

Wolfgang Auhagen

Musikanschauung und Methodenkritik: Protagonisten und Konzepte der Systematischen Musikwissenschaft nach 1945

Symposiumsbericht »Wege des Fachs – Wege der Forschung?«, hrsg. von Klaus Pietschmann
in: Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung,
Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus
Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog
der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Muskanschauung und Methodenkritik: Protagonisten und Konzepte der Systematischen Musikwissenschaft nach 1945

Im Jahre 1885 legte Guido Adler einen wissenschaftstheoretischen Entwurf vor zu Gliederung, Zielsetzungen und Methoden der Musikwissenschaft.¹ Als zentrale Aufgabe der historischen Musikwissenschaft sah er die »Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten und ihrer organischen Verbindung und Entwicklung« an.² Methode ist die vergleichende Strukturanalyse der musikalischen Kunstwerke verschiedener Zeiten, wobei den Aspekten der rhythmisch-metrischen und tonalen Organisation, des Satzgefüges, des Wort-Ton-Verhältnisses und der Instrumentation besondere Bedeutung zukommt. Entsprechende Analysen ermöglichen nach Adler die Zuordnung des individuellen Werkes zu einer Gattung und seine Positionierung innerhalb der geschichtlichen Entwicklung. Aus einem Vergleich vieler einzelner Entwicklungsstränge ergeben sich dann die zu höchst stehenden Kunstgesetze, denen die musikgeschichtliche Entwicklung folgte. Systematische Musikwissenschaft hat in Adlers Entwurf hingegen die Aufgabe, die von der musikgeschichtlichen Forschung erforschten Kunstgesetze zu erklären, Kriterien des Kunstschönen zu erarbeiten und die Ergebnisse für didaktische Zwecke aufzubereiten.³ Dementsprechend umfasst die Systematische Musikwissenschaft bei ihm drei wichtige Teile: einen musiktheoretischen, einen musikästhetischen und einen musikpädagogischen.

»Den höchsten Rang nimmt 3) die Erforschung der Kunstgesetze verschiedener Zeiten ein; diese ist der eigentliche Kernpunkt aller musikhistorischen Arbeit. Wie von den Anfängen der einfachen Melodie ausgehend der Bau der Kunstwerke allmählich wächst, wie von den einfachsten Thesen ausgehend die in den Tonproducten latenten Kunstnormen complicirt und complicirter werden, wie mit entschwindenden Culturen die Tonsysteme vergehen, wie an das Glied sich nach und nach eine Kette von Zellen anschließt und so organisch wächst, wie die außerhalb der fortschrittlichen Bewegung stehenden Elemente, weil nicht lebensfähig, untergehen — dies darzulegen und nachzuweisen ist die dankbarste Aufgabe des Kunstgelehrten.«⁴

Wenn auch die Strukturanalyse der Kunstwerke bei Adler den Ausgangspunkt der Erforschung von Kunstgesetzen darstellte, so bezog er in sein System darüber hinaus Akustik, Gehörphysiologie und Psychologie zumindest als Hilfswissenschaften der Systematischen Musikwissenschaft ein, da er erkannte, dass auch die Seite der Musikwahrnehmung berücksichtigt werden muss, um zu einem vollen Verständnis der in der Musik wirksamen Gestaltungsprinzipien zu gelangen:

»Die Erhebung bestimmter Principien und Regeln zu der angegebenen Höhe setzt voraus, dass der Forscher sich einerseits mit den Kunstwerken, andererseits mit den das Kunstwerk appercipirenden Subjecten beschäftigt. Es liegen also der Forschung zwei Objecte vor, deren Reciprocitätsverhältniß zu ergründen das letzte Ziel der Ästhetik sein muß.«⁵

Adler hatte also bereits eine recht weit gefasste Vorstellung von Musikwissenschaft. Lediglich die Musikethnologie spielte für ihn noch keine Rolle. Er bezeichnet sie als »dankenswerthes Nebengebiet«.⁶

¹ Guido Adler, »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20.

² Ebd., S. 15.

³ Ebd., S. 11.

⁴ Ebd., S. 9.

⁵ Ebd., S. 12.

⁶ Ebd., S. 14.

Gerade von der Musikethnologie sollten aber in den Jahren nach Erscheinen des Artikels von Adler aufgrund der Weiterentwicklung der Schallaufnahme- und Schallspeicherungsmethoden Erkenntnisse über Musik aus verschiedenen Kulturen der Welt erarbeitet werden, welche die Übertragung von Ideen der Darwinschen Evolutionstheorie auf die Musikgeschichte und die Annahme zuhöchst stehender allgemeiner Kunstgesetze als fraglich erscheinen ließen. Dies wird beispielsweise an der damals diskutierten Idee einer prinzipiellen Harmonie-Basiertheit sämtlicher Musik deutlich. Der Psychologe Carl Stumpf schreibt in einem Beitrag zu Konsonanzfragen aus dem Jahr 1911 hierzu:

»Die tiefste Wurzel jener Meinungsverschiedenheiten, die eine Verständigung zwischen den Tonpsychologen und den musikalischen Ästhetikern erschweren, liegt darin, dass die letzteren sich immer noch nicht entschliessen können, die Möglichkeit und das Vorkommen einer nichtharmonischen, nicht auf Dreiklänge gegründeten, Musik anzuerkennen. Wenn Riemann »eine der unseren entsprechende harmonische Auffassung der Tonverhältnisse als allem Musikhören von jeher immanent« behauptet [...], so drückt er damit die Anschauung der meisten Musikschriftsteller aus. Und dennoch ist diese Anschauung heute gegenüber den ethnologisch-musikalischen, durch phonographische Aufnahmen exakt begründeten Forschungen unmöglich mehr aufrecht zu halten.«⁷

Ein gemeinsames Forschungsziel der unterschiedlichen Bereiche der Musikwissenschaft war mit der Erkenntnis der Unmöglichkeit, allgemeine Kunstgesetze zu formulieren, zunächst entfallen. Dies bedeutete aber nicht, dass man innerhalb der Musikwissenschaft nicht die Notwendigkeit sah, sich mit Grundlagen der Musikproduktion und Musikrezeption sowohl in der Forschung, als auch in der Lehre auseinanderzusetzen. Es ist bemerkenswert, dass unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg an einer ganzen Reihe von Universitäten Lehrveranstaltungen zur Systematischen Musikwissenschaft angeboten wurden, auch wenn hierfür entsprechend spezialisierte Lehrkräfte nicht immer vorhanden waren. So hielt der Beethoven-Forscher Joseph Schmidt-Görg an der Universität Bonn im Wintersemester 1948/1949 eine Veranstaltung zu »Grundfragen der musikalischen Akustik«, im Sommersemester 1949 eine Veranstaltung zu »Grundfragen der Musikpsychologie«. Der Musikhistoriker Hans Engel gab im Sommersemester 1950 an der Universität Marburg eine »Einführung in die musikalische Akustik, Ton- und Musikpsychologie«. Der Musikhistoriker Walter Serauky führte im Wintersemester 1949/50 an der Leipziger Universität eine Veranstaltung »Grundfragen der musikalischen Akustik« durch.⁸

Letztlich spiegelt sich in der Lehrsituation nach 1945 die Tatsache wider, dass Systematische Musikwissenschaft bis zu diesem Zeitpunkt vornehmlich von Wissenschaftlern anderer Fachrichtungen betrieben wurde, beispielsweise von dem Physiker Hermann von Helmholtz oder dem bereits erwähnten Philosophen und Psychologen Carl Stumpf, und in der Zeit des Nationalsozialismus Wissenschaftler wie beispielsweise Curt Sachs gezwungen waren zu emigrieren bzw. vertrieben wurden. Ab etwa 1951 konzentrierte sich das Lehrangebot in Systematischer Musikwissenschaft wieder an Instituten, die entsprechend ausgebildete Professoren und/oder Mitarbeiter hatten, insbesondere an den Instituten der Universitäten in Berlin, Hamburg und Köln. An der Technischen Universität Berlin widmete Fritz Winkel einige Lehrveranstaltungen musikwissenschaftlichen Themenstellungen, so zum Beispiel im Sommersemester 1952 dem Thema »Musik und Sprache in naturwissenschaftlicher Betrachtung«. 1951 hatte er sich mit einer Schrift zu eben diesem Thema an der TU Berlin habilitiert. 1953 gründete Winkel ein Studio für elektronische Musik an dieser Universität. Zunächst ab 1949 in Rostock und an der Humboldt-Universität zu Berlin, ab 1953 dann an der Freien Universität zu Berlin gab Hans-Heinz Dräger

⁷ Carl Stumpf, »Konsonanz und Konkordanz«, in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Stumpf, Heft 6, Leipzig 1911, S. 116–150: S. 143f.

⁸ Sämtliche Lehrveranstaltungsmitteilungen der Zeitschrift *Die Musikforschung* wurden durchgesehen; die erwähnten Lehrveranstaltungshinweise zur Systematischen Musikwissenschaft finden sich in: 1 (1948), S. 194ff.; 2 (1949), S. 58ff. und 234ff.; 5 (1952), S. 220ff.; 6 (1953), S. 360ff.; 8 (1955), S. 474ff.

Lehrveranstaltungen zu Musikpsychologie, musikalischer Akustik und Instrumentenkunde. In Hamburg wurde Hans-Peter Reinecke 1953 bei Heinrich Husmann mit einer Dissertation zum Thema *Über den doppelten Sinn des Lautheitsbegriffes beim musikalischen Hören* promoviert, blieb dann als Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter am dortigen Institut und habilitierte sich 1961 mit der Schrift *Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens*. Am Kölner musikwissenschaftlichen Institut lehrte ab 1950 der Physiker Hermann Kober Musikalische Akustik. Kober habilitierte sich im Fach Physik und erhielt eine Professur an der Kölner Fachhochschule für Berufsbildung. In Mainz gab der Psychologe Albert Wellek Lehrveranstaltungen für Musikwissenschaftler, beispielsweise im Wintersemester 1953/54 zur Musikästhetik, im Wintersemester 1955/56 zur Musikpsychologie. So gab es bereits in den 1950er Jahren ein regelmäßiges Angebot an Lehrveranstaltungen zu Bereichen der Systematischen Musikwissenschaft, wenn auch nur an wenigen Universitäten. Musiksoziologie, speziell empirische Musiksoziologie, spielte zunächst allerdings kaum eine Rolle. Zu erwähnen ist, dass Alphons Silbermann im Wintersemester 1957/1958 per Lehrauftrag an der Kölner Universität eine entsprechende Vorlesung hielt, die als gemeinsame Veranstaltung der Institute für Soziologie und Musikwissenschaft angekündigt wurde. Musiksoziologische Fragen dürften auch in seiner Lehre an der Kölner Musikhochschule in den darauf folgenden Semestern eine Rolle gespielt haben.⁹

Im Folgenden soll nun näher auf Versuche eingegangen werden, anknüpfend an das alte Konzept von Guido Adler einen integrativen Plan für die Entwicklung der Musikwissenschaft zu entwerfen, die von zwei Wissenschaftlern ausgingen: von Karl Gustav Fellerer und von dem bereits erwähnten Heinrich Husmann. Im Vorwort zur 2. Auflage seiner *Einführung in die Musikwissenschaft* schreibt Fellerer:

»Sie [die Einführung] will eine Übersicht über die Vielzahl von Fragen der Musikforschung aus den Gegebenheiten der Musik und ihren Beziehungen zum Menschen bieten, ohne die Probleme erschöpfen zu wollen. Der Versuch, zur Einheit einer Gesamtbetrachtung der vielgestaltigen musikalischen Zusammenhänge anzuregen, hat die gewöhnliche Einteilung in die systematischen und historischen Teilgebiete ebenso wie eine grundsätzliche wissenschaftstheoretische Betrachtung übergehen lassen.«¹⁰

Dementsprechend orientiert sich der Aufbau von Fellerers Buch an Fragenkomplexen und nicht an einer Wissenschaftssystematik, was sich bereits in den Kapitelüberschriften zeigt: »Die Grundlagen der Musik« (Kap. 1), »Die Schallaufnahme u. Schallempfindung« (Kap. 2), »Die Elemente der Musik« (Kap. 3), »Die Werkmittel« (Kap. 4), »Die Werkgestaltung« (Kap. 5), »Die Werkgattungen« (Kap. 6), »Die Werkwertung« (Kap. 7) und »Angewandte Musikwissenschaft« (Kap. 8).¹¹ Das Kapitel zur Werkgestaltung umfasst hierbei – ganz im Sinne von Adlers »Reciprocitätsverhältniß« – sowohl Überlegungen zum Schaffensprozess als auch zum Musikhören. Diese integrative Sichtweise auf Musikwissenschaft und ihre Forschungsgebiete dürfte Fellerer – ebenso wie Husmann – während seines Studiums in Berlin, das er 1925 mit der Promotion abschloss, kennengelernt haben. Eine weitere Inspirationsquelle für Fellerers Buch dürfte Johann Nikolaus Forkels Einladungsschrift zu seinen Vorlesungen an der Göttinger Universität gewesen sein, deren Ablauf ebenfalls von den akustischen und mathematischen Grundlagen der Musik bis zur Musikkritik voranschritt.¹²

Husmanns *Einführung in die Musikwissenschaft* erschien 1958 in erster Auflage. In dieser Einführung klingt noch der Anspruch durch, dass die Systematische Musikwissenschaft das eigentliche Fundament bilde, wenn Husmann auch die wechselseitige Abhängigkeit der musikwissenschaftlichen Bereiche betont:

⁹ Zu A. Silbermann siehe: Matthias Pasdzierny, *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945*, München 2014, S. 251f.

¹⁰ Karl Gustav Fellerer, *Einführung in die Musikwissenschaft*, 2. neubearbeitete und erweiterte Auflage, Passau 1953, S. 7.

¹¹ Ebd., S. 5f.

¹² Johann Nicolaus Forkel, *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist*, Göttingen 1777.

»So führt die historische Musikwissenschaft mit ihrer rein analytischen Methode mit Notwendigkeit auf einen Punkt, an dem sich zeigt, dass sie die Grundbegriffe, auf die sie alles andere aufbaut, selbst nicht imstande ist zu begründen, dass sie als Fundament also der systematischen Musikwissenschaft bedarf. Aber andererseits ist auch die systematische Musikwissenschaft auf die historische angewiesen. Denn sie vermag von sich aus wieder nur die allgemeinsten Fragen nach der Natur des musikalischen Tons und Klangs zu stellen.«¹³

Die zweite Auflage, die 1975 erschien, war bis auf ein aktualisiertes Literaturverzeichnis inhaltlich unverändert. Offensichtlich sah Husmann auch knapp 20 Jahre nach dem ersten Erscheinen das Konzept immer noch als aktuell an. In dem Vorwort zu dieser zweiten Auflage fasst er seine Vorstellung zum Verhältnis von Historischer und Systematischer Musikwissenschaft noch schärfer:

»Denn wenn das Werk auch kein Handbuch sein will, so will es doch die grundlegenden Tatsachen und Erscheinungen erfassen, aber dies wieder nicht in herkömmlicher Weise durch Teilung in systematische, ethnologische und europäisch-historische Musikwissenschaft, sondern unter einem übergreifenden systematischen Gesichtspunkt, der vom musikalischen Kunstwerk, seinen Elementen und seinem Aufbau ausgeht [...]. Über alle dem steht meine Idee, dass man eine zukünftige Ästhetik der Musik (von besonderen Erscheinungen abgesehen) nicht auf Hermeneutik gründen sollte, sondern auf eine Analyse der historischen Erscheinungen, der europäischen und außereuropäischen, ohne die man nun einmal die europäischen nicht kompetent beurteilen kann.«¹⁴

Husmann verfolgte also mit seinem Buch einen ähnlich integrativen Ansatz wie Fellerer und sah auch noch ein gemeinsames Ziel aller Bereiche musikwissenschaftlicher Forschung, eine – wie er es nennt – pragmatische Musikästhetik. Er schrieb dies allerdings zu einem Zeitpunkt, zu dem die methodische Ausdifferenzierung der Mutterdisziplinen der Gebiete systematisch musikwissenschaftlicher Forschung – insbesondere der Akustik, der Psychologie und der Soziologie – bereits weit vorangeschritten war. Und so wurde weder sein, noch Fellerers Konzept mittelfristig in die Praxis umgesetzt, auch wenn am Kölner musikwissenschaftlichen Institut im Jahr 1970 der Systematischen Musikwissenschaft durch die offizielle Gründung einer eigenen Abteilung ein fester Platz im Studiengang Musikwissenschaft eingeräumt wurde und parallel dazu in Köln der Aufbau einer musikethnologischen Abteilung unter Josef Kuckertz erfolgte. Dass es nicht zu einer Umsetzung auf breiterer Ebene kam, dürfte zum einen darin begründet sein, dass innerhalb der Systematischen Musikwissenschaft unterschiedliche Meinungen über deren Fokus existierten. Spielte in Köln – wie erwähnt – akustische Forschung eine zentrale Rolle, so sah der bereits erwähnte Psychologe Wellek das Zentrum der Systematischen Musikwissenschaft in Musikästhetik und Musikpsychologie. Für ihn war Akustik lediglich eine »Voraussetzungswissenschaft«; ähnlich wie Ernst Kurth stellte er demgegenüber das musikalische Erleben und Schaffen in den Vordergrund: »Denn Musik ist keine physiologische und schon gar nicht eine physikalische Tatsache, sondern eine psychische und geistige: Phänomen und Struktur [...] – ersteres als Erlebnis, als Gehörtes, letzteres als Werk, als vom Menschen Geschaffenes.«¹⁵ Der Musikwissenschaftler Walter Wiora schließlich, der für die erste Auflage der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* den Artikel zur Systematischen Musikwissenschaft schrieb, sah als zentralen Bereich die »Systematische Musiktheorie«.

»Als Zweig der Grundlagenforschung analysiert sie die Werke nicht auf ihre individuelle Besonderheit und geschichtliche Stellung hin, sondern handelt vom Musikwerk im allgemeinen (z. B. die Schichtung jedes Musikstücks aus Klang, Gefüge, Gehalt und Ausblick); der Betrachtung oder Analyse einzelner Werke bietet sie Grundbegriffe und Methoden.«¹⁶

¹³ Zitiert nach: Heinrich Husmann, *Einführung in die Musikwissenschaft*, Wilhelmshaven 1975, S. 11f.

¹⁴ Ebd., S. 3f.

¹⁵ Albert Wellek, »Begriff, Aufbau und Bedeutung einer Systematischen Musikwissenschaft«, in: *Die Musikforschung* 1 (1948), S. 157–171: S. 162.

¹⁶ Walter Wiora, Art. »Musikalische Grundlagenforschung (Systematische Musikwissenschaft)«, in: *MGG1*, Band 9, Kassel 1961, Sp. 1199–1203: Sp. 1203.

Systematische Musiktheorie im Sinne Wioras kommt in ihrer Zielsetzung und Methode dem ursprünglichen Konzept von Systematischer Musikwissenschaft von Adler sehr nahe, wie auch Wioras Versuch einer umfassenden Musikgeschichte dessen Idee von allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Entwicklung aufgreift.¹⁷ Vor dem Hintergrund der Ergebnisse musikethnologischer Forschung konnte sich aber Wioras universalhistorisches Konzept nicht etablieren.

Ein gewichtiger Grund für das Ausbleiben einer Umsetzung von Fellerers und Husmanns Konzepten war die Ende der 1970er Jahre geführte Diskussion um genuin musikwissenschaftliche Forschungsmethoden als Kriterium zur Definition von Kern- und Randbereichen der Musikwissenschaft. Eine entsprechende Veranstaltung fand im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1979 in Göttingen statt. Es ging um die Frage, worüber Musikwissenschaft zu definieren sei, wobei die Auffassung, dass dies über die genuin vom jeweiligen Fach entwickelten Methoden zu erfolgen habe, eine zentrale Rolle spielte. Da sich die Systematische Musikwissenschaft, wie erwähnt, Methoden anderer Wissenschaften bediente, konnte sie im Verständnis von Wissenschaftlern, die diese Position vertraten,¹⁸ nicht zum Kernbereich des Faches gehören. Somit führte diese Diskussion zu einem weiteren Auseinanderrücken der Teildisziplinen. Abgrenzungsbestrebungen gab es hierbei auch von Seiten der Systematischen Musikwissenschaft. Hans-Peter Reinecke, seit 1967 außerplanmäßiger Professor am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg und seit 1972 Professor an der dortigen Hochschule für Musik und Theater, drängte auf einen eigenständigen Studiengang Systematische Musikwissenschaft. So sehr er als Direktor (seit 1967) des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz bei der Konzeption des Institut-Neubaus in unmittelbarer Nähe zur Berliner Philharmonie die Zusammenführung von Musikpraxis und Musikforschung in ihren unterschiedlichen Ausrichtungen vor Augen hatte, so sehr hat er im akademischen Bereich die Eigenständigkeit der Systematischen Musikwissenschaft in Forschung und Lehre hervorgehoben. Dies ist auch vor dem Hintergrund zu sehen, dass Systematische Musikwissenschaft nur an wenigen Universitäten mit eigenen Professuren vertreten war, wobei der Berufung von Helga de la Motte-Haber 1978 an die Technische Universität Berlin eine große Bedeutung zukam. Als Teilbereich innerhalb der musikwissenschaftlichen Institute musste sich die Systematische Musikwissenschaft nach dem zweiten Weltkrieg also erst einmal etablieren, und dieser Prozess wirkte sich letztlich auch auf die Diskussion des wissenschaftlichen Verhältnisses der musikwissenschaftlichen Teildisziplinen untereinander aus.

Verschwunden sind die Ansätze von Fellerer und Husmann jedoch nicht. Die in beiden Ansätzen angesprochene Verbindung unterschiedlicher methodischer Zugänge zu einem Forschungsthema hat Jobst Fricke in seinen späteren Schriften immer wieder angemahnt und selbst gezeigt, wie eine solche Verbindung gestaltet werden kann, beispielsweise in einem Aufsatz zur Klangfarbenforschung aus dem Jahr 1989.¹⁹ Der Begriff Systematische Musikwissenschaft schien Fricke für diesen Forschungsansatz nicht geeignet zu sein, und so plädierte er dafür, ihn durch Systemische Musikwissenschaft zu ersetzen. Das Programm einer Systemischen Musikwissenschaft skizzierte er wie folgt: »den künstlerischen Schaffensprozeß und sein Ergebnis, die Musik, wie die Entwicklung von Musikinstrumenten und einer musikalischen Kultur als

¹⁷ Ders., *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961.

¹⁸ Georg Feder, »Empirisch-experimentelle Methoden in der Musikforschung. Kritische Bemerkungen zur Kompetenz und Eigenständigkeit der Systematischen Musikwissenschaft und zur Relevanz einiger ihrer Ergebnisse«, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 409–431; siehe auch: Helga de la Motte-Haber, »Die Stellung der Systematischen Musikwissenschaft innerhalb der Musikwissenschaft«, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 431–440; Adolf Nowak, »Vom Zusammenhang der Forschungszeige in der Musikwissenschaft. Bericht über eine Diskussion«, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 440–449.

¹⁹ Jobst Fricke, »Der Klang der Musikinstrumente nach den Gesetzen des Gehörs. Wechselwirkung Mensch – Instrument«, in: *Das Instrumentalspiel: Beiträge zur Akustik der Musikinstrumente, medizinische und psychologische Aspekte des Musizierens; Bericht vom internationalen Symposium Wien, 12. – 14. April 1988*, hrsg. von Gregor Widholm, Wien 1989, S. 275–284.

Ergebnis mehrfach vernetzter zirkulärer Prozesse zu sehen.²⁰ Systemtheoretische Überlegungen führten auch in der DDR zu der Auffassung, systematische Musikwissenschaft erforsche Musikkultur als System wechselseitiger Prozesse, die bereits in den 1980er Jahren von Reiner Kluge²¹ und Christian Kaden²² vertreten wurde.

Auf Jahrestagungen und Kongressen der Gesellschaft für Musikforschung wurde seit dem Ende der 1980er Jahre verstärkt versucht, die unterschiedlichen Bereiche der Musikwissenschaft wieder näher zusammenzubringen. Zu nennen ist hier das Symposium zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik im Rahmen der Jahrestagung der GfM Frankfurt/Main 1989, die Jahrestagung in Mainz 1997 unter dem Generalthema *Aspekte historischer und systematischer Musikforschung*,²³ die eine Leitidee der Mainzer Jahrestagung von 1968 aufgriff, sowie der internationale Kongress *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft*, der 1998 in Halle an der Saale stattfand.²⁴ Diese Veranstaltungen hatten eine gewisse Signalwirkung für nachfolgende Tagungen, beispielsweise für den internationalen Kongress zum Thema *Musik und kulturelle Identität* (Weimar 2004),²⁵ und so bleibt zu hoffen, dass sich integrative Sichtweisen auf das Fach Musikwissenschaft zukünftig verstärkt auch in intra-interdisziplinären Forschungsprojekten und intra-interdisziplinären Studienprogrammen niederschlagen werden.

²⁰ Jobst Fricke, »Systematische oder Systemische Musikwissenschaft«, in: *Systematische Musikwissenschaft* 1/2 (1993), S. 181–194: S. 183.

²¹ Reiner Kluge, *Komplizierte Systeme als Gegenstand systematischer Musikwissenschaft – 2 Studien*, Berlin 1987.

²² Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984, S. 50ff.

²³ Ausgewählte Beiträge erschienen später in dem Sammelband: *Aspekte historischer und systematischer Musikforschung*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz 2003.

²⁴ *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft, Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, hrsg. von Kathrin Eberl und Wolfgang Ruf, Band 1: Hauptvortrag, Kolloquien, Symposien, Band 2: Freie Referate, Kassel 2001.

²⁵ *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar 2004*, 3 Bände, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Kassel 2012.