrich Husmann: *Vom Wesen der Konsonanz*, Heidelberg 1953.

[7] Zu nennen wären hier beispielsweise die Anfang der 1970er-Jahre an der Universität Mainz durchgeführten Hörversuche zur Wahrnehmung von Zwölftonmusik von Hellmut Federhofer und Albert Wellek, deren Ergebnisse zu einem intensiven Diskurs führten. Siehe hierzu dies.: »Tonale und dodekaphone Musik im experimentellen Vergleich«, in: *Mf* 24 (1971), H. 3, S. 260–276. Darauf folgte eine Erweiterung von Carl Dahlhaus (»Ist die Zwölftontechnik »illusorisch«?«, in: ebd., H. 4, S. 437–440) und eine erneute Stellungnahme von Federhofer und Wellek (»Zur »Erweiterung« von Carl Dahlhaus«, in: *Mf* 25 [1972], H. 1, S. 68–73. Als Reaktion darauf erschien von Dahlhaus »Der Federhofer-Wellek-Test« (ebd., H. 2, S. 187–189). Nach dem Folgeaufsatz von Feder-

hofer und Wellek »Carl Dahlhaus und die Zwölftontechnik: Ein Schlußwort« (ebd., H. 3, S. 335–338) betrachtete die Schriftleitung der Zeitschrift die Diskussion als abgeschlossen. Albert Wellek war in der Zwischenzeit verstorben. Zu Wellek siehe in diesem Band, S. 304.

[8] Gemeint ist A. Wellek: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft*, Frankfurt am Main 1963.

[9] Es wird Bezug genommen auf W. Wiora: »Historische und systematische Musikforschung: Thesen zur Grundlegung ihrer Zusammenarbeit«, in: *Mf* 1 (1948), S. 171–191.

[10] Die von de la Motte-Haber verwendete Bezeichnung »umfassender Musikbegriff« bezieht sich im Kern auf die Kunstmusik (auch des 20. Jahrhunderts) und wird erweitert um menschliches Erleben und Verhalten als Reaktion auf Musik. Der Begriff meint jedoch nicht »alle« Musik, da die populäre Musik in diesem Entwurf ausgespart bleibt.

Kommentar

Das Innovative von de la Motte-Habers Entwurf einer zukünftigen Systematischen Musikwissenschaft erschließt sich erst vollständig durch eine Kontextualisierung auf mehreren Ebenen: Eine erste Ebene sind die zahlreichen Modernisierungsversuche des Fachs Musikwissenschaft nach 1945. Eine zweite Ebene ergibt sich durch die akademische Biographie der Autorin und ihre Einbettung in ein Beziehungsgeflecht von Künstlern und Wissenschaftlern. Eine dritte Ebene stellt die Rezeption dieser fachlichen Konzeption im nationalen und internationalen Kontext dar. Zu allen drei Ebenen wird im Folgenden der Versuch einer Kontextualisierung unternommen. Für ihren Text wählt die Autorin die (pointiert um das Wort »Systematische« ergänzte) Originalüberschrift des klassischen Fachentwurfs von Guido Adler von 1885¹ und öffnet damit ein Spannungsfeld zwischen einem umfassenden (historischen) konzeptionellen Geltungsanspruch dieses Entwurfs bei gleichzeitiger Preisgabe des in Adlers Konzept formulierten Hauptziels, der »Aufstellung der in den einzelnen Zweigen der Tonkunst zuhöchst stehenden Gesetze«.²

Die kompositorischen Entwicklungen in der Kunstmusik des ausgehenden 19. und besonders des 20. Jahrhunderts haben gezeigt, dass es keine allgemein und unmittelbar verständliche musikalische Sprache mehr geben kann. Davon geht die Autorin aus und zitiert gleichzeitig auf der ersten Seite Adlers Forderung, »die Aufstellung der höchsten Kunstgesetze« könne nur dann gelingen, wenn »die Wissenschaft [...] im lebendigen Contact mit der Kunst bleibt.«³ Aus der Unmöglichkeit heraus, verbindliche Kunstgesetze zu formulieren, wird als neues Ziel der Systematischen Musikwissenschaft »eine Theorie des Musikverstehens« gefolgert (S. 22 f.). Zur neuen Definition des Fachs wird das »Verstehen des Musikverstehens« (S. 12). Damit werden die »appercipirenden Subjekte«⁴ Adlers zum Gegenstand einer modernen Theoriebildung. Der einfache Rekurs anderer Autoren in früheren Entwürfen auf Kriterien des Musikverstehens wie die einer Natürlichkeit der Musik oder der Hörbarkeit wird dahingehend umgekehrt, dass diese Kriterien selbst wie auch die Untersuchung von (Vor-)Urteilsbildung und musikalischen Präferenzen zu neuen Forschungsgegen-

1 Adler: *Umfang, Methode und Ziel* (1885); siehe in diesem Band, S. 84.

2 Ebd., S. 17.

3 Ebd., S. 15.

4 Ebd., S. 17.

ständen erklärt werden. Pointiert formuliert wird damit die Entwicklung einer Theorie des Musikverstehens mit Bindung an einen Musikbegriff, der besonders die Avantgarde-Musik einschließt, zum neuen Ziel der Systematischen Musikwissenschaft. Benötigt werden auf dem Weg dorthin die Teilbereiche Musiktheorie, Musikästhetik, Musiksoziologie und Musikpsychologie. Die Musikpsychologie bildet durch ihre Nähe zum Prozess des Hörens und Erlebens den Mittelpunkt der Systematischen Musikwissenschaft (S. 18). Wellek folgend schließt sie die musikalische Akustik (und die damit verbundene Tonpsychologie) aus, wenngleich diese im späteren *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, möglicherweise aus hochschuldidaktischen Erwägungen, einen eigenen Band erhält. Die Musikethnologie wird ebenfalls ausgegliedert, da sie bereits faktisch als eigenständiges Fach außerhalb der Systematischen Musikwissenschaft existiert.

De la Motte-Habers Konzeption steht in einer Reihe mit früheren Entwürfen der Systematischen Musikwissenschaft, welche aus verschiedenen Gründen von ihr als defizitär betrachtet werden: Weder eine auf »Frequenzmessung und Schallspektren«⁵ reduzierte Grundlagenforschung im Sinne Wioras noch eine antimodern und normativ funktionalisierte Gestaltpsychologie (wie sie Wellek vertrat) konnten die Grundlage für eine Zukunft der Systematischen Musikwissenschaft sein. Ihre für die Musikpsychologie entscheidende fachliche Prägung erfuhr Helga de la Motte-Haber erst durch die Fortsetzung ihres Psychologiestudiums an der Universität Wien bei Hubert Rohrer (experimentelle Gedächtnisforschung, Entwicklungspsychologie, affektiver Ausdruck und Leib-Seele-Beziehung) und an der Universität Hamburg bei Peter R. Hofstätter (Persönlichkeitspsychologie und Methode des Semantischen Differentials⁶), der wiederum privat Kontakt zu dem am Musikwissenschaftlichen Institut lehrenden Hans-Peter Reinecke hatte.⁷ Eine Anwendung der modernen psychologischen Methoden auf musikbezogene Fragestellungen war die Folge dieser Personenkonstellation.

Die zweite Erklärungsebene für die neue Konzeption ergibt sich durch die akademische Biographie der Autorin und ihren lebenslangen Kontakt mit Künstlern.⁸ »Die Ordnung der Natur als Grundlage der Musik anzusehen, ist an Widersprüchlichkeit kaum zu überbieten, sollte man doch meinen, das Überschreiten des natürlichen Lebenszusammenhangs sei die Voraussetzung für die Produktion von Kulturgütern« (S. 9). Dieser Satz aus dem vorliegenden

5 De la Motte-Haber: »Die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft«, in: *Mf* 33 (1980), S. 431–440, hier S. 434.

6 Das Semantische Differential oder Polaritätsprofil ist eine Methode zur Einstellungsmessung, bei der Probanden ihren Eindruck auf einer Reihe von gegensätzlichen Adjektivpaaren (Polaritäten wie heiß vs. kalt) kennzeichnen, um konnotative Bedeutungen (z. B. Stimmungen) und affektive Qualitäten beliebiger Objekte zu messen.

7 Zur Personenkonstellation an der Universität Hamburg siehe de la Motte-Haber: »Musikpsychologie. An Autobiographical Historical Perspective«, in: *Psychomusicology. Music, Mind & Brain* 20 (2009), S. 79–88, hier S. 82 ff.

8 Die zahlreichen Künstlergaben in der Festschrift zu ihrem 60. Geburtstag zeugen von diesen reichhaltigen Beziehungen; vgl. Reinhard Kopiez u. a. (Hrsg.): *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, Würzburg 1998.

Text erschließt sich auch durch den Austausch der Autorin über die Entwicklung der zeitgenössischen Musik mit dem Komponisten und Musiktheoretiker Diether de la Motte, ihrem Tutor für Harmonielehre, Kontrapunkt und Analyse⁹ und ihrem Ehemann seit 1961. Diese Verbindung zwischen Musiktheorie, Musikpsychologie und Musikästhetik fand einen frühen Niederschlag in ihrer Dissertation *Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen* (1968) und in der Abhandlung *Psychologie und Musiktheorie* (1976). Eine weitere einflussreiche Personenkonstellation entstand durch die Zusammenarbeit ihres Mannes mit dem Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus an der Technischen Universität Berlin (TU). So lud Dahlhaus 1968 auch Helga de la Motte-Haber als Referentin zu einer Konferenz zum Thema »Musikalische Urteilsbildung« ein¹⁰ und vermittelte ihr in den Folgejahren Lehraufträge am Berliner Institut, da ihr fachliches Profil gut zu Dahlhaus' Interesse passte, das Fach Musikwissenschaft an der TU zu modernisieren. Obwohl Dahlhaus anfänglich eine gewisse Skepsis gegenüber der Ausrichtung der Systematischen Musikwissenschaft hatte,¹¹ konnte er bei Helga de la Motte-Haber sicher sein, dass sie weder reduktionistische noch antimoderne Positionen vertrat, sondern die für eine Modernisierung des Studiengangs dringend benötigten neuen Inhalte und Methoden einbringen konnte und anschlussfähig an die gesamte Musikwissenschaft war. So erhielt sie 1978 als erste Frau den Ruf an die TU Berlin auf die neu eingerichtete Professur für Systematische Musikwissenschaft. Vorausgegangen war dem Ruf das federführend von Carl Dahlhaus im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung erarbeitete *Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland*, in welchem für die Systematische Musikwissenschaft die Aufgabe der »Fortsetzung der traditionellen Theorie der Musik – und [...] deren Präzisierung im Sinne moderner Wissenschaft«¹² reklamiert wurde. Die Zusammenstellung dieses Beziehungsgeflechts zwischen Wissenschaft und Kunst in Kombination mit der überfälligen Modernisierung des Fachs Musikwissenschaft in den 1970er-Jahren trägt zum Verständnis des vorliegenden Entwurfs bei, der nicht nur den zehnten Band des Handbuchs eröffnet, sondern in den folgenden Kapiteln das Intendierte auch inhaltlich konkretisiert, indem die damaligen Hauptvertreter der Systematischen Musikwissenschaft (Klaus-Ernst Behne, Ekkehard Jost, Günter Kleinen, Eberhard Kötter und Roland Meißner) zu Themen wie Musikgeschmack, musikalische Begabung oder Musikpsychologie in der Musikpädagogik Einblicke in ihre Arbeitsgebiete gaben.

Für die dritte Ebene der Kontextualisierung soll die Rezeption des Textes und des darin präzentierten neuen Paradigmas der Systematischen Musikwissenschaft, nämlich eine Theorie des Musikverstehens mit Bindung an einen Musikbegriff, der besonders die musikalische

9 Siehe de la Motte-Haber: »Musikpsychologie. An Autobiographical Historical Perspective«.

10 Ebd., S. 83.

11 Carl Dahlhaus (Hrsg.): *Einführung in die Systematische Musikwissenschaft*, Köln 1972. Dort findet sich am Ende des Vorworts (S. 8) das Statement »Die systematische Musikwissenschaft ist [...] immer noch auf der Suche nach sich selbst.«

12 Richard Baum, Carl Dahlhaus, Ludwig Finscher, Harald Heckmann und Martin Ruhnke: »Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in Deutschland«, in: *Mf* 29 (1976), H. 3, S. 249–256, hier S. 250; siehe in diesem Band, S. 400.

Avantgarde einbezieht, thematisiert werden. Eine erste Rezension des Handbuchbandes stammt von dem Musikpädagogen Hans-Günther Bastian. Er erkennt richtig das Hauptanliegen des gesamten Bandes, nämlich einen Beitrag zum »Verstehen des Musikverstehens« zu leisten. Damit wird für ihn dieser Band zu einem »Schlüsselwerk der Gesamtreihe (auch als Band 1 denkbar)«. ¹³ Eine weitere, ausführliche Rezension wurde von Walter Wiora verfasst. ¹⁴ Er bemängelt, dass es nur wenige kulturvergleichende Ausführungen zur Frage der Existenz musikalischer Universalien (als Voraussetzung für ein kulturunabhängiges Musikverstehen) gibt und vieles aus dem »substanziellen Wissensschatz« ¹⁵ der Systematischen Musikwissenschaft fehlt, das neue eigenständige Paradigma des Fachs erkennt er jedoch nicht. Helmut Rösing bedauert in seiner Rezension zwar das Fehlen eines Abschnitts über musikalische Akustik und zur Gehörphysiologie, die Bedeutung des Handbuchbandes für die »Eigendynamik der Systematischen Musikwissenschaft« schätzt er jedoch als förderlich ein. ¹⁶ Den Paradigmenwechsel thematisiert die Rezension nicht. Eine letzte Rezension stammt von der Musiksoziologin Irmgard Bontinck. ¹⁷ Sie stellt sensibel fest, dass die Wahl der europäischen Kunstmusik der Neuzeit als Gegenstand für die Analyse des kulturellen Systemzusammenhangs und für die Einbeziehung der verschiedenen Teildisziplinen der Systematischen Musikwissenschaft eine Neuausrichtung des Fachs bedeutet.

Für die abschließende Einschätzung des Textes in Hinblick auf seine Langzeitwirkung kann festgehalten werden, dass die Systematische Musikwissenschaft erst mit dem Paradigmenwechsel zum Begriff des Musikverstehens und der damit verbundenen Rückbindung an einen Musikbegriff, der die Avantgarde besonders berücksichtigt, eine Identität erhielt, die sie erneut aus der Ecke der »Hilfswissenschaften« herausholte. Neuartig war auch die Einbeziehung englischer und französischer Forschungsergebnisse (so wird vermutlich zum ersten Mal auf die pionierhaften Experimente zur empirischen Ästhetik von Robert Francès aus den 1950er-Jahren hingewiesen ¹⁸). Fachstrategisch relevant etwa in Hinblick auf die langfristige Verortung der Systematischen Musikwissenschaft auch an Musikhochschulen verwies de la Motte-Haber auf die Bedeutung des Fachs für die Musikpädagogik. Kritisch kann aber auch gefragt werden, ob mit der von Adler übernommenen Einbeziehung der Musikästhetik und der Musiktheorie nicht im Fach Systematische Musikwissenschaft das Risiko einer Art »Kernkompetenz-Aufweichung« entstand. Denn festzustellen ist, dass, obwohl in de la Motte-Habers Auffassung von systematischem Arbeiten den empirischen Methoden eine zentrale Bedeutung zukommt, diese bei der Besetzung von Professuren für

¹³ Hans-Günther Bastian: »[Rezension zu] Dahlhaus / de la Motte-Haber – Systematische Musikwissenschaft«, in: *Musiktherapeutische Umschau* 4 (1983), S. 303–306, hier S. 306.

¹⁴ Walter Wiora: »Zum Systematischen Teil des »Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft««, in: *AM* 56 (1984), S. 211–221, hier S. 221.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Helmut Rösing: »[Rezension zu] Dahlhaus / de la Motte-Haber – Systematische Musikwissenschaft«, in: *Mf* 38 (1985), S. 242–245, hier S. 245.

¹⁷ Irmgard Bontinck: »[Rezension zu] Dahlhaus / de la Motte-Haber – Systematische Musikwissenschaft«, in: *Musikpsychologie* 3 (1986), S. 200–205.

¹⁸ Robert Francès: *La perception de la musique*, Paris 1958.

Literatur

Kopiez, Reinhard u. a. (Hrsg.): *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment: Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, Würzburg 1998

Motte-Haber, Helga de la: *Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen* (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz 2), Köln 1968

Dies.: *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber 1996

Dies. (Hrsg.): *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* (6 Bde.), Laaber 2004 ff.

Dies.: »Musikpsychologie. An Autobiographical Historical Perspective«, in: *Psychomusicology. Music Mind & Brain* 20 (2009), S. 79–88