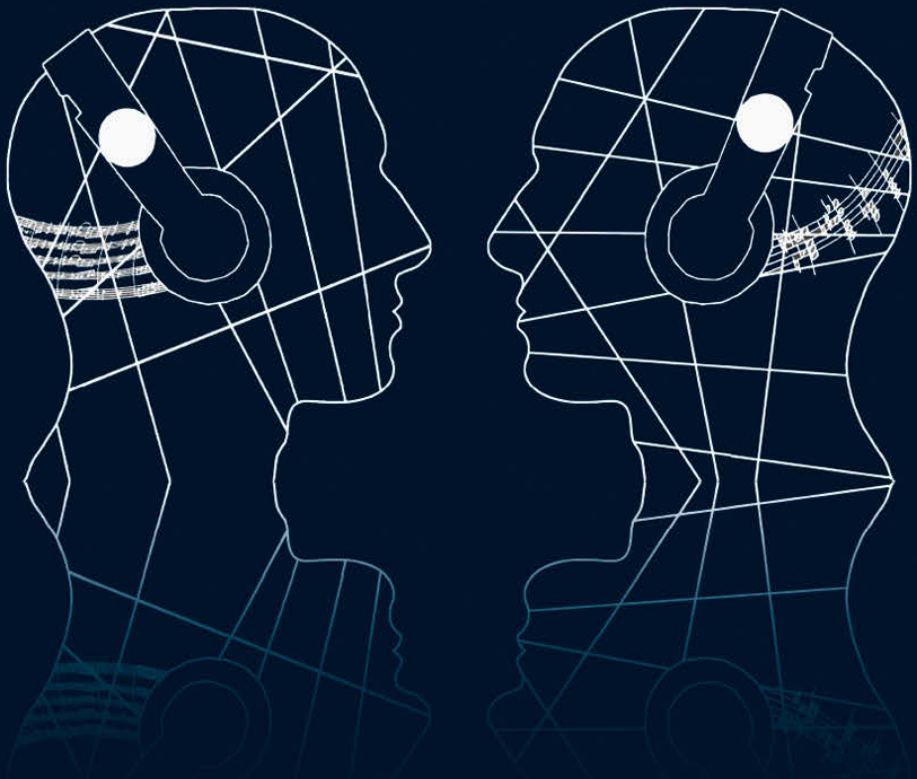


Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth, Anna Langenbruch (Hg.)

Wissenskulturen der Musikwissenschaft

Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen



[transcript] Musik und Klangkultur

Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth, Anna Langenbruch (Hg.)
Wissenskulturen der Musikwissenschaft

Musik und Klangkultur

SEBASTIAN BOLZ, MORITZ KELBER,
INA KNOTH, ANNA LANGENBRUCH (HG.)

Wissenskulturen der Musikwissenschaft

Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur und die EWE-Stiftung.

Für die Inhalte der Aufsätze sind die jeweiligen Autoren bzw. Autorinnen verantwortlich.

Nachträgliche Open Access-Publikation mit freundlicher Unterstützung der Universität Hamburg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2016 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth, Anna Langenbruch (Hg.)**

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Moritz Kelber

Satz: Sebastian Bolz, Moritz Kelber

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-3257-6

PDF-ISBN 978-3-8394-3257-0

<https://doi.org/10.14361/9783839432570>

Buchreihen-ISSN: 2703-1004

Buchreihen-eISSN: 2703-1012

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Wissenskulturen der Musikwissenschaft

Eine Einleitung

Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth, Anna Langenbruch | 9

GENERATIONEN UND NETZWERKE

Traditionswege der Musikwissenschaft – Personelle und institutionelle Netzwerke

Eine Methodenskizze

Michael Custodis | 23

Wien und die Folgen für die deutsche Musikwissenschaft

Klärungen zur »Münchener Schule«

Manfred Hermann Schmid | 41

Friedrich Gennrich, die Straßburger Schule und ihre Fortsetzung in Frankfurt

Henry Hope | 59

»Davon starb der Marxismus nicht«

Eine Oral History der Musiksoziologie in Berlin

Lisa-Maria Brusius | 77

Junge Musikwissenschaft

Selbstverortungen im Zeichen der Diversifizierung

Ina Knoth | 93

DENKSTRUKTUREN

Implizites Wissen und epistemische Praxis

Pragmatistische Perspektiven der Wissenschaftssoziologie

Jens Loenhoff | 115

»Sie sind im unsagbaren Bereich«

Musikwissenschaft als sprachliche Praxis zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit

Franziska Hohl | 131

Die Signaturen der Musik

Zum Analogiedenken der materialistischen Ästhetik

Andreas Domann | 145

»Vernunft ist nur selten vernünftig«

Vom Umgang mit Gefühl und/oder/als Vernunft im Wissenschaftssystem

Gerald Lind | 159

SPRACHEN UND KULTUREN

Sprachhürden in der Forschungslandschaft

Exemplarische Beobachtungen zur Rolle des Ungarischen in der Bartók-Forschung

Michael Braun | 177

Der Mythos der »deutschen Musikwissenschaft« und seine Herausforderungen für eine kosmopolitische Musikwissenschaft

Ein forschungspolitischer Essay

Carolin Krahn | 193

Die russische Emigrantenkultur im Berlin der 1920er Jahre aus der Perspektive von deutschen und russischen (Musik-)Forschern

Maria Bychkova | 209

Wissensmigration

Musikwissenschaft im Pariser Exil – und was sie uns über Wissenschaftsgeschichte verrät

Anna Langenbruch | 223

METHODEN UND MEDIEN

Autobiographie als Wissenschaftsgeschichte?

Guido Adlers *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*

Melanie Unseld | 249

Vom Datum zum historischen Zusammenhang

Möglichkeiten und Grenzen einer fachgeschichtlichen Datenbank

Annette van Dyck-Hemming, Melanie Wald-Fuhrmann | 261

Schreiben über Komponist_innen

Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses
in der *Neuen Zeitschrift für Musik*

Elisabeth Treydte | 279

Digital Musicology im Kontext der Digital Humanities

Wolfgang Schmale | 299

Autorinnen und Autoren | 311

Wissenskulturen der Musikwissenschaft

Eine Einleitung

Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth, Anna Langenbruch

Wie könnte eine soziologisch fundierte und historisch informierte Wissenschaftsforschung der Musikwissenschaft aussehen? Welche Möglichkeiten bietet sie, wo stößt sie an Grenzen? Und wozu brauchen wir sie überhaupt? Diese Grundfragen stellte sich die Tagung *Musikwissenschaft: Generationen, Netzwerke, Denkstrukturen* im Januar 2015 an der Universität Oldenburg. Dabei kristallisierten sich für uns vor allem drei Dinge heraus: Der Wunsch nach einer methodisch-theoretischen Grundlagendebatte, der Wunsch, wissenschaftssoziologische mit wissenschaftsgeschichtlichen Ansätzen zu verbinden und dabei auch die gegenwärtige Fachwirklichkeit stärker in den Fokus musikwissenschaftlicher Wissenschaftsforschung zu rücken, und der Wunsch, die Perspektiven jüngerer WissenschaftlerInnen gezielter in die Debatte einzubeziehen. Der vorliegende Band versammelt Ergebnisse der Tagung und verbindet sie mit weitergehenden Überlegungen zu *Wissenskulturen der Musikwissenschaft*.

Der Begriff der Wissenskultur wird wissenschaftlich unterschiedlich gebraucht.¹ Wir orientieren uns hier an einem eher soziologischen Verständnis und versuchen dieses bezogen auf die Musikwissenschaft auch historisch fruchtbar zu machen. So definiert Karin Knorr-Cetina Wissenskulturen als »diejenigen Praktiken, Mechanismen und Prinzipien, die, gebunden durch Verwandtschaft, Notwendigkeit und historische Koinzidenz, in einem Wissensgebiet bestimmen, *wie wir wissen, was wir wissen*. Wissenskulturen generieren und validieren Wissen.«² Dabei hebt sie hervor, dass das Konzept »Wissenskul-

1 | Wolfgang Detel etwa unterscheidet ökonomischen, soziologischen/sozialkonstruktivistischen und wissenschaftshistorischen Gebrauch, wobei letzterer bei Detel stark wissenschaftstheoretisch präformiert ist, vgl. Wolfgang Detel, »Wissenskultur«, in: *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*, hrsg. von Rainer Schützeichel, Konstanz 2007, S. 670–678, insb. S. 673 f.

2 | Karin Knorr-Cetina, *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Frankfurt am Main 2002, S. 11 (Herv. orig.).

tur« – im Unterschied zu Begriffen wie »Disziplin« oder »Wissenschaftlergemeinschaft« – als analytisches Werkzeug besonders geeignet ist, »wenn es um die ›Durchführungsrealität‹ und Erkenntnispraxis von Wissensbereichen geht.«³ Entsprechend stellt der Begriff der Wissenskultur für uns den Bezug zu dem her, was Musikwissenschaft produziert – nämlich Wissen über Musik –, fokussiert dabei aber vor allem die Umstände dieses Produzierens: »Das Wissen auch der Wissenschaften fällt nicht vom Himmel, es wird erarbeitet und baut damit auf Tätigkeiten, Verfahren und Strukturen auf. Diese sind nicht einfach Vorgaben, die die eigentliche wissenschaftliche Arbeit ermöglichen, sondern selbst integraler Bestandteil eines *Wissen allererst schaffenden* Prozesses.«⁴ Um solche Prozesse und die mit ihnen verbundenen musikwissenschaftlichen Praktiken und Strukturen wird es also im Folgenden gehen. Oft erfordert dies einen Blick unter die sprachliche Oberfläche ins Implizite musikwissenschaftlicher Kulturen: »Eine Wissenskultur wird uns zwar jeweils in ihrem sprachlichen Widerhall verfügbar, beschränkt sich jedoch nicht auf die bloße verbale Codierung. Das Nichtexplikative, die strukturellen Dispositionen sind gleichfalls Momente, die nicht unterschätzt werden dürfen.«⁵ Diese methodische Herausforderung wird noch dadurch verschärft, dass je nach Nähe zum untersuchten Gegenstand die wissenschaftshistorische oder -soziologische Arbeit zur Gratwanderung zwischen Analyse von und Beitrag zu musikwissenschaftlichen Wissenskulturen geraten kann. Diesem Problem begegnen wir durch eine große Bandbreite von AutorInnen verschiedener »Denkstile«.⁶ Die resultierenden Bilder von Geschichte und Gegenwart der Musikwissenschaft sind dabei durchaus uneinheitlich und mögen sich zum Teil sogar widersprechen. Wissenschaftsforschung macht damit auch die grundsätzliche Perspektivität von Forschung deutlich – unser Blickwinkel bestimmt mit, wie wir Musikwissenschaft analysieren und beschreiben.

Der Titel *Wissenskulturen der Musikwissenschaft* changiert dabei bewusst zwischen fachlicher Einheit und wissenschaftureller Vielfalt. Dass Knorr-Cetina die Analyse verschiedenartiger »Wissenskulturen« nutzt, um am Beispiel der Naturwissenschaften die noch auf die Philosophen des Wiener Kreises zurückgehende Idee einer grundsätzlichen methodischen Einheit der Wissenschaft infrage zu stellen,⁷ ist für ein Fach wie die Musikwissenschaft besonders

3 | Ebd., S. 12.

4 | Olaf Breidbach, *Neue Wissensordnungen. Wie aus Informationen und Nachrichten kulturelles Wissen entsteht*, Frankfurt am Main 2008, S. 13 (Herv. orig.).

5 | Ebd., S. 62.

6 | Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, hrsg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt am Main 1980 [Orig. 1935].

7 | Knorr-Cetina, *Wissenskulturen* (2002), S. 13.

interessant. Denn die Musikwissenschaft ist eine Disziplin, die sich gerade nicht durch die Einheit ihrer Methode definiert, wie es aus wissenschaftsgeschichtlicher Sicht gelegentlich noch als selbstverständlich vorausgesetzt wird,⁸ sondern durch den Bezug auf einen Gegenstand »Musik«. Wenn wir von »Wissenskulturen der Musikwissenschaft« sprechen, denken wir also grundsätzlich die intradisziplinäre methodische Vielfalt des Faches mit und verweisen gleichzeitig auf seine Geschichte und gegenwärtige Realität.

Für die Entstehungsgeschichte des Bandes waren vor allem drei Begriffe und die mit ihnen verbundenen Ideen zentral: das Konzept »Generationen« und der intergenerationelle Dialog, die mit dem Konzept »Netzwerke« verbundene Vorstellung von Wissenschaft als sozialer Interaktion und der im Konzept »Denkstrukturen« formulierte Zusammenhang von Denken beziehungsweise Wissensproduktion und sozialen Strukturen. Diese drei Bereiche seien hier eingangs genauer betrachtet.

GENERATIONEN

Im Werbetext für eine renommierte musikwissenschaftliche Buchreihe heißt es: »Heute nicht weniger als vor einem halben Jahrhundert ist die Reihe ein Gradmesser dafür, wie jede Generation Musikwissenschaft verändert betreibt und welches die Forscher sind, die das Gesicht der Disziplin bilden.«⁹ Das Zitat verrät uns einiges darüber, wie der Begriff der Generation herkömmlicherweise benutzt wird, um das Fach Musikwissenschaft zu strukturieren und zu deuten: Er weist in die Vergangenheit, erklärt Veränderungen, setzt sich aus einzelnen Personen zusammen und bildet über diese stellvertretend Teile der Disziplin nach innen und außen ab. Gleichzeitig suggeriert er über überschaubare Zeiträume hinweg eine gewisse Homogenität.

Das Konzept hat Hochkonjunktur als Sammel- und/oder Abgrenzungsbegriff, sowohl in populären Kontexten (»Generation Y«, »Generation Golf«), als auch in wissenschaftlichen (z. B. unter dem Stichwort »Generationengeschichte«). Anders als etwa »Kultur« oder »Geschlecht« – oder auch »Netzwerk« und »Denkstruktur« – scheint »Generation« allerdings bisher kein analytischer Zentralbegriff oder bevorzugtes Thema der Wissenschaftsforschung zu

8 | Vgl. z. B. Bredibach, *Neue Wissensordnungen* (2008), S. 63 f.

9 | Erläuterung zu den *Beiheften zum Archiv für Musikwissenschaft*, [www.steiner-verlag.de/programm/fachbuch/musikwissenschaft/reihen/view/reihe.html?tx_crondavtitel_pi\[reihe\]=179&cHash=2a536a6419bd46e29bf9a17bfee59aba](http://www.steiner-verlag.de/programm/fachbuch/musikwissenschaft/reihen/view/reihe.html?tx_crondavtitel_pi[reihe]=179&cHash=2a536a6419bd46e29bf9a17bfee59aba) (abgerufen am 14.03.2016).

sein.¹⁰ Wechselbeziehungen zwischen Generationen stehen zwar regelmäßig auf der wissenschaftsgeschichtlichen Forschungsagenda, jedoch meist unter dem Begriff der »Schule« oder der Lehrer-Schüler-Beziehungen.¹¹ Wenn hier stattdessen der Begriff der »Generation« im Zentrum steht, hat das vor allem mit dessen vielfältigen Deutungs- und Differenzierungsmöglichkeiten zu tun. Entsprechend verwenden wir den Begriff im weiteren Sinne historisch als »Erlebnis- oder Erfahrungsgemeinschaft«¹² und im enger wissenschaftssoziologischen Sinne zur Ausdifferenzierung wissenschaftlicher Ebenen wie Studierende, Promovierende, Postdocs, ProfessorInnen etc.

Das Konzept der Generation hat für diesen Band analytische und konzeptionelle Bedeutung, betrifft also gleichzeitig Forschungsperspektive und Bandstruktur. Analytisch lenkt es den Blick auf die sozialen Bedingungen bestimmter historischer Forschergenerationen (z. B. im Zusammenhang mit Nationalsozialismus und Exil), auf Beziehungen zwischen und innerhalb wissenschaftlicher Generationen und die damit verbundenen Hierarchien, Macht- und Kommunikationsstrukturen (z. B. in Lehrer-Schüler-Verhältnissen) sowie auf die Auseinandersetzung mit generationenspezifischen Phasen und Aufgaben (z. B. in Qualifikationsschriften). Konzeptionell geht dieser Band auf die Initiative von Promovierenden und Postdocs zurück. Wir halten das Thema Wissenschaftsforschung gerade für NachwuchswissenschaftlerInnen für besonders wichtig: für eine Orientierung im Fach, um Strukturen akademischen Arbeitens zu erkennen, für die Reflexion von und Positionierung zu Fachtraditionen und in der aktuellen Forschungslandschaft. Entsprechend streben wir in diesem Band einen intergenerationellen Dialog an, also eine Verständigung

10 | So enthalten einschlägige Handbücher wie die von Maasen oder Schützeichel keinen eigenen Eintrag zu diesem Begriff; vgl. *Handbuch Wissenschaftssoziologie*, hrsg. von Sabine Maasen u. a., Wiesbaden 2012 und *Handbuch Wissenssoziologie* (2007).

11 | Vgl. z. B. die Tagung *Generationen, Netzwerke, Denkstrukturen: Schulen und Denktraditionen in der Musikwissenschaft* der Fachgruppe Nachwuchsperspektiven (Konzeption: Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Anna Langenbruch), Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, September 2013. Dieses Symposium und die daran anschließenden Diskussionen gaben den Anstoß zu der Oldenburger Tagung, auf die dieser Band zurückgeht. Der Begriff der »Schule« wird in der Wissenschaftsforschung durchaus kritisch gesehen und zeitlich oft auf das 19. Jahrhundert bezogen, vgl. z. B. Rudolph Stichweh, »Zur Soziologie wissenschaftlicher Schulen«, in: *Schulen der deutschen Politikwissenschaft*, hrsg. von Wilhelm Bleek, Opladen 1999, S. 19–32; *Stil, Schule, Disziplin: Analyse und Erprobung von Konzepten wissenschaftsgeschichtlicher Rekonstruktion*, hrsg. von Lutz Danneberg, Wolfgang Höppner und Ralf Klausnitzer, Frankfurt am Main 2005.

12 | Ohad Parnes, Ulrike Vedder und Stefan Willer, *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main 2008, S. 12.

über Geschichte und Gegenwart musikwissenschaftlicher Wissenskulturen, der über wissenschaftliche Altersstufen hinweg geführt wird. Dies spiegelt sich in der Zusammensetzung der AutorInnen und bewirkt eine generationenübergreifende Perspektivenvielfalt, die zu der oben beschriebenen Nicht-Einheit der hier versammelten Bilder von Musikwissenschaft beiträgt.

NETZWERKE

In verwandter Weise, aber vielleicht noch stärker als das Konzept der Generation, ist das Begriffsfeld des »Netzwerks« und die Vorstellung der »Vernetzung« der Welt eine der fundamentalen »Leitmetapher[n] [...] der Kultur- und Gesellschaftsentwicklung«¹³ unserer Gegenwart. Doch greift die Selbstbeschreibung unserer Welt als »Netzwerkgesellschaft«¹⁴ nicht erst, seit die chronikalische Erfassung des Lebens in den digitalen »Social Networks« die Sortier- und Quantifizierbarkeit des Alltags suggeriert. Denn der Versuch, die Welt im Modus ihrer Zusammenhänge zu beschreiben und ihre Komplexität in Beziehungen aufzulösen, ist seit langer Zeit Teil unserer Wirklichkeit. Schon das Wissen selbst und unsere Wahrnehmung werden nicht selten als Netz gedacht, etwa in Gestalt des Zettelkastens, dem Sinnbild verwobener, potentiell unbegrenzter Denk- und Sinnprozesse.¹⁵ Nicht erst seit Facebook & Co kartieren diese Begrifflichkeiten auch Denken und Schreiben.¹⁶

Der Netzwerkbegriff hat auch wissenschaftlich Konjunktur: Nach einer Phase von Begriffs- und Positionsbestimmungen im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte¹⁷ differenzieren in jüngerer und jüngster Zeit zahlreiche Publikationen das analytische Potential für unterschiedliche Fachbereiche aus.¹⁸ In Bezug auf (Geistes- und Kultur-)Wissenschaften kann dies in mehrfacher Hin-

13 | Jeanne Riou, Hartmut Böhme und Jürgen Barkhoff, »Vorwort«, in: *Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne*, hrsg. von dens., Köln u. a. 2004, S. 7–16, hier S. 7.

14 | Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Oxford 1996/erw. 2000.

15 | Vgl. Niklas Luhmann, »Kommunikation mit Zettelkästen. Ein Erfahrungsbericht«, in: *Universität als Milieu*, hrsg. von André Kieserling, Bielefeld 1993, S. 53–61.

16 | Vgl. Stephan Porombka, *Hypertext. Zur Kritik eines digitalen Mythos*, München 2001. Siehe auch die prägnante Diskussion des Begriffsfeldes bei Sebastian Gießmann, *Die Verbundenheit der Dinge. Eine Kulturgeschichte der Netze und Netzwerke*, Berlin 2014, insbes. S. 15.

17 | Neben der bereits genannten Studie von Castells wären zu nennen: Albert-László Barabási, *Linked. The New Science of Networks*, Cambridge, MA 2002; Mark Newman, *Networks. An Introduction*, Oxford 2010.

18 | Prominent die Reihe *Netzwerkforschung*, hrsg. von Roger Häußling und Christian Stegbauer im Verlag für Sozialwissenschaften, die bislang 17 Bände umfasst.

sicht geschehen: Als Methode wird das Netzwerk zur analytischen Kategorie, die sich häufig auf Werkzeuge der Digital Humanities stützt.¹⁹ Als Anforderung im Sinne wissenschaftspolitischer Strukturvorgaben²⁰ und als Metaperspektive der Wissenschaftsforschung steht hingegen die Beziehungshaftigkeit der akademischen Welt selbst im Fokus.

Ganz im Sinne der »Social Networks« gelangen einschlägige Untersuchungen schnell zur Frage der Messbarkeit, etwa im Rahmen von Zitationsanalysen, und stellen so die Grundlage oft kritizierter wissenschaftlicher Evaluationspraktiken her.²¹ Diese Form der wissenschaftswissenschaftlichen Netzwerkforschung, deren Anwendung in der Musikwissenschaft noch als Desiderat gelten muss, setzt allerdings auf ein Vorverständnis: Sie begreift die akademischen Zusammenhänge als Diskursform, die sich schriftlich abbildet, und kann dort Aussagekraft entfalten, wo Dokumente die Analyse stützen.²² Darunter fallen Publikationsnetzwerke ebenso wie beispielsweise Ego-Dokumente, Zeugnisse aus Begutachtungsprozessen oder Verwaltungsschriftgut. Doch auch diejenigen Netzwerkformen, die keinen Niederschlag in genuin wissenschaftlichen Textsorten wie Aufsätzen oder Tagungsprogrammen oder gar keine dauerhafte Quellenform finden, müssen als konstitutiv für die Wissenschaft und damit als Gegenstand einer im Sinne einer »Oral History« verstandenen Netzwerkforschung gelten.

So zählt das »Networking«, ob als Tugend oder auch als strittiger Teil einer Wissenschaftsbiographie verstanden,²³ zu den traditionellen Sozialformen des

19 | Etwa in der Geschichtswissenschaft (vgl. Marten Düring und Ulrich Eumann, »Historische Netzwerkforschung. Ein neuer Ansatz in den Geschichtswissenschaften«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 39 (2013), S. 369–390), in der Biographieforschung (vgl. Friedrich Lenger, »Netzwerkanalyse und Biographieforschung – einige Überlegungen«, in: *BIOS* 18 (2005), H. 2, S. 180–185) oder auch in den Kunst- und Literaturwissenschaften, wo u. a. Aspekte von »Big Data« ins Spiel kommen (vgl. Franco Moretti, *Distant Reading*, London 2013).

20 | Vgl. etwa das »Rahmenprogramm Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften« des BMBF: www.bmbf.de/pub/Rahmenprogramm_Geisteswissenschaften.pdf (abgerufen am 25.02.2016).

21 | Vgl. H. Peter Ohly, »Zitationsanalyse: Beschreibung und Evaluation von Wissenschaft«, in: *Handbuch Netzwerkforschung*, hrsg. von Christian Stegbauer und Roger Häußling (= Netzwerkforschung 4), Wiesbaden 2010, S. 785–797; Frank Havemann und Andrea Scharnhorst, »Bibliometrische Netzwerke«, ebd. S. 799–823.

22 | Vgl. Roger Häußling und Christian Stegbauer, »Einleitung in das Anwendungsfeld: Wissenschaft, Technik und Innovation«, in: *Handbuch Netzwerkforschung* (2010), S. 772.

23 | Vgl. Lenger, »Netzwerkanalyse und Biographieforschung« (2005), S. 180.

Feldes. Ohne den Begriff gleich in die Nähe der »Seilschaft«²⁴ rücken zu müssen, ist der Feststellung des Soziologen Herbert Willems schwerlich zu widersprechen, dass »wissenschaftliche Karrieren bzw. Ressourcenbeschaffungen [...] heute jedenfalls im Normalfall stark davon abhängig [sind], wie erfolgreich das ›Networking‹ des Akteurs ist.«²⁵ Womöglich rührt die Verschränkung der sozialen Realitäten von Wissenschaft mit Karrierewegen und wissenschaftspolitischen Fragestellungen an das meritokratische Selbstverständnis des Systems. Netzwerkanalytische Zugänge der Wissenschaftsforschung können hier helfen, Macht- und Einflusstrukturen diskursfähig zu machen und auch asymmetrische Beziehungen in Netzwerken aufzuschlüsseln.

DENKSTRUKTUREN

Während der Netzwerk-Begriff die sozialen Beziehungen zwischen WissenschaftlerInnen fokussiert, richtet sich das Konzept der Denkstrukturen vor allem auf Wissen und Wissensproduktion in diesen Zusammenhängen. Mit ihm lässt sich nach kollektiven Denkmustern fragen, die historisch-soziologisch geformt und tradiert werden durch Menschen, »die im Gedankenaustausch oder in gedanklicher Wechselwirkung stehen«.²⁶ Sie bilden die Grundlage der Herangehensweisen und Praktiken der Wissen Schaffenden und werden gleichzeitig von ihnen vermittelt.²⁷ Sie setzen sich aus dem zusammen, was wir in unserer wissenschaftlichen Ausbildung praktisch und mitunter unbewusst als Parameter und Richtlinien erlernt haben, und mischen sich mit dem, was wir innerhalb und außerhalb unserer eigenen Forschungspraxis als beachtenswert erfahren haben.

Das Konzept der Denkstrukturen fokussiert dabei weniger individuelle als kollektive Merkmale der Wissensproduktion, indem es »Denkstile« als »Haltungen und Wertungen letzter Instanz einer Gruppe«²⁸ begreift. Ludwik Fleck etwa vergleicht Denkstrukturen mit »einem Fußballmatch, einem Gespräch oder einem Orchesterspiel«: »Darf und kann man ein Orchesterspiel nur aus der Arbeit einzelner Instrumente betrachten, ohne Rücksicht auf Sinn und Regel der Zusammenarbeit? Solche Regeln enthält der Denkstil für das Den-

24 | Ebd., S. 182.

25 | Herbert Willems, »Figurationssoziologie und Netzwerkansätze«, in: *Handbuch Netzwerkforschung* (2010), S. 255-268, hier S. 261.

26 | Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* (1980), S. 54.

27 | Vgl. Breidbach, *Neue Wissensordnungen* (2008), S. 13.

28 | Rainer Schützeichel, »Wissenssoziologie«, in: *Handbuch Wissenschaftssoziologie* (2012), S. 17-26, hier S. 21.

ken.«²⁹ In diesem Sinne sind Denkstrukturen genauso voraussetzungs- wie folgenreich zu verstehen, denn letztlich bestimmen sie, was überhaupt gedacht werden kann und was als wissenschaftlich erachtet wird. Sie bilden die Filterkanäle, in denen sich Forschungsergebnisse ordnen und deskriptiv als Wissen vermitteln lassen.³⁰

Die Frage nach Denkstrukturen ist grundlegend für wissenschaftssoziologisches und historisches Forschen. Sie prägen vernunftbestimmtes, expliziertes Wissen genauso wie praxeologisches oder implizites Wissen und bilden daher einen Schlüssel zur Analyse dieser Wissensformen.³¹ Für unseren Zusammenhang bedeutet das unter anderem, dass die Arbeitsweisen von WissenschaftlerInnen keineswegs als selbstverständlich oder unveränderlich verstanden werden. Damit wird die Relationalität von Wissen in den Vordergrund gestellt; die wissenschaftliche »Tatsache« hingegen wird brüchig, wenn man sich bewusst macht, dass und wie sie von soziohistorisch spezifischen Praktiken und Denkmustern abhängt.

Indem man Denkstrukturen als analytische Kategorie anwendet, lassen sich intergenerationelle Verbindungen ganz unterschiedlicher Charakterisierung herausfiltern: Denkstrukturen können in Form von Grundüberzeugungen auftreten, die sich über lange Zeiträume hinweg erstrecken und verändern.³² Sie können aber ebenso Gruppeneigenschaften ausmachen, die sich in einem engen Rahmen ausprägen und von spezifischen Orten, Themen und Personen ausgehen. In selbstreflexiver Anwendung spielen Denkstrukturen als Faktoren der wissenschaftlichen Selbstvergewisserung eine Rolle. Thomas Etzemüller beschreibt die Aneignung und Bewusstmachung eines wissenschaftlichen »Denkstiles«, welcher innerhalb eines »Denkkollektivs« zu verorten ist, als ersten Schritt der wissenschaftlichen Identitätsbildung.³³

29 | Vgl. Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* (1980), S. 129.

30 | Vgl. *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogener Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk u. a., Hildesheim 2012.

31 | Vgl. Niklas Luhmann, *Erkenntnis als Konstruktion*, Bern 1988; *Implizites Wissen. Epistemologische und handlungstheoretische Perspektiven*, hrsg. von Jens Loenhoff, Weilerswist 2012.

32 | Vgl. dazu Olaf Breidbachs Beispiel der sogenannten kopernikanischen Wende nicht als Bruch, sondern als über 100 Jahre laufende »Umschichtung« eines Denkstils, *Radikale Historisierung. Kulturelle Selbstversicherung im Postdarwinismus*, Frankfurt am Main 2011, S. 173 f.

33 | Thomas Etzemüller, »Der ›Vf.‹ als Subjektform. Wie wird man zum ›Wissenschaftler‹ und (wie) lässt sich das beobachten?«, in: *Selbstbildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, hrsg. von Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist, Bielefeld 2013, S. 175–196, hier S. 188 f.

Den eigenen Denkstil reflektieren zu können, setzt zudem einen Rahmen für die bewusste Gestaltung von wissenschaftlicher Praxis und kann somit auch als Faktor der wissenschaftlichen Flexibilität verstanden werden: Welchen Einfluss haben Ausbildungsorte und -umstände auf Forschungen? Welche gemeinsamen Denkstrukturen machen intra- oder interdisziplinäre Wissenstransfers möglich? Gibt es Zusammenhänge zwischen Fach-, Generationen-, Sprach- oder Ländergrenzen und Themen- und Problemkonjunkturen? Sich für musikwissenschaftliche Denkstrukturen zu interessieren, bedeutet für uns letztlich, grundlegende Fragen nach den Entstehungsprozessen von Wissen über Musik zu stellen.

ZUM AUFBAU DES BANDES

Die oben beschriebene »Durchführungsrealität« und Erkenntnispraxis« der Musikwissenschaft differenzieren wir im vorliegenden Band strukturell in verschiedene Bereiche aus, die Wissenskulturen der Musikwissenschaft unserer Ansicht nach prägen: »Generationen und Netzwerke«, »Denkstrukturen und Wissenskonzepte«, »Sprachen und Kulturen«, »Methoden und Medien«.

Im ersten Abschnitt *Generationen und Netzwerke* stellen wir historische Fallstudien neben Beiträge aus soziologischer Perspektive. Den zwischen Generationen und Netzwerk angesiedelten Begriff der Schule, der zwar im Sprachgebrauch des Fachs präsent, aber in der Musikwissenschaftsforschung bisher wenig greifbar ist, konturieren Manfred Hermann Schmid und Henry Hope am Beispiel der Standorte Wien und München sowie Straßburg und Frankfurt. Michael Custodis grenzt am Beispiel von Friedrich Blume personelle und institutionelle Netzwerke vom Schulbegriff ab. Unter anderem mit Blick auf die gescheiterte Einrichtung eines Max-Planck-Instituts für Musik um 1970 spürt er dem Einfluss von Institutionen auf wichtige Strukturentscheidungen in der Disziplin nach. Mechanismen der Vernetzung von Musikwissenschaftlern in Ost und West arbeitet Lisa-Maria Brusius am Beispiel eines Interviews mit dem kürzlich verstorbenen Berliner Musiksoziologen Christian Kaden heraus. Dabei diskutiert sie auch die Methode der »Oral History« und ihren Nutzen für die Wissenschaftsforschung. Der jungen Generation von MusikwissenschaftlerInnen widmet sich schließlich Ina Knoth. Anhand einer Analyse der zwischen 2010 und 2012 erschienenen musikwissenschaftlichen Dissertationen untersucht sie, wie sich junge ForscherInnen in einer Disziplin positionieren, die sich methodisch und thematisch immer weiter zu diversifizieren scheint.

Den Teilbereich *Denkstrukturen und Wissenskonzepte* kennzeichnen vor allem interdisziplinäre und wissenschaftstheoretische Perspektiven auf unterschiedliche Wissensformen. Die AutorInnen fragen nach kollektiven Denk- und Handlungsmustern, die (musik)wissenschaftliches Arbeiten implizit und

explizit bestimmen. Jens Loenhoff und Franziska Hohl beschäftigen sich dabei mit den Grenzen der Sprache. Aus soziologischer Perspektive beschreibt Jens Loenhoff den Begriff des impliziten Wissens als entscheidenden Aspekt epistemischer Praxis und diskutiert seine Anschlussfähigkeit für die Wissenschaftsforschung. Franziska Hohl untersucht am Beispiel des Sprechens und Schreibens über Improvisation sprachliche Praktiken zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis und arbeitet die Kontingenz musikwissenschaftlichen Wissens heraus.

Andreas Domann und Gerald Lind widmen sich Wissenskonzepten, die die (Musik-)Wissenschaft auf je eigene Weise prägen: Domann beschäftigt sich mit der Frage, welche Perspektiven das in der materialistischen Philosophie verankerte Analogiedenken – das er im Sinne Ludwik Flecks als Denkstil beschreibt – für die Musikwissenschaft eröffnet. Er diskutiert also, wie die Spiegelbildlichkeit von Werk und Welt als Mittel der wissenschaftlichen Interpretation genutzt wurde und wird. Dem Verhältnis von Gefühl und Vernunft im Wissenschaftssystem widmet sich Gerald Lind. Er betont dabei, dass insbesondere in den Kunstwissenschaften die Überbetonung des Vernunftaspektes von Forschung und die Unterdrückung des Gefühls zu einer letztlich kunstfremden Wissenschaftskultur führe.

Die Beiträge des Kapitels *Sprachen und Kulturen* untersuchen Wissenskulturen der Musikwissenschaft als geographisch und/oder sprachgebundene Phänomene. Dabei beschäftigen sie sich sowohl mit nationalen Forschungstraditionen als auch mit Globalisierungs- und Internationalisierungsprozessen in der (Musik-)Wissenschaft. Zudem werden Migration und Exilforschung aus wissenschaftstheoretischer Perspektive in den Blick genommen. Michael Braun und Carolin Krahn beleuchten die Herausforderungen und Probleme der globalen Vernetzung musikwissenschaftlichen Forschens. Am Beispiel der ungarischen Sprache und der Bartók-Forschung macht Braun Sprachbarrieren und ihre Wirkung auf musikwissenschaftliche Forschungsfelder deutlich. Krahn beschäftigt sich in ihrem forschungspolitischen Essay mit dem Mythos einer »deutschen Musikwissenschaft« und denkt über Rahmenbedingungen für eine kosmopolitische Disziplin nach.

Maria Bychkova und Anna Langenbruch setzen sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit dem Themenfeld Migration und Wissenschaftsforschung auseinander. Während in Bychkovas Beitrag die Verschiedenartigkeit der Perspektiven von russischen und deutschen (Musik-)ForscherInnen auf die russische EmigrantInnenkultur in den Blick genommen wird, betrachtet Langenbruch musikwissenschaftliches Handeln im Pariser Exil der 1930er Jahre. Wissensmigration nutzt sie dabei auch als epistemologischen Ausgangspunkt, um scheinbar selbstverständliche Strukturen wissenschaftlicher und wissenschaftsgeschichtlicher Praxis zu überdenken.

Die AutorInnen des Abschnitts *Methoden und Medien* diskutieren Quellentypen und Werkzeuge der musikwissenschaftlichen Wissenschaftsforschung. Melanie Unseld fragt in ihrem Aufsatz nach dem Ort von Autobiographien innerhalb der Wissenschaftsforschung. Am Beispiel Guido Adlers zeigt sie, dass die Autobiographie eines Forschers weder bloß als Lebensbeschreibung noch als bloße fachgeschichtliche Quelle, sondern als Teil der Subjektwerdung des Wissenschaftlers gelesen werden kann. Annette van Dyck-Hemming und Melanie Wald-Fuhrmann beschäftigen sich dagegen in ihrem Beitrag mit den Möglichkeiten und Grenzen quantitativer, insbesondere datenbankgestützter Wissenschaftsforschung. Als Beispiel dient den Autorinnen die fachgeschichtliche Datenbank des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik in Frankfurt am Main. Der Beitrag von Elisabeth Treydte nimmt mit der *Neuen Zeitschrift für Musik* ein Publikationsmedium zwischen Musikwissenschaft und Musikpublizistik in den Blick. Anhand der KomponistInnenporträts in dieser fachjournalistischen Zeitschrift arbeitet Treydte die Konstruktion von geschlechtsspezifischen Rollenbildern diskursanalytisch heraus. Wolfgang Schmale betrachtet schließlich mediale Veränderungen im Fach: Er fragt danach, was »Digitale Musikwissenschaft« im Kontext der so genannten Digital Humanities überhaupt bedeutet, indem er den Zusammenhang zwischen digitalem Arbeiten und der Einbindung verschiedener Formen von Öffentlichkeit in die Disziplin beleuchtet.

Allen Autorinnen und Autoren danken wir herzlich für ihre vielseitigen Perspektiven auf (Musik-)Wissenschaftsforschung und für die gute Zusammenarbeit. Die Tagung im Januar 2015 an der Universität Oldenburg und die Arbeit an diesem Buch wären ohne die Unterstützung vieler weiterer Personen und Institutionen nicht möglich gewesen. Ihnen allen gilt unser Dank: Zunächst bedanken wir uns sehr herzlich bei der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg für die unkomplizierte Möglichkeit zur Ausrichtung der Tagung. Bei unseren wissenschaftlichen Hilfskräften Jannek Boomgaarden, Levke Höpner, Johanna Imm und Thomas Köhn bedanken wir uns für die engagierte Unterstützung bei der Durchführung der Tagung sowie bei der Redaktion des Bandes. Besonders danken wir den Förderern, die die Tagung und den Tagungsband finanziell ermöglicht haben: das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur, die EWE-Stiftung, die Universitätsgesellschaft Oldenburg, das Institut für Musik sowie das Zentrum für Interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (ZFG) der Universität Oldenburg. Schließlich danken wir dem transcript Verlag für die konstruktive und zuverlässige Unterstützung bei der Herstellung des Buches.

Generationen und Netzwerke

Traditionswege der Musikwissenschaft – Personelle und institutionelle Netzwerke

Eine Methodenskizze

Michael Custodis

So dominant akademische Traditionen hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Geschichte von Universitätsfächern eingeschätzt werden, so schwer fällt es der Wissenschaftshistoriografie mitunter, deren Mechanismen sowie die Strategien von Protagonisten im Detail nachzuzeichnen. Dabei den Blick auf ein kleines Fach wie die Musikwissenschaft zu richten, ist zugleich von Vor- und Nachteil. Aufgrund der vielen zu berücksichtigenden Akteure steigt in Bereichen wie der Medizin, den Rechts- und Naturwissenschaften oder geisteswissenschaftlichen Schwergewichten wie Philosophie und Geschichte bei großangelegten Rekonstruktionsunternehmungen exponentiell die Unübersichtlichkeit. Kleine Fächer hingegen, die sich von ihren wenigen Dutzend Protagonisten hermetischer gegen Außenseiter abschirmen lassen, können aufgrund der Übersichtlichkeit der Versuchsanordnung von der Forschung später leichter erfasst werden. Auch Wissensvorteile, um Zugang zu diesen exklusiven Fachzirkeln zu erlangen, lassen sich in kleinen Disziplinen einfacher instrumentalisieren und nur an ausgesuchte Personen (z. B. den eigenen Nachwuchs) weiterreichen, wodurch die Wahrscheinlichkeit zum Fortbestand einer dominierenden Haltung steigt. Darüber hinaus vollziehen sich viele Abläufe in einem kleinen Fach im Alltagshandeln unter Ausschluss unbeteiligter oder opponierender Zeugen, die als kritisches Korrektiv agieren könnten, so dass starke Verbundenheiten und Abhängigkeiten von Schülern und Lehrern ihr Gemeinschaftsgefühl intensivieren.¹

1 | Als Klassiker der Beschreibung hermetischer Systeme und ihrer inneren Gesetzmäßigkeiten ist Erving Goffmans 1961 erschienene Pionierstudie *Asylum. Essays on the Social Situation of Mental Patients and other Inmates* (dt. als *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*, Frankfurt am Main ¹⁰1995) bis heute lesenswert.

Wesentliches Merkmal akademischen Erfolgs ist seine Wahrnehmbarkeit, etwa durch zitierfähige Publikationsergebnisse, eingeworbene Forschungsgelder oder die kalkulierbare Präferenz bestimmter Promotionsthemen bei der Berufung von Nachwuchskräften auf Qualifikationsstellen und Professuren. Dagegen ahnt man zwar, dass einem Erfolgsfall eine Vielzahl gescheiterter Ansätze gegenüberstehen, doch ist das Ausmaß des Scheiterns selten quantifizierbar und nur im Streitfall zu rekonstruieren, wenn ein Disput öffentlich wird und damit Spuren hinterlässt. Dass gerade in der Gegenüberstellung von Gelingen und Misserfolg charakteristische Erkenntnisse über ein Fach, sein Personal und die von ihm präferierten Methoden und Themen zu erlangen sind, soll diesem Beitrag zum einen als roter Faden dienen. Zum anderen greifen bei der biografischen Rekonstruktion akademischer Sozialisierungen und der Institutionalisierung von Methodenprämissen in Forschungsvorhaben zu viele Faktoren ineinander, als dass ein einzelner Erzählstrang sie übersichtlich erfassen könnte. Daher wurden diese zwei Bereiche mit Fallbeispielen aus den Jahren zwischen 1930 und 1970 in eigenständige Abschnitte aufgeteilt, damit im Verlauf der Darstellung die thematischen und personellen Verzahnungen deutlich werden.

REPRÄSENTANTEN EINES KIELER NETZWERKS? DIE BLUME-SCHÜLER ANNA AMALIE ABERT, WOLFGANG STEINECKE UND HANS JOACHIM THERSTAPPEN

Eine Auseinandersetzung mit akademischen Sozialisierungsformen, etwa in Form von Schulen oder Netzwerken, ist zunächst bestimmt von den soziokulturellen Rahmungen, in denen sie sich abspielen, konkret also eine Beschreibung von Ort, Zeit, handelnden Personen, institutioneller Struktur und politischen wie hochschulpolitischen Umständen. Einer Benennung von Kriterien, mit denen sich musikwissenschaftliche Schulen als kollektive Denk- und Verhaltensmuster grob systematisieren lassen, ist dabei die Grundannahme voranzuschicken, die Kieler Situation eher als Netzwerk denn als Schule im engeren Sinne zu beschreiben. Denn im Unterschied zu seinem Lehrer Hermann Abert, zu dessen Kollegen Johannes Wolf und Adolf Sandberger oder zu seinem eigenen Zeitgenossen Karl Gustav Fellerer produzierte Friedrich Blume keine prominente Schülerschaft, die innerhalb seines eigenen Faches eine wissenschaftliche Karriere machte, die der von ihm selbst erreichten Position als Ordinarius vergleichbar gewesen wäre. Die Beschränkung auf die Metapher einer Schule als geschlossener institutioneller Einheit erschiene zur Beschreibung dieser Situation daher weniger griffig als ihre Ergänzung um das Bild eines Netzwerks, da sich der Wirkungskreis einiger Blume-Schüler über den engen Bereich der universitären Musikwissenschaft hinaus erstreckte.

Kriterien

Die Klammern, um ältere und jüngere Menschen an einem Ort zusammenzuhalten und darauf eine Schule zu gründen, sind zunächst die Inhalte und Methoden, die von Lehrern an Schüler hierarchisch weitergegeben werden. Um aber von einer Schule sprechen zu können, die alle Beteiligten unter einem gemeinsamen Dach vereint, werden meist Schlagworte eines Wir-Gefühls, von Corps-Geist oder einem kollektiven Übereinstimmen in Idealen und Regeln bemüht. Gefestigt werden die darin kodifizierten Werte und Normen oft durch Menschen, die sie – etwa als charismatische Lehrer – besonders glaubwürdig verkörpern und dadurch eine außergewöhnliche Wirkung auf ihre Schüler ausüben. Bringt man diese Grundkonstanten zusammen mit dem alten System der Ordinariatsuniversität, die alle Macht an einem Institut auf einen übergeordneten verbeamteten Professor konzentrierte, dem alle weiteren Institutsmitglieder – Extraordinarien, Privatdozenten, Lehrbeauftragte, sonstige Mitarbeiter, Doktoranden, Sekretärinnen und Studierende – unterstellt waren, wird schnell deutlich, wie sich thematische und methodische Präferenzen des Institutsleiters leicht als Leitlinien für das gesamte Haus ausgegeben ließen.² Nur selten – etwa bei den grundlegenden politischen Umgewichtungen der studentischen 68er Bewegung, die mit einem Generationenwechsel der Dozentenschaft zusammenfiel – flossen auch studentische Haltungen in den Stil mancher Institute ein.

Dank der Finanz- und Personalautonomie des Ordinarius liefen die thematischen und methodischen Vorgaben in seiner Hand zusammen, ggf. unter Berücksichtigung hausinterner Traditionen und Vorgaben der Universität, im Fall von Friedrich Blume etwa als Mitwirkung der Musikwissenschaft an grenzlandpolitischen Propagandaveranstaltungen zwischen 1933 und 1945.³ Diese lokale, nach außen wirksame Repräsentation nützte dabei der fachinternen Profilierung des eigenen Hauses, um beispielsweise Forschungsthemen und Publikationsprojekte als Standortfaktoren im kollegialen Konkurrenzkampf zu platzieren. Auch hier richtet sich die Benennung von Schulen

2 | Siehe zum Zeitraum der Fallbeispiele Wolfgang Kunkel, »Der Professor im Dritten Reich«, in: *Die deutsche Universität im Dritten Reich. Eine Vortragsreihe der Universität München*, München 1966, S. 103–133; Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, Yale 1998, S. 31–57 und 88–124; Michael Grüttner, »Die deutschen Universitäten im Dritten Reich«, in: *Herman-Walther Frey: Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker. NS-Hochschulpolitik und die Folgen*, hrsg. von Michael Custodis (= Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 2), Münster 2014, S. 13–28.

3 | Michael Custodis, »Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren«, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), H. 1, S. 1–24, hier S. 9 f.

überwiegend nach dem Ort, nur selten nach einem Stil (in der Musik etwa der seriellen Schule) und nur dann nach einer Person (unabhängig von ihrer pädagogischen Bedeutung), wenn diese eine Stildominanz von musikhistorischer Tragweite verkörpert, so dass man zwar von einer Schönberg-, nicht aber von einer Messiaen-Schule spricht.

Wie selbstverständlich lassen sich die Kürzel einer Darmstädter, Frankfurter, Hamburger, Kölner, New Yorker und zweier Wiener Schulen einsetzen, um stilistische und personelle Zuordnungen zu treffen. Nicht immer erfolgt die Einordnung in diese Schulen aber mit Zustimmung der Beteiligten. So wehrte sich beispielsweise Karlheinz Stockhausen vehement gegen die Vorstellung einer Kölner Schule der elektronischen Musik, da dies seine ästhetische Unterordnung unter Herbert Eimert im elektronischen Studio des WDR bedeutet hätte.⁴

Als Kopf der Kieler Musikwissenschaft, die er als Nachfolger von Fritz Stein 1934 übernahm, stieg Friedrich Blume dank systemkonformen Taktierens und großen wissenschaftlichen Talents in den späten 1930er Jahren an die Spitze seines Faches auf, ablesbar an Positionen wie der Schriftleitung der prestigeträchtigen Denkmäler-Reihe *Das Erbe deutscher Musik* (angesiedelt beim Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung, Berlin), einer Mitgliedschaft im Führerrat des Reichsverbands der gemischten Chöre in der Reichsmusikkammer oder der Repräsentation seines Faches in der Festschrift der deutschen Wissenschaft zum 50. Geburtstag Adolf Hitlers.⁵ Bereits wenige Monate nach Kriegsende organisierte Blume die Restrukturierung seines Faches und dominierte es über viele Jahre unter anderem als Präsident der Gesellschaft für Musikforschung und deutscher Repräsentant bei der International Musicological Society, Leiter des Schleswig-Holsteinischen Landesinstituts für Musikforschung, Hausautor beim Kasseler Bärenreiter-Verlag, Herausgeber des dort verlegten Standardwerks *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* und Fachkollegiat bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Sein Kieler Institut lässt sich in der Zeit des Dritten Reiches gut konturieren, da er mehrfach ausführlich in Zeitschriften darüber Auskunft gab, ohne allerdings die von Stein zuvor aufgebauten Schwerpunkte zu erwähnen. So beginnt Blumes Bilanz der Jahre 1934 bis 1942 in der *Deutschen Musikkultur*

4 | Karlheinz Stockhausen, »Stockhausen korrigiert seine Biographie«, in: *Neue Musikzeitung* 21 (1972), Februar/März, S. 15 und Herbert Eimert, »Jiu-Jitsu oder die Kunst der Selbstverteidigung. Zur korrigierten Stockhausen-Biographie«, in: *Neue Musikzeitung* 21 (1972), Juni/Juli, S. 7.

5 | Friedrich Blume, »Deutsche Musikwissenschaft«, in: *Deutsche Wissenschaft: Arbeit und Aufgabe. Dem Führer und Reichskanzler legt die deutsche Wissenschaft zu seinem 50. Geburtstag Rechenschaft ab über ihre Arbeit im Rahmen der ihr gestellten Aufgaben*, hrsg. von Wilhelm Pinder und Alfred Stange, Leipzig 1939, S. 16–18.

(den *Zweimonatsheften für Musikleben und Musikforschung*, die von ihm selbst im Auftrag des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung unter der Schriftleitung von Anna Amalie Abert herausgegeben wurden) mit einem Bekenntnis zur akademischen Lehre:

»Die deutschen Universitäten beruhen auf der organischen Verbindung von Forschung und Lehre und zeichnen sich dadurch vor den Hochschulen fast aller übrigen Völker aus. Indem der Hochschullehrer nicht nur Lehrer, das Hochschul-Institut nicht nur Unterrichtsstätte ist, sondern in Person und Einrichtung Lehre und Forschung einander durchdringen, ist dafür gesorgt, daß die Lehre stets auf der Höhe der Forschung bleibt, und daß schon der Studierende Kontakt mit ihr gewinnt.«⁶

Die Engführung von deutscher Wissenschaftshegemonie mit seinem musikwissenschaftlichen Führungsanspruch (den Anna Amalie Abert in ihren Vorworten zu den Festschriften 1963 und 1968 noch einmal besonders hervorhob⁷) übertrug Blume im weiteren Verlauf des Textes auf die Hauptarbeitsgebiete seines Instituts und erwähnte dabei namentlich auch Abert, Therstappen und Steinecke. Wie ein Abgleich mit Blumes Publikationslisten zeigt, entsprechen die von ihm aufgezählten Schwerpunkte zur norddeutschen Musik, der Wiener Klassik sowie zur Musik des Reformationszeitalters seinen Hauptinteressensgebieten. Nimmt man aber seine erwähnten weiteren Tätigkeiten beim Berliner Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung, dessen Arbeit er ab 1946 als Kieler Landesinstitut mit Unterstützung von Hans Albrecht weiterführte,⁸ bei der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft,⁹ als Gründungspräsident der Gesellschaft für Musikforschung sowie als Herausgeber der *MGG* in den Blick, wird schnell deutlich, dass die Bekanntheit seines Namens bis heute weniger das Resultat einer von ihm begründeten Kieler Schule ist, die über prominente Schüler seine fachlichen Ansichten weiter tra-

6 | Friedrich Blume, »Bericht über die Tätigkeit des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Kiel 1933-1942«, in: *Deutsche Musikkultur. Zweimonatshefte für Musikleben und Musikforschung (vereint mit Musik und Volk)*, hrsg. im Auftrage des Staatlichen Institutes für deutsche Musikforschung zu Berlin von Prof. Dr. Friedrich Blume, Schriftleitung: Dr. Anna Amalie Abert, 7 (1942/43), H. 4, S. 91.

7 | *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel u. a. 1963; Anna Amalie Abert, »Friedrich Blume zum 75. Geburtstag«, in: *Die Musikforschung* 21 (1968), H. 1, S. 1 f.

8 | Klaus Hortschansky, »Vorwort«, in: *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996)*, hrsg. von dems., Tutzing 1997, S. IX f.

9 | Michael Custodis, »Westliche Kontinuität. Musikwissenschaftliche Expertennetzwerke vor und nach 1945«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 67 (2012), H. 4, S. 41-47, hier S. 44.

diert hätte. Stattdessen wurde diese Tradierung in weit überwiegendem Maße auf der gesamten Breite der deutschen Musikwissenschaft ausgetragen, indem das durch Blume von Kiel aus gesponnene Netzwerk die Verbandsarbeit des Faches für lange Zeit dominierte. Dieser Eindruck spiegelt sich auch in den drei folgenden Fallbeispielen.

Anna Amalie Abert

Gemessen an den zuvor aufgestellten Kriterien passte Anna Amalie Abert (1910–1996) exakt in das Bild einer Kieler Schule: Nach Studien der Fächer Geschichte, Philosophie und Musikwissenschaft in Berlin, unter anderem bei Arnold Schering, Erich von Hornbostel und ihrem Vater Hermann Abert, promovierte sie im Jahr 1934 über *Die stilistischen Grundlagen der »Cantiones Sacrae« von Heinrich Schütz*¹⁰ mit Blume und Schering als erstem und zweitem Gutachter. Anschließend emanzipierte sie sich thematisch und erarbeitete sich als zweites, lebenslang gepflegtes Forschungsfeld die Oper, zunächst die des 17. und 18. Jahrhunderts, später bis ins 20. Jahrhundert, insbesondere die Werke von Richard Strauss. Entsprechend habilitierte sie sich im Jahr 1943 bei Blume in Kiel über Monteverdi, wo sie acht Jahre zuvor Assistentin geworden war (die Arbeit wurde erst 1954 publiziert).¹¹ Des Weiteren übernahm sie für die Jahrgänge 7 bis 9 die Schriftleitung der Zeitschrift *Deutsche Musikkultur*, des bereits zitierten Journals des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung in Berlin, in dessen Aktivitäten Blume stark involviert war. Abert blieb lebenslang am Kieler Institut tätig, wo sie im Alter von 52 Jahren zur Wissenschaftlichen Rätin und außerplanmäßigen Professorin ernannt wurde. Diese detaillierten Informationen sind einem von Blume verfassten Beitrag zu entnehmen, der für die von ihrem Schüler Klaus Hortschansky zum 65. Geburtstag herausgegebene Festschrift entstand,¹² und es ist zu vermuten, dass Blume und die nur sieben Jahre jüngere Amalie Abert ein herzliches Verhältnis zu einander pflegten, das nicht unbedingt der hierarchischen Rollenverteilung von Doktorvater und Schülerin entsprochen haben muss. Denn Blume war seinerseits Schüler, Assistent und nach dessen plötzlichem Tod im Jahr 1927 Nachfolger von Hermann Abert gewesen, ihrem berühmten Vater, so dass ihre Hinwendung von einer Schütz-Dissertation zur Opernforschung als Emanzipation vom Doktorvater interpretiert werden könnte, faktisch aber zugleich eine Hinwendung zu einem Hauptarbeitsfeld ihres Vaters war, von dem Blume

10 | Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Grundlagen der »Cantiones Sacrae« von Heinrich Schütz*, Berlin 1935.

11 | Friedrich Blume, »Anna Amalie Abert«, in: *Opernstudien. Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing 1975, S. 9–12, hier S. 10.

12 | Ebd.

wiederum sich fachlich abgelöst hatte. Und so, wie die Profilierung der akademischen Musikforschung für Blume immer auch die Lenkung der deutschen Musikwissenschaft insgesamt bedeutete, war akademische Sozialisation für Abert immer auch persönliche Familiengeschichte – Hortschansky zitierte im Vorwort seiner zweiten, ein Jahr nach ihrem Tod 1996 erschienenen Festschrift ihre Vorstellung, selbst ein Glied in einer geisteswissenschaftlichen Traditionskette zu sein.¹³ Es verwundert daher wenig, sie als Autorin des Artikels über ihren berühmten Musiker-Großvater Johann Joseph Abert auch in der zweiten Auflage der *MGG* zu finden.¹⁴

Wolfgang Steinecke

Eine Abnabelung vom Doktorvater ganz anderer Art ist bei Wolfgang Steinecke zu beobachten. Geboren 1910 in Essen, hatte der junge Steinecke noch als Schüler Kurse an der neu gegründeten Folkwangschule besucht und war ein überzeugter Anhänger der Moderne, bis er bei einer Abiturfahrt nach Weimar ein Klassik-Erweckungserlebnis hatte. Mit dem Berufsziel, als Kapellmeister oder Dramaturg zum Musiktheater zu gehen, absolvierte er schließlich ein Studium in Kiel bei Fritz Stein, der als Professor und Generalmusikdirektor für die akademische Ausbildung und das städtische Musikleben zuständig war.¹⁵ Nach dessen Wechsel 1933 nach Berlin schloss Steinecke sein Studium mit einer Dissertation über das Parodieverfahren bei Blume als dessen erster Doktorand ab. Zur Studienzeit Steineckes – den wir heute als Begründer der Darmstädter Ferienkurse wahrnehmen – wäre es undenkbar gewesen, Anfang der 1930er Jahre im Universitätsstudium etwas zur modernen Musik zu erfahren. Dies entsprach aber auch gar nicht seinen damaligen, vom Musiktheater ausgehenden Neigungen, so dass er sich voller Überzeugung der Musik vor 1800 widmete und diverse musikhistorisch orientierte Studienarbeiten zur Verschmelzung der Künste vorlegte.

13 | Klaus Hortschansky, »Vorwort« (1997), S. II. Siehe auch Klaus Hortschansky, Art. »Abert, Anna Amalie«, in: *MGG*², Personenteil 1, Kassel u. a. 1999, Sp. 47–49.

14 | Anna Amalie Abert, Art. »Abert, Johann Joseph«, in: *MGG*², Personenteil 1 (1999), Sp. 41–43.

15 | Michael Custodis, »Netzwerker zwischen Moderne und Tradition. Wolfgang Steinecke und die Gründung der Internationalen Ferienkurse«, in: *Traditionen, Koalitionen, Visionen. Wolfgang Steinecke und die Internationalen Ferienkurse in Darmstadt*, hrsg. von dems. im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt (IMD), Saarbrücken 2010, S. 9–89, v. a. S. 13–21. Siehe zu Fritz Stein auch Michael Custodis, »Bürokratie vs. Ideologie? Nachkriegsperspektiven zur Reichsmusikkammer am Beispiel von Fritz Stein«, in: *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, hrsg. von Albrecht Riethmüller und Michael Custodis, Köln u. a. 2015, S. 221–238.

In den Folgejahren entschied sich Steinecke gegen eine Karriere bei Blume mit entsprechenden politischen Zugeständnissen – auch einen von seinem verehrten Lehrer Fritz Stein nahegelegten Eintritt in die NSDAP lehnte er ab. Stattdessen suchte er seinen eigenen Weg als Journalist für lokale bis überregionale Tageszeitungen sowie Musikzeitschriften, für die er Beiträge über tagesaktuelle Musikereignisse und Operninszenierungen lieferte. Gleichzeitig suchte er auf fachlicher Ebene immer wieder Blumes Rat. Als in der Endphase des Zweiten Weltkriegs die Arbeitsbedingungen für Steinecke zusammenbrachen, verlegte er sich wieder auf musikwissenschaftliche Studien. Aus einem Brief von Blume vom 5. März 1945 lässt sich rekonstruieren, dass Steinecke zwar mit Abert und Hans Joachim Therstappen in Verbindung geblieben war, über sieben Jahre aber keinen Kontakt mehr zu seinem Doktorvater gehabt hatte und inzwischen wieder mit dem Gedanken an eine Habilitation spielte.¹⁶ Aus einem späteren Lebenslauf wissen wir, dass mit den von Steinecke geplanten Themen – eine Buxtehude-Biografie, eine Geschichte der protestantischen Kirchenkantate im 17. Jahrhundert, eine Geschichte der Darmstädter Barockmusik sowie eine Habilitationsschrift zum Geist der Barockmusik – seine Rückkehr zur Kieler Musikwissenschaft leicht möglich gewesen wäre. Seine rasche Anstellung als Darmstädter Kulturreferent im August 1945 verhinderte aber diese Pläne, so dass er als Autor zwar nie mehr zu diesen Forschungsfeldern zurückfand. Sein Taschenkalender des Jahres 1945 gibt aber Auskunft darüber, dass er alle Möglichkeiten wahrnahm, die entsprechende Musik weiterhin zu hören, so dass die einzigen bis Oktober 1945 vermerkten Konzerte, die nicht mit beruflichen Verpflichtungen zu tun hatten, den Werken von Bach, Händel, Schütz, Corelli und Buxtehude gewidmet waren.¹⁷ Nach 1945 ist Steinecke seinem Lehrer nur noch selten begegnet, auch ihre Korrespondenz war zwar spärlich, doch hielt man sich über die jeweiligen Publikationen und Programme der Ferienkurse gegenseitig informiert.¹⁸

16 | Vgl. Custodis, »Netzwerker« (2010), S. 28–30.

17 | Erhalten im Nachlass Friedrich Hommel, Archiv der Musikwissenschaftlichen Bibliothek der WWU Münster.

18 | In seinem Kondolenzschreiben vom 6. Januar 1962 (verwahrt in Steineckes Nachlass im Stadtarchiv Darmstadt), mit dem er Hella Steinecke seine Bestürzung über den plötzlichen Tod ihres Mannes ausdrückte, betonte Blume sein Bedauern, in den zurückliegenden Jahren mit Steinecke nur noch brieflich in Kontakt gestanden zu haben: »So verschieden unsere Auffassungen auch später gewesen sein mögen, so hoch habe ich doch stets die Verdienste geschätzt, die er sich erworben hat.«

Hans Joachim Therstappen

Die dritte Skizze eines Blume-Schülers handelt von einem Musikwissenschaftler, dem zu Lebzeiten ein großer Karrieresprung erst bevorzustanden hätte und der aufgrund seines frühen Todes 1950 heute kaum noch ein Begriff ist: Hans Joachim Therstappen. Nach einem von Blume 1951 in der *Musikforschung* abgedruckten Nachruf wurde er 1905 in Bremen geboren.¹⁹ Als Doppeltalent studierte er von 1924 bis 1928 gleichzeitig Komposition und Musikwissenschaft an Musikhochschulen und Universitäten in München, Leipzig und Kiel, wo er 1931 mit der Arbeit *Die Entwicklung der Form bei Schubert, dargestellt an den ersten Sätzen seiner Symphonien* bei Fritz Stein promoviert wurde.²⁰ Bereits als 25-jähriger hatte er 1930 ein Lektorat für Musiktheorie an der Kieler Universität erhalten und 1936 die Leitung des Musikinstituts an der Universität Hamburg übernommen. Dort habilitierte er sich 1939 über *Haydns symphonisches Vermächtnis*.²¹ Dem ebenfalls vom Staatlichen Institut für Deutsche Musikforschung herausgegebenen *Archiv für Musikwissenschaft* – dessen Redaktion Therstappen trotz seiner Einberufung 1941 für zwei Jahre übernahm – ist zu entnehmen, dass er in Hamburg Themen unterrichtete, die dem von Blume für Kiel skizzierten Profil sehr ähnlich waren und dem Stand der damaligen musikwissenschaftlichen Ausbildung entsprachen: Bach, Schütz und Mozart, Haydns Streichquartette und Übungen in Kontrapunkt und Harmonielehre, Franz Schubert und die romantische deutsche Oper; Beethoven und Brahms sowie praktische Übungen für allgemeines Volksliedsingen, Mannschaftssingen und Volksliedübungen für Singleiter von SS, SA und BDM.²²

Nach Kriegsende blieben Therstappen statt einer erhofften Reaktivierung seiner künstlerischen Arbeit – er hatte inzwischen einige Lieder, Opern und Orchesterstücke vorzuweisen – und der engagierten Wiederaufnahme seiner wissenschaftlichen Tätigkeit nur noch wenige Lebensjahre. Wie Blume in seinem Nachruf notierte, hatte sich Therstappen im Krieg eine nicht näher bezeichnete Infektion zugezogen, an deren Folgen er 1950 verstarb.²³ Vier Jahre zuvor war er in Hamburg zum außerordentlichen Professor ernannt worden, da sein Zustand sich deutlich gebessert hatte und er für zwei Jahre produktiv sein

19 | Friedrich Blume, »Hans Joachim Therstappen«, in: *Die Musikforschung* 4 (1951), H. 4, S. 358–361, hier S. 358. Auf diesem Nachruf beruhen die lexikalischen Einträge in der elften Auflage des *Riemann* (1961) sowie der *MGG*.

20 | Erschienen 1931 in Leipzig.

21 | Erschienen 1941 in Wolfenbüttel.

22 | Siehe die entsprechenden Lehrveranstaltungsverzeichnisse in: *Archiv für Musikforschung* 1 (1936), S. 499; *Archiv für Musikforschung* 4 (1939), H. 1, S. 252; *Archiv für Musikforschung* 5 (1940), H. 1, S. 61; *Archiv für Musikforschung* 5 (1940), H. 4, S. 245.

23 | Blume, »Hans Joachim Therstappen« (1951), S. 360.

konnte, bis 1948 die Krankheit erneut ausbrach. Aus dieser Zeit zwischen 1945 und 1947 haben sich vier Briefe und vier Postkarten erhalten, die er seinem Studienfreund Wolfgang Steinecke schrieb.²⁴ In einem langen Brief vom 5. März 1945 unterzog er die gemeinsamen Kieler Jahre und die von dort ausstrahlende Auffassung von Musikwissenschaft einer kritischen Bilanz, die seine eigenen und die Studien von Steinecke mit einschloss. Vorauszuschicken ist seiner dort formulierten Anspielung auf Friedrich Blumes taktisches Manövrieren im Feld musikwissenschaftlicher Rassenforschung,²⁵ dass auch Therstappen genau zur selben Zeit wie Blume im Umbruchsjahr 1938/39 mit einem einschlägigen Text zur *Musik im großdeutschen Raum* dieses Themenfeld bedient hatte,²⁶ so dass sein Kommentar durchaus selbstkritische Untertöne enthält:

»Wir [...] sind Nachtwanderer, die in totaler Verdunklung vor uns hin stolpern, wir dachten mit Kurth und Busoni... (etwa!??) sagenhaftes Neuland betreten zu haben, nach denen nun doch längst nichts Neues mehr gekommen ist, es sei denn [Gustav] Becking, der in vielen neueren Arbeiten sein Erbe als Kirchenvater angetreten hat. Und die Abertschule? Blume spannt seine Ansprüche sicherlich am höchsten, sein Palestrina-Lasso-Aufsatz lässt noch am deutlichsten erkennen, wohin er will, und der Vortrag vom »Wesen und Werden der deutschen Musik« gibt gewissermassen ein paar Scheinwerferblitze auf eine neue deutsche Musikgeschichtslandschaft. In der Hand aber behalten wir wenig davon. Die (oder das?) Mimikry, wie Du so schön und bitter sagst, auf Bl.'s »Rassenkunde« übertragen, zeigt einen prekären Eislauf sondergleichen, einen der noch dazu in einer Sackgasse ausgetragen wird, wobei die Bildvermischung fast auch in diesen Stil gehört! Das Ganze kann uns nur zeigen, dass wir wirklich für uns und von uns aus zurecht kommen müssen, uns beiden schwebt ja immer wieder eine Synthesis im Geistes- und Kunsthistorischen vor. Bessler konnte das mit sehr grosser, frappierender Eleganz, aber immer da, wo es ein wenig schummerig zugeht wie im dicksten Mittelalter. Für Dich kann ich den Rat wiederholen, den [Friedrich] Gundolf einem Schüler gegeben hat (nein, nein, mein Lieber, es war Dr. Menck aus Hamburg, der beinahe mein Verleger für den Haydn geworden wäre) nämlich: »Man nimmt einen Gedanken und macht ein Buch daraus.« So scheint mir mit Deiner barocken Synthesis zu gehen, es macht ja auch den besonderen Reiz Deines Parodieverfahrens aus. Aber nun genug gehechelt und gezetert.«²⁷

24 | Zit. nach Kopien der Korrespondenz im Nachlass Friedrich Hommel (Münster).

25 | Siehe Friedrich Blume, »Musik und Rasse. Grundfragen einer musikalischen Rassenforschung«, in: *Die Musik* 30 (1938), S. 736–748; ders., *Das Rasseproblem in der Musik. Entwurf zu einer Methodologie musikwissenschaftlicher Rassenforschung*, Wolfenbüttel 1939; Custodis, »Blumes Entnazifizierungsverfahren« (2012), S. 2 und 17–19.

26 | Hans Joachim Therstappen, »Die Musik im großdeutschen Raum«, in: *Deutsche Musikkultur* 3 (1938/39), H. 6, S. 425.

27 | Brief von Hans Joachim Therstappen an Wolfgang Steinecke vom 05.03.1945, Kopie im Nachlass Friedrich Hommel (Münster).

KLEINE FISCH IM GROSSEN TEICH? MUSIKWISSENSCHAFT UND INSTITUTIONELLE FORSCHUNGSFÖRDERUNG

Nähert man sich der Geschichte der deutschsprachigen Musikwissenschaft als akademischer Disziplin nun aus einer alternativen Sichtweise und sucht entlang wesentlicher Entwicklungslinien nach Konstanten und Varianten im Denken über Musik und ihre wissenschaftliche Beschreibung, so gerät zur Mitte des 19. Jahrhunderts ein Charakteristikum in den Blick, das über alle politischen, sozialen und fachlichen Veränderungen hinweg für mehr als einhundert Jahre relativ intakt blieb: die aus einer philologischen Methodenpräferenz entstandene Editionspraxis. Zum einen nahm man mit großer Geste in Korrelation zum bürgerlichen Patriotismus das Gesamtschaffen von Komponisten in den Blick, die zum Kernbestand tradierter deutscher Musikkultur erklärt wurden. Dementsprechend sollte ihr Werk idealtypisch in aller Vollständigkeit in einer kritischen Gesamtausgabe zusammengefasst werden; als ein Musterfall gilt hier die von der Leipziger Bach-Gesellschaft 1850 initiierte Edition. Zum anderen entstanden mit den Reihen *Denkmäler Deutscher Tonkunst*, *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* bzw. *Österreich* Publikationsunternehmen, die den kompilierten Werken eine gemeinsame kulturelle Identität unterstellten und sie im Sinne einer musikhistorischen Ahnenreihe kanonisierten.

Als These ist festzuhalten, dass diese bis in unsere Gegenwart gepflegte und erst seit einigen Jahren ideologiekritisch hinterfragte Editionspraxis einen wissenschaftsgeschichtlichen Knotenpunkt darstellt. In seltener Deutlichkeit verbinden sich hier Personengeschichten führender Musikwissenschaftler mit ihren Forschungsprämissen, Themenpräferenzen und Methodentraditionen. In Forschungsergebnisse großangelegter Langzeitionen übersetzen ließen sich diese Interessen allerdings erst, wenn entsprechende finanzielle Ressourcen erschlossen werden konnten. Und während Großprojekte wie die Bach-Gesamtausgabe noch auf den Bedarf einer großen, musikinteressierten Öffentlichkeit und ihrer Musikfeste mit einem Subskriptionssystem reagierten, waren die meisten der folgenden Editionen ohne staatliche Förderung nicht realisierbar. Voraussetzung einer erfolgreichen Akquise langfristiger Ressourcen war die wissenschaftliche Bestätigung kulturpolitischer Leitlinien, in diesen Fällen des Wilhelminischen Staates. Dass sich die konservativen akademischen Eliten ohnehin mit der Leitkultur des deutschen Kaiserreiches identifizierten, dokumentierten sie in wirkmächtigen Biografien. Während den Editionen somit keine ideologischen Kompromisse im Wege standen, erscheinen die politischen Begleitumstände einiger dieser Langzeitunternehmen aus heutiger Sicht wesentlich problematischer.

Nach der Wende zum 20. Jahrhundert verfügten die meisten der neubegonnenen oder weitergeführten musikwissenschaftlichen Gesamtausgaben über keine Anbindung zum praktischen Musikleben im Sinne einer selbst-

ständigen Präsenz der entsprechenden Werke in den Spielplänen von Konzert- und Opernhäusern. Als Liebhaberunternehmungen musikbegeisterter Laien und Wissenschaftler waren sie vielmehr dem Wunsch entsprungen, ehemals prominente oder nur durch Werkausschnitte bekannte Künstler im Kanon der bürgerlichen Musikkultur zu etablieren.

Zur Gründung der Gluck-Gesamtausgabe durch Rudolf Gerber

Eine unverhoffte Konjunktur erlebte das musikwissenschaftliche Editions-wesen mit der 1935 vom Reichserziehungsministerium initiierten Gründung des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung. Dieses fügte sich ideal in die kulturpolitische Ausrichtung des NS-Staates ein, um das aus dem 19. Jahrhundert übernommene Postulat einer Vorherrschaft der deutschen Musik weiterzuführen. Wie sich bei der Gründung der Gluck-Gesamtausgabe rekonstruieren ließ,²⁸ reichte die Aufmerksamkeit dabei bis zu Propagandaminister Joseph Goebbels persönlich, der Hans Joachim Moser um 1942 mit einer entsprechenden Edition betrauen wollte. Dank der Unterstützung von Friedrich Blume, Hans Albrecht (dem Leiter des Staatlichen Instituts) und nicht zuletzt dem Gründer des Bärenreiterverlags Karl Vötterle konnte sich Rudolf Gerber gegen diese Konkurrenz aber durchsetzen und als Gesamtherausgeber die Gluck-Gesamtausgabe 1943 in Angriff nehmen. Als obsessiver Gluck-Biograf kannte er die Quellenlage am besten und bekam nicht zuletzt über seine Mitarbeit in Herbert Gerigks Sonderstab Musik beim Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg exklusiven Zugang zu Archivalien unter anderem in Paris und Brüssel, die bald nach Beginn des Zweiten Weltkriegs unter deutsche Kontrolle geraten waren.

Während der ursprünglich für 1944 avisierte Beginn der Gluck-Edition aufgrund der Kriegslage nicht zu realisieren war, verzögerte die finanzielle Notlage der Nachkriegszeit einen zweiten Anlauf: Das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung stand als Kooperationspartner nicht mehr zur Verfügung und die Stadt Hannover, die noch 1944 vertraglich eine Teilfinanzierung zugesagt hatte und im Gegenzug das Erstaufführungsrecht für alle neuedierten Gluck-Opern zugesprochen bekam, fühlte sich an einen Kontrakt aus der NS-Zeit nicht mehr gebunden. Der Bärenreiter-Verlag strengte daher einen Rechtsstreit gegen die Stadt Hannover an, der in zweiter Instanz 1952 gewonnen war.

Eine Teilfinanzierung der Gluck-Gesamtausgabe war damit zwar gesichert, die restliche Finanzierung war allerdings offen. Diese Situation führt zum Kern des Themas, der Übersetzung einer Forschungsidee in die Praxis,

28 | Siehe hierzu ausführlich: Michael Custodis, *Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe* (= Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 2015.6), Stuttgart 2015.

bei der die komplizierte Verflechtung von Verlagsabläufen, Koordination der Bandherausgeber, Organisation der Quellenrecherche sowie der Finanzierung aller Teilschritte und Einzelbände synchronisiert werden muss mit der Konzeption des Gesamtherausgebers. Hier brachte der Einsatz der institutionalisierten Musikwissenschaft in Form der Gesellschaft für Musikforschung den entscheidenden Durchbruch, indem die Begründung einer Gluck-Gesamtausgabe zur Grundsatzfrage musikwissenschaftlicher Forschung im Nachkriegsdeutschland erklärt wurde. Bereits in seiner Stellungnahme für den Prozess in Hannover hatte Friedrich Blume im August 1951 in einem für positive Gutachten durchaus typischen hymnisch-dramatischen Tonfall die Wichtigkeit dieser Edition für eine anhaltende Vorherrschaft der deutschen Musikforschung betont. Demnach sei sie

»eines der vordringlichsten Erfordernisse der Musikpraxis und Musikwissenschaft aller Welt. Das beweist allein die Tatsache, dass diese Ausgabe von dem ehem. Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung angelegt und in dessen Produktionsprogramm aufgenommen worden ist. Unter den deutschen Grossmeistern der Musik ist Gluck der einzige, von dem noch keine Gesamtausgabe seiner Werke vorliegt. Die alten Einzelausgaben sind seit Jahrzehnten, z. T. seit einem Jahrhundert und länger vergriffen. [...] Es ist nicht nur eine deutsche Ehrenpflicht der Gegenwart, diese Ausgabe vorzulegen, sondern es besteht auch ein dringendes Bedürfnis danach, weil Gluck's Opern in steigendem Maße auf den Bühnen aufgeführt werden, und weil die Wissenschaft eine kritisch korrekte Ausgabe benötigt.«²⁹

Aus dieser Argumentation entwickelte die Gesellschaft für Musikforschung, nachdem der Bärenreiter-Verlag den Rechtsstreit in Hannover gewonnen hatte, eine weitreichende Strategie, die schließlich zur Gründung der musikgeschichtlichen Kommission in der Rechtsform eines eingetragenen Vereins am 31. Januar 1953 führte. Zugleich zog sie damit die Konsequenzen aus der Lücke, die der Wegfall des Staatlichen Instituts als Zentralstelle zur Koordinierung und Lenkung der deutschen Musikforschung hinterlassen hatte. Nachlesen lässt sich dies in einer Denkschrift zur Lage der deutschen Musikforschung, die an einflussreiche politische Einrichtungen und Persönlichkeiten sowie an führende Einrichtungen zur Wissenschaftsförderung verteilt wurde und das Argument einer fehlenden Zentraleinrichtung ins Zentrum stellte:

»Das vordringlichste Erfordernis, das als Nahziel möglichst schnell anzustreben ist, besteht in der Wiedererrichtung eines zentralen Forschungsinstituts (in Nachfolge des ehem. Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung) auf Bundesebene, das mit

29 | Gutachten von Friedrich Blume für das Landgericht Hannover vom 18. August 1951, in: Stadtarchiv Hannover, Sig. HR 19 Nr. 0253.

genügend Befugnissen und genügend Mitteln ausgestattet ist, um gemeinsam mit den drei vorhandenen Forschungsinstituten [Berlin, Kiel, Regensburg] die gesamtdeutschen Aufgaben in Angriff zu nehmen, nämlich: Quellen und Abhandlungen zu publizieren, mit der Gesellschaft für Musikforschung an der Herausgabe einer laufenden Fachzeitschrift und laufender Schriftenreihen zusammenzuarbeiten, Materialsammlungen anzulegen, die landschaftliche Musikforschung und die Inventarisierung der landschaftlichen Quellen wieder in Gang zu setzen usw. Es hat sich gezeigt, daß alle diese Aufgaben ohne ein Zentralinstitut nicht zu leisten sind.«³⁰

Eine Reaktion auf diesen Weckruf erreichte Friedrich Blume von Ludwig Raiser, dem Präsidenten der DFG, der ihn im August 1952 nach eingehender Lektüre der Denkschrift zu einem Gedankenaustausch nach Bonn einlud.³¹ In diesem Gespräch am 22. Oktober 1952 entstand die Idee, anstelle einer kaum zu realisierenden Institutsneugründung eine Kommission ins Leben zu rufen, die sich im praktischen Ergebnis kaum von einem Institut unterscheiden würde, aber wesentlich leichter zu organisieren und einzurichten wäre.³² Bei vorab geführten Gesprächen mit Dr. Erich Wende, Staatssekretär im Bundesinnenministerium, hatte Blume die Bereitschaft dieses Hauses gewinnen können, eine solche als Verein organisierte Kommission mit jährlich 20.000 DM zu unterstützen, was Raiser nun zum Anlass nahm, ebenfalls Unterstützung zur Finanzierung von Hilfskräften oder dem Druck bestimmter Editionsprojekte zuzusagen, soweit dies im Rahmen der DFG möglich sei. Eine Woche später legte Blume seinem Dankesbrief an Raiser einen Durchschlag seines Schreibens an Wende bei, in dem er die Planungen für die Musikgeschichtliche Kommission skizzierte. Diese solle zukünftig a) die Redaktion musikalischer Quellenausgaben koordinieren, b) die von den bestehenden Landesinstituten geplanten Quellenpublikationen untereinander abstimmen, c) die Vorbereitung und Herausgabe sonstiger musikwissenschaftlicher Publikationen von gesamtdeutscher Wichtigkeit übernehmen und d) die Vorbereitung und den Wiederaufbau einer Sammlung von Quellenfotografien in die Wege leiten:

»Die Gesellschaft für Musikforschung schlägt daher dem Herrn Bundesminister des Innern vor, eine ›Kommission für das musikalische Denkmälerwesen‹ zu errichten und sie

30 | Denkschrift der Gesellschaft für Musikforschung zur Lage der Deutschen Musikforschung (1952), DFG-Archiv, S. 10. Als Druckfassung in: *Die Musikforschung* 5 (1952), H. 2/3, S. 97-109.

31 | Schreiben von Ludwig Raiser (Präsident der DFG) an Friedrich Blume vom 29.08.1952, DFG-Archiv.

32 | Aktennotiz vom 22.10.1952 von Raiser über eine Besprechung mit Blume an diesem Tag, DFG-Archiv. Man besprach die Wiedergründung eines zentralen Forschungsinstituts.

mit der Lenkung und Planung dieser Aufgaben zu beauftragen. Diese Kommission könnte an der Stelle eines zentralen Instituts wirken und eine Fortsetzung der ehemaligen ›Preussischen Denkmälerkommission‹ bilden, die von etwa 1890–1935 bestanden hat.«³³

Zur gescheiterten Gründung eines MPI für Musik

Ein Parallellfall und zugleich eine Ausnahme einer Institutionalisierung von Musikforschung ist die gescheiterte Gründung eines Max-Planck-Instituts für Musik unter Leitung von Pierre Boulez, die in die Jahre 1965 bis 1972 fällt.³⁴ Zunächst hatten Wolfgang Fortner, die Pianistin Edith Picht-Axenfeld sowie – aus den Reihen der Max-Planck-Gesellschaft – ihr Ehemann, der Religionsphilosoph Georg Picht, der Biochemiker und spätere Nobelpreisträger Manfred Eigen und sein Kollege aus der Biophysik Frieder Eggers erste Überlegungen angestellt, wie dem stagnierenden Musikleben in Deutschland mit einer Hebung des Interpretationsstandards und einer Belebung der Kammermusik neue Impulse zu geben wären.³⁵ Die Debatte professionalisierte sich bald, als man unter anderem Paul Sacher, Dietrich Fischer-Dieskau und den Aufsichtsratsvorsitzenden der BASF und Vizepräsidenten der MPG, Carl Wurster, hinzuzog. Zwar einigte man sich zunächst noch auf die Struktur eines Instituts, das Abteilungen für Komposition, Kammermusik, Elektronische Musik und Klangerzeugung, akustische Forschungen, die Aufführung neuer Werke und musikwissenschaftliche Studien erhalten sollte und von Pierre Boulez zu leiten sei. Bei der Formulierung der zugrundezulegenden Forschungsfragen und Methoden gingen die Meinungen aber immer weiter auseinander. Über fünf Jahre waren an den folgenden Debatten nun auch unter anderem der Präsident der MPG Adolf Butenandt, der Richter am Bundesverfassungsgericht Konrad Zweigert, Nobelpreisträger Werner Heisenberg, Theodor W. Adorno, der Biokybernetiker Valentin Braitenberg, der Verhaltensforscher Konrad Lorenz sowie für die Musikwissenschaft Reinhold Hammerstein (Heidelberg), Carl Dahlhaus (Berlin) und Thrasybulos Georgiades (München) beteiligt. Die Musikhochschulen vertraten Wilhelm Maler (Hamburg) und Karl Höller (Mün-

33 | Schreiben von Friedrich Blume an Erich Wende vom 31.10.1952, Durchschlag im DFG-Archiv.

34 | Siehe Michael Custodis, »Schwer von Begriff. Pläne zu einem nicht realisierten Max-Planck-Institut für Musik (1965–1972)«, in: *Die Tonkunst* 6 (2012), H. 2, S. 201–211 sowie Regine Zott, *Kraftvoller Auftakt – stilles Finale. Ein Institut für Musik im Rahmen der Max-Planck-Gesellschaft. Die Geschichte einer Idee in den Jahren 1965–1972*, Berlin 2015.

35 | Memorandum von Frieder Eggers und Manfred Eigen vom 25. August 1965, in: Archiv der Max-Planck-Gesellschaft, Akte ZA 130 Konrad Zweigen, Kasten 38, 1965–1972 Musikinstitut.

chen).³⁶ In der Zusammenschau dieser illustren Runde ist leicht vorstellbar, dass die Debatten über ein potenzielles MPI für Musik an der Unmöglichkeit scheiterten, sich auf einen konsensfähigen Begriff von Musik und die davon ausgehenden Forschungsfragen, Ziele und Methoden zu verständigen.

Projiziert auf die beiden Beispiele – die Gründung der Musikgeschichtlichen Kommission und das Scheitern des Max-Planck-Instituts für Musik – lassen sich diese makroskopischen Wechselwirkungen auf der musikwissenschaftlichen Mikroebene gut nachvollziehen. Anders formuliert ist nach kultursoziologischen Erklärungen gefragt, wie erstens aus Arbeitsschwerpunkten einzelner Protagonisten und aus Kollektivinteressen von Fachverbänden im 19. Jahrhundert gemeinsame Forschungsschwerpunkte entstehen, diese zweitens bei Wissenschaftsorganisationen und staatlichen Kulturinstanzen platziert werden und diese Forschungsprämissen drittens über alle politischen Systemwechsel hinweg relativ intakt bleiben. Auf der Ebene des ersten Fallbeispiels ließ sich der von der Gluck-Gesamtausgabe erzeugte Druck mit der Erfahrungskompetenz der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der finanziellen Unterstützung eines Bundesministeriums in der Gründung der Musikgeschichtlichen Kommission kanalisieren, bis einige Jahre später Gesamtausgaben innerhalb des Akademienprogramms als Langzeitprojekte ihren institutionellen Platz fanden.³⁷ Ein entscheidender strategischer Vorteil dabei war, dass die Musikwissenschaft bereits seit Jahrzehnten in die DFG eingebunden war. Darüber hinaus hatten Musikwissenschaftler für die zu subventionierende Methodenpräferenz schon im zurückliegenden 19. Jahrhundert einschlägige Erfahrungen gesammelt, professionelle und anerkannte Ergebnisse vorgelegt und nicht zuletzt zur Organisation der Editionsreihe *Erbe deutscher Musik* schon einmal eine entsprechende Institution gegründet. Bis in ihre Namensgebung hinein konnte sich die Musikgeschichtliche Kommission daher als Erbin der deutschen Musikforschung inszenieren.

Die Erfindung einer öffentlich finanzierten Forschungsinstitution ohne Vorbild, wie das für Pierre Boulez vorgesehene Max-Planck-Institut eine gewesen wäre, gelingt dagegen selten. Erfahrungen aus Gremienstrukturen lehren, dass sich bei langwierigen Entscheidungsfindungen innovatives Forschungspotenzial oftmals zugunsten einer Mehrheitsfähigkeit abschleift, insbesondere wenn Nichtfachleuten ein Ergebnis mit Signalcharakter zu vermitteln ist, das sie mittragen und anschließend öffentlich vertreten sollen. Die von Boulez und seinem Musikverständnis repräsentierte grundlegende Infragestellung traditi-

36 | Protokoll der Sitzung des Beratungskreises zum *Plan zur Eröffnung eines Institutes für Musik im Rahmen der Max-Planck-Gesellschaft* am 16.10.1967 in München, in: ebd.

37 | Gabriele Buschmeier, »Musikwissenschaft im Akademienprogramm. Eine Bestandsaufnahme von den Anfängen bis heute«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), H. 4, S. 304–317.

oneller ästhetischer, interpretatorischer und technischer Erkenntnisse, wie sie für die progressive Musik im 20. Jahrhundert insgesamt charakteristisch ist, hätte aber nur in einer experimentellen Form institutionalisiert werden können, wie es ihm 1972 mit Unterstützung des französischen Staatspräsidenten Georges Pompidou im Pariser IRCAM dann gelang.

Bei der Max-Planck-Gesellschaft gab es für eine solche Idee kein institutionelles Modell und keine adaptierbare Vorlage. Dies hätte für ein neues Institut innerhalb der dortigen Strukturen allerdings kein Hinderungsgrund sein müssen, da üblicherweise eine solche Einrichtung experimentell um die visionäre Idee eines Forschers herumgebaut wird; die Wege zur Inkorporation des kreativen Potenzials wären also vorgeprägt gewesen. Als eigentliches Problem ist den erhaltenen Akten zu entnehmen, dass trotz zahlreicher musikinteressierter Max-Planck-Mitglieder Musik bis zu diesem Punkt noch nie professionell in dieser naturwissenschaftlich, juristisch, medizinisch und ingenieurwissenschaftlich dominierten Forschungsgesellschaft vertreten gewesen war. Weder konnte man bei internen Gremienrunden mit der nötigen Musikkompetenz eingreifen, noch hatte die traditionell ausgerichtete akademische Musikwissenschaft Erfahrungen bei der Entwicklung neuer Forschungsfelder und Methoden. Ihre philologischen und historiografischen Kompetenzen waren für solche innovativen Fragestellungen nur von nachrangiger Bedeutung, so wie ihre Systemstrukturen, Verhaltenskodizes und Entscheidungsfindungsprozesse ebenso inkompatibel waren. Denn die Spezifik der Musik als progressiv weiterentwickelter Kunst, ihr Ausstrahlen in Bereiche von Technik, Ästhetik und Sozial- und Kommunikationswissenschaften hätte von der für sie eigentlich zuständigen Disziplin eine Methodenflexibilität auf Augenhöhe erfordert. Aufgrund historisch verfestigter Strukturen und hermetischer personeller Netzwerke war der überfällige Veränderungsdruck von der Musikwissenschaft aber über Jahrzehnte nicht aufgefangen worden und hatte sich daher in Parallelwelten insbesondere des Rundfunks und assoziierter Strukturen wie Ferienkursen und Experimentalstudios institutionalisiert.

Gelegenheiten, die Wandlungsfähigkeit der Musikwissenschaft zu erproben, ergaben sich erst viele Jahre später, als die universitär praktizierte Forschung über Fächergrenzen hinweg mit Sonderforschungsbereichen, Exzellenzclustern und Graduiertenkollegs neue Formen hervorbrachte. Hinsichtlich der musikwissenschaftlichen Nachwuchsförderung haben diese Forschungsverbünde jene Rolle übernommen, die großangelegten Editionsprojekten über viele Jahrzehnte zugekommen war. Die Auswirkungen dieser Veränderungen auf Personengeschichten, Themenpräferenzen und Methodentraditionen, wie sie bei Editionsprojekten als Knotenpunkt der musikwissenschaftlichen Fachgeschichte retrospektiv rekonstruiert werden können, bleiben abzuwarten und lassen zugleich auf spannende Fallbeispiele hoffen.

Wien und die Folgen für die deutsche Musikwissenschaft

Klärungen zur »Münchener Schule«

Manfred Hermann Schmid

Das Thema von Zusammenhängen und Abgrenzungen im Fach ist derart komplex, dass im ersten Schritt ohne Simplifizierungen nicht auszukommen ist; sie sind ein unvermeidlicher Anfangsschritt in der Historiographie. Literatur erwies sich zwar bei vielen Details als nützlich, nicht aber beim Hauptpunkt: Das Thema der wissenschaftlichen Schulen bleibt in so gut wie allen Darstellungen der Fachgeschichte ausgeblendet,¹ obwohl es mündlich von unbestreitbarer Wichtigkeit ist und gelegentlich in Rezensionen zur Sprache kommt.² Der folgende Versuch zu Wien und München konzentriert den Blick auf die Personen Guido Adler, Rudolf von Ficker und Thrasybulos G. Georgiades. Das hat eine gewisse innere Notwendigkeit, reduziert aber die institutionelle Wirklichkeit, weil an beiden Orten noch sehr viel mehr Forscher gelehrt haben, deren Wirkung bei diesem Text im Dunklen bleibt.³

Schulen bildeten sich im Fach früh insofern, als es nationale Abgrenzungen gab, sekundär bei den Methoden, doch primär bei den Zuständigkeiten. Innerhalb der *Internationalen Musikgesellschaft* seit 1899 fühlten sich alle, eine

1 | Rainer Cadenbach, Andreas Jaschinski und Heinz von Loesch, Art. »Musikwissenschaft«, in: *MGG*², Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 1789–1834; *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?*, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart und Weimar 2000.

2 | Zum Beispiel bei einer Besprechung von Band 1 der *Mozart Studien* durch Ulrich Konrad in der *Musikforschung* 46 (1993), H. 4, S. 440–441, freilich in Vermeidung des Wortes »Schule«, das durch »Denken« ersetzt wird. Von »Münchener Schule« spricht Martin Kirnbauer in einer Sammelrezension der *Schweizer Musikzeitung* 4/2013. Interessant scheint mir, dass solche Verweise vorwiegend negativ in ausgrenzender Absicht vorgetragen werden.

3 | Ich trage hier, letzter Doktorand von Thrasybulos G. Georgiades, als »Betroffener« vor, der sich als Teil der »Schule« begreift. Für kritische Lektüre aus der Distanz danke ich herzlich dem Wiener Kollegen Professor Dr. Michele Calella.

Folge der Nationalstaatlichkeit des 19. Jahrhunderts, für das eigene Territorium verantwortlich.⁴ Einen besonderen Akzent haben die Abgrenzungen zwischen Deutschland und Österreich. Preußen möchte eine österreichische Dominanz ablegen, was sich schon 1871 demonstrativ beim Wechsel des Patronats der Bach-Ausgabe zeigt. Österreich muss gegen einen Komplex der Marginalisierung ankämpfen.⁵ So entwickeln sich noch im Jahrzehnt vor 1900 zwei getrennte große Unternehmungen, in deren Sog sich auch etwas wie Schulen bilden, die *Denkmäler Deutscher Tonkunst* (DDT) und die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ), wobei die Grenzveränderungen von 1918 für letztere mehr oder weniger folgenlos blieben.⁶

Von einer Berliner Schule in Folge des Wirkens von Philipp Spitta wird man nur ansatzweise sprechen können, zumal es keine örtliche Zentrierung gab, die neue Vorbilduniversität, Reichsuniversität genannt, in Straßburg gegründet wurde und Leipzig sich seine alte Rolle im Musikleben nicht einfach streitig machen ließ.⁷ In Österreich dagegen gilt eine klare Zentrierung. Sie wird dadurch gestützt, dass Guido Adler ein regelrechtes Konzept für das

4 | Es war Alfred Einstein, der ein solches Konzept von verwalteter Zuständigkeit kritisierte, als ihm 1939 die Aufgabe zufiel, ein Tonkünstlerlexikon von 1924 (*A dictionary of modern music and musicians*, London 1924) zu bearbeiten. Dazu Anselm Gerhard, »Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin?«, im gleichnamigen Sammelband (2000), S. 1–30, hier S. 21.

5 | Vor dem Hintergrund des ersten Weltkrieges hat Adler dabei den territorialen Aspekt 1917 zu einem geistigen stilisiert (»die österreichische Tonkunst bietet das reinste Abbild des echten Oesterreichertums«, zit. nach Volker Kalisch, »Unmaßgebliche Gedanken zu einem maßgeblichen Konzept: Guido Adlers Musikwissenschaftsentwurf«, in: *Musikwissenschaft* (2000), S. 69–85, hier S. 77).

6 | Im *MGG*²-Artikel »Musikwissenschaft« ist die Frage Deutschland/Österreich durch eine eigenartige Verteilung zum Verschwinden gebracht. Eine österreichische Musikwissenschaft vor 1945 gibt es nicht oder sie ist einfach dem Kapitel »Deutschland« zugeschlagen, nach 1945 ist sie mit der schweizerischen vereinigt: von Loesch, Art. »Musikwissenschaft« (1997), Sp. 1815–1829.

7 | Vgl. dazu Peter Sühling, »Musik als Universitätsfach – technisch und wissenschaftlich. Gustav Jacobsthals Konzeption des Faches Musik in seinem Memorandum von 1883«, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), H. 3, S. 231–253; Tobias Janz und Jan Philipp Sprick, »Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns ›Grundriß der Musikwissenschaft‹ nach 100 Jahren«, in: *Die Musikforschung* 63 (2010), H. 2, S. 113–133; »Wilhelm Seidel, Hugo Riemann und die Institutionalisierung der Musikwissenschaft in Leipzig«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Damals und heute. Internationales Symposium 1998*, hrsg. von Theophil Antonicek und Gernot Gruber, Tutzing 2005, S. 187–196.

Fach entwickelt und in gedruckter Form propagiert hat.⁸ Dieses Konzept mutet zwar ein wenig mechanisch konstruiert an, aber es hat den Vorzug, eine Vorstellung vom Fachganzen zu entwickeln und relativ rasch in einem Wiener »Musterinstitut« auch Folgen zu zeitigen: in einer Reihe prominenter Schüler, einige davon aus dem Schönberg-Umkreis.⁹ Die Vielfalt der Absolventen und ihrer auch immer individuellen Interessen macht es fast unmöglich, etwas Einheitliches und Umfassendes herauszuarbeiten. Das wird nur in der Beschränkung auf einen innersten Kreis möglich: auf jene Personen, die Adler eng an sich gebunden hat und in denen er potentielle Nachfolger zu sehen bereit war.

Eine latente Frontstellung zwischen Wien und Berlin hatte sich durch die politischen Veränderungen der »kleindeutschen« Reichsbildung unter Ausgrenzung Österreichs ergeben, verstärkte sich aber auch durch den konfessionellen Hintergrund. Vorwiegend protestantisches Erbe hier, katholisches dort. Dass Wien und Berlin nicht nur harmonisch kooperierten, sondern auch konkurrierten,¹⁰ bis hin zu unübersehbaren Animositäten, wird 1907 an einer reichlich bissigen Rezension Max Schneiders von Bibers *Rosenkranzsonaten*¹¹ in der Edition der DTÖ bemerkbar. Wegen der falschen Auflösung einer Skordatur bot sich die nicht unwillkommene Gelegenheit, Guido Adler und seine Leute vorzuführen – einen Guido Adler, der bekanntermaßen den Anspruch vertrat, im Fach »führend voranzugehen«.¹² Die gebotene Kritik hätte auch freundlicher ausfallen können. Dann wäre Guido Adler seine matte Erwiderung erspart geblieben. Er hatte sich übrigens schon 1887 darüber beklagt,

8 | Guido Adler, »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 5–20; *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919.

9 | Das Wort »Musterinstitut« fällt 1901 im Rahmen einer Eingabe an das Ministerium (Barbara Boisits, »Guido Adler und die Gründung der Bibliothek am Musikwissenschaftlichen Institut in Wien«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2005), S. 69–88, hier S. 74). Zur Geschichte des Instituts siehe das Oktoberheft der *Österreichischen Musikzeitschrift* (ÖMZ) 1998.

10 | Das Wort »Concurrenz« und »konkurrenzfähig« benutze Adler selbst und nannte in einer Eingabe ausdrücklich »Berlin«, wenn er von der »rüstig vorwärtsschreitenden Wissenschaft des Auslandes« sprach (Boisits, »Guido Adler und die Gründung der Bibliothek« (2005), S. 73, 78 und 77).

11 | Max Schneider, »Zu Biber's Violinsonaten«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 8 (1906/1907), H. 12, S. 471–474.

12 | So im Jahr 1900 in einem Schreiben an Kaiser Franz Joseph (Boisits, »Guido Adler und die Gründung der Bibliothek« (2005), S. 81).

dass Philipp Spitta die *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* dazu benutze, nur die eigene Schule und ihre »Adepten« zu fördern.¹³

Die wichtige Frage über solche kleinere Unverträglichkeiten hinaus, in denen auch schon Antisemitismus eine Rolle spielen könnte, bleibt: ob nämlich in Wien das Fach ein eigenes Profil entwickelt hat. Volker Kalisch hat 2005 dieses Profil in acht Punkten auf der Basis eines Gutachtens von Guido Adler zu Hermann Kretzschmar umrissen.¹⁴ Ich will mich bescheiden und versuchen, das Besondere der Adler-Schule, um das Wort Schule jetzt in einem engeren Sinne zu verwenden, an nur drei Punkten zu verdeutlichen, gleichwohl an Punkten, die für den erwähnten innersten Kreis bekenntnishafte Bedeutung hatten.

1. In Wien gilt nach den Worten Adlers die sogenannte »Stilkritik« in einer »Zusammenziehung von Erkenntniskategorien« als »Hauptaufgabe« der Musikwissenschaft, und zwar im Blick auf die Gesamtheit des Faches.¹⁵ Es bleibt bei aller zunehmenden Spezialisierung die Forderung nach einer ganzheitlichen Betrachtung unter Einschluss von Ethnologie und Systematik.¹⁶ Es ging also nicht nur darum, neben der Berücksichtigung eines psychologischen Aspekts auch die Ethnologie zu fördern, die bald in Berlin ihr Zentrum finden sollte, sondern sie mit der Historie zu verbinden, im gleichen Institut und im gleichen Hörsaal.¹⁷

13 | Wolfgang Sandberger, »Philipp Spitta und die Geburt der Musikwissenschaft«, in: *Musikwissenschaft* (2000), S. 55–68, hier S. 58, Anm. 15.

14 | Volker Kalisch, »Musikwissenschaft zwischen Szylla und Charybdis«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2005), S. 27–45.

15 | Adler, *Methode der Musikgeschichte* (1919), S. 110. Man kann die Synthese von Methoden stets neu postulieren, aktuell zum Beispiel als Neue Kulturgeschichte der Musik, etwa bei Jane F. Fulcher: »a close musical analysis must interact with a sophisticated understanding of the semiotic or linguistic dimension while maintaining a comprehensive grasp of the relevant social, cultural, and political dynamics« (*The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, hrsg. von Jane F. Fulcher, Oxford 2011, S. 12). Die Frage ist, ob das Konzept auch eingelöst wird. Davon, wird man zugeben müssen, sind Dissertationen bei Guido Adler noch ziemlich weit entfernt.

16 | Die Literatur spricht häufig von einer »Trennung« beider Bereiche bei Guido Adler, so Cadenbach bzw. Jaschinski, Art. »Musikwissenschaft« (1997), Sp. 1797 bzw. Sp. 1802; Janz/Sprick, »Einheit der Musik« (2010), S. 113. Dem haben Sühning, »Musik als Universitätsfach« (2012), S. 249 und Michael Walter, »Musikwissenschaft und ihr Gegenstand«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), S. 293–303, hier S. 296 f., widersprochen.

17 | Zum ganzheitlichen Programm vgl. auch Carl Stumpf 1924 (zit. bei Luitgard Schader, »Ernst Kurth und die Gestaltpsychologie. Oder von der Prägung eines Außenseiters in der deutschsprachigen Musikwissenschaft der 1920er Jahre«, in: *Musikwissenschaft* (2000), S. 192). Otto Ursprung nannte den Ansatz Guido Adlers in einem Gutachten für

2. Die Wiener Schule hat eine entschieden künstlerische Ader, nicht nur eine philologisch-historische. Deshalb auch hat Guido Adler 1904 ein Buch über Richard Wagner veröffentlicht.¹⁸ Als einziger Lehrstuhlinhaber im Fach überhaupt. Nicht zuletzt, um zu zeigen, dass in der modernen Oper historische Vorgaben weiterwirken, wenn er den zweiten Akt des *Tristan* auf der Basis des Tageliedes erklärt. Die künstlerische Ader bedeutet unausweichlich ein Interesse für die Auseinandersetzung mit dem Lebendigen der Kunst und nicht nur mit ihren toten Relikten, wie es Adlers ehemaliger Assistent und Schüler Ernst Kurth formuliert, wenn er beklagt, dass die »verbreiteten Begriffe von Musiktheorie überhaupt nicht mehr mit lebendiger Kunst in Verbindung zu bringen sind«.¹⁹ Folgerichtig wird in sein Blickfeld auch die Musik- und Wahrnehmungspsychologie geraten.²⁰ Damit erfüllt er eine Erwartung von Guido Adler, der sich von einer Neubesinnung der Musikwissenschaft »ersprießliche Fortschritte« versprochen hatte, insbesondere beim »psychologischen Theil dieser Lehre«.²¹ Es scheint mir kein Zufall, dass in diesem geistigen Umkreis

die Münchner Fakultät von 1955 »universal« (zit. bei Andreas Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München*, ungedruckte Diss. München 1982, vervielfältigt als CD-ROM, S. 208; als Kurzfassung »Zur Geschichte des musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München vom 19. zum 20. Jahrhundert«, in: *Die Ludwig-Maximilians-Universität in ihren Fakultäten*, hrsg. von Laetitia Boehm und Johannes Spörl, Bd. 2, Berlin 1980, S. 281–301).

18 | Guido Adler, *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*, Leipzig 1904; Adler hatte den Komponisten gekannt (Guido Adler, *Wollen und Wirken*, Wien 1935, S. 8–17) und noch zu Lebzeiten Wagners, nämlich 1875/76, Vorträge über ihn gehalten (Theophil Antonicek, »Hanslick und Adler – ein problematisches Verhältnis«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2005), S. 61–68, hier S. 64). 1904 setzte sich Adler mit einem Beitrag in der Neuen Freien Presse für die eben auf Betreiben Arnold Schönbergs gegründete *Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien* ein, dazu Gabriele Johanna Eder, »Guido Adler. Grenzgänger zwischen Musikwissenschaft und Kulturleben«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2005), S. 101–123, hier S. 106. Ein Beitrag Adlers zum aktuellen Musikleben ist auch seine kurze Mahler-Biographie in der Funktion eines Nachrufs (*Gustav Mahler*, Wien und Leipzig 1916).

19 | Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berlin ³1923, S. IX. Dazu passt Rudolf von Fickers Wort vom »lebenswarmen Atem« (Christian Thomas Leitmeir, »Rudolf von Ficker. Die Grundlagen der abendländischen Mehrstimmigkeit. Ein wiederaufgefundenes Teilmanuskript aus dem Nachlaß«, in: *Musik in Bayern* 68 (2004), S. 11–61, hier S. 29).

20 | Das gilt in gewisser Weise auch für Heinrich Bessler, der in seinem autobiographischen *MGG*-Artikel nebenbei Studien bei Guido Adler und dessen Schüler Wilhelm Fischer erwähnt (*MGG* 1, Kassel und Basel 1949–1951, Sp. 1824).

21 | Antonicek, »Hanslick und Adler« (2005), S. 62.

auch Heinrich Schenker beheimatet ist, ohne der Adler-Schule zurechenbar zu sein,²² selbst wenn es einer ihrer Abkömmlinge ist, nämlich Hellmut Federhofer, der sich als einziger für Schenker im deutschsprachigen Raum eingesetzt hat.²³ – Das Lebendige an der Kunst bedeutet in Wien vor allem auch ein leidenschaftliches Interesse für die klangliche Realisierung samt ihren Unwägbarkeiten bis hin zum Streben nach einer Verbindung von Historie und aktuellem Musikleben. Bekenntnishaft äußerte sich dazu Guido Adler im Vorwort des ersten DTÖ-Bandes des Jahres 1900 mit Musik aus den Trienter Codices, wenn er an die Wirkung auf das aktuelle Komponieren glaubte: »Unseren schaffenden Künstlern möchte ich zurufen: wenn ihr die alten Werke leset und höret, so strebet darnach, den Kern zu erfassen; glaubet nicht, wenn ihr die Aeusserlichkeiten nachahmet und als Reizmittel verwendet, dass ihr euch damit des eigentlich Verwendbaren der alten Kunst bemächtigt habt. In diesem Sinne verarbeitet, werden die alten Kunstwerke erfrischend und bildend wirken.«²⁴ Ob Arvo Pärt das je gelesen hat? In seiner Antrittsvorlesung von 1898 hatte es Adler auf die kurze Formel gebracht: »durch die Erkenntnisse der Kunst für die Kunst zu wirken.«²⁵ Peter Cahn hat die Idee einer »wechselseitigen Befruchtung von Kunst und Wissenschaft« einer 1926 publizierten Rede wegen erst Arnold Schering zugeschrieben,²⁶ eine Rede, die übrigens Guido Adler im Jahr zuvor in Leipzig gehört hat; er wird sich seine Gedanken gemacht haben.²⁷

22 | Adler zählte ihn aber zu den »Privatlehrern«, mit denen er »günstige Erfahrungen« gemacht hätte (*Wollen und Wirken* (1935), S. 100)

23 | Schenkers Herausgabe von »Meisterwerken« in sogenannten »Erläuterungsausgaben« zielt auf die »Verlebendigung« von Kunst. Da ist es dann schon fast paradox, dass Carl Dahlhaus, fixiert auf die Spätschrift *Der freie Satz* von 1935, Schenker das Fehlen des Respekts vor dem Kunstwerk vorwarf, weil es ihm nur noch als Beleg für eine Theorie diene (*MGG*², Personenteil 14 (2005), Sp. 1296).

24 | *DTÖ* VII, 1900, S. IX. Die Folgen beschreibt Adler selbst 1922 in einem unpubliziert gebliebenen Text für die *Encyclopaedia Britannica* (zit. nach Eder, »Guido Adler« (2005), S. 110).

25 | Guido Adler, »Musik und Musikwissenschaft«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 5 (1898), S. 27–39. Vgl. Adler, *Wollen und Wirken* (1935), S. 34.

26 | Peter Cahn, »Zum Verhältnis von akademischer Musikforschung und zeitgenössischer Musik in Deutschland zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und den frühen 1960er Jahren«, in: *Musikwissenschaft* (2000), S. 233–256, hier S. 235–239.

27 | Möglicherweise in der Folge von Scherings Vortrag hat Heinrich Bessler sein großes Buch *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* der Bücken-Reihe (Potsdam 1931) mit einem Kapitel in spektakulärer Überschrift »Alte Musik und Gegenwart« eröffnet, bei dem es allerdings primär um das Weiterwirken historischer Einzelmomente geht.

3. Die Wiener Schule hat ein besonderes Verhältnis zur Schrift. Das ist die Spiegelseite ihres Interesses für Klang. Wer am Erklingen interessiert ist, muss die Schrift der Gegenwart benutzen, sonst gewinnt er keine heutigen Musiker, so die realistische Einschätzung. Das bedeutet umgekehrt, dass die originale Schrift so weit wie möglich bewahrt werden muss, wenn ein Repertoire mit dem Ziel veröffentlicht wird, als historisches Dokument zu dienen. Das galt als vornehmstes Ziel einer Edition. In diesem Punkt hatte die Wiener Schule einen anderen Blick auf Schrift als Gelehrte wie Johannes Wolf und Willi Apel, denen es primär um Entzifferung und Transkribierung ging. Die Gedanken über Schrift und ihre Rolle in der Geschichte der Musik sind bei Guido Adler in der Auseinandersetzung und im Erschließen einer neuen Epoche – Musik vor 1500 – entstanden und von seinem Schüler Rudolf von Ficker weiter verfeinert worden. Dessen fundamentale Thesen zur Schrift und ihrer Doppelfunktion sind nach 1933 nicht mehr veröffentlicht worden, weshalb der mehr als ungewöhnliche sechste Auswahlband der Trienter Codices wortlos erschienen ist.²⁸ Der Text, an dem Rudolf von Ficker lange und auch nach dem Krieg wieder gearbeitet hat, ist erst 2011 von Andrea Lindmayr-Brandl entdeckt und 2012 ediert worden.²⁹ Auch bei Fragen der Schrift hat ein Seitenblick auf Heinrich Schenker noch sein Recht, gilt er doch als Pionier der sogenannten »Urtextausgaben« und Kritiker jener Modernisierungen, die von allen Herausgebern immerdar »behutsam« genannt werden – selbst wenn sie so rabiat sind, eine Partiturordnung völlig durcheinander zu bringen.³⁰

Die Wiener Schule brachte es bis 1938 zu erstaunlich vielen Absolventen einschließlich von Habilitanden, die zwar alle österreichischen Lehrstühle versahen und auch den in Prag und in Bern, für die deutschen Verhältnisse aber Außenseiter in ganz wörtlichem Sinne blieben. Hier galt die Regel, dass nur mit Reichsdeutschen besetzt werden sollte. Diese Regel duldeten zwar Ausnahmen, wurde jedoch nur einmal durchbrochen, nämlich in München. Für die Nachfolge Sandbergers bildete nach einer erfolglosen Kontaktaufnahme mit Ernst Kurth die Fakultät 1930 eine Dreierliste: mit Jacques Handschin, Rudolf

28 | *Sieben Trienter Codices. Geistliche u. weltliche Kompositionen des XIV. u. XV. Jahrhunderts, Sechste Auswahl*, hrsg. von Rudolf von Ficker (= Denkmäler der Tonkunst in Österreich 76), Wien 1933.

29 | »Rudolf von Fickers Einleitungstext zum sechsten Auswahlband der Trienter Codices in den DTÖ. Ein wiederaufgefundener Entwurf aus dem Nachlass«, in: *Rudolf von Ficker (1886–1954). Tagungsband zum Symposium anlässlich seines 125. Geburtstages*, hrsg. von Lukas Christensen, Kurt Drexel und Monika Fink, Innsbruck 2012, S. 103–140 und Faksimile S. 203–226.

30 | Zum »behutsam« siehe beispielsweise Egon Voss, »Kritischer Bericht«, in: Richard Wagner, *Das Rheingold WWV 86 A. Dritte und vierte Szene*, hrsg. von Egon Voss (= Sämtliche Werke 10.2), Mainz 1989, S. 419–428, hier S. 420.

von Ficker, Heinrich Bessler.³¹ Sie verstieß gleich zweimal gegen die Erwartungen. Berufen wurde der Zweitplazierte, Rudolf von Ficker, vielleicht weil er trotz der österreichischen Staatsangehörigkeit in München gebürtig war und aus einer Familie von altem westfälischem Adel stammte.³² Wie immer, jedenfalls begann sich erstmals auf einem prominenten deutschen Lehrstuhl Wiener Einfluss geltend zu machen.³³ Das geschah in einer Phase, als die »offizielle« deutsche Musikwissenschaft, wie Ernst Kurth sie nannte,³⁴ zunehmend archivalisch-historisch geworden war.

Rudolf von Ficker geriet schnell ins Abseits, zumal er sich nicht vor den nationalsozialistischen Karren spannen ließ.³⁵ Er sollte 1937 auf eine Initia-

31 | Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 325–337. Für Auskünfte aus den Akten danke ich Herrn Sebastian Bolz in München. Rudolf von Ficker war übrigens der Erstplatzierte einer Liste in Prag für die Nachfolge des 1927 verstorbenen Heinrich Rietzsch gewesen (Tomislav Volek, »Musikwissenschaft an den Prager Universitäten«, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2000), S. 155–167, hier S. 163).

32 | Auf diese Herkunft ist in der ersten Auflage von *MGG* (1955) ausdrücklich verwiesen, nicht dagegen in *MGG*² (2001). Die nationalen Vorbehalte galten übrigens auch umgekehrt: nach Prag und Wien wurde z. B. Adolf Sandberger trotz erster Listenplätze nicht berufen, weil er kein Österreicher war (Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 69).

33 | Man könnte hier eine Vorreiter-Rolle bei Carl Stumpf und seinem 1884 in Berlin gegründeten Institut mit den späteren Mitarbeitern Max Wertheimer und Erich M. von Hornbostel sehen; von den Genannten war den Studien nach aber keiner Musikwissenschaftler. Gleichwohl begann eine Wirkung auf die Musikwissenschaft, als 1922 das Phonogramm-Archiv eine Einrichtung der Hochschule für Musik wurde (Sebastian Klotz, »Hören, Archivieren, Messen. Zur Modernität der musikethnologischen Praxis bei Carl Stumpf und Erich M. von Hornbostel«, in: *Musikwissenschaft* (2000), S. 197–212; vgl. auch S. 194).

34 | Vgl. Ernst Kurth an August Halm, 11.04.1921, in: *Inventar Nachlass Ernst Kurth*, erst. von Nora Schmid, akt. von Lea Hinden, Anhang II: Volltextbriefe, S. 336, www.musik.unibe.ch/dienstleistungen/nachlass_kurth (abgerufen am 10.12.2015).

35 | Georgiades formulierte es in seinem Nachruf neutral: »Fickers Anliegen war in keiner Weise durch Zeitströmungen eingeengt« (»Rudolf von Ficker (1886–1954)«, in: ders., *Kleine Schriften* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 26), Tutzing 1977, S. 237–243, hier S. 239). Im Sommer 1935 wurde gegen Rudolf von Ficker wegen abfälliger Bemerkungen seiner Frau über den Nationalsozialismus eine Untersuchung eingeleitet. Ein Fakultätsbericht von 1943 sprach »über die politischen Mängel Fickers« (Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 172 f.). Vgl. dazu Leitmeir, »Rudolf von Ficker« (2004), S. 16–21.

tive von Herbert Gerigk, Offizier im Einsatzstab des Amtes Rosenberg, mit dem Hauptargument, ein Schüler Guido Adlers gewesen zu sein, gar abgelöst oder zumindest versetzt werden, weil es nicht akzeptabel schien, dass in München jemand wirkte, der nicht rundum linientreu war.³⁶ Eine Dissertation über Wagner als Erfüller nationalsozialistischer Ziele ist ohne Beteiligung der Musikwissenschaft von den Historikern allein betreut worden.³⁷ Rudolf von Ficker zog sich zunehmend resignierend in sein Institut zurück und wirkte ähnlich Ernst Kurth nur noch im engsten Kreis seiner Schüler.³⁸ Dabei vertrat er die Wiener Schule in geradezu mustergültiger Weise. Seine programmatische Studie *Primäre Klangformen* verbindet Ethnologie und Historische Musikwissenschaft. Mit Aufführungen von Notre-Dame-Repertoire wollte er aus der reinen Wissenschaft heraustreten, dem aktuellen Musikleben Impulse geben und zeitgenössische Komponisten beeindrucken.³⁹ Mit seiner Editionstätigkeit in den DTÖ schließlich versuchte er, eine grundsätzliche Diskussion über den Umgang mit Schrift der Vergangenheit einerseits und der Moderne anderer-

36 | Rosemarie Schumann, *Leidenschaft und Leidensweg. Kurt Huber im Widerspruch zum Nationalsozialismus*, Düsseldorf 2007, S. 318–319; vgl. Kurt Drexel, »Rudolf von Ficker. Die Gründung des Innsbrucker musikwissenschaftlichen Institutes und der Beginn einer Karriere vor dem Spannungsfeld der politischen Umbrüche zwischen 1918 und 1945«, in: *Rudolf von Ficker* (2012), S. 11–27, hier S. 19–21.

37 | Karl Richard Ganzer, *Richard Wagner der Revolutionär gegen das 19. Jahrhundert*, München 1934. Doktorvater war jener Karl Alexander von Müller, der beim Festakt der Stadt München zum 50. Todestag Wagners am 13.02.1933 die große Rede hielt. Im Nachruf auf Rudolf von Ficker schrieb der Altphilologe Paul Lehmann: »In den Kreisen seiner Kollegen und Schüler, zumal in München, hatte er vielleicht mehr Freunde und Kollegen als er sich selbst klar machte« (Paul Lehmann, »Rudolf von Ficker, 11.6.1886–2.8.1954«, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Wissenschaft* (1955), S. 168–172, hier S. 172). Das Wort »Kollegen« am Ende wurde vom Autor selbst durchstrichen und mit »Verehrer« ersetzt (so im Exemplar, übersandt an Ernst Fritz Schmid in Augsburg).

38 | Das Moment des Resignativen (so heute die Schüler Reinhold Schlötterer und Roswitha Traimer) verstärkte sich durch die völlige Zerstörung des Instituts 1944/45.

39 | Die Pioniertat von damals hat in der Historischen Aufführungspraxis Folgen bis in die Gegenwart. Darauf verweist Bernd Edelmann (»Königliche Musikschule und Akademie der Tonkunst in München 1874–1914«, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, hrsg. von Stephan Schmitt, Tutzing 2005, S. 111–206, hier S. 204) in Berufung auf Josef Mertin (*Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis*, Wien 1978, S. 11) und Walter Pass (»Das Kunstwerk nicht nur der Form nach untersuchen, sondern darüber hinaus es auch Musik werden zu lassen«. Rudolf von Ficker als Vorbild und Lehrer Josef Mertins«, in: »*Musik muss man machen*«. Eine Festgabe für Josef Mertin, hrsg. von Michael Nagy, Wien 1994, S. 113–126).

seits in Gang zu bringen. So gut wie alles verhalte ungehört – doch nicht bei seinen Schülern. Zu ihnen zählte Thrasybulos Georgiades.

Auch sein Schicksal war es, eine Außenseiterrolle kultivieren zu müssen. Als bekannt wurde, dass die Heidelberger Fakultät ihn zu den engeren Kandidaten für den durch Besslers Entfernung vakanten Lehrstuhl zählte,⁴⁰ entfaltete die Hochschulkommission der Gesellschaft für Musikforschung eine rege Tätigkeit, wie die erst jüngst bekannt gewordene Korrespondenz zwischen dem Vorsitzenden der Kommission, Arnold Schmitz, und dem Präsidenten der Gesellschaft, Friedrich Blume, zeigt. Blume brachte es in einem Schreiben vom 15.10.1948 auf den Punkt: Georgiades sei als »Ausländer« vom »gesamten Fach für sehr unerwünscht gehalten«. Aus dem Ausländer ergab sich auch, dass er als fachlich »umstritten« zu gelten habe.⁴¹ Die Fremdenfeindlichkeit, die Georgiades selbst mehr als bewusst war,⁴² habe ich 1982 erlebt, als ein namhafter und verehrter Kollege im persönlichen Gespräch, Zustimmung erwartend, Georgiades einen »Levantiner« nannte. In *Der Grosse Brockhaus* und seiner 16. Auflage von 1955 heißt es dazu: »Sammelname für die oft betrügerischen jüdischen, griechischen, italienischen und armenischen Kaufleute und Händler in den Hafentstädten des östlichen Mittelmeeres«. ⁴³ Das »betrügerisch« wandelt sich in wissenschaftlichem Zusammenhang in ein »fachlich zweifelhaft«. Dennoch: Georgiades wurde trotz aller Zwischenrufe zu Besslers Nachfolger in Heidelberg und 1955 an jene Universität berufen, an der er studiert und sich habilitiert hatte, an die Münchner.

Georgiades hat die aufgezwungene Rolle angenommen, die Gesellschaft für Musikforschung gemieden und sich lieber an die Internationale Gesellschaft gehalten. Und er hat Kritik gnadenlos zurückgegeben. Von Blume pflegte er zu sagen, der hätte die Noten von Haydns Streichquartetten nie aufgemacht, sonst könnte er nicht behaupten, die Sätze der Nummern von opus 1–2 stünden alle in der gleichen Tonart.⁴⁴ Als Gutachter war Georgiades

40 | Vgl. Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, München 2005, v. a. S. 273–280.

41 | Zit. nach: Jörg Rothkamm, »Kontinuität und Netzwerke. Arnold Schmitz als Mainzer Ordinarius und Hochschulkommmissionsvorsitzender der Gesellschaft für Musikforschung«, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), H. 1, S. 25–54, hier S. 50.

42 | Mündliche Auskunft von Frau Dr. Bengen, München, 14.03.2013, wonach Georgiades gewusst habe, dass er vielen deutschen Fachkollegen als »Balkanese« galt.

43 | O. A., Art. »Levantiner«, in: *Der große Brockhaus in zwölf Bänden*, Bd. 7, Wiesbaden ¹⁶1955, S. 208.

44 | Das hat Blume in der Tat geschrieben: »Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten«, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 36 (1931), S. 24–48, wiederabgedruckt in: *Syntagma Musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*, Kassel u. a. 1963, S. 526–551, hier S. 531.

gefürchtet anspruchsvoll und zu keinerlei Konzessionen bereit.⁴⁵ In einem Kontrapunkt zum organisierten Fach schuf Georgiades schließlich auch das, was als »Münchener Schule« bezeichnet wurde und wird. Die Bezeichnung ist nur bedingt zutreffend, denn es handelt sich in Wirklichkeit um reine Wiener Schule.⁴⁶ Georgiades wurde im Gespräch nie müde, auf Rudolf von Ficker und Guido Adler zurückzuverweisen.⁴⁷ Richtig war der neue Name insofern, als die alte Wiener Schule in Wien selbst nicht mehr existierte. Seit spätestens Erich Schenk war hier ein anderer Geist eingezogen.⁴⁸ Eine Abwendung von alten Überzeugungen vollzog sich vollends, als in den 70er Jahren die DTÖ ihre Richtlinien jenen des *Erbe Deutscher Musik* anpassten.

In München dagegen lebte der alte Wiener Geist, als müsste das Fach überhaupt erst begründet werden. In Georgiades, getrieben von einem pädagogischen Eros, erstand die Wiener Schule geradezu idealtypisch wieder. Seine ersten wissenschaftlichen Spuren hatte er sich in der älteren Musik verdienen müssen, mit einer Arbeit zur Musik des 15. Jahrhunderts ganz im Kontext der Wiener Studien zu den Trienter Codices. Die Habilitationsschrift verband Methoden der Ethnologie mit philologisch-historischen Fragen. Der ganzheitliche Blick war 1942 geradezu verstörend, sowohl in der Musikwissenschaft als auch in der mitbetroffenen Klassischen Philologie, die sich diesen Zugang erst in den 60er Jahren zueigen machte, als amerikanische Forscher rezente Epostraditionen auf dem Balkan mit Homer in Verbindung brachten.⁴⁹ Beim Thema Schrift war Georgiades dann geradezu kompromisslos im Sinne Rudolf von Fickers, selbst wenn der *mainstream* inzwischen ganz woanders hinlief. Als Georgiades 1956 die Aufgabe zufiel, die *Neue Lasso-Ausgabe* mit einer Festrede zu eröffnen, nahm er die Gelegenheit, detailliert zu beschreiben, wie diese

45 | Mündliche Auskunft meines Tübinger Amtsvorgängers Georg von Dadelsen.

46 | Die Schwierigkeiten, mit Georgiades umzugehen, zeigen sich noch im *MGG*²-Artikel »Musikwissenschaft« 1997. Erwähnt wird er hier als Vertreter »der westdeutschen Musikwissenschaft seit [sic] den ausgehenden 1960er Jahren« (Heinz von Loesch, Art. »Musikwissenschaft« (1997), Sp. 1816); da war er schon nahe an seiner Emeritierung.

47 | In der Münchner Fakultät war der Zusammenhang wohl bekannt. So hatte Otto Ursprung in einem Gutachten von 1955 geschrieben: »Als Fickers Vorzugsschüler fällt Georgiades die Aufgabe zu, das Adlersche Erbe und v. Fickersche Erbe fruchtbar weiter zu führen« (zit. nach Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 208).

48 | Vgl. Matthias Pape, »Erich Schenk – ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee«, in: *Die Musikforschung* 53 (2000), H. 4, S. 413–431.

49 | Den Anstoß für ein neues Verständnis gab bekanntlich der Harvard-Professor Albert Bates Lord mit seinem Buch *The Singer of Tales*, Cambridge 1960/²1968; Lords Studien begannen übrigens schon 1936.

Ausgabe *eigentlich* aussehen müsste, um wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht zu werden.⁵⁰ Genauso werden, wenn auch erst seit einigen Jahren, die Motetten im Akademienprogramm heute veröffentlicht. Sichtbar wird der Zusammenhang von Wiener und Münchner Schule am deutlichsten bei Fragen der Schrift, wie Notenbeispiele zahlreicher Dissertationen erweisen, die sich standardisierten Editionsrichtlinien ganz verschließen.⁵¹

Seinen eigenen, unverwechselbar neuen Aspekt führt Georgiades im ständigen Konfrontieren von Musik und Sprache ein. Das mag damit zu tun haben, dass er sein ganzes akademisches Leben außerhalb der Muttersprache zubringen musste. Solche Erfahrung schärfte möglicherweise den Blick auf Eigenheiten und Wesen der Sprache.⁵² Doch wieder ganz in seiner wissenschaftlichen Herkunft verwurzelt zeigte sich Georgiades beim Streben nach klanglicher Verlebendigung. In seinen Seminaren wurde ungewöhnlich viel musiziert, Musik des Mittelalters, Werke von Schütz, ein Mozart'sches Finale. Das war die Voraussetzung, um analytisch in Kompositionen einzudringen.⁵³ Nicht nur das Hören, sondern mehr noch *das selbst verantwortete Hinstellen von Klang*. Im analytischen Erkennen schließlich lag für Georgiades die eigentliche Legitimation des Faches Musikwissenschaft, ganz im Sinne von Guido Adler, aber eine Stufe fortgeschritten, weil »Stilkritik« nicht mehr additiv im Durchdeklinieren einzelner Parameter funktionierte, sondern integrierend in einem Spiel von Wechselwirkungen: im eigentlichen »Zusammenziehen von

50 | Gedruckt unter dem Titel »Zur Lasso-Gesamtausgabe«, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien 1956*, hrsg. von Erich Schenk, Graz und Köln 1958, S. 216–219. Der Text schließt mit den Worten: »Ich weiß, daß ich strittige Fragen berührt habe. Eine ausführliche Diskussion mit Argumenten und Gegenargumenten ist natürlich hier nicht möglich. Es wäre aber der Sache dienlich, wenn sie in den Fachorganen stattfände.«

51 | Beispiele wären etwa Frieder Zaminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre Dame-Schule und ihrer Vorstufen* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2), Tutzing 1959; Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6), Tutzing 1961; Marie Louise Martinez, *Die Musik des frühen Trecento* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9), Tutzing 1963.

52 | Dazu Manfred Hermann Schmid, »Mehr Ausdruck der Empfindung als analytische Einsicht? Zu Schuberts *Fischerhädchen*«, in: *Thrasylulos G. Georgiades (1907–1977). Rhythmus – Sprache – Musik*, hrsg. von Hartmut Schick und Alexander Erhard (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 70), Tutzing 2011, S. 123–137, hier S. 123.

53 | Ich rede jetzt von eigenen Erfahrungen.

Erkenntniskategorien«, wie es Adler ansatzweise postuliert hatte.⁵⁴ Deshalb lehnte Georgiades das Standardwort »Analyse« kurzerhand ab. Doch analytische Vertiefung, um das Wort wenigstens adjektivisch zu benutzen, war die ständige Aufgabe in Münchner Seminaren und sie war etwas, bei dem sich alle Teildisziplinen des Faches zusammenfanden. Sie funktionierte bei Musik der Vergangenheit immer gleich: durch Konfrontation mit dem Notentext. Das entsprach rundum den Wiener Verhältnissen, die für das Jahr 1922 Karl Josef Fromm beschrieben hat: »Der Studienbetrieb ruht auf der modernen stillkritischen Methode der Forschung der Musikgeschichte, das heißt auf der Erforschung der kompositorischen Technik der einzelnen Stile auf dem Wege der Analyse. Die erste und wichtigste Aufgabe der Studierenden der Musikwissenschaft ist daher das Studium der musikalischen Kunstwerke selbst.«⁵⁵ Das könnte wortwörtlich ebenso für München 1960 oder 1970 geschrieben worden sein. Vielleicht auch für Tübingen im Jahr 2000.

Die Methode hatte ihre technischen Voraussetzungen. Wenn ich aus der Erfahrung der späten Sechzigerjahre das Münchner Institut von anderen unterscheide, dann an einer banalen Äußerlichkeit. Es gab hier und nur hier – lange vor den Zeiten von Powerpoint, Overheadtechnik und Xerokopie – einen Projektor, mit dem Notentext an die Wand geworfen wurde. Davor saß man dann. Selbst die technische Ausstattung war noch ein Erbe der Schule. Es war Rudolf von Ficker gewesen, der bei seinen Berufungsverhandlungen die Einrichtung einer Dunkelkammer, einer Aufnahmekamera und eines Projektors gefordert und bewilligt bekommen hatte.⁵⁶ Damit wurde eine Art des Unterrichts möglich, die nach Fickers eigenen Worten so nur »in München ausgebildet« wäre.⁵⁷

54 | Vgl. Anm. 14. Von den thematischen und methodischen Feldern im Interessenkreis von Georgiades gibt der Tagungsband von 2011 eine gewisse Vorstellung: *Thrasymbulos G. Georgiades* (2011).

55 | Karl Josef Fromm, »Die Schatzkammer der Musik. Das musikhistorische Institut an der Wiener Universität«, in: *Neues Wiener Journal* 1922 (zit. nach Boisits, »Guido Adler und die Gründung der Bibliothek« (2005), S. 88).

56 | Vgl. Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 170 f.

57 | »[U]nd seitdem durch die Vermittlung der Auslandsstudierenden auch auf amerikanischen Hochschulen allgemein eingeführt« sei. Undatierter Bericht über das Musikwissenschaftliche Seminar, ca. 1947; s. ebd., S. 171, 247 und 249. Inwieweit der Verweis auf amerikanische Verhältnisse zutrifft, entzieht sich meiner Kenntnis. Zu den amerikanischen Studenten zählte Edward Downes (Mitteilung von Dr. Christian Thomas Leitmeir). Für 1922 erwähnt übrigens Karl Fromm für Wien eine »photographische Dunkelkammer« (vgl. Anm. 48); es bleibt aber unklar, ob sie nur für Forschungs- oder auch für Unterrichtszwecke eingesetzt wurde. 1906 hatte Adler noch versucht, mit zwei bis drei Exemplaren einer Partitur den Unterricht zu bestreiten (Boisits, »Guido Adler

Schulen mögen an Äußerlichkeiten kenntlich werden. Die wichtigere Frage ist aber wohl, wie sie entstehen und wie sie wahrgenommen werden. Ihre Eigenheiten zeigen sich vor allem in der Abgrenzung von anderen Formen gemeinschaftlichen Operierens, Formen, von denen heute vorzugsweise gesprochen wird: von Netzwerk und Denkkollektiv.

Im Netzwerk geht es um Organisationsformen des Faches und um gesellschaftliche Bindungen. Der perfekte Netzwerker der Nachkriegszeit war Friedrich Blume. So gut wie nichts geschah ohne sein Eingreifen und seine Mitwirkung. Selbst über seinen Tod 1975 hinaus blieb das geschaffene Netzwerk wirksam. Ein Denkkollektiv funktioniert überregional und unorganisiert. Es betrifft in engerem Sinn nur die Forschung. Jeder kann diesem Denkkollektiv angehören, dessen Attraktion zumeist ein spezifischer, manchmal ein avantgardistischer Ansatz ist. Es braucht keine Anmeldung und keine Schülerschaft. Aber es braucht Leitideen und es braucht einen Vordenker. Für das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts war das geradezu idealtypisch Carl Dahlhaus, auch wenn er nebenbei Projekte im Sinne eines Netzwerkers angestoßen hat: die Thyssen-Reihe mit Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts oder die Wagner-Gesamtausgabe.

Schule dagegen bezieht sich primär auf das, was *unterrichtet* wird, auf Gegenstand und Methode. Mit Forschung verzahnt sie sich über das alte Humboldt'sche Ideal von einer Gemeinschaft des Forschens und Lehrens. Geht die Einheit verloren, kann es auch keine wissenschaftliche Schule mehr geben. Darunter hat, wenn mein Eindruck nicht trügt, Hans Heinrich Eggebrecht in seinen letzten Jahren gelitten.

Von den Schulen im Fach war in der Nachkriegszeit allein die »Münchner« für eine längere Zeit lebensfähig. Das hing damit zusammen, dass Thrasybulos G. Georgiades in der Lehre das Zentrum seiner Tätigkeit sah und – wie herausgestiegen aus der Antike – die Mündlichkeit als die eigentliche Form der Kommunikation kultivierte. Ich gebe weiter, was Theodor Göllner mir von einem Gespräch zwischen Willi Apel und Thrasybulos Georgiades in München 1977 mitgeteilt hat: Apel berichtete von seinen aktuellen Forschungen und einer anstehenden Bibliotheksreise. Gefragt, was ihn gerade beschäftige, antwortete Georgiades: Er bereite seine Vorlesung vor. Die hohe Bedeutung des gesprochenen Wortes erforderte den persönlichen Kontakt, um an Gedanken

und die Gründung der Bibliothek«, S. 82). Nach einer Eingabe an den Dekan waren in München bis 1934 bereits »1000 Lichtbilder des im modernen Unterricht besonders wichtigen Lichtbildmaterials« hergestellt worden. Bis 1945 waren es »10.000 Leica-Diapositiv-Streifen« (Elsner, *Zur Geschichte des Musikwissenschaftlichen Lehrstuhls an der Universität München* (1982), S. 170 f.). Nach Auskunft von Dr. Reinhold Schlötterer, München, Doktorand von Rudolf von Ficker (1953), hatte er sogar die Idee, sich das Verfahren patentieren zu lassen.

teilzuhaben, schon gar vor 1967, als das Schubert-Buch noch nicht erschienen war; *Nennen und Erklären* ist bekanntlich posthum gedruckt. Als Netzwerker existierte Georgiades schlechthin nicht; das verbindet ihn mit seinem Lehrer Rudolf von Ficker. Er hat keine Projekte angestoßen, keine »Drittmittel« eingeworben – das Wort war zu seiner Zeit ohnehin kaum geläufig –, und keine Verbindungen in das Fach hinein gepflegt; seine Kollegen waren nicht Fachvertreter, sondern prominente Köpfe aus anderen Wissenschaften, darunter Hans-Georg Gadamer, Hans Sedlmayr oder Ernst Buschor. Alles, was Georgiades gedanklich beschäftigte, bewegte sich im Umkreis von »Schule«. Die Schulbildung gehört insofern zu seinen großen und bleibenden Leistungen, genauer gesagt, das Weiterbilden einer Wiener Schule. Nur im Weiterbilden hatte sie auch eine Zukunft. Dabei nahm sie freilich auch Züge des Sektiererischen an. Das wird man nicht bestreiten dürfen. Denn Merkmal dieser Schule war, wie wohl jeder, die Abgrenzung. Die Münchner Schule erreichte sie in einem ersten Schritt unfreiwillig durch Ausgrenzung, in einem zweiten durch Verinnerlichung einer Sonderrolle. Der Glaube, zu den »Erwählten« zu gehören, war den Zielen wissenschaftlichen Forschens und einer Kommunikation im Fach insgesamt nicht immer dienlich. Auch konnte es kein Vorteil sein, Antworten schon vor den Fragen zu haben. Doch werden selbst kritische Beobachter nicht übersehen wollen, dass zu den Stärken vieler Arbeiten aus dem Umkreis der Münchner Schule die Fähigkeit zur Konzentration auf satztechnische Fragen im Erschließen der Machart musikalischer Werke gehört.

Auch der »Münchner Zweig« der Wiener Schule ist in sich wieder vielfach verästelt, derart verästelt, dass es schwer würde, eine thematische Konstante auszumachen. Doch verband über Jahrzehnte hinweg verschiedenste Forscherinnen und Forscher bekenntnishaft die Überzeugung, dass alles Bemühen auf »Musik« zu zielen habe. Dabei wurde rasch ein typischer »Stallgeruch« merkbar, von dem Arnold Feil gerne gesprochen hat. Ein solcher Geruch hat sich inzwischen verflüchtigt. Von einem Weiterleben der einmal profilierten Schule wird man heute nicht mehr sprechen wollen, aus Gründen, die mit Veränderungen in einer größer gewordenen Wissenschaft und einem aktuellen Lebensgefühl zusammenhängen, das sich von dem der ersten beiden Nachkriegsjahrzehnte und ihrer Tendenz zu plakativem Denken weit entfernt hat. An das Bestehen einer »Münchner Schule« glaubt heute vermutlich selbst in München kaum noch jemand. Das Nachwirken bestimmter Gedanken wird sich freilich weiterverfolgen lassen, am deutlichsten wohl bei Fragen der Schrift.⁵⁸

Denn von einer Schule kann man nur sprechen, wenn es auch Schüler gibt, die sich zur ihr bekennen. Im Falle Münchens gab es sie einmal zahlreich und mit erheblichen Folgen für die Besetzung von Professuren: Wolfgang Osthoff

58 | Dazu Manfred Hermann Schmid, *Notationskunde. Schrift und Komposition 900–1900*, Kassel 2012, S. 7.

in Würzburg, Marie-Louise Martinez in Los Angeles, Arnold Feil in Tübingen, Theodor Göllner in München, Wolfgang Dömling in Hamburg, Stephan Kunze in Bern, Rudolf Bockholdt in München, Jürgen Eppelsheim in München, Marianne Danckwardt in Augsburg, Reinhard Wiesend in Mainz, Manfred Hermann Schmid in Tübingen. Vielleicht muss man auch noch Reinhard Strohm in Oxford dazu zählen.⁵⁹ In dieser Gruppe befinden sich zwei Frauen – vor 1980 mehr als ungewöhnlich. Bekenntnishafte Schlüsse sollte man daraus vermutlich nicht ziehen. Es fällt aber doch auf, dass Guido Adler die Förderung von Frauen in der Wissenschaft des Nachdenkens wert war. Rückblickend erwähnt er, in der Wiener Fakultät immer für die Zulassung von Frauen »als ordentlichen Hörerinnen« eingetreten zu sein.⁶⁰ Da fügt es sich irgendwie, dass die erste Doktorandin von Georgiades eine Frau gewesen war, Irmgard Herrmann-Bengen.⁶¹

Die Reihe von Professoren ist im Blick auf Schule noch zu ergänzen um Personen in wichtigen Ämtern: Reinhold Schlötterer (Universität München), Roswitha Traimer (Universität München), Kurt Dorfmueller (Bayerische Staatsbibliothek), Hans Schmid (Bayerische Akademie der Wissenschaften), Robert Münster (Bayerische Staatsbibliothek), Horst Leuchtmann (Bayerische Akademie der Wissenschaften; alle noch Schüler von Rudolf von Ficker), Ernst Ludwig Waeltner (Bayerische Akademie der Wissenschaften), Frieder Zamminer (Staatliches Institut für Musikforschung Berlin), Gertraut Haberkamp (RISM-Arbeitsstelle Deutschland), Helmut Hell (Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz zu Berlin). Sie erweitert sich zudem durch Schüler einer dritten und vierten »Generation«: Andreas Traub, Jürgen Maehder, Issam El-Mallah, Karl Kügle, Petra Weber, August Gerstmeier, Bernhold Schmid, Claus Bockmaier, Bernd Edelmann, Fred Büttner, Franz Körndle, Stephan Schmitt, Birgit Lodes, Klaus Aringer, Conny Restle, Christian Speck, Frank Bär, Sabine Klaus, Christian Leitmeir, Andreas Pfisterer, Josef Focht, Ann-Katrin Zimmermann.

Bei den Jüngeren von ihnen wird ein Bewusstsein von Schule höchstens noch in Spuren homöopathischer Verdünnung gegeben sein. Schulen haben im Grunde ausgedient. Das Fach lebt augenblicklich von Expansionen im Thematischen und individuellen Ansätzen. Die Globalisierung mit einer Offenheit der Grenzen seit 1989 ist zudem dabei, jene nationalen Bindungen weitgehend aufzulösen, die einmal für die Entstehung von Schulen verantwortlich gewesen waren. Was sich freilich neu beobachten lässt: dass Sprachen eine unerwar-

59 | Das geschieht jedenfalls in einem Aufsatz von Andrea Chegai: »«Muovere l'aria». Jommelli und die innere Handlung (*Il Volgeso*, Ludwigsburg 1766)«, in: *Musik in Baden-Württemberg* (2014), S. 61-109, hier S. 63.

60 | Adler, *Wollen und Wirken* (1935), S. 34.

61 | Ihre Dissertation eröffnete 1959 die »Münchener Reihe«: die Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte.

tet starke Wirksamkeit mit einer Tendenz zu Abgrenzungen entfalten. Was in den Naturwissenschaften nützlich ist, die Begrenzung auf ein internationales Englisch, bedeutet in historischen Disziplinen einen beängstigenden Verlust. Ihm sollte das Fach in allen seinen Institutionen entgegenzuwirken suchen.

Friedrich Gennrich, die Straßburger Schule und ihre Fortsetzung in Frankfurt

Henry Hope

MusikwissenschaftlerInnen ist Friedrich Gennrich vor allem durch seine Auseinandersetzung mit der Musikwelt des 13. Jahrhunderts bekannt. Sein Refrain-Katalog ist bis heute unersetzlich in der Erforschung des mittelalterlichen Motetten-Repertoires und seine Beiträge zur Musik des Minnesangs sowie dessen Verhältnis zu romanischen Parallel-Erscheinungen sind in ihrer breiten Kenntnis des Materials zentraler Ausgangspunkt und Maßstab neuerer Untersuchungen. Weniger bekannt ist Gennrichs Versuch, sich in einer Programmschrift aus dem Jahr 1940 als den Erben einer Straßburger Schule der Musikwissenschaft zu stilisieren. Im folgenden Beitrag soll Gennrichs Konstruktion der Straßburger Schule vor dem Hintergrund wissenschaftstheoretischer Überlegungen zur Schulbildung perspektiviert werden. Mit dieser Untersuchung sollen einerseits theoretische Modelle einem historischen Beispiel gegenüber gestellt werden; andererseits stellt sie eine historische Folie bereit, welche die Grundlage bietet, in möglichen Folge-Studien Gennrichs Schaffen als Mediävist im breiteren Kontext seines Wirkens als Wissenschaftsakteur zu verstehen.¹

1 | Nach Abschluss des Studiums der Romanistik (bei Gustav Gröber) und der Musikwissenschaft (bei Friedrich Ludwig) – Promotion in Straßburg 1908, Staatsexamen 1910, war Gennrich als Oberlehrer und Studienrat tätig: zwischen 1910 und 1919 in Straßburg, ab 1921 in Frankfurt. 1927 wurde er zum Privatdozenten an der Universität Frankfurt am Main ernannt; 1934 folgte die Ernennung zum außerplanmäßigen Professor; siehe Werner Schuder, Art. »Gennrich, Friedrich«, in: *Kürschners deutscher Gelehrten Kalender 1970*, hrsg. von Werner Schuder, Bd. 1, Berlin ¹¹1970, S. 811; Ulrich Tadday, Art. »Gennrich, Friedrich«, in: *MGG²*, Personenteil 7, Kassel 2002, Sp. 724 f., hier Sp. 724. Zu Gennrichs Biographie, siehe auch: Ian Bent, Art. »Gennrich, Friedrich«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 9, London 2001, S. 653–655.

WISSENSCHAFTLICHE SCHULEN IM KONTEXT DER FORSCHUNG

Mit der Formulierung »generationen-übergreifende Kommunikationsgemeinschaft mit besonderer kognitiver sozialer Kohärenz«² hat Ralf Klausnitzer versucht, verschiedenste Definitionsansätze zum Konzept der wissenschaftlichen Schule auf ihren kleinsten gemeinsamen Nenner zu reduzieren. Seit den 1970er Jahren habe sich die Wissenschaftsforschung mit diesem Konzept auseinandergesetzt.³ Tatsächlich fand die Untersuchung akademischer Schulbildung vor allem in der DDR besonderes Interesse, da Schulen als Möglichkeit aufgefasst wurden, ein von staatlicher Seite ansonsten wenig steuerbares Gebiet plan- und urbar zu machen.⁴ Beispielhaft für dieses Interesse ist etwa der Beitrag Evgenija Sergeevna Bojkos aus dem Jahr 1974, unter dem Titel *Die wissenschaftliche Schule als Modell zur Untersuchung von Funktionsweisen wissenschaftlicher Kollektive in der Gegenwart*.⁵ Womöglich als direkte Folge eines solchen gegenwartsbezogenen, politischen Interesses an Schulen lässt sich die ermahnende Feststellung von Helmut M. Artus ausmachen, dass sich trotz ihres Verständnisses als »unaufhebbare[m] Zusammenhang von kognitiven und sozialen Faktoren«⁶ die kritische Auseinandersetzung mit Schulen bisher auf die kognitive Perspektive beschränkt habe.

2 | Ralf Klausnitzer, »Wissenschaftliche Schule. Systematische Überlegungen und historische Recherchen zu einem nicht unproblematischen Begriff«, in: *Stil, Schule, Disziplin. Analyse und Erprobung von Konzepten wissenschaftsgeschichtlicher Rekonstruktion (I)*, hrsg. von Lutz Danneberg, Wolfgang Höppner und Ralf Klausnitzer (= Berliner Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte 8), Frankfurt am Main 2005, S. 31–64, hier S. 39.

3 | Ebd., S. 37.

4 | Rudolf Stichweh, »Zur Soziologie wissenschaftlicher Schulen«, in: *Schulen der deutschen Politikwissenschaft*, hrsg. von Wilhelm Bleek und Hans J. Lietzmann, Opladen 1999, S. 19–32, hier S. 23.

5 | Evgenija Sergeevna Bojko, »Die wissenschaftliche Schule als Modell zur Untersuchung von Funktionsweisen wissenschaftlicher Kollektive in der Gegenwart«, in: *Wissenschaft und Forschung im Sozialismus. Probleme ihrer Entwicklung, Gestaltung und Analyse*, hrsg. von Günter Kröber, Hubert Laiko und Helmut Steiner (= Wissenschaft und Gesellschaft 3), Berlin 1974, S. 762–772; siehe auch *Wissenschaftliche Schulen*, hrsg. von Semen R. Mikulinskij u. a. (= Wissenschaft und Gesellschaft 11), Bd. 1 Berlin 1977, Bd. 2 Berlin 1979.

6 | Helmut M. Artus, »Zwischen wissenschaftlicher Schule und Mafia. Zum soziologischen Defizit der Wissenschaftssoziologie«, in: *Kultur und Gesellschaft. Gemeinsamer Kongreß der Deutschen, der Österreichischen und der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie, Zürich 1988*, hrsg. von Hans-Joachim Hoffmann-Nowotny, Zürich 1989, S. 536–538, hier S. 536.

Eine anders ausgerichtete Auseinandersetzung mit der Schulforschung findet sich in Arbeiten Rudolf Stichwehs und Hubert Laitkos: »Das Phänomen der wissenschaftlichen Schule interessiert [zwar] gelegentlich einzelne Autoren, doch bildet es seit 1990 nirgendwo mehr einen Gegenstand, der systematisch an bestimmten Forschungseinrichtungen oder in Forschungsverbänden bearbeitet würde.«⁷ Eine ähnliche, obwohl entgegengesetzt gewichtete Differenzierung zwischen systematisch-übergreifenden Studien und historisch-spezifischen Beschäftigungen mit wissenschaftlichen Schulen findet sich bei Gerald L. Geison, der Schulen verstanden wissen will als nützliche Kategorien zur Nachzeichnung akademischen Wandels.⁸ Zum Gegenstand seiner Kritik an verallgemeinernden Studien wählt Geison die bedeutende Studie zu den Schulen Justus Liebig's und Thomas Thomsons, in der J. B. Morrell versucht, allgemeine Merkmale solcher Kollektive zu abstrahieren.⁹ Ähnliche theoretische Modelle finden sich auch in Publikationen neueren Datums, sodass die von Laitko und Stichweh geäußerte Kritik nur bedingte Gültigkeit besitzt: Auch wenn die Schulbildung nicht von Forschungsverbänden und -einrichtungen zum Gegenstand gemacht wird, so findet das Thema dennoch theoretisch-systematische Behandlung. Christoph Friedrich und Rüdiger Stolz liefern Zusammenfassungen von Modellen zur systematischen Beschreibung von Schulen; und im Rahmen desselben Bandes unterstreicht Regine Zott, dass »historische Untersuchungen [...] unverzichtbares empirisches Material [darstellen], allerdings nicht zum Zwecke der Illustration, sondern zur Bereicherung für theoretische Auseinandersetzung«.¹⁰

7 | Hubert Laitko, »Wissenschaftliche Schulen als Forschungsgegenstand. Tendenzen, Probleme, Resultate«, in: »*Verordnete Einheit*« versus *realisierte Vielfalt. Wissenschaftliche Schulbildungen in der Pädagogik der DDR*, hrsg. von Dieter Kirchhöfer und Christa Uhlig (= Gesellschaft und Erziehung. Historische und systematische Perspektiven 8), Frankfurt am Main 2011, S. 15–22, hier S. 15; Stichweh, »Zur Soziologie wissenschaftlicher Schulen« (1999), S. 22.

8 | Gerald L. Geison, »Scientific Change, Emerging Specialities, and Research Schools«, in: *History of Science* 19 (1981), S. 20–40, hier S. 20.

9 | J. B. Morrell, »The Chemist Breeders. The Research Schools of Liebig and Thomas Thomson«, in: *Ambix* 19 (1972), S. 1–46.

10 | Christoph Friedrich, »Die Kriterien einer wissenschaftlichen Schule am Beispiel der interdisziplinären Forschervereinigung von Kurt Mothes (1900–1983)«, in: *Wissenschaft und Schulbildung*, hrsg. von Rüdiger Stolz (= Alma Mater Jenensis. Studien zur Hochschul- und Wissenschaftsgeschichte 7), Jena 1991, S. 44–52, hier S. 44; Rüdiger Stolz, »Schulbildung in der Wissenschaft. Historisches Phänomen und theoretisches Problem«, in: ebd., S. 9–25, hier S. 13; Regine Zott, »Zum Begriff einer wissenschaftlichen Schule«, in: ebd., S. 36–41, hier S. 41.

Auch Klausnitzer geht es in seinem eingangs zitierten Beitrag darum, allgemeine Modelle der Schulbildung an historischen Beispielen zu überprüfen. Er kontrastiert hier verschiedene Funktionsebenen des Schul-Konzeptes – deskriptiv und explanativ, performativ und retrospektiv – und erarbeitet vier strukturelle Kategorien zur Charakterisierung von Schulen: die Gründer-Figur, die Visibilität der Schule, ihr Erfolg, sowie ihr Endpunkt.¹¹ Schließlich hat Walter Erhart den Versuch unternommen, den Schulbegriff durch das Modell der Generation zu nuancieren, um so die Pluralität disziplinärer Entwicklungen besser einfangen zu können.¹²

Im Anschluss an die skizzierten, theoretisch motivierten Untersuchungen soll die vom Musikwissenschaftler Friedrich Gennrich im Jahr 1940 publizierte Bestandsaufnahme zur Straßburger Schule als historisches Dokument im Mittelpunkt stehen.¹³ Gennrichs Band soll in diesem Zusammenhang weniger als Basis theoretischer Modellversuche, denn als historisches Dokument einer wissenschaftlichen Schule gelesen und als gehaltvolles Zeugnis ernst genommen werden. Die oben ausgeführten, systematischen Forschungen zur akademischen Schulbildung werden hier herangezogen, um den Text in seiner Funktion und Bedeutung besser verstehen zu können. Zwar liegt der Fokus des Beitrags auf Gennrich und seiner Selbstverortung in der Musikwissenschaft der Mitte des 20. Jahrhunderts, doch ist sein Band in seiner starken Konzentration auf die Gründerfigur der Schule, Gennrichs Lehrer Friedrich Ludwig, charakteristisch für eine ganze Reihe von Zeugnissen, die von akademischen Schulen berichten:

»Vor allem in Memoiren spielten sie [wissenschaftliche Schulen] oft und besonders dann eine Rolle, wenn die Autoren selbst Gründer, Absolvent, Freund oder Kontrahent einer wissenschaftlichen Schule waren. In diesen Darstellungen werden vor allem jene Faktoren deutlich, die rational oder emotional besonders einprägsam wirkten, so etwa das Lehrer-Schüler-Verhältnis, die Arbeitsatmosphäre, individuelle fachliche oder charakterliche Qualitäten usw.«¹⁴

11 | Klausnitzer, »Wissenschaftliche Schule« (2005), S. 32 f. und 44–48.

12 | Walter Erhart, »Generationen. Zum Gebrauch eines alten Begriffes für die jüngste Geschichte der Literaturwissenschaft«, in: *Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung*, hrsg. von Jörg Schönert (= Germanistische Symposien. Berichtsbände 21), Stuttgart 2000, S. 77–100. Auch bei Stichweh findet das Konzept der Generation Verwendung: Stichweh, »Zur Soziologie wissenschaftlicher Schulen« (1999), S. 27.

13 | Friedrich Gennrich, *Die Strassburger Schule für Musikwissenschaft. Ein Experiment oder ein Wegweiser?* (= Kleine deutsche Musikbücherei 3), Würzburg-Aumühle 1940. Der Einfachheit halber werden Seitenverweise auf diese Publikation dem Text in Klammern beigelegt. Die Hervorhebung der Zitate ist jeweils dem Original entnommen.

14 | Zott, »Zum Begriff einer wissenschaftlichen Schule« (1991), S. 36.

Tatsächlich nimmt neben Ludwig als Gründerfigur der Schule vor allem auch das Programm der Straßburger Schule, also deren »individuelle fachliche oder charakterliche Qualität«, in Gennrichs Darstellung breiten Raum ein, und beide Aspekte sollen neben der durch Publikationen erzielten Außenwirkung der Schule im Folgenden näher beleuchtet werden. Darüber hinaus illustriert Gennrichs Konzeption der Straßburger Schule deutlich die Ansicht, dass »für jede junge Forschergeneration [...] die Orientierung im historischen Bewusstsein ihres Fachs einen grundlegenden Schritt auf dem Weg zur wissenschaftlichen Selbständigkeit [bildet]«. ¹⁵ Auf die Wichtigkeit der akademischen Verortung als Weg zur Selbständigkeit verweist auch Stolz: Mit Rückgriff auf Kurt Schwabe argumentiert er, dass vormalige Mitglieder wissenschaftlicher Schulen häufig selbst zum Schulgründer werden. ¹⁶ Am Ende seines Hefts entwickelt Gennrich zahlreiche Paradigmen für die künftige Entwicklung der deutschen Musikwissenschaft, sodass vor diesem Hintergrund abschließend gefragt werden soll, ob Gennrichs Auseinandersetzung mit seiner wissenschaftlichen Herkunft ihn zur Selbständigkeit angeregt und ob er selbst mit seinen Arbeiten und Ideen schulbildend gewirkt hat.

GENNRICHS BESCHREIBUNG DER STRASSBURGER SCHULE

Als Gennrich 1940 sein 48-seitiges Heft *Die Strassburger Schule für Musikwissenschaft. Ein Experiment oder ein Wegweiser? Anregungen zur Klärung grundsätzlicher Fragen* als dritten Band der Reihe *Kleine deutsche Musikbücherei* herausbrachte, war er als außerplanmäßiger Professor an der Universität Frankfurt am Main bereits fest in der akademischen Musikwissenschaft verankert. ¹⁷ Trotz des im Untertitel zur Sprache gebrachten Anspruchs auf Breitenwirkung stehen Gennrichs Überlegungen weniger im Zeichen eines Abrisses der gesamten Disziplin als einer modellhaften Charakterzeichnung der am Straßburger Institut entwickelten Ausprägung der Musikwissenschaft, welche sich insbesondere mit der Musik des Mittelalters beschäftigt hat. Es geht ihm um die Positionierung der Straßburger Schule als Wegweiser, als Orientierungspunkt für die weitere Entwicklung der institutionellen Musikwissenschaft in Deutschland. ¹⁸ Im Verlauf seiner Ausführungen stellt er sich wiederholt selbst

15 | Diese Ansicht findet sich zum Beispiel im Exposé der Tagung auf www.denkstrukturen.wordpress.com/call-for-papers/ (abgerufen am 01.03.2016).

16 | Stolz, »Schulenburg in der Wissenschaft« (1991), S. 12. Siehe auch Kurt Schwabe, »Naturwissenschaftliche Schulen«, in: *Wissenschaftliche Schulen* (1977), S. 393.

17 | Zu Gennrichs Biographie, siehe Anm. 1.

18 | Gennrichs Vision einer künftigen Musikwissenschaft muss wohl auch verstanden werden als direkte Anknüpfung an Ludwigs eigene Zukunftsvision für die Disziplin aus

als ältesten, am tiefsten verwurzelten Ableger dieser Schule dar, als idealen Verwalter des Straßburger Vermächtnisses. Darauf, dass es sich hierbei auch um einen gezielten Versuch der Selbstvermarktung handelt, hat insbesondere Peter Sühning aufmerksam gemacht. So sah sich Gennrich bei der Vergabe von groß-angelegten Editionsprojekten durch die Nationalsozialisten benachteiligt, und auch seine fehlende Berücksichtigung in Heinrich Besslers Denkmäler-Ausgabe missfiel ihm. Die Rückbesinnung auf die Straßburger Schule, auf seine illustre akademische Ahnenreihe, sollte Gennrichs Stellung innerhalb der deutschen Musikwissenschaft aufwerten.¹⁹

Sühnings Artikel bietet die bisher einzige ausführliche Auseinandersetzung mit Gennrichs Programmschrift. Im Zentrum von Sühnings Beitrag steht vor allem Gennrichs politische Positionierung: Auf der einen Seite wiederhole Gennrich unnötigerweise die Kritik seines Lehrers, Friedrich Ludwig, am jüdischen Musikforscher Victor Lederer; auf der anderen gehe er auf Distanz gegenüber dem gleichgeschalteten Joseph Müller-Blattau, der als zeitweiliger Schüler Friedrich Ludwigs ebenfalls zum weiteren Kreis der Straßburger Schule hätte zugerechnet werden können.²⁰ Vor dem Hintergrund seines Interesses an Gennrichs Doppelrolle im Nationalsozialismus versteht Sühning dessen Schrift primär als Versuch der Selbstaufwertung und politischen Legitimation im Kontext der nationalsozialistischen Diktatur – als genuines

dem Jahr 1905. Auch wenn Gennrich zum Zeitpunkt von Ludwigs Antrittsvorlesung an der Sorbonne gewesen sein sollte (siehe Tadday, Art. »Gennrich, Friedrich« (2002), Sp. 724), ist es möglich, dass Gennrich Ludwigs Text in der Druckfassung der *Münchener Allgemeinen Zeitung* gelesen haben könnte; siehe dazu: John Haines, »Friedrich Ludwig's ›Musicology of the Future‹: a Commentary and Translation«, in: *Plainsong and Medieval Music* 12 (2003), S. 129–164; hier S. 136 (Anm. 18).

19 | Peter Sühning, »Mitmachen und widerstehen. Zur misslungenen Doppelstrategie des Friedrich Gennrich im Jahre 1940«, in: *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000)*, hrsg. von Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling (= Musik im Metrum der Macht 1), Mainz 2001, S. 405–414, hier S. 406 f.

20 | Ebd., S. 412. Gennrich übergeht Müller-Blattau auch in seiner Bibliographie zum Schaffen der Straßburger Schule: Gennrich, *Die Straßburger Schule* (1940), S. 39–48; Interessanterweise stammten sowohl Gennrich als auch Müller-Blattau aus Colmar – doch zeigten sie eine völlig gegensätzliche Bindung an ihre elsässische Heimat. Zwischen 1935 und 1937 unterrichteten beide an der Frankfurter Universität. Zu Müller-Blattau, siehe Ludwig Finscher, Art. »Müller-Blattau, Joseph Maria«, in: *MGG², Personenteil* 12, Kassel 2004, Sp. 804–806; zu seiner Nachkriegskarriere, siehe Michael Custodis, »Theodor W. Adorno und Joseph Müller-Blattau. Strategische Partnerschaft«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009), S. 185–208.

Dokument zu Gennrichs Wahrnehmung der Straßburger Schule spielt sie in seinem Aufsatz kaum eine Rolle.

Vor dem Hintergrund der von Sühring hervorgehobenen politischen Dimension von Gennrichs Beitrag ist es deshalb geboten, seinen problematischen historischen Anlass (in der gebotenen Kürze) deutlich herauszustellen. Im Vorwort situiert Gennrich seine Schrift explizit im historisch-politischen Zeitgeschehen: Aus Anlass der Besetzung des Elsass – die Gennrich als »Rückgliederung« bezeichnet – sehe er es als seine »Pflicht, an das zu erinnern, was das deutsche Elsaß Großes geleistet hat, was die Wissenschaft dem Geiste verdankt, der bis 1918 in Straßburgs Mauern lebendig war« (i).²¹ »Diese Stunde der Besinnung« habe »bei allen [...] im Reiche lebenden Söhnen [des Elsass] unbeschreibliche Freude und Dankbarkeit gegenüber dem »Führer« ausgelöst, dem es gelungen ist, nun auch *den* Teil der Kinder deutscher Erde in sein schützendes Reich aufzunehmen, der dazu verurteilt zu sein schien, ewig abseits stehen zu müssen« (i). Trotz seiner Dankbarkeit gegenüber dem Führer ist Gennrichs Begeisterung jedoch wohl nicht vorrangig politisch begründet, sondern zu verstehen als Ausdruck seiner eigenen Jugend in der elsässischen Heimat.²²

»Alte Erinnerungen an die in der schönen Heimat verlebten sonnigen Jugendjahre stiegen in uns allen auf, die wir die Heimat verlassen haben, weil wir uns als Deutsche fühlten [...]. Jetzt aber, da der Rhein keine Grenze mehr ist, können wir uns von ganzem Herzen wieder frei zu diesem Lande bekennen, dessen Kernbevölkerung ebenso deutsch denkt und fühlt wie wir« (i).

Trotz ihres problematischen, keinesfalls monochromatisch zu betrachtenden Kontexts, soll im Folgenden beim Lesen von Gennrichs Programmschrift der Fokus vom zeitgeschichtlichen Kontext auf die Straßburger Musikwissenschaft gewendet werden. Einen angemessenen Ausgangspunkt für eine solche Untersuchung bietet die im Untertitel des Heftes formulierte Frage, ob die Straßburger Schule als Experiment oder Wegweiser für die musikwissenschaftliche Forschung zu verstehen sei. Gennrich deutet eine Antwort bereits im Vorwort an: »Bei der »Straßburger Schule« handelt es sich nicht um eine interessante

21 | Gennrichs zweiseitiges Vorwort hat im Original keine Paginierung. Diese Seiten werden hier mit i und ii bezeichnet.

22 | Karl-Heinz Rothenberger hat die politisch und kulturell diffizile Situation des Elsass vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs exemplarisch aus der Perspektive der Heimat- und Autonomiebewegung beleuchtet: Karl-Heinz Rothenberger, *Die elsass-lothringische Heimat- und Autonomiebewegung zwischen den beiden Weltkriegen*, Frankfurt am Main 1976. Zur Geschichte des Elsass im NS-Staat, siehe diverse Beiträge in: *NS-Kulturpolitik und Gesellschaft am Oberrhein, 1940–1945*, hrsg. von Konrad Krimm (= Oberrheinische Studien 27), Ostfildern 2013.

Erscheinung von bloß örtlicher Bedeutung, deren Würdigung den Spalten der Lokalpresse vorbehalten wäre, sondern es steht hier *ein Programm zur Debatte, das in weiteren Schichten der Wissenschaft Beachtung verdient*« (ii). Folglich nimmt die Diskussion des Programms der Straßburger Schule in Gennrichs Erörterung breiten Raum ein: »Gründlichkeit, Genauigkeit und Zuverlässigkeit bis in die unscheinbarste Anmerkung, Verabscheuung jeder Phrase, Sachlichkeit, unbedingte Sachlichkeit« (ii) – das seien die zentralen Forderungen von Friedrich Ludwig, Gennrichs Lehrer, an sich und seine Schüler gewesen, und diese hätten sich zu den Kennzeichen des Straßburger Programms verfestigt.²³

Diese positivistisch-objektive Methode habe sich bei Ludwig, seinem Straßburger Amtsvorgänger Gustav Jacobsthal, sowie dem französischen Juristen Edmond de Coussemaker auf »*die Beschäftigung mit dem Musikdenkmal selbst*« gerichtet (7). Letzterer habe mit seinem Schaffen in Cambrai »ein[en] verheißungsvolle[n] Anfang gemacht, der die besten Früchte hätte zeitigen können, wenn de Coussemaker [...] einen mit der Materie vertrauten Nachfolger gefunden hätte« (7). Obwohl kein Schüler de Coussemakers, war Gustav Jacobsthal in Gennrichs Augen jedoch dessen Nachfolger im Geiste, der »mutig in die Fußstapfen« (8) des Franzosen getreten war.²⁴ Die Wiege der Straßburger Schule liegt für Gennrich in Frankreich – eine durchaus problematische Traditionslinie während des Dritten Reichs. Wenn Gennrich also Jacobsthal als Begründer der Straßburger Schule zu umgehen sucht, so mag das nicht nur an dessen jüdischem Glauben gelegen haben, sondern eben auch an dem Willen, das auf de Coussemaker zurückgehende, von der frankophonen Forschung geprägte Element der Schule zu unterstreichen.²⁵ Die quellenbezogene Methode verbinde – so Gennrich – die Straßburger Schule allerdings nicht nur mit ihren französischen Wurzeln, sondern liefere auch die Grundlage für die umfassen-

23 | Die hier von Gennrich ausgemachten Kennzeichen zielen auf eine ähnliche Ebene wie die von Ruth Florack summierten Tugenden »Ernst, Fleiß, Disziplin und ›Tiefe‹«, welche sie »als Ausdruck ›deutscher Kultur‹« identifiziert. Gennrich versucht durch die Anwendung dieser Stereotypen die Straßburger Schule als ›deutsch‹ zu markieren; siehe auch Anmerkungen 25 und 39. Ruth Florack, *Bekannte Fremde. Zu Herkunft und Funktion nationaler Stereotype in der Literatur* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 114), Tübingen 2007, S. 4.

24 | Zu Gustav Jacobsthal, siehe bei Peter Sühling, *Gustav Jacobsthal. Ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache*, Hildesheim 2012.

25 | Sühling zeigt in überzeugender Weise, wie für Gennrich im Falle Jacobsthals NS-Ideologie und Schulenkonzept in gespanntem Verhältnis zueinander stehen. So verschweigt Gennrich Jacobsthals jüdische Herkunft und kritisiert seinen Universalismus, obwohl Jacobsthal als Urahn der Straßburger Schule für Gennrichs Selbstlegitimation entscheidend bleibt. Siehe ders., »Mitmachen und widerstehen« (2001), S. 406–410.

de Untersuchung aller Bereiche mittelalterlicher Musik: Notation, Gattungsbildung, Kontrafakturforschung, Rhythmus, Form- und Melodiebildung, sowie die musikalische Textkritik (23–25). Das so von der Straßburger Schule bewältigte breite Forschungsspektrum sei allerdings nur auf Grundlage einer echt-interdisziplinären Arbeitsweise möglich:

»Alle diese Disziplinen [u. a. Paläographie, Liturgie, diverse Sprach- und Literaturwissenschaften] werden in den Dienst einer sinnvollen und erschöpfenden Interpretation der mittelalterlichen Musikausübung gestellt. *Die Zusammenfassung der von diesen Disziplinen zur Verfügung gestellten Forschungsmittel und Methoden, das ist die Synthese, die die ›Straßburger Schule‹ angestrebt und zum großen Teil schon verwirklicht hat*« (26).

Mit seiner Insistenz auf der Bedeutung des Straßburger Programms und dessen empirisch-positivistischer, quellenbasierter Methodik spiegeln sich in Gennrichs Ausführungen zwei der zentralen Beschreibungsmerkmale wissenschaftlicher Schulen, Forschungsgegenstand und -methode, auf die in der Wissenschaftsforschung immer wieder verwiesen wird.²⁶ Auch Bojko unterstreicht, dass eine Schule auf einem neuausgerichteten wissenschaftlichen Programm fußen müsse.²⁷ Gennrichs Betonung der Interdisziplinarität der Straßburger Schule lässt sich in Verbindung bringen mit anderen Schulen: So resultiert die besondere Bedeutung der pharmazeutisch-medizinischen Schule von Kurt Mothes für Friedrich »gerade aus ihrer interdisziplinären Struktur.«²⁸

Neben dem in Methode und Forschungsgegenstand definierten Programm führt Gennrich eine Reihe bedeutender Forscher und Publikationen an, in welchen sich die Straßburger Schule ausmachen lasse. Ab 1872 erster Professor der Musikwissenschaft an der Straßburger Universität, habe Gustav Jacobsthal unter anderem wichtige Beiträge zur Mensuralnotation und zum berühmten Kodex Montpellier publiziert, in denen sich bereits die von Gennrich beschriebene peinlich genaue philologische Akribie ausmachen lasse (8).²⁹ Friedrich Ludwig, der 1905 den Lehrstuhl seines Lehrers Jacobsthal übernahm, verfasste – so Gennrich – das »Kronjuwel« der Schule, welches er zwar nicht selbst fertigstellen konnte, aber dennoch »den Ruhm der ›Straßburger Schule‹ be-

26 | Friedrich, »Die Kriterien einer wissenschaftlichen Schule« (1991), S. 44; Stolz, »Schulbildung in der Wissenschaft« (1991), S. 13.

27 | Bojko, »Die wissenschaftliche Schule als Modell« (1974), S. 769.

28 | Friedrich, »Die Kriterien einer wissenschaftlichen Schule« (1991), S. 50.

29 | Gustav Jacobsthal, *Die Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin 1871; ders., »Die Texte der Liederhandschrift von Montpellier H 196. Diplomatischer Abdruck«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 3/4 (1879/1880), S. 526–556 und 278–317.

gründete« (11): die Sammlung *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*.³⁰ Die Veröffentlichungen von Heinrich Bessler und Higinio Anglès, ihrerseits Schüler Friedrich Ludwigs, hätten den Ruhm der von Jacobsthal und Ludwig begründeten Schule weiter gefördert (15).³¹

Um die Allgegenwärtigkeit des Straßburger Gedankenguts zu unterstreichen, verweist Gennrich exemplarisch auf eine Randbemerkung des Münchener Otto Ursprung: »Seine [Ludwigs] Schule hat geradezu das Monopol auf die Erforschung der Musik des hohen Mittelalters« (18).³² In seinen eigenen Worten spitzt Gennrich die publizistische Präsenz der Schule ebenfalls zu: »Die Jahr für Jahr der Öffentlichkeit unterbreiteten Arbeiten mußten Beachtung finden. Man konnte nicht länger über die Erfolge der ›Straßburger Schule‹, sie bagatellisierend, hinwegblicken. [...] Die ›Straßburger Schule‹ war ein Begriff geworden« (18). Die von Gennrich beschriebene Anerkennung des um Ludwig gruppierten Forscher-Kollektivs durch Außenstehende findet sich ebenfalls als allgemeines Definitions-Kriterium wissenschaftlicher Schulen bei Friedrich und Stolz. In der postulierten regen Publikationstätigkeit der Straßburger wiederum spiegelt sich Klausnitzers Strukturmerkmal der Visibilität.³³ Das forsche Eintreten Gennrichs für die erzielten Leistungen seiner Lehrer und Mitschüler, verbunden mit der Abwertung der Arbeiten Außenstehender, könnte ebenfalls als strukturelles Merkmal von wissenschaftlichen Schulen gelesen werden. Bettina Hitzer und Thomas Welskopp haben beispielsweise gezeigt, »dass die ›Bielefelder Schule‹ ihre Prominenz im deutschen Geschichtsdiskurs und ihre enorme internationale Ausstrahlungskraft gerade ihrem Mut zur Zuspitzung und ihrem kämpferischen, manchmal wenig zimperlichen

30 | Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Halle (Saale) 1910. Gennrich veröffentlichte später die zweite Abteilung des ersten Bandes (*Handschriften in Mensuralnotation. Die Quellen der Motetten ältesten Stils*) sowie den zweiten Band (*Musikalisches Anfangs-Verzeichnis des nach Tenores geordneten Repertorium*) in den Jahren 1961 und 1962, als Bände 7 und 8 in seiner Reihe *Summa Musicae Medii Aevi*. Ludwig hatte die von ihm publizierte erste Abteilung des ersten Bandes (*Handschriften in Quadrat-Notation*) seinem Lehrer Gustav Jacobsthal gewidmet.

31 | Die Straßburger Schule war demzufolge nicht an Straßburg gebunden, denn Bessler und Anglès hatten in Göttingen bei Ludwig studiert; siehe Maricarmen Gómez, Art. »Anglès, Anglès, Higinio, Higinio«, in: *MGG*², Personenteil 1, Kassel 1999, Sp. 726–728; Thomas Schipperges, Art. »Bessler, Heinrich«, in: *MGG*², Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 1514–1520. Darüber hinaus listet Gennrich ausgewählte Publikationen von Jean-Baptiste Beck, Urbanus Bomm OSB und Georg Kuhlmann in seiner Bibliographie (39–48).

32 | Die Originalquelle des Zitates findet sich in Otto Ursprung, »Musik des Mittelalters«, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, 11.03.1928.

33 | Klausnitzer, »Wissenschaftliche Schule« (2005), S. 46 f.

Auftreten zu verdanken hat.«³⁴ Stichweh hat außerdem darauf verwiesen, dass »Schüler für den Lehrer ein protektives Sozialsystem [bilden], das eine vorläufig prekäre wissenschaftliche Innovation vor ihrer sofortigen Zerstörung durch Kritik schützt.«³⁵ In diesem Sinne insistiert Gennrich, dass die Arbeiten Jacobsthals, Ludwigs und ihrer Schüler nicht nur weithin sichtbar gewesen, sondern darüber hinaus leicht von denen ihrer Zeitgenossen zu unterscheiden seien. Ludwigs Arbeiten etwa überflügelten ohne Weiteres die Publikationen Hermann Aberts und Heinrich Riemanns, sowohl hinsichtlich ihrer fundierten Methodik als auch an Materialfülle.³⁶

Nicht nur durch Programm, Personen, und Publikationen sei die Straßburger Schule jedoch zu fassen. Insbesondere die Bibliotheksbestände des Straßburger Instituts haben gewichtigen Anteil an der forschersichen Leistung ihrer Nutzer gehabt. Die Straßburger Schule könne demzufolge nicht bloß auf geistiger Ebene, sondern auch in physischen, institutionellen Grundlagen verortet werden. Bereits Jacobsthal habe sich neben der Betonung der Arbeit an praktischen Quellen »ein bleibendes Verdienst [...] durch die *Begründung der Bibliothek des musikwissenschaftlichen Instituts in Straßburg* erworben [...]. Daneben war Jacobsthal bemüht, alle den Forschungen über das Mittelalter dienenden Publikationen von Wert möglichst reichhaltig zu sammeln« (9). Unter Ludwigs Leitung sei die Bibliothek in den Folgejahren »nicht nur in Bezug auf die rein musikwissenschaftliche Literatur immer auf dem Laufenden gehalten worden, sondern umfaßte auch viele andere Werke, die zur Vertiefung der Erkenntnisse über musikalische Belange des Mittelalters dienen konnten« (13). Gennrich und seinen Mitstreitern fiel die Aufgabe der Bibliothek im Anschluss an den Ersten Weltkrieg daher besonders schwer, denn man musste »Abschied nehmen [...] von einem *Arbeitsinstrument, wie es eben nur in Straßburg vorhanden war*« (13). In diesem Zusammenhang lässt sich auch Gennrichs nachdrückliche Betonung der örtlichen Verankerung der Schule verstehen:

34 | Bettina Hitzer und Thomas Welskopp, »Einleitung der Herausgeber. Die ›Bielefelder Schule‹ der westdeutschen Sozialgeschichte. Karriere eines geplanten Paradigmas?«, in: *Die Bielefelder Sozialgeschichte. Klassische Texte zu einem geisteswissenschaftlichen Programm und seinen Kontroversen*, hrsg. von dens., Bielefeld 2011, S. 13–31, hier S. 14.

35 | Stichweh, »Zur Soziologie wissenschaftlicher Schulen« (1999), S. 26.

36 | »Wie ganz andere Perspektiven eröffneten diese Ausführungen als die kümmerlich ohne Beispielmateriale [...] zusammengesuchten ›Die ästhetischen Grundsätze der mittelalterlichen Melodiebildung‹, mit denen sich Abert 1902 in Halle habilitierte, oder seine 1905 erschienene ›Musikanschauung des Mittelalters‹, die sich auf keinerlei praktische Musik stützt; und wie ganz anders fundiert war Ludwigs Forschung als die über de Coussemaeker nicht hinausgehende *Riemann'sche ›Musik des Mittelalters‹*, die ebenfalls 1905 erschien« (10).

»[Die Straßburger Schule zur Erforschung der Musik des Mittelalters] ist kein Produkt des Zufalls, sondern konnte in ihrer Art nur in Straßburg entstehen, da nur hier die Voraussetzungen dazu gegeben waren« (i).³⁷

In Gennrichs Wahrnehmung war sein Lehrer Friedrich Ludwig von entscheidender Bedeutung für die Etablierung der Straßburger Schule.³⁸ Insbesondere als charismatischer Lehrer habe er die Fortdauer seiner eigenen Methodik und Forschungsinteressen gefördert. »Die Anforderungen, die Ludwig an sich stellte waren unerhört, und von seinen Schülern erwartete er den gleichen vollen Einsatz« (11) – ein Gedanke, der sich wiederfindet in Bojkos Ausführungen zum Lehrer-Schüler-Verhältnis:

»[Das System der wissenschaftlichen Schule] schuf die Voraussetzung für die Weitergabe einer Art Stafette durch einen älteren Wissenschaftler an seine Schüler, einer Stafette, die nicht allein eine mehr oder weniger große Summe von Kenntnissen beinhaltet, sondern die vor allem [...] die Ausstrahlung von Willenskraft durch den Lehrer auf die in dieser Hinsicht noch zu formenden Schüler und den Drang nach ständiger wissenschaftlicher Forschung sowie die Fähigkeit zu selbständiger schöpferischer Tätigkeit vermittelt.«³⁹

Romantisierend berichtet Gennrich von seiner Studienzeit bei Ludwig. Wieder betont er die »Beschäftigung mit dem Musikdenkmal selbst« (7): »Die schönsten Erinnerungen knüpfen sich an jene Zeit, in der ich der Arbeit Ludwigs näher treten konnte, der mir mit seinem überragenden Wissen zur Seite stand und aus seinem reichen Quellenmaterial manche Ergänzung zu meiner Quellsammlung beisteuern konnte« (13). Aus seiner Sicht endete dieses Lehrer-Schüler-Verhältnis nicht mit dem Abschluss der Ausbildung. Wohl auch um sich als einzig wahrer Erbe Ludwigs ins Licht zu rücken, stellt Gennrich wieder und wieder den kontinuierlichen, regen Austausch mit Ludwig, auch nach dem Studium, heraus: Im Vorwort behauptet er »von 1906–1930 ununterbrochen mit dem Führer dieser Schule, mit Friedrich Ludwig, zusammengearbeitet [zu haben]« (ii), und auch später verweist er darauf, dass die Zeit nach 1918 »wohl eine örtliche Trennung [brachte], aber keine Unterbrechung der gemeinsamen Interessen und der fruchtbaren Weiterentwicklung der in Straßburg begonnenen Forschungen und Arbeiten« (14).⁴⁰ Den von Gennrich umrissenen Wand-

37 | Siehe aber auch Anm. 31.

38 | Eine zusammenfassende Außensicht auf Ludwigs Leistungen bietet Ulrich Bartels, »Musikwissenschaft zwischen den Kriegen: Friedrich Ludwig und seine Schule«, in: *Musik der zwanziger Jahre*, hrsg. von Werner Keil (= Hildesheimer musikwissenschaftliche Arbeiten 3), Hildesheim 1996, S. 86–107.

39 | Bojko, »Die wissenschaftliche Schule als Modell« (1974), S. 764.

40 | Mit der Beschreibung Ludwigs als »Führer« macht Gennrich pointierten Gebrauch von NS-Vokabular, um die ideologische Konformität der Straßburger Schule zu betonen.

lungsprozess vom Schüler zum Kollegen formuliert Stichweh wie folgt: »[A]us dem früheren Schüler [wird] jetzt ein Kollege seines bisherigen Lehrers – wenn auch eine kleine Asymmetrie in der Interaktion immer erhalten bleiben mag –, und man kontiniert an der Seite des bisherigen Lehrers oder an einem anderen Ort den Wissenszusammenhang seiner Schule«. ⁴¹

Durchdrungen sind alle diese Beschreibungen nicht nur von Gennrichs Versuch, seine Nähe zu Ludwig zu unterstreichen, sondern auch von der Intention, den Lehrer als Autorität und Hauptakteur der Straßburger Schule, sowie der musikwissenschaftlichen Mediävistik überhaupt, herauszustellen: »In jeder Wissenschaft muß es Werke geben, die Autoritätswert besitzen; diese entstehen [...] nur in beharrlicher Arbeit auf einem begrenzten Gebiete. Zu den Werken von Autoritätswert gehören aber in erster Linie die Arbeiten Ludwigs« (32). Deutlich wird diese hagiographische Verehrung Ludwigs auch an anderer Stelle, sodass der Band insgesamt den Beigeschmack eines Nachrufs auf Ludwig erhält. ⁴² Folgt man Gennrichs Ausführungen, so war ohne die überragende Autoritätsfigur Ludwigs die Straßburger Schule kaum denk- und haltbar: »[D]er so frühe Tod ihres Führers [war] ein harter Schlag, fehlte von nun an doch der geistige Zusammenhalt und in gewissem Sinne zunächst auch ein Ansporn« (20). Das Lehrer-Schüler-Verhältnis und die Persönlichkeit des Schulgründers werden auch in der Forschung einhellig als zentral für die Bildung einer wissenschaftlichen Schule erachtet. Von letzterem spricht Stolz als »dem wohl wichtigsten schulenkonstitutiven Merkmal«, ⁴³ und Kathryn M. Olesko betont die Wichtigkeit der Lehre im Gegensatz zur geringeren Bedeutung der Forschungstätigkeit. ⁴⁴ Auch Zott hat auf die entscheidende Rolle der Lehrtätigkeit verwiesen: »Das Auslösen schöpferischer Aktivitäten bei anderen ist [...] gleichermaßen schöpferisches Tun, auch wenn es bedauerlicherweise nicht die gleiche Reputation genießt«. ⁴⁵

Sühring hat jedoch gezeigt, dass sich Gennrichs Schulkonzept nicht immer nahtlos in die NS-Ideologie eingliedert (siehe auch Anm. 25).

41 | Stichweh, »Zur Soziologie wissenschaftlicher Schulen« (1999), S. 19.

42 | »Man darf daher auch nicht erwarten, daß nun jeder, der sich mit einem Handbuch der Notationskunde bewaffnet, ohne weiteres die mittelalterliche Notation übertragen kann. Nein! auch hier haben die Götter vor den Erfolg den Schweiß gesetzt! Nur ein Ludwig konnte zuletzt den Ausspruch tun, daß die mittelalterliche Notation ihm keine unüberwindlichen Schwierigkeiten mehr bereite« (5).

43 | Stolz, »Schulenburg in der Wissenschaft« (1991), S. 10.

44 | Kathryn M. Olesko, »Tacit Knowledge and School Formation«, in: *Osiris* 8 (second series) (1993), S. 16–29, hier S. 21.

45 | Zotts Beobachtung bezieht sich aber wohl vor allem auf »Außenstehende«. Sowohl Gennrichs Lobpreis auf Ludwig (s. o.) als auch das Lob Gennrichs eigener Schüler auf ihren Lehrer (siehe etwa Anm. 53) zeigen, dass Schulmitglieder der Lehrtätigkeit gleich-

Wie ich in diesem Abschnitt habe zeigen können, decken sich die von Gennrich gewählten Beschreibungskriterien prinzipiell mit denen, die die Forschungsliteratur vorschlägt. Zunächst umreißt Gennrich ein klar eingrenzbares Forschungsgebiet, welches dennoch breit und umfassend genug ist, um einer Vielzahl an Forschern Raum zu bieten, wobei die verschiedenen Ansätze geeint werden von ihrer gemeinsamen Forschungsmethode. Zweitens nennt er eine Reihe (namhafter) Forschungspersönlichkeiten, die der Schule in vielfältigen Publikationen Ausdruck verleihen und sich dabei deutlich von anderen Schulen abgrenzen. So ist Friedrich Ludwig, die ideelle Kernfigur der Straßburger Schule, wenn auch nicht ihr historischer ›Gründer‹, nicht der einzige renommierte Musikwissenschaftler, der aus ihr hervorgegangen ist. Gennrich betont, drittens, die institutionelle Verankerung der Schule durch die in der Straßburger Bibliothek vorhandenen Ressourcen; und schließlich werden Programm, Personen, und Ressourcen zu einer Schule zusammengeschweißt durch Lehre, Autorität, und Kontinuität. So zeichnet Gennrich eine kontinuierliche Forschungstradition von Jacobsthal in den 1870er Jahren hin zu seinem eigenen Schaffen und den Publikationen von Higiní Anglès in den 1930ern nach.⁴⁶ Bezieht man de Coussemaeker als ›Vorfahren‹ der Schule mit ein, umspannt sie mindestens vier Generationen. Geeint werden diese gerade durch die Lehre. So war nicht nur Ludwig ein autoritätsgebietender Lehrer für Gennrich, Bessler, und Anglès, sondern »als Lehrer vermochte [schon] Jacobsthal trotz seiner hochgespannten Anforderungen seine Schüler zu begeistern« (9).

Gennrichs Skizze der Straßburger Schule scheint also kaum aus dem Rahmen anderer Schul-Beschreibungen herauszufallen. Vor dem Hintergrund der eingangs dargestellten politischen Bedingtheit und performativen Intention von Gennrichs Ausführungen mag dieses Ergebnis zunächst überraschen; zugleich gibt es aber auch Anlass zu weiterführenden Überlegungen, inwiefern die akademische Schulbildung insbesondere im Kontext autoritärer Herrschaftssysteme aktiv als wissenschaftspolitisches Instrument eingesetzt wurde, und, als Konsequenz daraus, im postmodernen Wissenschaftsdiskurs zum Problem avanciert ist.⁴⁷

wohl viel Beachtung beimessen. Zott, »Zum Begriff einer wissenschaftlichen Schule« (1991), S. 42.

46 | Zu Anglès' Biographie, insbesondere seiner späteren Rolle in der spanischen Musikwissenschaft unter Franco, siehe: Eva Moreda Rodríguez, »Early Music in Francoist Spain: Higiní Anglès and the Exiles«, in: *Music & Letters* 96 (2015), S. 209–227.

47 | Zu diesem Befund passt auch die zentrale Rolle wissenschaftlicher Schulen in der DDR (siehe Anm. 4).

GENNRICH UND DIE FRANKFURTER SCHULE?

In diesem Zusammenhang wäre also zu fragen, in welcher Form Gennrichs imaginierte Straßburger Schule auch nach dem Ende des Dritten Reichs weiter existierte.⁴⁸ Geison hat vor der Gefahr gewarnt, Schulen auf der Grundlage von zirkelschlüssigen Argumentationen auszumachen. So ist es nicht verwunderlich, dass Liebigs Schule etwa einen Idealtypus zu repräsentieren scheint, wenn man sie an den von Morrell auf der Grundlage dieser Schule gewonnenen Kriterien misst.⁴⁹ Dieses methodische Problem muss zweifellos bedacht werden, wenn im Folgenden abschließend gefragt werden soll, inwieweit sich die von Gennrich am Beispiel Straßburgs ausgemachten Merkmale auch am Beispiel einer hypothetischen, von ihm angeführten ›Frankfurter Schule‹ als Fortsetzung der Straßburger Schule zeigen lassen. Zwei Gründe scheinen diese Fragestellung zu rechtfertigen. Erstens entsprechen, wie gezeigt, die von Gennrich genutzten Strategien einem allgemeineren wissenschaftstheoretischen Modell, sodass die Gefahr eines im Einzelfall verankerten Zirkelschlusses gemieden wird. Darüber hinaus ist, zweitens, die Performativität von Gennrichs Heft ja gerade darauf ausgerichtet, ihn als Verwalter der Straßburger Schule darzustellen. Auch wenn sich, meines Wissens, weder bei Gennrich noch bei seinen Schülern die Begrifflichkeit einer ›Frankfurter Schule‹ findet, scheint es also gerechtfertigt zu fragen, ob sich Anzeichen einer solchen distinkten Schule finden lassen. Gerade die von Gennrich wortstark eingeforderte Arbeitsteilung einer planmäßig geordneten Musikwissenschaft suggeriert, dass er sich selbst als zuständiger Verwalter der ›Abteilung Mittelalter‹ sah (31–33).

Institutionell verorten ließe sich eine solche Schule ohne Weiteres an der Frankfurter Universität, an der Gennrich seit 1927 tätig war.⁵⁰ So bildet die von ihm angelegte Sammlung von Handschriften-Photographien, die nach seiner eigenen Angabe um 1940 mehr als 15.000 Aufnahmen zählte (13), eine örtlich gebundene, materielle Grundlage für die Bildung einer Schule.⁵¹ Als Idealfall

48 | Knappe, grundsätzliche Überlegungen zum Ende wissenschaftlicher Schulen finden sich in: Klausnitzer, »Wissenschaftliche Schule« (2005), S. 48.

49 | Geison, »Scientific Change« (1981), S. 26.

50 | Ian Bent sieht Gennrich schon zwischen 1910 und 1927 in »university posts«, und auch Sühning verortet ihn bereits ab 1921 an der Frankfurter Universität; siehe Bent, Art. »Gennrich, Friedrich« (2001), S. 653; Sühning, »Mitmachen und widerstehen« (2001), S. 406. Gennrichs Tätigkeit zwischen 1919 und 1921 ist in keiner der biographischen Ausführungen belegt, auch nicht in seinem eigenen autobiographischen Abriss: Friedrich Gennrich, Art. »Gennrich, Friedrich«, in: *MGG* 4, Kassel 1955, Sp. 1755 f., hier Sp. 755.

51 | Ob sich in Gennrichs Sammlung auch von Ludwig geerbte Materialien finden, lohnte sicherlich der Untersuchung. Nach Angaben Bernhard Kossmanns umfasst der Gennrich-Nachlass an der Frankfurter Universitätsbibliothek »240 Musikhandschrif-

beschreibt Gennrich ein zentralisiertes ›Archiv der Musikdenkmäler des Mittelalters‹, welches »der Forschung ungeahnte Möglichkeiten eröffnen würde. Ein derartiges Archiv wird sich allerdings nicht von einem Tag zum andern verwirklichen lassen« (37 f.). Dass er als Grundlage für dieses Archiv an seine eigene Sammlung dachte, ist leicht zu ersehen: »aber auf Grund meiner langjährigen Erfahrungen auf diesem Gebiete weiß ich, daß ein solches Unternehmen weder auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen, noch finanziell untragbar sein wird« (38).

Als Sprachrohr einer Frankfurter Schule mag Gennrich die zwei von ihm etablierten umfangreichen Publikationsreihen, die 16-bändige *Summa Musicae Medii Aevi* und die 27-bändige *Musikwissenschaftliche Studienbibliothek*, empfunden haben, insbesondere da beide in ihren handlichen Heftformaten als leicht zugängliche Lehr- und Forschungsmaterialien intendiert gewesen zu sein scheinen. Problematisch ist jedoch die Tatsache, dass Gennrich als einziger Autor der beiden Reihen in Erscheinung tritt – ein Aspekt, der erinnern mag an das von Stolz umschriebene, gluckenhaft anmutende Negativ-Beispiel: »Gewarnt wird in der Literatur auch vor den negativen Auswirkungen überragender ›Schulen-Leiter‹, die wissenschaftliche Schulen leider auch zu ›ausgesprochenen Brutstätten von Autoritätsgläubigkeit und Epigonentum‹ degradieren können und eifersüchtig das Eindringen neuer Ideen verhindern.«⁵² Die Tatsache, dass etwa Werner Bittinger sich nach der Promotion vom Forschungsgebiet seines Lehrers abwandte, könnte nahelegen, dass Gennrich durch seine Autorität diese Themen unantastbar scheinen ließ.⁵³ Tatsächlich lässt sich die zwiespältige Rolle Gennrichs als inspirierender Lehrer und unantastbares Vorbild auch in Bittingers Nachruf ablesen: »Bescheidenheit, unbestechliche Lauterkeit des Gemütes und weitherzige Aufgeschlossenheit für die Belange echter Humanitas machten ihn [Gennrich] zu einer Persönlichkeit, der man voll Vertrauen und Ehrfurcht entgegentrat.«⁵⁴

ten des Mittelalters in fotografischer Reproduktion, 200 Manuskripte Gennrichs, 100 Arbeitsexemplare seiner gedruckten Schriften und die Privatbibliothek mit einem Umfang von 1600 Bänden«; siehe Bernhard Kossmann, »Die Bestandsentwicklung 1943–1984«, in: *Biblioteca Publica Francofurtensis. Fünfhundert Jahre Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Textband)*, hrsg. von Klaus-Dieter Lehmann, Frankfurt am Main 1985, S. 283–326, hier S. 316 f.

52 | Stolz, »Schulenburg in der Wissenschaft« (1991), S. 21.

53 | Bittinger hatte zu editorischen Problemen mittelalterlicher Musik promoviert, wandte sich später aber der Herausgabe der Werke von Heinrich Schütz zu. Siehe Werner Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, Würzburg 1953; ders., *Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV). Kleine Ausgabe*, Kassel 1960.

54 | Werner Bittinger, »Friedrich Gennrich in memoriam«, in: *Die Musikforschung* 21 (1968), H. 4, S. 417–421, hier S. 421. Hervorhebung vom Autor hinzugefügt.

Es ist jedoch zu fragen, inwiefern sich Gennrich hierin von seinem eigenen Lehrer Ludwig unterschied. Bezeichnenderweise beschreibt Johann G. Schubert Gennrich in seinem Nachruf mit beinahe denselben Worten, mit denen Gennrich Ludwig gelobt hatte: »Mit Bedacht vermied er jede kunsthistorische Phrase; stattdessen erstrebte er Gründlichkeit und Genauigkeit, Zuverlässigkeit und Sachlichkeit.«⁵⁵ Im Gegensatz zu Ludwigs breitem Netzwerk an Schülern, die seine Ideen weiter trugen und ausarbeiteten, fanden Gennrichs Arbeiten bei seinen Schülern wenig Nachhall.⁵⁶ Am ehesten finden sich seine Interessen gespiegelt in der Beschäftigung Ursula Aarburgs mit der Musik des Minnesangs, doch Aarburg verstarb bereits 1967, im selben Jahr wie ihr Lehrer.⁵⁷ Von einer mehrere Generationen umspannenden Kontinuität mit beachtlicher akademischer Sichtbarkeit wie im Falle der Straßburger Schule lässt sich hier also kaum sprechen. Tatsächlich finden sich Verbindungspunkte für Gennrichs Schaffen eher in den Arbeiten seiner Vorgänger: so macht Bittinger die »unauflösliche Einheit von Musikwissenschaft und philologischer Akribie« als Gennrichs »allzeit verpflichtendes Erbe« aus.⁵⁸ Doch wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt, sind sowohl die genaue philologische Methode als auch die Betonung interdisziplinären Arbeitens nicht Spezifika von Gennrichs eigenem Schaffen, sondern werden von ihm selbst Friedrich Ludwig und somit der *Straßburger* Schule zugeordnet.

Gennrichs Wirken in Frankfurt ist folglich wohl angemessener aufzufassen als Fortsetzung der Straßburger Schule statt als eigenständiges Gefüge. So versinnbildlicht Gennrich selbst das Wirken Ludwigs in Göttingen nach dem Ersten Weltkrieg (und auch die Frankfurter Forschungen!) als imaginierbares Straßburg: »Nach dem Weltkriege wäre also das in Straßburg erschienen, was unter den gegebenen Umständen nun in Göttingen bzw. in Frankfurt am Main herausgebracht wurde. *Und so bedeuten die kommenden zehn Jahre einen Ausbau des in Straßburg fundierten Werkes*« (14). Mit seiner Berufung auf die Straßburger Schule setzt Gennrich ausdrücklich auf Kontinuität, und die zitierten Nachrufe zeigen exemplarisch, dass Gennrichs Forschungsprogramm

55 | Johann G. Schubert, »Friedrich Gennrich zum Gedenken«, in: *Acta Musicologica* 40 (1968), H. 4, S. 199–201, hier S. 199. Für Gennrichs Einschätzung Ludwigs siehe (11).

56 | Zu Ludwigs Schülern, siehe Bartels, »Musikwissenschaft zwischen den Kriegen« (1996).

57 | Siehe beispielsweise Ursula Aarburg, »Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme«, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 87 (1956/57), S. 24–45. Die Information zu Aarburgs Sterbejahr findet sich in Christoph Petzsch, »Kontrafaktur und Melodietypus«, in: *Die Musikforschung* 21 (1968), H. 3, S. 271–290, hier S. 275.

58 | Bittinger, »Friedrich Gennrich in memoriam« (1968), S. 421.

ebenfalls von Stetigkeit geprägt war.⁵⁹ Darauf, dass diese Wahl nach 1945 nicht selbstverständlich war, hat Mitchell G. Ash aufmerksam gemacht – und auch, dass Gennrich nach dem Krieg an derselben Institution tätig war wie zuvor, entspricht durchaus nicht dem Regelfall.⁶⁰ Dem gegenüber hat Michael Custodis mehrfach auf Beispiele verwiesen, die Kontinuitäten persönlicher Netzwerke über den Bruch des Weltkriegsendes hinaus belegen.⁶¹ Das Konstrukt einer Frankfurter Schule ist also mehr als zweifelhaft und wirft die Frage auf, ob sich überhaupt innerhalb einer Teil-Disziplin verschiedene Schulen ausmachen lassen, und wenn ja, wo genau die Grenzen zwischen solchen Schulen zu ziehen wären.⁶² Die Tatsache jedenfalls, dass sich Gennrichs eigene Schüler von den Forschungsthemen des Lehrers abwandten und selbst keine programmatischen Schulmanifeste veröffentlichten, macht es wahrscheinlich, dass Gennrichs Beharren auf das Straßburger Erbe nicht nur dem Entstehen einer neuen Frankfurter Schule im Wege stand, sondern auch beigetragen hat zum Ende einer musikwissenschaftlichen Schule, die sich über ein knappes Jahrhundert erstreckt hatte.⁶³

59 | Schuberts Nachruf etwa beschreibt Gennrichs fortschreitende Forschungen als »sukzessiv«; auch an Gennrichs Publikationsliste lässt sich kein abrupter Wandel ablesen. Siehe Schubert, »Friedrich Gennrich zum Gedenken« (1968), S. 200 f.

60 | Mitchell G. Ash, »Konstruierte Kontinuitäten und divergierende Neuanfänge nach 1945«, in: *Gebrochene Wissenskulturen. Universität und Politik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Grüttner u. a., Göttingen 2010, S. 215–245, hier S. 244.

61 | Beispielsweise in den Bänden: *Herman-Walther Frey. Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker. NS-Hochschulpolitik und die Folgen*, hrsg. von Michael Custodis (= Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 2), Münster 2014; *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, hrsg. von Michael Custodis und Friedrich Geiger (= Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 1), Münster 2013; siehe auch in *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik. Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland. Mit den Lehrveranstaltungen 1945–1955*, hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, München 2015; Erhart betont ebenfalls, dass sich Generationenzusammenhänge nicht selbstverständlich analog zu politisch-historischen Grenzen definieren lassen; Erhart, »Generationen« (2000), S. 95.

62 | Geison etwa hat vorgeschlagen, dass verschiedene Schulen im Verbund ein bestimmtes Fachgebiet etablieren; siehe Geison, »Scientific Change« (1981), S. 28.

63 | Dass Gennrichs Schülerin Ursula Aarburg im gleichen Jahr wie ihr Lehrer verstarb (1967), hat zweifellos ebenfalls zum abrupten Ende der in Frankfurt fortgesetzten Straßburger Schule beigetragen. So waren Aarburgs Arbeiten zum Minnesang von allen Schülern am direktesten mit der Tätigkeit Gennrichs verknüpft. Zu Aarburg, siehe Christoph Petzsch, »Kontrafaktur und Melodietypus« (1968), S. 275 f.

»Davon starb der Marxismus nicht«

Eine Oral History der Musiksoziologie in Berlin

Lisa-Maria Brusius

»Kurz und gut, das führte dann 1970/71 dazu, dass das Deutsche Jahrbuch für Volkskunde, das ein international renommiertes Organ war, eingestellt wurde. Weil der Strukturalismus nicht sein durfte. Und de facto haben wir mit Bierwisch einen führenden Strukturalisten gehabt. Tembrock machte Strukturalismus sowieso. Klix kam nicht um Informationstheorie [herum], wollte das auch gar nicht, war auch Strukturalist. Die Stockmanns waren stark infiziert. Und Kaden – als der Frischling dahinter, ne? (lacht) – ich war auch Strukturalist. Warum kam ich in diesen Kreis? Also das klingt jetzt irgendwie ja ein bisschen komisch, dass ich mich mit diesen Koryphäen-, nicht?¹ Ja. Wir machten Rundfunksendungen – bei DDR2. Carl Dahlhaus hat jede dieser Sendungen gehört.«²

Es liegt nahe, diese Erzählung aus meinem Interview mit Christian Kaden, Emeritus und Begründer des Lehrgebiets der Musiksoziologie an der Humboldt-Universität zu Berlin, als »retrospektive Illusion«³ abzutun. Eine solche methodische Kritik dreht sich im Kern um die Frage, welche Zeugnisse

1 | Der Strich am Ende eines Wortes (-) signalisiert den Abbruch eines Satzes durch den Interviewten. Dieser sollte grundsätzlich als sinnhaftes sprachliches Mittel verstanden werden.

2 | Die Rede ist an dieser Stelle von Manfred Bierwisch, Günter Tembrock, Friedhart Klix, Doris Stockmann und Erich Stockmann. Christian Kaden, Interview (2014), 01:07:35–01:08:25. Das narrative Interview wurde von der Autorin am 10. Oktober 2014 in Berlin durchgeführt und dauerte ungefähr zwei Stunden. Zitate aus dem mündlichen Interview werden im Folgenden in der Transkription zwecks Lesbarkeit sprachlich geglättet, da dieser Aufsatz nicht beabsichtigt, eine linguistische Analyse durchzuführen.

3 | Martin Osterland, »Die Mythologisierung des Lebenslaufs. Zur Problematik des Erinnerns«, in: *Soziologie: Entdeckungen im Alltäglichen*. Hans Paul Bahrdt. Festschrift zu seinem 65. Geburtstag, hrsg. von Martin Baethge und Wolfgang Eßbach, Frankfurt am Main und New York 1983, S. 279–290, hier S. 285; vgl. auch Daniel Bertaux und Isabelle Bertaux-Wiame, »Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis«, in: *Le-*

und Dokumente bei einer fachgeschichtlichen Untersuchung herangezogen werden sollen. Diskussionen dieser Art lassen sich in Debatten zur biographischen Forschung verorten, die innerhalb der Geschichtswissenschaften in Deutschland seit den 1970er Jahren intensiv geführt wurden. Die vermehrte Verwendung von Zeitzeugeninterviews ging einher mit einer Verlagerung vom Makro- zum Mikrohistorischen, die es ermöglicht, Machtverhältnisse auf der Ebene zwischenmenschlicher Verhältnisse zu identifizieren, anstatt sie lediglich auf Kategorien institutioneller und ökonomischer Strukturen zurückzuführen.⁴ Eine solche subjektive Perspektive ist unabdingbar, nicht nur, wenn differenziert nach den Handlungsmöglichkeiten und -motivationen eines Individuums innerhalb struktureller Macht gefragt werden soll, sondern auch für die Frage, inwiefern Individuen selbst diese Machtstrukturen mit erzeugen.⁵

Die zahlreichen Vorwürfe, denen sich das Gebiet der Oral History im Rahmen dieser Debatten stellen musste und mitunter immer noch muss, lassen sich auf zwei Hauptkritikpunkte reduzieren:⁶ Auf der einen Seite werden Bedenken hinsichtlich der erforschten Zeitzeugen geäußert. Dabei wird die Subjektivität der Darstellung beanstandet, beziehungsweise ein Mangel an Objektivität und somit an repräsentativem Wert. Auf der anderen Seite wird die Rolle der oder des Forschenden kritisiert. Die Produktion der Quelle erfolgt in der Oral History maßgeblich durch die Historiker selbst, was häufig grundlegende Zweifel an ihrem Quellenwert aufkommen lässt. Ähnliche Einwände ließen sich allerdings durchaus auch in Hinblick auf konventionellere Methoden der Archivforschung formulieren. Denn auch ArchivhistorikerInnen treffen eine bewusste Auswahl an Quellen und produzieren die Bedeutung einer Quelle durch eine Interpretation selbst mit. Ebenso hängt die klassische Quellenanalyse häufig an subjektiven Darstellungen wie zum Beispiel Tagebüchern oder Briefen.

benserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der »Oral History«, hrsg. von Lutz Niethammer unter Mitarbeit von Werner Trupp, Frankfurt 1985, S. 146–165, hier S. 153.

4 | Vgl. Georg G. Iggers, *Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*, Göttingen 2007, S. 95; vgl. auch Anne C. Shreffler, »Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History«, in: *The Journal of Musicology* 20 (2003), H. 4, S. 498–525, hier S. 523.

5 | Vgl. Alf Lütke, »Introduction. What is the history of everyday life and who are its practitioners?«, in: *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, hrsg. von Alf Lütke, Princeton, NJ 1995, S. 3–40, hier S. 8.

6 | Für eine umfassendere Darstellung der Methodenkritik siehe Dorothee Wierling, »Oral History«, in: *Aufriß der historischen Wissenschaften*, hrsg. von Michael Maurer (= Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft 7), Stuttgart 2003, S. 81–151, hier S. 86–89.

Gedächtnis wird in der Oral History als »persönliches Produkt und sozialer Prozess« verstanden.⁷ Der Ansatz fragt daher nicht vorrangig nach historischen Ereignissen, sondern vor allem, wie diese erfahren, erinnert und dargestellt werden. Dies bedeutet selbstverständlich nicht, dass diese Form der Erzählung nicht auch als Hinweis auf historische Begebenheiten und Umstände gewertet werden kann.⁸ Die subjektive Darstellung durch den Zeitzeugen im narrativen Interview gibt jedoch hauptsächlich Aufschluss über das Verhältnis zwischen erlebter und erzählter Lebensgeschichte.⁹ Eine hermeneutische Auswertung sollte daher immer in Hinblick auf den Gesamtzusammenhang der erzählten wie der erlebten Lebensgeschichte und unter Bezug auf die »funktionale Be-deutsamkeit« der Selbstrepräsentation stattfinden.¹⁰ Ein besonderer Mehrwert der mündlich erzählten Geschichte, insbesondere des narrativen Interviews, entsteht durch Mechanismen der Erzählung selbst: durch Spontaneität, durch den Rückblicks- und Erinnerungsprozess und durch die Wirksamkeit von Zug- und Erzählpwängen.¹¹

PROBLEME DER ZEITGENOSSENSCHAFT UND ZUGEHÖRIGKEIT IN DER ZEITGESCHICHTLICHEN ERFORSCHUNG DES EIGENEN FACHES

Dieser Aufsatz beabsichtigt – im Vorfeld einer Analyse des Interviews mit Christian Kaden – die Oral History als Form der Geschichtsschreibung für Fragen der Wissenschaftsgeschichte reflexiv zu diskutieren. Der erste Teil geht daher auf die spezifische Methodenproblematik ein, die sich aus der Sonderposition von (Nachwuchs-)Forschenden in einer fachinternen zeitgeschichtlichen Konstellation ergibt: Der oder die Forschende ist selbst Teil des Systems von Abhängigkeiten und Hierarchien, das er oder sie erforscht. Eine eingehende Reflexion dieser Position ist daher insbesondere für den Kontext dieses Bands, der von NachwuchswissenschaftlerInnen konzipiert wurde, relevant. Die Diskussion dieses Aspekts wird in einem allgemeinen Sinne auf die Oral History als Modus der wissenschaftsgeschichtlichen Erforschung des eigenen Faches

7 | Wierling, »Oral History« (2003), S. 101.

8 | Vgl. ebd., S. 87.

9 | Vgl. Gabriele Rosenthal, *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*, Frankfurt am Main und New York 1995, S. 20.

10 | Ebd., S. 24.

11 | Vgl. Gabriele Rosenthal, *Interpretative Sozialforschung. Eine Einführung* (= Grundlagentexte Soziologie), Weinheim und München 2005, S. 141; vgl. ihr Methodenkapitel zu Prinzipien der Gesprächsführung, in: Rosenthal, *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte* (1995), S. 186–207.

eingehen; ein auf die Musikwissenschaft fokussierter Blick ist für diese rein methodische Fragestellung nicht notwendig.

Für die Diskussion der Rolle der Forschenden in gegenwartsbezogenen Untersuchungen lässt sich die wissenschaftstheoretische Überschneidung zwischen Zeitgeschichte und Sozial- und Kulturanthropologie zur Grundlage nehmen.¹² Die Ansätze eint nicht nur die Zeitgenossenschaft zwischen Forschenden und Erforschten, sondern resultierend daraus auch eine forschungsethische Verantwortung gegenüber Interviewpartnern und sich selbst. Diese Zeitgenossenschaft schlägt sich als eine methodische Grundproblematik der fachinternen Wissenschaftsgeschichte nieder: als persönliche Eingebundenheit der oder des Forschenden in die »soziale Welt«¹³ der eigenen Disziplin. Insofern ist es notwendig, auf »die vertraute [wissenschaftliche] Welt jenen distanzierten Blick zu richten, den der Ethnologe [...] spontan auf eine Welt richtet«.¹⁴ Die Methodendiskussion der Sozial- und Kulturanthropologie mit Schwerpunkt darauf, wie das Problem der hierarchiebedingten Abhängigkeit der oder des Forschenden in wissenschaftlichen Untersuchungen mit Gegenwartsbezug reflektiert wurde, kann hierfür zur Orientierung dienen.

Die Sozial- und Kulturanthropologin Teresa Brinkel hat im Zusammenhang mit der »volkskundlichen Wissensproduktion in der DDR« die Potentiale und Probleme dargestellt, die bei einer »insider ethnography« wissenschaftlicher Netzwerke entstehen.¹⁵ Die Methode der Oral History bildet dabei einen essentiellen Bestandteil von Brinkels Vorgehensweise, um sowohl die Gegenwart als auch die jüngste Geschichte zu untersuchen. Eine konzeptionelle Nähe und Überlappung von Oral History und Sozial- und Kulturanthropologie ist daher auch in ihrer Darstellung gegeben. Sie weist auf vier Problemschwerpunkte hin, die bei der fachinternen Oral History durch Nachwuchswissen-

12 | Wie Hans Medick überzeugend dargestellt hat, können ethnologische Erkenntnisweisen zudem durchaus wertvolle Perspektiven für historische Fragestellungen eröffnen: Sie können zentristische und unilineare historische Sichtweisen relativieren, indem sie die »*Verschiedenheiten* menschlicher Erfahrung« und somit unterschiedliche historische Wirklichkeitsbereiche in den Vordergrund rücken. Hans Medick, »Missionare im Ruderboot? Ethnologische Erkenntnisweisen als Herausforderung an die Sozialgeschichte«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 10 (1984), H. 3, S. 295–319, hier S. 302 f. (Herv. orig.).

13 | Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Frankfurt am Main 1992, S. 31.

14 | Ebd., S. 10 f.

15 | Vgl. Teresa Brinkel, *Volkskundliche Wissensproduktion in der DDR. Zur Geschichte eines Faches und seiner Abwicklung* (= Studien zur Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie 6), Berlin und Zürich 2012; Teresa Brinkel, »Forschende im Fokus. Zu den Potentialen und Problemen der Wissensforschung in den Kulturwissenschaften«, in: *Anthropos* 103 (2008), H. 2, S. 527–539.

schaftler auftauchen: »research-up« und die Kontexte der wahrgenommenen Ungleichheit zwischen Forschenden und Erforschten (1), die Spezifik des Expertenstatus (2), die Angst des Feldes vor dem Forscher (3) und der Kontext und Effekt von Veröffentlichungen (4).¹⁶

Den Grund für die Ungleichheit zwischen Forschenden und Erforschten sieht Brinkel vor allem in der »research-up«- beziehungsweise »study-up«-Konstellation.¹⁷ Dieser methodische Ansatz verfolgt das Ziel, eine vorhandene Asymmetrie in der sozial- und kulturanthropologischen Forschung umzukehren, in welcher konventionellerweise »von oben nach unten« geforscht wurde, also entlang eines sozialen Gefälles und innerhalb marginalisierter Gruppen. Dem wurde ein Forschungsmodell entgegengesetzt, das gezielt Personen und Netzwerke erforscht, die macht- oder sozialhierarchisch höher gestellt sind, also über ein größeres kulturelles, soziales oder ökonomisches Kapital verfügen.¹⁸ Diese Ungleichheit kann sich als besonders einflussreich auf eine Untersuchung erweisen, insbesondere in wissenschaftsgeschichtlichen Studien, die von Nachwuchsforschenden innerhalb der eigenen Disziplin durchgeführt werden.¹⁹

Aus dem »research-up«-Modell geht Brinkels zweiter Punkt, der Expertenstatus der oder des Befragten, hervor. Sowohl in der Fremd- wie in der Selbstwahrnehmung der befragten Person ist diese ein fachlicher Experte und verfügt somit über eine größere Deutungshoheit als der oder die Wissenschaftsforschende. Damit kann zudem ein hohes Maß an Selbstreflexion der oder des Interviewten einhergehen. Dies führte im Fall meines Interviews mit Christian Kaden zum Beispiel dazu, dass er sich ein Skript vorbereitet hatte, von dem er erst im Laufe des Interviews zunehmend abwich. Während ein solches Skript bei einem thematischen Interview durchaus zur inhaltlichen Stringenz beiträgt, kann dies in einem biografisch-narrativen Interview hinderlich für die erwünschte Spontanität der Erzählung sein.

Zum dritten und vierten Punkt merkt Brinkel an, dass sich sowohl die Forschenden als auch die Erforschten in ein Abhängigkeitsverhältnis begeben, in dem Publikationen für beide Seiten einen negativen Effekt haben können.²⁰ Im Zuge dessen führt dies auf beiden Seiten zu einer (Selbst-)Zensur. Die Auswirkungen dieses Abhängigkeitsgefüges treffen auf NachwuchswissenschaftlerInnen in besonderem Maße zu. In dieser gegenseitigen Abhängigkeit der forschenden und erforschten Personen besteht eine Hauptproblematik der Oral History des eigenen Faches. Aus diesem Grund muss sie nicht nur thematisch

16 | Vgl. Brinkel, »Forschende im Fokus« (2008), S. 532.

17 | Vgl. ebd., S. 533 f.

18 | Vgl. ebd., S. 533.

19 | Vgl. ebd.

20 | Vgl. ebd., S. 535.

blinde Flecken hinnehmen, sondern bedient und reproduziert zudem existierende Hierarchien durch die Einschränkung ihrer kritischen Möglichkeiten.

Die oben genannten Probleme der fachinternen wissenschaftsgeschichtlichen Zeitzeugenforschung sind unvermeidbar. Eine Möglichkeit, ihren Einfluss insbesondere in Hinblick auf Brinkels letzte beide Punkte zu verringern, besteht darin, den thematischen Schwerpunkt so zu setzen, dass fachpolitische Themen, wie zum Beispiel die Besetzung von Lehrstühlen, gemieden werden. Dagegen spräche, dass die Darstellung dadurch an kritischem Potential einbüßt. Eine weitere Möglichkeit ist es, den Fokus der Fragestellung verstärkt auf die Art und Weise zu legen, *wie* der Zeitzeuge²¹ die Geschichte darstellt. Der erzählten Geschichte Platz einzuräumen, mindert die allzu direkte Verwicklung in die zeithistorischen und sozialen Geflechte der jeweiligen Fachwelt, da die Forscherin lediglich eine Beobachterrolle zweiten Grades einnimmt. Sie beobachtet, wie der Zeitzeuge beobachtet und wie er seine Erfahrungen darstellt. Die Nachwuchswissenschaftlerin ist so mit einem verträglichen Maß an forschungsethischen Fragen bezüglich des Zeitzeugen konfrontiert, weniger jedoch mit Fragen, die fachpolitische Themen oder weitere Personenkreise der jeweiligen Fachwelt betreffen. Beide genannten Strategien kommen in der folgenden Analyse von Kadens Erzählungen zum Tragen, in welcher ich ein in seiner Darstellung prominentes Narrativ der »relativen Unabhängigkeit«²² der Musiksoziologie herausarbeite.

DAS NARRATIV DER »RELATIVEN UNABHÄNGIGKEIT« DER MUSIKSOZIOLOGIE

Anhand der folgenden Analyse meines Interviews mit Christian Kaden möchte ich verdeutlichen, wie ein durch die subjektive Perspektive des Zeitzeugen konstruierter historischer Wirklichkeitsbereich etablierte Deutungsmuster und bestehende Interpretationen historischer Forschung relativieren kann.²³

21 | Aus Gründen der Lesbarkeit spiegelt im Folgenden das grammatikalische Geschlecht ausschließlich das der entsprechenden Interviewkonstellation wider.

22 | Kaden, Interview (2014), 00:34:30.

23 | Für den Gesamtzusammenhang des Interviews ist es wichtig, den zeitlichen Kontext und meine eigene Position zu reflektieren. Das Interview wurde in einer Phase der langwierigen Neubesetzung des Lehrstuhls für Musiksoziologie und Historische Anthropologie der Musik an der Humboldt-Universität zu Berlin geführt; im September 2013 war die Stelle, nun umbenannt, als Professur für »Transkulturelle Musikwissenschaft und Historische Anthropologie der Musik« zum zweiten Mal nach Kadens Emeritierung ausgeschrieben worden. Insofern ist es notwendig, sich bewusst zu sein, dass das Interview nicht nur die Darstellung eines Karriereabschnitts, sondern für Kaden sicherlich auch die

Dieser Analyse werde ich ein Beispiel aus der Forschung zur Geschichte der Musikwissenschaft in der DDR und BRD entgegensetzen. Hierfür beziehe ich mich auf Anne Shrefflers Aufsatz »Berlin Walls«, in dem sie einen relativ klaren Ost-West-Dualismus innerhalb der historischen Musikwissenschaft der DDR und BRD identifiziert.²⁴ Dabei stellt sie fest, dass, während die Veröffentlichungen westdeutscher Musikwissenschaftler wie zum Beispiel Dahlhaus, Leo Treitler oder Walter Wiora von Georg Knepler zur Kenntnis genommen und kritisch rezipiert wurden, dies umgekehrt nur auf implizite Weise und nicht öffentlich der Fall war.²⁵ Sie deutet damit auf eine gewisse Ungleichheit zwischen der wissenschaftlichen Anerkennung von Dahlhaus in ostdeutschen und Knepler in westdeutschen Kreisen der historischen Musikwissenschaft hin.²⁶

Obwohl die deutsch-deutsche Teilung zweifelsohne ein politisches und ideologisches Faktum war, kann dieser Dualismus in Bezug auf den Einzelakteur leicht zu reduktionistisch ausfallen. Auch wenn es plausibel ist, sich im weiteren Sinne Shrefflers Deutung anzuschließen und, um bei dem Beispiel zu bleiben, Georg Knepler als »Repräsentanten marxistischer Musikwissenschaft«²⁷ zu bezeichnen, so scheint es dennoch notwendig, Rücksicht auf die Abstufungen innerhalb dieser recht undifferenzierten Kategorie zu nehmen und zu betonen, dass Knepler im Laufe seiner musikwissenschaftlichen Laufbahn durchaus einen Wandel in seinen individuellen ideologischen Einstellungen und Überzeugungen vollzog. Knepler tauschte nie seinen österreichischen Pass gegen den DDR-Pass ein. Auch deuten Indizien auf einen ideologischen Gesinnungswandel oder eine Ambivalenz Kneplers hin, der einerseits noch 1964/65 Teil einer ideologisch motivierten Kampagne gegen den am musik-

eines Lebenswerks war. Ich selbst habe im Jahr 2010, kurz vor Kadens Emeritierung, am Institut für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität mit dem Studium begonnen. Wenngleich mein Interesse damals hauptsächlich der Musiksoziologie galt, so konnte ich lediglich eine Vorlesung zur Musikethnologie bei Christian Kaden besuchen. Allerdings wurde ich später durch mehrere seiner DoktorandInnen in Seminaren unterrichtet.
24 | Vgl. Shreffler, »Berlin Walls« (2003).

25 | Kneplers, Harry Goldschmidts oder Frank Schneiders Bücher seien, so Shreffler, nicht rezensiert worden. Auch wenn das Fehlen entsprechender Referenzen zu Publikationen »marxistischer« Kollegen, wie Shreffler anmerkt, teilweise der Schreibpraxis von Dahlhaus geschuldet gewesen sei und nicht als absichtliche Geringschätzung seiner ostdeutschen Kollegen verstanden werden dürfe (vgl. ebd., S. 501), so suggeriert die von Shreffler beschriebene Asymmetrie dennoch, dass es zumindest de facto eine Ausgrenzung der DDR-Musikwissenschaft aus dem westdeutschen wissenschaftlichen Diskurs gab.

26 | Vgl. ebd., S. 500 f.

27 | Ebd., S. 502.

wissenschaftlichen Institut in Leipzig ansässigen Eberhardt Klemm war,²⁸ sich andererseits aber einige Jahre später für den ›Prager Frühling‹ einsetzen und daraufhin »pensioniert« wurde.²⁹ Shreffler selbst relativiert angesichts Kneplers »Anti-Dogmatismus«, den er ihr in einem persönlichen Briefwechsel im Jahr 2001 schilderte, ihre These der ideologischen Trennung.³⁰ Derartige Schattierungen, die sich nicht zwangsweise direkt im wissenschaftlichen Schrifttum eines Zeitzeugen widerspiegeln, können von diesem in einem Interview besonders differenziert dargestellt werden. Die Oral History ermöglicht somit in besonderem Maße, Aspekte individueller Überzeugungen und Wandlungen sichtbar zu machen.

Ich möchte im Folgenden ein Erzählmuster Kadens anhand einer erzählerischen Geste herausarbeiten, die in unterschiedlichen Ausprägungen in dem Interview wiederkehrt. Das Narrativ, um das es gehen soll, ist eines der »relativen Unabhängigkeit« der Musiksoziologie und der systematischen Musikwissenschaft, der Grenzüberschreitung und des ›trotzdem Weitermachens‹, eines der Betonung des ›Widers‹, der subtilen Resistenz und des vorsichtigen Nicht-Konsenses – eine Darstellung, welche die absolute Integrität und Undurchlässigkeit einer ideologischen Grenze negiert. Dieses Narrativ kristallisiert sich in Bezug auf unterschiedliche Themen als eine zeitliche und räumliche Überschreitung politisch-ideologischer Grenzen heraus. Eine solche Grenze bildete in dem Interview nicht nur die geographische Grenze zwischen DDR und BRD oder die zeitliche Grenze der Übergangszeit der Jahre des Mauerfalls und der Wiedervereinigung nach 1989/1990, sondern auch das Jahr 1971. Dieses Jahr markiert das Ende der Amtszeit Walter Ulbrichts als Erster Sekretär des Zentralkomitees der SED. Im Interview ging Kaden zunächst auf die Zeit zwischen 1990 und der Gegenwart ein, bevor er sich in einem Rückblick mit der Zeit vor der Wende beschäftigte. Die Zäsur in den frühen 1970er

28 | Vgl. Lars Klingberg, »Die Kampagne gegen Eberhardt Klemm und das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig in den 60er Jahren«, in: *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft: Beihefte zur Neuen Berlinischen Musikzeitung* 9 (1994), H. 3, S. 45–51; vgl. Gerd Rienäcker, »Konzepte marxistischer Musikhistoreographie – Errungenschaften und Probleme«, in: *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*, hrsg. von Wolfgang Martin Stroh und Günter Mayer, Oldenburg 2000, S. 112–121, hier S. 118.

29 | Kaden, Interview (2014), 00:40:00. Weiter erschlossen wurde diese Thematik durch Lars Klingberg, »Georg Knepler und die gescheiterten musikwissenschaftlichen Publikationsprojekte in der DDR in den 1950er und 1960er Jahren«, in: *Musikwissenschaft und Vergangenheitspolitik: Forschung und Lehre im frühen Nachkriegsdeutschland*, hrsg. von Jörg Rothkamm und Thomas Schipperges, München 2015, S. 417–434, insbesondere S. 420 f.

30 | Shreffler, »Berlin Walls« (2003), S. 521, Anm. 83.

Jahren fällt in narrativ-formaler Hinsicht schwächer aus und spiegelt sich nicht eindeutig in der Interviewgestalt wider. Inhaltlich jedoch macht Kaden diesen Einschnitt, der nicht nur politisch, sondern für ihn auch fachlich aufgrund seiner Promotion im Jahr 1973 von Bedeutung war, verhältnismäßig stark.

Das Narrativ der »relativen Unabhängigkeit« taucht zum Beispiel auf, wenn Kaden sich auf die (von mir so nicht gestellte) Frage bezieht, wieso man nach 1971 mit dem systematischen Ansatz und der Musiksoziologie »einfach weitermachen« konnte.³¹ Inhaltlich beschreibt er in diesem Kontext, wie während Ulbrichts Amtszeit als Erster Sekretär kybernetische Ansätze in der Wissenschaft, zum Beispiel »Kybernetik und Gesellschaft« (1964) von Georg Klaus, im Zuge des wirtschaftlichen Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung (NÖSPL) gefördert wurden. Die »systemische« oder »systembezogene Musikwissenschaft« fuhr somit bis zum Politikwechsel 1970/71 auf einem »offiziell geförderten Schlitten«. ³² Kaden reflektiert diesen Wechsel folgendermaßen:

»Ja und dann kam Honecker ran und auf einmal wurde die Systemmacke, wie's hieß, völlig gekappt. Und das Interessante war, dass Leute wie Kluge – deshalb erwähne ich den jetzt – und Knepler, und ich dann hinterdrein, einfach weitergemacht haben mit dem Zeug, von dem wir überzeugt waren, dass das gut ist.«³³

31 | Kaden, Interview (2014), 00:48:26; zu Kadens Verwendung und Abgrenzung der Begriffe »systematische Musikwissenschaft« und »Musiksoziologie« siehe Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin und Wilhelmshaven 1984, S. 48–63.

32 | Kaden, Interview (2014), 00:42:57; Kaden, *Musiksoziologie* (1984), S. 51.

33 | Kaden spricht hier von Reiner Kluge, emeritierter Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Kaden, Interview (2014), 00:48:06–00:48:34; Kaden relativiert die Einfachheit dieser Richtung, indem er schildert, wie Kluge trotz Widerstand, beispielsweise auf dem Beethovenkongress 1977 in Ostberlin, seine Position wahrnehmen konnte, um den kybernetischen Ansatz durchzusetzen; Kaden: »Kluge hat den ›front man‹ damals gemacht. Das würde sich heute eben keiner mehr trauen. Und ich kann nicht sagen, ich hab' das damals durchgeboxt. Kluge war ein guter Parteigenosse. Der war in der SED-Kreisleitung. Der war mal Mitarbeiter beziehungsweise kurzzeitig stellvertretender Direktor vom Rechenzentrum aufgrund seiner mathematischen Qualifikation. Er hat aber eigentlich nie bloße Schaumschlägerei gemacht [...]. Also mit dem, dem konnte man noch was durchsetzen. Natürlich hatte er, wenn er dich verteidigt hat auch seine eigenen Interessen wahrgenommen. Ich will ihn jetzt nicht zum ›golden hero‹ machen, aber es passierte dadurch, dass wir tatsächlich bis 1980 ungefähr ein Konzept der systematischen Musikwissenschaft in den Lehrplan, also in die Studienpläne bekamen, und zwar verbindlich für die ganze DDR [...]«. Kaden, Interview (2014), 00:50:17–00:51:12.

In dieser Aussage rückt Kaden den nach Ulbrichts Amtszeit wissenschaftlich und ideologisch verpönten kybernetischen Ansatz in den Mittelpunkt und stellt ihn als gemäßigte Form eines wissenschaftlichen Nonkonformismus innerhalb der in der DDR üblichen und akzeptierten wissenschaftlichen Praxis dar.

Dieses Motiv der ideologischen Verweigerung taucht in ähnlicher Ausprägung in einem weiteren Zusammenhang auf, in dem Kaden schildert, wie es dazu kam, dass er sich als studierter Ethnologe einem soziologischen Ansatz zuwandte:

»Da sagte Kluge ›machen Sie doch mal Soziologie‹. Das heißt, ich bin buchstäblich in dieses Konzept von Kluge reingestupst worden. Was ich aber nicht etwa jetzt mäkelnd sage. Na ja, und was hab' ich dann gemacht? Dann bin ich zu den Fachsoziologien gegangen, die's mittlerweile gab [...]. Und da wurde mir gleich klar (amüsiert): Erstens duzten sie mich immer. Das heißt, sie hielten mich für einen Genossen. Da hab' ich dann immer Herr und Frau gesagt. Da kam man nicht gut an. Und [da] hab' ich gemerkt, was die mir für einen Stuss erzählen. Das hab' ich dann lieber eben über Literaturkontakte und dann später auch, als ich ein bisschen reisen durfte, dann über personale Kontakte mit ein paar guten westdeutschen Soziologen, Johannes Weiß zum Beispiel, [gemacht]. Und da haben wir das dann autodidaktisch nachgeholt. Aber es war natürlich auch die Chance – das will ich nicht verschweigen. Musiksoziologie galt als eine sogenannte spezielle Soziologie, die relativ unabhängig vom Marxismus-. Davon starb der Marxismus nicht. Es war also die Definition einer Nische.«³⁴

Hier betont Kaden die Bedeutung von Westkontakten und auf diese Weise die Möglichkeit der fachlichen Kompatibilität zwischen Ansätzen in der BRD und der DDR. Er versteht die Musiksoziologie explizit als ideologische Nische, die innerhalb eines politisierten wissenschaftlichen Raums eine »relative Unabhängigkeit« erlaubte. Beide Aspekte, die Bedeutung von Westkontakten und die ideologische Unabhängigkeit, gehen hier Hand in Hand. Auf ähnliche Weise markiert auch das Zitat zu Beginn dieses Aufsatzes, in dem Kaden auf die wissenschaftliche Unzulässigkeit strukturalistischer Ansätze in der DDR hinweist und in welchem er von der Radiosendung bei DDR2 berichtet, einen gewissen Nonkonformismus des wissenschaftlichen Umfelds Kadens.³⁵ Auch hier hebt er bei der Erwähnung der Radiohörgewohnheiten von Dahlhaus den grenzübergreifenden Aspekt hervor, im geografischen wie auch im fachlichen Sinne. Es geht dabei weniger um die Frage, ob Dahlhaus sich diese Sendungen tatsächlich anhörte oder nicht, sondern vielmehr darum, dass Kaden es offenbar für wichtig hält, diesen Umstand in seine Darstellung mit einfließen zu lassen.

34 | Kaden, Interview (2014), 01:13:30–01:14:34.

35 | Siehe oben S. 77.

Auch in der folgenden Aussage unterstreicht Kaden die Möglichkeiten des internationalen Austauschs über räumliche Grenzen hinweg. Er nennt zum Beispiel die Jahrestagungen in Brünn (Brno), die er als »Drehscheibe zwischen Ost und West«³⁶ bezeichnet, oder die musiksoziologische Roundtable-Tagung 1974 in Zagreb. Der Rundfunk bot auch hier wieder die Möglichkeit, in Berlin über die Grenze ›hinweg zu hören‹.³⁷

»Und dann hat da der Heister eine Konferenz organisiert in Westberlin mit jüngeren Leuten. Wann wird das gewesen sein? Ende der 70er. Da ging es um Musik und Arbeit oder die Kategorie der Arbeit in der Musik. Ich kann das leider nicht mehr genau erinnern. Und da hab' ich irgendwo auf'm RIAS oder SFB oder wo Dahlhaus gehört, wie er sich sehr positiv [zu] dieser Idee, dass die Kategorie der Arbeit für die Musikästhetik wichtig sein könnte, [geäußert hat].³⁸ Entsprechend eigentlich seiner Autonomieästhetik nur bedingt. Aber ich habe mir natürlich vorgestellt, der konnte sich dann das ausarbeiten und so weiter. Es ist wirklich nicht so, dass Dahlhaus, wie das jetzt manche konservativen Brüder machen, das nicht zur Kenntnis genommen hätte. Ich erinnere mich, ich bin ihm eigentlich in meinem Leben nur spurenelementhaft begegnet und mich selber wird er kaum wahrgenommen haben. Das eine Mal hätte ich ihm begegnen können, das war eine tatsächlich sehr gute Tagung über Musiksoziologie (lacht) 1974 in Zagreb. Es gab in Zagreb den Ivo Supičić und dann diese heute noch existierende Zeitschrift [...] *IRASM, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Und diese Zeitschrift fing damals mit Paukenschlägen an. Konnte man jeden Artikel lesen. Viele Westautoren. Semiotik. Gut, Jugoslawien war ja eigentlich Westen für uns, nicht? Und da hat der Supičić dann so ein Call for Papers gemacht. Hab' ich einfach hingeschrieben und mich angemeldet. Dass sie mich nicht damals [eingelocht] haben, [das begreif ich] bis heut' nicht. Stattdessen haben sie so reagiert, was nicht zu erwarten war, dass sie eine Delegation machten. Da fuhren dreie mit mir noch. [...] [U]nd da kamen auch alle möglichen Leute. Dahlhaus kam wieder nicht, weil er wieder krank war. Und hatte aber eben einen Grundsatzartikel geschrieben. Der war-, ja, ich hab' mich dann später mit ihm kritisch in meinem Buch auseinandergesetzt. [...]. Und dann bin ich ihm begegnet in Brünn. Da war er ohne zu referieren da. Brünn waren diese Jahrestagungen. Das war eine Drehscheibe zwischen Ost und West. Da ging's um Semiotik.«³⁹

36 | Kaden, Interview (2014), 01:51:47.

37 | Gemeint ist hiermit das zweite Symposium der International Musical Society, das vom 23. bis zum 27. Juni 1974 in Zagreb stattfand. Diskussionen dieser Tagung sind in der Ausgabe vom *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 6 (1975), H. 1 nachzulesen.

38 | Gemeint sind die beiden Rundfunkanstalten ›Rundfunk im amerikanischen Sektor und ›Sender Freies Berlin‹.

39 | Kaden, Interview (2014), 01:49:09–01:51:55.

Kaden hebt hier hervor, inwiefern es grenzüberschreitende Momente des wissenschaftlichen Austauschs zwischen der DDR und der BRD gab. Dabei wird allerdings kaum zwischen Musiksoziologie und anderen Fachzweigen differenziert. Die Nischenposition der Musiksoziologie unterstreicht er in diesem Fall nicht, sondern eher ihre internationale Anbindungsfähigkeit.

Anders ist dies in der folgenden Aussage, in der Kaden die Bedeutung der Außenposition der Musiksoziologie, insbesondere für seine wissenschaftliche Laufbahn, betont. Er formulierte dies zu Beginn des Interviews bezüglich des Themenbereichs der ›Unabhängigkeit der Forschung‹ in gegenwärtigen Kontexten:

»[Die] Musiksoziologie hat sich nicht um eine Lobby bemüht. Und zwar nicht, weil wir zu faul waren, sondern weil ich der Meinung bin – das ist eine Erfahrung aus der DDR, da kann ich dann gleich zur DDR kommen – dass man durchaus Vorzüge hat, wenn man sich nicht einordnet in Mainstreams oder in für die Karriere förderliche Transportbänder.«⁴⁰

Auch kurz darauf kommt die bereits angesprochene ideologische und politische »relative Unabhängigkeit« der Musiksoziologie nochmals zum Tragen. Deutlicher tritt hier die Verbindung zur politischen Dimension hervor. Und auch die Bedeutung für Kadens akademische Karriere nach der Wende kristallisiert sich klar heraus:

»Ich bin kein Anhänger mehr von Theodor Adorno und seiner kritischen Theorie, aber er war immerhin einer derjenigen, mit aller Verblasenheit, die ich ihm heute zusprechen würde, der Musik selber und auch Musikwissenschaft als eine kritische Instanz, als eine Instanz des Einspruchs, des Widerspruchs [verstand]. Und ich bin damit ständig schon bei der DDR, weil das natürlich die Herausforderung war, sich in diesem repressiven System-. Und das ist das Erstaunliche, dass das gelingen konnte. Und auch nicht nur über Vernischung. Obwohl ich als Musiksoziologe wahrscheinlich zu klein, und klein genug war, um eher in eine Nische zu kommen. Aber diese relative Unabhängigkeit zu sichern, dadurch war es mir möglich, sofort nach der Wende, und auch schon vorher, mit Kollegen aus dem Westen qualifiziert zu kommunizieren und zu kooperieren. Weil man diesen Nachholbedarf, jetzt aus der einen Abhängigkeit sich in die andere begeben zu müssen und erst dann wieder spruchfähig zu sein, eben nicht hatte.«⁴¹

40 | Kaden, Interview (2014), 00:26:57–00:27:23.

41 | Diese Aussage erfolgte im Zuge einer konkreten Nachfrage zum politischen Unabhängigkeitspotential der Musiksoziologie. Das Stichwort und Thema der politischen Abhängigkeit oder Unabhängigkeit der Forschung war jedoch durch Kaden bereits selbst thematisiert und ausgeführt worden. Kaden, Interview (2014), 00:33:45–00:34:50.

Die Kooperation mit der Musikwissenschaft im Westen geht auch in dieser Schilderung mit der »relativen Unabhängigkeit« der Musiksoziologie einher. Nach dieser Darstellung gewährleisten jene beiden Aspekte die Möglichkeit der Kontinuität nach 1990.

Das Narrativ der Grenzüberschreitung und der »relativen Unabhängigkeit« ist verschränkt mit einem weiteren, vordergründig politischen Narrativ innerhalb des Interviews, das gut zusammengefasst wird durch Kadens Aussage, dass man »wenn man darüber nachgedacht hat, nicht so viel dummes Zeug machen« musste.⁴² Diese Einstellung resoniert stark mit dem Erzählmuster, dass sich die Musiksoziologie als eine Art »Freiraum« innerhalb eines repressiven Systems entwickeln konnte.⁴³ An einer anderen Stelle erklärt Kaden, dass es »schon viel war, wenn man nicht mit dem Strom schwamm«:

»Wie kam das in der DDR dazu?⁴⁴ Ich würde sagen, es war die spezielle Chance, in einer repressiven Wissenschaft, äh, in einer repressiven Gesellschaft, und das können Sie behutsam verallgemeinern, mit List und Klugheit – Tücke nicht (lacht) – etwas zu bewegen. Das wird erstens unterschätzt, dass das in der DDR möglich war – die DDR war *nicht* der Nationalsozialismus, wo solche Freiräume unendlich viel schwieriger erkämpft werden mussten, aber zum Teil auch erkämpft werden konnten. Das ist das eine. Man musste dort nicht immer der willige Vollstrecker sein. Deshalb finde ich den [Daniel] Goldhagen nach wie vor mit der zwar sehr bitteren und sehr spitzen Diagnose ganz wichtig. Weil es sagt:⁴⁵ Es hätte nicht ganz so sein müssen. In der DDR, würde ich sagen, hätten viel mehr Leute viel mehr Möglichkeiten gehabt, als sie ex post facto einräumen. Ich will nicht das pathetische Wort des Widerstands unbedingt bemühen. Aber sagen wir so: Es war schon viel, wenn man nicht mit dem Strom schwamm. Ja, das ging. Das ging. Warum das mit der Musiksoziologie gut ging, war die schon erwähnte Profilierungssucht oder auch -notwendigkeit der DDR.«⁴⁶

42 | Diese Aussage ist in ihrem Originalkontext rein politisch gemeint und bezieht sich auf die Teilnahme an Aktivitäten der FDJ als Kompromiss, den man eingehen konnte, um auf die Oberschule gehen zu können. Kaden, Interview (2014), 01:25:16.

43 | Kaden, Interview (2014), 00:36:50.

44 | Im Kontext ist damit gemeint: Wie kam es dazu, dass sich die Musiksoziologie als Fach durchsetzen konnte?

45 | »Es« bezeichnet wahrscheinlich Daniel Jonah Goldhagens Buch *Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust*, New York 1996.

46 | Mit dieser »Profilierungssucht« der DDR begründet Kaden an anderer Stelle den politisch-ökonomischen Kurswechsel zum NÖSPL und den wissenschaftlichen Kurswechsel zur Kybernetik, welcher die systematische Musikwissenschaft vor 1971 als Fach legitimierte. Kaden, Interview (2014), 00:36:10–00:37:51.

Kadens Formulierung »nicht mit dem Strom schwimmen« muss klar unterschieden werden von »gegen den Strom schwimmen«. Wie Kaden einräumt, beschreiben Begriffe wie Widerstand, wahrscheinlich auch die des alltäglichen Widerstands oder des zivilen Ungehorsams, die Sache nur bedingt. Die Rede ist von einem intendierten oder zumindest bewussten Nicht-Konsens. Das politische Narrativ des »nicht mit dem Strom Schwimmens« folgt einer ähnlich nonkonformistischen Geste wie Kadens Betonung geografisch und ideologisch grenzüberschreitender Momente.

Das von Kaden geschilderte Gegenarrativ deckt sich in zahlreichen Merkmalen mit einem Bericht, den der informelle Mitarbeiter (IM) ›John‹, der im Bereich Musikwissenschaft der Humboldt-Universität beschäftigte Heinz Alfred Brockhaus, im Mai 1980 für das Ministerium für Staatssicherheit der DDR abfasste.⁴⁷ In diesem Bericht identifiziert und denunziert IM ›John‹ die sogenannte ›K. Gruppe‹ anhand des Kriteriums der »Einbeziehung der Systemtheorie, der Kybernetik, überhaupt westlicher Erfahrungen der Gruppe um Adorno, Marcuse, Horkheimer, Dahlhaus u. a.«⁴⁸ Auf ironische Weise bestätigt dieser Bericht von Brockhaus so Kadens Schilderung der ideologischen Außenseiterposition der systematischen Musikwissenschaft.

FAZIT

Die augenscheinlich eindeutige Grenze zwischen der Musikwissenschaft in der DDR und der BRD, zwischen ›marxistischer‹ und ›nicht marxistischer‹ Musikwissenschaft, wird in Kadens Erzählung regelmäßig von WissenschaftlerInnen auf unterschiedliche Weise übertreten. Der erzählende Zeiteuge relativiert eine solche klare Trennung. Auch wenn Kaden diese Aussagen nicht als eine direkte Antwort und Reaktion auf Shrefflers Thesen formulierte, welche ich erst am Ende des Interviews direkt ansprach, so scheint seine Erzählung implizit auf eine allzu verallgemeinernde und dualistische ideologische Kategorisierung zu reagieren. Natürlich ließe sich an dieser Stelle nach den Motivationen für Kadens Darstellung des Narrativs der »relativen Unabhängigkeit« fragen. Diese lassen sich allerdings ohne Unterstellungen nur sehr bedingt rekonstruieren. Da funktional betrachtet das Motiv der Grenzüberschreitung und die »relative Unabhängigkeit« der Musiksoziologie die Kontinuität über

47 | Heinz Alfred Brockhaus, »Dokument 1«, S. 106–110, zit. nach Lars Klingberg, »IMS ›John‹ und Schostakowitsch. Zur Stasi-Karriere von Heinz Alfred Brockhaus«, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* 7 (2000), S. 82–116, hier S. 108.

48 | Zu der »K. Gruppe« gezählt wurden von Brockhaus Goldschmidt, Schneider, Jürgen Mainka, Günter Mayer, Hans Gunter Hoke, Reiner Kluge, Doris und Erich Stockmann, Klaus Mehner wie auch Christian Kaden. Heinz Alfred Brockhaus, »Dokument 1«, S. 108.

die Wende hinweg zu erklären vermögen, kann dies beispielsweise die Vermutung nahelegen, dass Kaden durch seine Darstellung einen in der gegenwärtigen Wissenschaft und Öffentlichkeit nicht unüblichen Ideologieverdacht gegen DDR-WissenschaftlerInnen und möglichen Vorwurf der ideologischen Vereinnahmung antizipieren wollte. Dagegen spricht zum einen, dass Kadens Erzählung weder sprachlich noch inhaltlich die Form einer Rechtfertigung annimmt, und zum anderen, dass er angesichts seiner politischen Verortung vor der Wende als Nicht-Parteimitglied unter verhältnismäßig wenig Rechtfertigungsdruck steht. Festhalten lässt sich zumindest, dass Kaden die Notwendigkeit sah, sich überhaupt bezüglich seiner politischen Ausrichtung zu positionieren.⁴⁹ Es ließe sich fragen, ob eine solche Positionierung von WestkollegInnen ausgeführt oder erwartet werden würde.

Historisch wertvoll wird Kadens Erzählung durch die differenzierten Schilderungen von Momenten des Austauschs, der Anerkennung und der gegenseitigen Kenntnisnahme der Musikwissenschaften der DDR und der BRD. Der von Shreffler in Bezug auf die historische Musikwissenschaft diagnostizierte Ost-West-Dualismus und die von ihr beschriebene Asymmetrie wird somit ergänzt und relativiert. Paradoxe Faktoren, wie beispielsweise der von ihr als widersprüchlich eingeordnete Anti-Dogmatismus Kneplers,⁵⁰ erhalten durch das Zeitzeugeninterview eine größere Beachtung und eine differenziertere Bewertung. Die durch Kaden beschriebene Binnendifferenzierung innerhalb der DDR-Musikwissenschaft widerspricht Darstellungen, welche diese auf rein ideologiekonforme Positionen reduzieren. Seine Erzählungen fügen sich somit zu einem Gegenarrativ zusammen, das struktureller Macht eine unumgängliche Determinierungsfunktion abspricht.

Das Zeitzeugeninterview und die Methode der Oral History kann, das zeigt die Analyse des Interviews mit Christian Kaden, trotz einiger methodischer Hürden einen reichen Quellenfundus für wissenschaftshistorische Fragestellungen bilden. Trotz thematischer Einschränkungen und einer Schwerpunktsetzung auf Erzählmuster des Zeitzeugen ist es möglich, das kritische Potenzial des Zeitzeugeninterviews zu bewahren und zu nutzen. Oral History bietet so die Möglichkeit, Methoden der archiv- und schriftgestützten Quellenforschung differenzierend zu ergänzen oder zu kontrapunktieren.⁵¹ Darüber

49 | Christian Kaden kommentierte hierzu auf Nachfrage: »Die Befürchtung, dass etwas von Selbstrechtfertigung an der Sache sei, teile ich – wir sind allerdings nach der Wende auch sehr mit Verdächtigungen gebeutelt worden (nach kurzer ›Willkommenskultur‹«. E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin, 05.12.2015.

50 | Vgl. Shreffler, »Berlin Walls« (2003), S. 521.

51 | Vgl. Geoff Eley, »Foreword«, in: *The History of Everyday Life. Reconstructing historical experiences and ways of life*, hrsg. von Alf Lüdtke, Princeton 1995, S. vii–xii, hier S. ix.

hinaus erlaubt sie, Wissenskulturen in ihrer Verbindung zu unterschiedlichen historischen Wirklichkeitsbereichen zu verstehen.

KADENZ

Am 11. Dezember 2015, während der redaktionellen Bearbeitung dieses Bands, verstarb Christian Kaden. Dieser Aufsatz soll ihm daher ein Andenken sein, in Anerkennung seiner Person und seines akademischen Lebenswerks, das Generationen von MusikwissenschaftlerInnen in Berlin und weit darüber hinaus geprägt und inspiriert hat.

Junge Musikwissenschaft

Selbstverortungen im Zeichen der Diversifizierung

Ina Knoth

Entscheidet man sich für eine wissenschaftliche Laufbahn, ist die Dissertation die erste umfangreiche Arbeit, die der Forscherin oder dem Forscher den Einstieg in die Wissenschaft als Beruf ermöglichen kann. Sie dient nicht zuletzt dem Nachweis der wissenschaftlichen Selbständigkeit: Promotionsordnungen fordern genauso allgemein, einleuchtend wie durchgehend selbständige wissenschaftliche Leistungen.¹ Auch die Forderung nach »weiterführender«² Arbeit bzw. konkreter danach, »Ergebnisse zu erzielen, die der Weiterentwicklung des Fachgebietes dienen, aus dem die Dissertation stammt«,³ sind verschiedentlich festgelegt.⁴ Was bedeutet eine solche wissenschaftliche Selbständigkeit in der Praxis?

1 | Dies wird teilweise als »vertiefte« selbständige Leistungen konkretisiert, vgl. u. a. die Promotionsordnungen der Universität Oldenburg (vom 15.05.2008, S. 49) und der Universität Hamburg (vom 07.07.2010, S. 1771).

2 | Vgl. etwa die Promotionsordnung der LMU München (vom 01.03.2005, o. S.) und der Hochschule für Musik und Theater Hamburg (vom 17.10.2012, o. S.).

3 | Promotionsordnung der Hochschule für Musik Weimar (vom 14.03.2002, o. S.), ähnlich u. a. auch die Promotionsordnungen der Universität Frankfurt (vom 26.06.2001, S. 9).

4 | Die zur Zeit wohl ausführlichste Beschreibung liefert die am 28.07.2015 neu erlassene Prüfungsordnung der Universität Göttingen, S. 903: »Durch die Promotionsprüfung wird nachgewiesen, dass die Kandidatin oder der Kandidat in der Lage ist, wesentliche Forschungsvorhaben mit wissenschaftlicher Integrität selbstständig zu konzipieren und durchzuführen, und dabei wissenschaftliche Fragestellungen selbstständig identifizieren, aufgrund eigener kritischer Analyse neue und komplexe Ideen entwickeln sowie zum wissenschaftlichen Fortschritt beitragen kann. Sie oder er verfügt über ein systematisches Verständnis ihres oder seines Fachgebiets sowie gegebenenfalls angrenzender Fachgebiete sowie umfassende Kenntnis der einschlägigen Literatur. Durch Vorlage einer wissenschaftlichen Arbeit hat sie oder er einen die Grenzen des Wissens

Letztlich verbirgt sich dahinter ein komplexer Aushandlungsprozess der wissenschaftlichen An- und Abgrenzung, die gleichermaßen gefordert sind: Einerseits fließen Studienqualifikationen, bestehende Forschungsarbeiten und diskursive Anregungen des unmittelbaren akademischen Umfelds in die Arbeit ein. Andererseits führen die offizielle Forderung und der eigene Wunsch nach selbständigem Agieren nicht selten zu dem Bedürfnis, etwas Neues zu machen. Das heißt auch, dass Versuchung wie Verpflichtung hoch sind, sich von bisheriger Literatur sowie unmittelbaren Einflusspersonen abzuheben. Dies wiederum birgt die Hoffnung und Chance, Neuland für die interessierte Öffentlichkeit sowie für andere Fachvertreter_innen zu eröffnen, bringt für die Autor_innen der Qualifikationsschriften aber oft auch die Sorge mit sich, mit ihren neuen Ideen anzuecken. Diese Sorge ist vor allem deshalb präsent, weil »das« Fach selbstredend aus unterschiedlichen Vertreter_innen besteht, die die gleiche Innovation womöglich unterschiedlich bewerten: So werden etwa interdisziplinäre Arbeiten einerseits von manchen Fachvertreter_innen besonders angeraten. Andererseits wird verschiedentlich angezweifelt, dass man trotz gegebenem Musikbezug inhaltlich wie methodisch dann noch tatsächlich primär »musikwissenschaftlich« arbeite.⁵ Promovierende können – wie alle Wissenschaftler_innen – unmöglich alle Perspektiven auf und Ansprüche an das Fach befriedigen. Vielmehr lässt sich aus der Forderung nach wissenschaftlicher Selbständigkeit auch die Aufgabe ableiten, sich mit der Qualifikationsschrift bewusst an manche Strömungen im Fach anzuschließen, die mitunter anderen Strömungen des Faches entgegenlaufen, und auf dieser Basis eigene Ideen zu entwickeln: eine direkte oder indirekte Selbstverortung also.

Neben traditionellen Differenzen zwischen fachinternen Forschungsüberzeugungen wird in letzter Zeit zusätzlich die voranschreitende Diversifizie-

erweiternden und der Begutachtung der wissenschaftlichen Fachwelt standhaltenden eigenen Beitrag zur Forschung geleistet. Sie oder er hat belegt, Erkenntnisse aus ihrem oder seinem Spezialgebiet mit anderen Forscherinnen und Forschern diskutieren sowie in angemessener Weise vortragen und vermitteln zu können.«

5 | Hinzu kommen Stimmen, die eine interdisziplinäre Musikwissenschaft ohnehin als einzige Möglichkeit für den wissenschaftlichen Umgang mit Musik ansehen, wie z. B. Erika Fischer-Lichte, »Replik zu: Geisteswissenschaften im Wissenschaftssystem«, in: *Zur Situation der Geisteswissenschaften in Forschung und Lehre. Eine Bestandsaufnahme aus der universitären Praxis*, hrsg. von Klaus W. Hempfer und Philipp Antony, Stuttgart 2009, S. 23–30. Vgl. dazu auch etwa die in Studienführern zur Historischen Musikwissenschaft aufgezeigte methodische Bandbreite, bes. Burkhard Meischein, *Einführung in die historische Musikwissenschaft*, mit Beiträgen von Tobias R. Klein, Köln 2012, S. 77–162 sowie die zahlreichen Perspektiven in *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013.

rung der Musikwissenschaft – man denke allein an die Bandbreite der in den letzten Jahren neu eingerichteten bzw. neu ausgerichteten Professuren –, im Fach kontrovers diskutiert.⁶ Wie der akademische »Nachwuchs« zu diesen Prozessen steht, wird allerdings auch aus wissenschaftssoziologischer Sicht selten thematisiert.⁷ Dabei könnten gerade sich wandelnde musikwissenschaftliche Konturen für eine Generation von Forschenden, die sich im Zeichen der Diversifizierung qualifiziert, unter anderem in einer erhöhten Motivation junger Wissenschaftler_innen münden, das eigene Fach im Rahmen der Qualifikationsarbeit zu reflektieren, um die eigene Selbstverortung vornehmen zu können – besonders, wenn sie ihre eigene Zukunft dort sehen, das Fach also auch fortan selbst aktiv mitgestalten wollen.

Entsprechende Angaben der promovierten Autor_innen zum eigenen Tätigkeitsfeld sind wohl am konzentriertesten in der jeweiligen Einleitung der Qualifikationsschrift zu erwarten: Sie führt in das Buch ein, sollte einen möglichst genauen Eindruck der weiteren Ausführungen vorvermitteln und benennt daher idealiter nicht nur das Themenfeld, sondern konturiert dieses historisch, systematisch und methodisch. Damit gibt die Einleitung Aufschluss darüber, wie die Autor_innen die eigenen Perspektiven und Herangehensweisen innerhalb der musikwissenschaftlichen Forschung einordnen. Die

6 | Vgl. etwa entsprechende Diskussionen aus dem Bereich der Historischen Musikwissenschaft in jüngeren Publikationen wie Albrecht Riethmüller, Tobias Janz und Ulrich Konrad, »Musikwissenschaft zwischen Philologie und Kulturanalyse«, in: *Musik & Ästhetik* 19 (2015), H. 73, S. 75–85; Michael Walter, »Musikwissenschaft und ihr Gegenstand«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69 (2012), H. 4, S. 293–303; Michele Calella, »Jenseits der Grundlagen: Historische Musikwissenschaft und Kulturwissenschaften«, in: *MusikTheorie* 24 (2009), H. 4, S. 346–360; Nina Noeske, Rezension von: *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2007, in: *Die Musikforschung* 61 (2008), H. 2, S. 191–193; Richard Klein, »Musikwissenschaft auf allen Stühlen. Von den Schwierigkeiten der Musikwissenschaft, eine Kulturwissenschaft zu werden«, in: *Das Ende der Bescheidenheit. Zur Verbesserung der Geistes- und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Ludger Heidbrink und Harald Welzer, München 2007, S. 109–115. Auch von studentischer Seite wurde etwa auf der DVSM-Tagung 2012 in Graz nach neuen Absteckmöglichkeiten des pluralistischen Faches gesucht, publiziert als *Umfang, Methoden und Ziele der Musikwissenschaften*, hrsg. von Malik Sharif u. a., Wien 2013.

7 | Vielmehr stehen dort, wenn es um Nachwuchswissenschaftler_innen geht, Debatten zu unsicheren Karriereaussichten im Fokus, vgl. etwa *Das deutsche Wissenschaftssystem und seine Postdocs. Perspektiven für die Gestaltung der Qualifizierungsphase nach der Promotion*, hrsg. von Hanna Kauhaus, Bielefeld 2013 oder *Wie willkommen ist der Nachwuchs? Neue Modelle der wissenschaftlichen Nachwuchsförderung*, hrsg. von Jürgen Mittelstraß und Ulrich Rüdiger, Konstanz 2011.

Einleitung ist somit der zentrale Ort, an dem sich die Autorin oder der Autor selbst verorten kann.⁸ Folgt man Stimmen wie der von Albrecht Riethmüller, so erscheint eine entsprechende Analyse der hier versammelten Vorstellungen von aktueller Musikwissenschaft durchaus vielversprechend:

»Viele musikwissenschaftliche Dissertationen sind heute methodisch, quellenmäßig und analytisch, mithin wissenschaftlich unvergleichlich besser, als sie es in der guten alten Zeit waren. Wenn man sich von der gerade in Sachen Kultur- und Geistesgeschichte (selbst unter Avantgardisten) so beliebten Gedankenfigurine des Verfalls löst, dann könnte man heute gerade umgekehrt nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ eine kaum je gekannte Blüte des Fachs Musikwissenschaft erblicken.«⁹

Wie sieht die musikwissenschaftliche Forschungslandschaft aus der Perspektive des musikwissenschaftlichen Nachwuchses also momentan aus? Wie verorten sich die Promovierten innerhalb des Faches? Ist die Diversifizierung überhaupt im Bewusstsein der jüngsten (Post-)Doktorand_innengeneration angekommen? Hierzu soll der vorliegende Aufsatz eine erste Annäherung bieten: Die 276 im deutschsprachigen Raum abgeschlossenen Promotionen, die in der Statistik der Gesellschaft für Musikforschung (GfM) für die Jahre 2010 bis 2012 verzeichnet sind,¹⁰ dienen zunächst als Basis für eine quantitative Auswertung aktueller Themenfelder und wissenschaftlicher Sichtbarkeit.¹¹ Vor allem aber verfolge ich die Fragestellung, inwieweit am zentralen Ort der

8 | Für die weitere Wirkung im Fach ist dabei nicht entscheidend, ob die Einleitung vornehmlich als ein Versuch, sich von unmittelbaren Einflusspersonen wie den Betreuer_innen der Dissertation abzugrenzen oder als ein Versuch, ihren Erwartungen zu entsprechen, zu verstehen ist oder ob entsprechende Verortungen (un)bewusst vorgenommen oder (un)bewusst unterlassen werden. Durch die Publikation unter dem eigenen Namen prägen die Ergebnisse sämtlicher Vorgehensweisen sowie aller ihrer Zwischenformen das Gesamtbild von Sichtweisen der Promovend_innen auf ihr Fach.

9 | Riethmüller, »Musikwissenschaft zwischen Philologie und Kulturanalyse« (2015), S. 79.

10 | Online unter: www.musikforschung.de/index.php/zeitschrift-die-musikforschung/musikforschung-dissertationen (abgerufen am 09.07.2015). Die in der Statistik aufgeführten Listen enthalten in wenigen Fällen fehlerhafte Meldungen der jeweiligen Universitäten, die innerhalb der Recherchearbeit von mir korrigiert wurden. Wo Unstimmigkeiten zwischen den Listen und Angaben der unterschiedlichen Bibliothekssysteme nicht durch Angaben universitärer Homepages zu klären waren, habe ich mich nach den bibliothekarischen Angaben gerichtet.

11 | Die Wahl des deutschsprachigen Bereichs erfolgte aufgrund der relativen Vergleichbarkeit der entsprechenden Dissertationsanforderungen sowie ihrer Publikation als (meist) nur leicht überarbeitete Fassung der eingereichten Qualifikationsschrift.

Einleitung der gewählte Fachbereich und die methodischen Herangehensweisen definiert werden und wie sich die Autor_innen hier positionieren.

QUANTITATIVE AUSWERTUNG: MASSE, SICHTBARKEIT UND VIELFALT

Betrachtet man die bei der GfM (als größter deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Interessengemeinschaft) eingegangenen Meldungen, so haben im deutschsprachigen Raum 2010 insgesamt 95, 2011 82 und 2012 99 Musikwissenschaftlerinnen (insgesamt 137) und Musikwissenschaftler (insgesamt 139) erfolgreich ihre Promotion abgeschlossen.¹² Fast alle diese Arbeiten sind recherchierbar und damit für die Forschung sichtbar.¹³ Dabei publizierten insgesamt 47 Promovierte (17,01 %) ihre Dissertationen noch im gleichen Jahr, 26 von ihnen über eine Open-Access-Publikation. Im ersten Jahr nach der Promotion publizierten 77 (27,9 %; davon drei über Open Access), im zweiten 48 (17,39 %; davon eine über Open Access) der betreffenden Nachwuchswissenschaftler_innen.¹⁴ Die Wahl, die eigene Dissertation der Öffentlichkeit über Open Access direkt (und kostenlos) zur Verfügung zu stellen, war auffallend

12 | In einer Aufschlüsselung nach Ländern waren es von 2010 bis 2012 in Deutschland 202 (2010: 61; 2011: 71; 2012: 70), in Österreich 49 (2010: 31; 2011: 4; 2012: 14) und in der Schweiz 25 (2010: 3; 2011: 7; 2012: 15). Hierzu ist zu bemerken, dass die Meldungen bei der GfM freiwillig sind und somit von einer gewissen »Dunkelziffer« – vor allem aus Bereichen, die weniger in der GfM vertreten sind – auszugehen ist. Zudem ist anzumerken, dass bei der Geschlechterverteilung möglicherweise geringfügige Fehler vorliegen können, da ich nicht zu allen Namen das entsprechende Geschlecht zweifelsfrei zuordnen konnte.

13 | Dies schließt auch solche, vor allem österreichische Arbeiten ein, die lediglich in der heimischen oder Nationalbibliothek als Ausdruck aufgehoben, aber nicht verlegerisch vertrieben werden (insgesamt 45 Dissertationen). Zudem garantiert eine »theoretische Sichtbarkeit« sicherlich nicht automatisch auch »tatsächliche Wahrnehmung« durch Dritte, worauf im vorliegenden Zusammenhang, der lediglich die theoretisch sichtbaren Selbstpositionierungen fokussiert, nicht weiter eingegangen werden kann. Insgesamt 20 Dissertationen konnte ich sowohl mithilfe der Suchmaschinen des KVK als auch über weitere Suchmaschinen nicht im Internet finden (Stand Juli 2015). Dies ist fallweise sicher mit (manchmal, aber nicht immer als solche ausgewiesener) kumulativer Promotion, fallweise mit noch nicht erfolgter Publikation zu begründen und wäre weiter zu prüfen.

14 | Die vorliegende Studie wurde im Sommer 2015 durchgeführt, so dass das dritte Jahr nicht mehr untersucht werden konnte: Der Fokus auf relativ aktuelle Dissertationen erschien mir hier wichtiger als eine weiterreichende Untersuchung der durchschnittlichen Zeit zwischen Verteidigung und Publikation.

selten: Lediglich 33 der insgesamt 276 Arbeiten (11,96 %) sind auf diese Weise zugänglich.¹⁵ Das gedruckte (oder sowohl gedruckt als auch digital über einen Verlag verfügbare) Buch ist in der Musikwissenschaft aktuell somit immer noch die bevorzugte Publikationsart.¹⁶

Dass die Dissertationen aller großen Teilbereiche der Musikwissenschaft gemeinsam dargestellt werden, ist eine relativ junge Entscheidung der GfM. Eine bereits vollzogene Auflösung der Teilbereiche Historik, Systematik, Theorie, Pädagogik und Ethnologie geht damit indes nicht einher. Korrespondierend mit der Zahl der Professuren im deutschsprachigen Bereich ist die Historische Musikwissenschaft in der Dissertationsstatistik nach wie vor der personenstärkste Teilbereich: Ich würde ca. zwei Drittel der Dissertationen zwischen 2010 und 2012 zu ihr zählen.¹⁷ Problematisch für die Auswertung ist hier die fehlende Trennschärfe der Benennung »Historische Musikwissenschaft«, denn schließlich arbeiten auch die Ethnologie, fallweise auch die Pädagogik und die Systematik (vor allem im Gebiet der Instrumentenkunde) traditionell zwar nicht ausschließlich, aber zumindest auch mit historischen Quellen. Von den 276 Dissertationen lassen sich lediglich 61 auf Anhieb, d. h. allein anhand des Titels, nicht historisch verorten (22,1 %), da es sich offenbar um pädagogische oder empirische Grundlagenforschung handelt.

Die einschlägigen Benennungen der musikwissenschaftlichen Teilbereiche spiegeln also teilweise Abgrenzungen vor, die in dieser Deutlichkeit zu keinem Zeitpunkt bestanden haben noch erstrebenswert sind: Geht man von einem grundsätzlichen Prozess der Wissensproduktion aus, der von der Sichtung und methodisch geleiteten Auswertung von Quellen bzw. erhobe-

15 | Aufgeschlüsselt nach Jahren waren es 2010 sieben, 2011 und 2012 jeweils 13 Dissertationen, die verteidigt und im selben oder einem folgenden Jahr online unbegrenzt zugänglich gemacht wurden. Allerdings folgte auch einer ersten Open-Access-Publikation etwa über den Universitätsserver teilweise später noch eine überarbeitete Printausgabe, etwa bei Heinrich Aerni, *Musikalischer Alltag: Hermann Hans Wetzler (1870–1943), Dirigent und Komponist*, Diss. Universität Zürich 2012, Open Access 2012, print Kassel 2015.

16 | Dies ist besonders bemerkenswert angesichts der finanziellen Aufwände, denen direkt oder über Finanzierungsanträge begegnet werden muss und die neben der zeitaufwendigen Überarbeitung und Einrichtung des Manuskripts der Hauptgrund der zeitlichen Verzögerung einer Publikation sein dürfte: Auch das gedruckte Buch scheint also mehrheitlich zur Identität der jungen Musikwissenschaftler_innen zu gehören.

17 | Unschärfen ergeben sich hier nicht nur aufgrund der Probleme dieser Kategorisierung, sondern auch da es mir nicht möglich war, alle Arbeiten näher zu untersuchen, so dass ich in vielen Fällen auf allgemeine Schlussfolgerungen auf Basis der Titel und Institutionen angewiesen war.

nen Daten zu entsprechendem gesicherten Aussagen führt,¹⁸ so könnten Titel wie *Handschrift und Körpernotation: Schriftliche und mündliche Überlieferungen von Kirchenmusik in Kamerun*¹⁹ oder *Die globale Verbreitung und neuere Entwicklung des Bossa Nova*²⁰ durchaus mehreren der genannten Oberkategorien zugeordnet werden. Die Themenwahl allein legt somit ebenso wenig zweifelsfrei den Fachbereich fest wie die Quellensorten, die jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven nutzbar gemacht werden können. Gleiches gilt für methodische Vorgehensweisen, wie beispielsweise die bezogen auf den Kulturkreis der Untersuchung geradezu spiegelbildlichen Titel *Das Eigene im Fremden: Gustav Mahler und der ferne Osten*²¹ und *Die aserbaidshische Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihre Rezeption westlicher Musik*²² in Bezug auf rezeptionsästhetische Herangehensweisen andeuten.

Signifikant im Hinblick auf historische Themen erscheint hingegen, dass über die Hälfte der in unmittelbar erkennbarer Form historisch arbeitenden Dissertationen dem 20. Jahrhundert (mit gelegentlichen Überschreitungen) zuzuordnen sind; mit dem 19. Jahrhundert beschäftigt sich weniger als ein Fünftel, das historische Interesse für die Zeit davor nimmt weiter kontinuierlich ab. Knapp 30 Arbeiten behandeln Themen des 17. und 18. Jahrhunderts, zur Zeit davor sind es dann lediglich noch sieben Arbeiten, davon eine zum Mittelalter.²³

18 | Entsprechend abstrakte Modelle der Wissensgenese lassen sich sowohl im geisteswissenschaftlichen Bereich als auch im naturwissenschaftlichen Bereich konstatieren, vgl. etwa Karin Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1991.

19 | Nepomuk Riva, Diss. HU Berlin 2012, publiziert Frankfurt am Main 2014.

20 | Yvonne Sconsò, Diss. KU Graz 2012 [Publikation nicht gefunden, Abstract: [www.kug.ac.at/nc/kunst-wissenschaft/kunst-wissenschaft/publikationen/abschlussarbeiten/aktuelle-dissertationen.html?tx_kugpublications_pi1\[werknummer\]=15385](http://www.kug.ac.at/nc/kunst-wissenschaft/kunst-wissenschaft/publikationen/abschlussarbeiten/aktuelle-dissertationen.html?tx_kugpublications_pi1[werknummer]=15385) (abgerufen am 23.11.2015)].

21 | Martin Stelzle, *Das Eigene im Fremden. Gustav Mahler und der ferne Osten* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 80), Diss. Universität Kiel 2011, Hildesheim 2014.

22 | Khadija Zeynalova, *Untersuchungen zur aserbaidshischen Musikkultur im 20. Jahrhundert. Die aserbaidshische Musikkultur im 20. Jahrhundert und ihre Rezeption westlicher Musik*, Diss. Universität Detmold/Paderborn 2012, Frankfurt am Main 2013.

23 | Diese sei aufgrund ihrer Seltenheit explizit genannt: Györgyi Táborzsky, *Studien zu Repertoire und liturgischer Verwendung von Sequenzen in mittelalterlichen österreichischen Benediktinerklöstern*, Diss. UMDK Graz 2012, Open Access 2012: www.cantusplanus.at/de-at/austriaca/taborszky/index.php (abgerufen am 24.11.2015).

Eine prägnante Systematisierung der vertretenen Forschungsfelder ist kaum möglich: So sind zwar historische Präferenzen unmittelbar ablesbar, das inhaltliche wie methodische Spektrum spannt sich jedoch weit auf. In einem traditionellen Sinne disziplinär anmutende Themen sind entsprechend der zahlreichen Teilgebiete der Musikwissenschaft ebenso vielfältig wie intra- und interdisziplinäre Arbeiten. Dieser Vielfalt versucht die qualitative Auswertung Rechnung zu tragen, für die ich knapp 50 Einleitungen analysiert habe.²⁴ Eine Kategorisierung ist wie erläutert kaum trennscharf zu treffen. Sie kann somit nur einer ersten Annäherung bzw. einem Überblick dienen und sollte keinesfalls als gesetzt missverstanden werden: Ich habe 22 Arbeiten ausgewählt, die innerhalb eines groben Rasters von Ethnologischer, Historischer,²⁵ Systematischer, Theoretischer und Pädagogischer Musikwissenschaft relativ eindeutig einem dieser Teilbereiche zugeordnet werden konnten, 17 Arbeiten, die mehrere Teilbereiche innerhalb der Musikwissenschaft berühren, also intradisziplinär arbeiten,²⁶ sowie 10 interdisziplinäre Arbeiten.²⁷ Der Schwerpunkt liegt durch die Ergebnisse der statistischen Auswertung sowie meine eigene Perspektive vorgezeichnet im Bereich der Historischen Musikwissenschaft, jedoch wurden aus allen genannten Großbereichen mindestens drei Exemplare ausgewählt. Die Problematik einer solchen Vor-Einstufung ist gerade bei dem vorliegenden Thema der Frage nach disziplinären Positionen als Hinweis auf gegenwärtige Ausrichtung(en) des Faches offensichtlich. Dennoch war sie für die Vorauswahl unabdingbar, um grobe Zuordnungen anhand der Aussagen der Autor_innen selbst zu differenzieren und damit nicht nur der Frage nach der Selbstverortung, sondern auch der Frage, inwieweit eine Diversifizierung des Faches erkennbar ist, näher zu kommen.

24 | Aufgeschlüsselt nach Verteidigungsjahr habe ich aus dem Jahr 2010 17 Dissertationseinleitungen und aus den Jahren 2011 und 2012 je 16 Dissertationseinleitungen durchgesehen.

25 | Als mögliche Bereiche für traditionelle Kategorien der Historischen Musikwissenschaft verstehe ich beispielsweise Ideengeschichte, Werkmonographie, Populärmusik(geschichte), Gattungsgeschichte, Rezeption, Edition, Aufführungspraxis.

26 | Dieser Bereich ist sicher der streitbarste in seiner Zusammensetzung, wie ich sie hier vorgenommen habe: Zu intradisziplinären Arbeiten gehören für mich z. B. ebenso Arbeiten an der Schnittstelle zwischen Historischer und Ethnologischer Musikwissenschaft oder Systematischer und Historischer Musikwissenschaft als auch auf den ersten Blick erkennbar kulturhistorische Arbeiten.

27 | Dazu gehörten für mich z. B. Arbeiten, die erkennbar mit anderen Disziplinen wie Literaturwissenschaft, Soziologie, Politikwissenschaft, Philosophie oder Kunstwissenschaft verknüpft waren, darunter auch Institutionengeschichte und Exilforschung.

QUALITATIVE AUSWERTUNG: EINLEITENDE SELBSTVERORTUNGEN

Zwar kommt beinahe keine Dissertation ohne Einleitung aus,²⁸ doch variiert die Länge erheblich.²⁹ Dabei lassen sich drei zentrale Bereiche der Selbstverortung ausmachen: innerhalb der Gegenstands- und Desideratsbenennung, im Zuge der Darstellung des Forschungsstandes sowie bei der Erläuterung der methodischen Herangehensweise. Jedoch finden sich starke Unterschiede dahingehend, in welcher Art und Weise eine fachliche Perspektivierung innerhalb der Einleitung stattfindet. Implizite Formen sind schon allein anhand der ausgewählten Sekundärliteratur unausweichlich und entsprechend aus dem Forschungsstand ablesbar. Für eine adäquate, übergreifende Einschätzung ist hier allerdings ein Fachwissen aller Gebiete Voraussetzung, das kaum von einer einzigen Forscherin erwartet werden kann. Aus diesem Grund ziehe ich für die vorliegenden ersten Annäherungen nur solche Aussagen zum Fach Musikwissenschaft oder Anknüpfungs- bzw. Abgrenzungsreferenzen zu einzelnen Fachvertreter_innen heran, die explizit im Fließtext zu finden sind – implizite Anspielungen auch jenseits des Forschungsstands erscheinen mir zu voraussetzungsreich, als dass ich sie zuverlässig aus allen Fachteilströmungen erkennen könnte. Unter das Kriterium einer fachübergreifenden Erkennbarkeit der Selbstverortung fallen somit nur solche Ausführungen, bei denen der Autor oder die Autorin erkennbar mit einzelnen fachbereichsspezifischen Elementen bzw. Personen sprachlich operiert und sich selbst als erkenntnisförderndes Subjekt reflektiert. Dies bedeutet, dass die eigenen Termini nicht nur inhaltlich, sondern auch fachbezogen erläutert und mit der eigenen Perspektive verbunden werden.³⁰

28 | Unter den 49 untersuchten Dissertationen enthielt lediglich eine einzige keine Einleitung; bei zwei Arbeiten war diese sozusagen durch das erste Kapitel abgedeckt, das ich deshalb gleichwertig zu einer Einleitung analysiert habe.

29 | Die Spannweite lag bei 1,5 bis 43 Seiten und durchschnittlich bei ca. 14 Seiten und einer Durchschnittslänge der Dissertationen insgesamt von ca. 350 Seiten. Die extrem kurzen Einleitungen sind sehr selten; wo ein erstes Kapitel gegenstands- und methodendefinierenden Charakter aufwies, habe ich es zur Einleitung hinzugezählt; erste Kapitel, die historische Kontextualisierungen beinhalten, hingegen nicht.

30 | In diesem Sinne können auch sprechende Titel wie *Béla Bartóks Handlungsballete in ihrer musikalischen Gattungstradition* (Daniel-Frédéric Lebon, Diss. Universität Hamburg 2012, Berlin 2012) oder *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik: ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs Système des paraboles* (Fabian Czolbe, Diss. Universität Würzburg 2011, Berlin 2014) hier noch nicht als aktive Selbstverortung gewertet und als eine Selbstverortung in der Einleitung überflüssig machend angesehen werden.

Diesem Kriterium entspricht allerdings nur etwa die Hälfte der untersuchten Fälle, wobei die meisten den intra- und interdisziplinären Themengebieten zuzuordnen sind – was allerdings nicht bedeutet, dass in allen intra- und interdisziplinären Arbeiten eine explizite Selbstverortung im hier definierten Sinne in der Einleitung vorgenommen wurde.³¹ Zudem ist der Umfang der Erläuterungen schwankend. Explizite Selbstverortungen in den ausgewählten Promotionen zielen vor allem auf Leser_innenführung, die Sicherung der wissenschaftlichen Transparenz der eigenen Erkenntnisgenerierung sowie auf eine Besetzung von Desideraten im Fach der Musikwissenschaft ab.

Interdisziplinäre Leser_innenführung

Als Beispiel für eine zunächst vor allem auf Leser_innenführung bedachte Perspektivierung kann etwa die Einleitung von Katrin Eggers gesehen werden.³² Sie erläutert ihr Vorgehen bei ihrem interdisziplinären Dissertationsthema, das als Beitrag zur Wittgenstein-Forschung sowohl von einem philosophischen als auch von einem musikwissenschaftlichen Publikum verstanden werden möchte, folgendermaßen:

»Diese Studie ist selbstverständlich nicht als Einführung in die Philosophie Wittgensteins gedacht. Aber da seine ›Musikphilosophie‹ nur vor dem Hintergrund einiger Hauptgedanken sichtbar und sinnvoll wird, habe ich mich bemüht, diese Gedankenlinien so klar wie möglich auch denjenigen Leserinnen und Lesern nahe zu bringen, die keine Wittgenstein-Experten sind. Im Gegenzug dazu wird der musikologisch vorgebildete Leser vielleicht die eine oder andere musikwissenschaftliche Erklärung nicht benötigen.«³³

Die Bemühung darum, beiden Disziplinen verständlich zu sein, indiziert hier eine Positionierung zwischen eben diesen Disziplinen: Sowohl die Philosophie als auch die Musikwissenschaft sollen durch die neuen interdisziplinären Forschungsergebnisse zu Wittgenstein bereichert werden. Ihre eigene Perspektive aus der Musikwissenschaft heraus macht Eggers durch ihre Abgrenzung zur allgemeinen bzw. gesamten Philosophie Wittgensteins, zu der sie keine Einführung geben möchte, deutlich – nur die Anteile, die auch einen Bezug zur Musik zulassen oder zu deren Verständnis hilfreich sind, werden thematisiert.

31 | Gegenbeispiele sind hier etwa Riva, *Handschrift und Körpernotation* (2014) oder Stefan Schenk, *Das Siemens-Studio für elektronische Musik. Geschichte, Technik und kompositorische Avantgarde um 1960* (= Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 72), Diss. LMU München 2011, Tutzing 2014.

32 | Katrin Eggers, *Ludwig Wittgenstein als Musikphilosoph* (= musik: philosophie 2), Diss. HMTM Hannover 2010, Freiburg 2011.

33 | Ebd., S. 24 f.

Eine Selbstverortung im Fach Musikwissenschaft ist so gegeben, allerdings wird kein musikwissenschaftlicher Teilbereich weiter definiert, so dass sie im Zuge einer allgemeinen Leser_innenführung recht zurückgehalten ausfällt: Es ist lediglich implizit ein musikhistorischer Ansatz erkennbar, der hier aber nicht weiter differenziert wird.

Diskussionen um Methodik: Was gehört zum musikwissenschaftlichen Handwerkszeug?

Die meisten Selbstverortungen sind innerhalb der Darstellungen methodischer Herangehensweisen zu finden. Hier sind sie oft sehr direkt und mitunter offensiv. Gerade im Bezug auf methodische Herangehensweisen scheint aus Sicht der Autor_innen der Innovationsbedarf hoch: Es lassen sich auffallend viele Beispiele finden, bei denen die explizite fachliche Positionierung im Grenzgang zwischen unterschiedlichen musikwissenschaftlichen Teilbereichen oder interdisziplinären Ansätzen durch die Kombinationen unterschiedlicher methodischer Zugriffe direkt und explizit dazu genutzt werden, um die Attraktivität der eigenen Forschung herauszustellen. So erklärt beispielsweise Fabian Czolbe seinen Ansatz zur Kombination von Skizzenforschung und Schriftbildforschung am Beispiel von Henri Pousseur nicht nur als Erkenntnisgewinn für die Pousseur-Forschung, sondern auch als methodischen Zuegwinnt für unterschiedliche Forschungsbereiche der Musikwissenschaft (und darüber hinaus):

»Eine Engführung beider Forschungsansätze hätte noch Weiteres zur Folge: Die musikalische Skizzenforschung kann von einer systematischen Methodenreflexion und der Entwicklung von Notations- und Schriftkonzepten in der Musik profitieren. Genauso kann die Schriftbildlichkeitsforschung ihre Schriftkonzepte an konkreten musikalischen Objekten mittels etablierter Methoden überprüfen und den in der Skizzenforschung klar formulierten Bezug zur Werkinterpretation mit in den Blick nehmen. Beide Forschungsrichtungen können demnach eine an den Notaten entlang differenzierte Reflexion des künstlerischen Schaffensprozesses gewinnen.«³⁴

Benennung, Erklärung und Mehrwert der eigenen musikwissenschaftlichen Forschung werden hier konzentriert auf den Punkt gebracht: Indem Czolbe einen Methodendiskurs zwischen unterschiedlichen Anwendungsbereichen zum eigenen Dissertationsthema macht, verortet er sich methodensymbiotisch und fachlich zwischen unterschiedlichen Strömungen, deren gegenseitige Befruchtung er in Aussicht stellt.

34 | Czolbe, *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik* (2014), S. 12.

Die Rolle des methodischen Zugriffs für die eigene (innovative) Position als junge_r Musikwissenschaftler_in ist allerdings nicht nur bei Dissertationen ausschlaggebend, die eine Methode auch direkt zum Untersuchungsgegenstand erklären. Auf ähnliche Weise macht beispielsweise Janine Krüger ihre Verbindung von unterschiedlichen musikwissenschaftlichen methodischen Ansätzen für die Untersuchung heterogener Sichtweisen auf die Tangotradition(en) plausibel:

»Die Untersuchung erfordert einen interdisziplinären Forschungsansatz, der auf theoretische Grundlagen und Verfahren der historischen Musikwissenschaft, der Populärmusikforschung sowie der Musikethnologie zurückgreift, um sich durch die Verknüpfung unterschiedlicher Betrachtungsweisen der Diskursivität der historischen und zeitgenössischen Tangokultur annähern zu können. [...] Die für die Untersuchung notwendige Verwebung von Quellen- und Feldforschung verlangt vielmehr nach unterschiedlichen methodischen Zugriffen, die durch eine theoretisch fundierte Forschungs- und Interpretationshaltung legitimiert und transparent gemacht werden müssen.«³⁵

Krüger unterstreicht mit dieser Darstellung ein Bewusstsein für separat voneinander entwickelte Einzelbereiche ihres Faches, die sie mit bestimmten »methodischen Zugriffen« koppelt, führt aber hier und in ihrer weiteren Argumentation den Mehrwert einer Kombination für ihre eigene Forschungsfrage ins Feld. Die Teilbereiche, die sie nennt, sind dabei ebenfalls aufschlussreich: Sie geht etwa von einer Unterteilung der Musikwissenschaft aus, in der Historische Musikwissenschaft und Populärmusikforschung getrennt voneinander stehen. Zudem spricht sie bei der Verbindung der genannten fachlichen Strömungen von Interdisziplinarität, obwohl alle in den Großbereich »Musikwissenschaft« fallen. Dies lässt auf eine Sichtweise schließen, die von starken Trennungen einzelner Teilbereiche des Faches ausgeht.

Die ebenfalls von Krüger argumentativ eingesetzte Transparenz der Erkenntnisgenerierung geht dabei insoweit über eine allgemeine Leserführung hinaus, als dass sie nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine theoretische Herleitung des wissenschaftlichen Vorgehens in Aussicht stellt. Diese hier zutage tretende Sichtweise auf getrennt vorgefundene Bereiche der Musikwissenschaft, deren Kombination für das eigene wissenschaftliche Erkenntnisinteresse jedoch angezeigt erscheinen, unterstreicht sie ebenfalls bei ihrer zusammenfassenden Erläuterung des Quellenmaterials:

35 | Janine Krüger, *¿Cuál es tu tango? Musikalische Lesarten der argentinischen Tangotradition* (= Populäre Kultur und Musik 9), Diss. Universität Hamburg 2011, Münster 2012, S. 15.

»Die für die Arbeit vorzunehmende Untersuchung musikhistorischer Quellen, darunter notierte und transkribierte Notenmaterialien und Sekundärquellen, sowie die zeitgleiche Anwendung ethnologischer Arbeitstechniken, darunter die Durchführung von halbstrukturierten Interviews, die Teilnahme an und teilnehmende Beobachtung von Tanz- und Musikunterricht, führt in ein disziplinäres Spannungsfeld von historischer Musikwissenschaft und Musikethnologie, das trotz einer sich annähernden Methodik aufrecht erhalten wird.«³⁶

Gerade der interdisziplinäre Anschluss wird häufig nicht nur an eine andere Disziplin, sondern an mehrere dargestellt. Dabei stehen einzelne Fachvertreter_innen oftmals stellvertretend für eine methodische Ausrichtung, der sich die Forscher_innen anschließen. So erscheint etwa unter den Referenzen zu einzelnen Persönlichkeiten, an deren Arbeiten zentral angeknüpft wird, Michel Foucault häufiger als Theodor W. Adorno oder Carl Dahlhaus, ergänzt um weitere Denker_innen aus unterschiedlichen Nachbarfächern und die in diesem Fach von ihnen entwickelten methodischen Ansätze:

»Die gewählte Methodik der vorliegenden Untersuchung verortet sich in den Disziplinen der Literatur- und Musikwissenschaft. Weitere Disziplinen wie die Soziologie – hier werden insbesondere die Konzeptionen Pierre Bourdieus und Niklas Luhmanns Beachtung finden –, in denen der Diskurs um die Gewalt im Rap ebenfalls geführt wird, sollen bei Bedarf kursorisch zurate gezogen werden. Grundlegend ist zunächst die Diskursanalyse nach Michel Foucault.«³⁷

Für den interdisziplinären Vernetzungsbereich benennt Theresa Maierhofer-Lischka hier zusammenfassend die jeweiligen Fächer, statt auf spezifische Fachbereiche zu verweisen; die Konkretisierung erfolgt durch die Nennung einzelner Forscherpersönlichkeiten, deren Forschungsschwerpunkte sie so als für sich selbst richtungweisend präsentiert. Die Selbstverortung führt in diesem Abschnitt rhetorisch – zunächst, nicht abschließend – aus dem eigenen Fach heraus. Die für Maierhofer-Lischka zentrale Motivation für diese wissenschaftliche Ausrichtung liegt dabei gemäß ihren weiteren Ausführungen darin, in der Musikwissenschaft bisher sozusagen systemimmanent, d. h. auf das bisherige Methodenrepertoire zurückführbar, übersehene und dennoch auch musikrelevante Facetten von Vergangenheit und Gegenwart ins Licht rücken zu wollen, also in das eigene Fach hereinzutragen.³⁸ Das so postulierte und

36 | Ebd., S. 18.

37 | Theresa Maierhofer-Lischka, *Gewaltperzeption im französischen Rap. Diskursanalytische Untersuchung einer missverständlichen Kommunikation* (= Edition lendemains 35), Diss. Universität Osnabrück 2011, Tübingen 2013, S. 31.

38 | Vgl. etwa ebd., S. 12 f.

besetzte musikwissenschaftliche Desiderat wird in ihrer Betrachtungsweise nicht an einem bestimmten unbekanntem Quellenbestand festgemacht, sondern an einem Methodenrepertoire. Maierhofer-Lischka stimmt in diesem Punkt mit den oben genannten Arbeiten überein, die die Entwicklung eines neuen methodischen Rüstzeugs oder aber deren neue Kombination ebenfalls zur eigenen innovativen Forschungsleistung zählten.

Eine solche Einschätzung zum der Musikwissenschaft angehörigen Handwerkszeug ist unter den untersuchten Dissertationen auch insgesamt die häufigste Argumentation für einen interdisziplinären Ansatz, wie besonders konzentriert das folgende Beispiel aus der Einleitung von Wolfgang Hattinger deutlich macht:

»Kern und Absicht dieser Arbeit ist nicht die Dirigiertechnik im engeren Sinn, sondern psychologische, musiktheoretische, soziologische, historische, philosophische sowie religiös-spirituelle Zugänge zum Dirigierberuf zur Sprache zu bringen und damit das Bild vom Dirigenten in häufig ausgeklammerte Bereiche hinein auszuleuchten.«³⁹

Die bisherigen Beispiele zu Leser_innenführung und methodischen Ausrichtungen aktueller Dissertationen zeigen durchgehend ein Bewusstsein für unterschiedliche Fächer, Fachbereiche und ihre Traditionen. Diese sollen im eigenen wissenschaftlichen Verständnis dann aber nicht selten in eine oder gleich mehrere Richtungen aufgebrochen werden, um neue Forschung zu ermöglichen. Vor allem das methodische Repertoire der Musikwissenschaft und seiner Teilbereiche wird also gegenwärtig oft als zu gering und entsprechend erweiterungsbedürftig eingeschätzt. Entsprechende Ansätze von Nachwuchswissenschaftler_innen, die bei grundsätzlicher Aufrechterhaltung von fachtraditionellem Bewusstsein dennoch ein Desiderat darin sehen, diese Teilbereiche partiell zu verbinden, verweisen dabei auf einen Wunsch nach fachlicher Diversifizierung. Dies entspricht auch neueren Diagnosen von weiter in der Berufslaufbahn vorangeschrittenen Musikwissenschaftler_innen.⁴⁰ Die hier möglicherweise aufkommende Frage, ob entsprechende Ansätze eher die Meinung der betreuenden Fachvertreter_innen oder eine neue Haltung der jun-

39 | Wolfgang Hattinger, *Der Dirigent. Mythos – Macht – Merkwürdigkeiten*, Diss. UMDK Graz 2012, Kassel 2013, S. 11.

40 | Vgl. dazu etwa Michele Callea und Nikolaus Urbanek, »Vorwort«, in: *Musikhistoriographie(n). Bericht über die Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft Wien – 21. bis 23. November 2013*, hrsg. von dens., Wien 2015, S. 1–3, hier S. 2: »Ausgehend von der vielbeschworenen Beobachtung, dass die derzeit interessantesten musikologischen Fragen in den Grenzgebieten ›zwischen‹ Musikethnologie, Systematischer und Historischer Musikwissenschaft lägen, plädiert der Band somit für eine Überwindung zu enger disziplinärer Grenzen.«

gen Generation widerspiegeln, kann hier nicht abschließend geklärt werden; ihre Beantwortung würde allerdings kaum etwas an der sichtbaren Außendarstellung der jungen Musikwissenschaftler_innen, die hier diskutiert wird, ändern. Entsprechende Differenzierungen lassen sich zudem auch partiell in den Gegenstandsbeschreibungen der Dissertationen finden.

Diskussionen um den Gegenstand: Was gehört zum musikwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse?

Sind Bemühungen um Verständlichkeit und Transparenz sowie der eigene Verständnisdrang offensichtliche Anlässe für viele junge Forscher_innen, explizit zu erklären, warum eine Beschränkung auf eine einzelne Methode aus ihrer Sicht unbefriedigend gewesen wäre, so spiegelt sich dies auch in den Gegenstandsdefinitionen. Oftmals soll nicht nur ein klar abgestecktes Themengebiet aus unterschiedlichen methodischen Herangehensweisen beleuchtet werden, sondern auch der Gegenstand selbst wird als mehr als seine musikalischen Komponenten gefasst, wie es etwa Inna Klause für ihr Thema folgendermaßen auf den Punkt bringt:

»Durch die Erforschung des Dissertationsgegenstandes sollen Erkenntnisse gewonnen werden, die sowohl zum besseren Verstehen des Phänomens Gulag als auch der sowjetischen Musikgeschichte beitragen sollen. Denn, so ist die feste Überzeugung der Autorin, nur durch das Zusammenfügen von Untersuchungen zu möglichst vielen Facetten des Gulag kann ein besseres Verständnis dieses Systems erreicht werden. Die Musikgeschichte der Sowjetunion betreffend, sollen Musiker und Komponisten, deren Laufbahn durch eine Verhaftung und Lagerhaft unterbrochen wurde, samt ihren Werken und ihrem kulturellen Handeln der Musikgeschichtsschreibung zugeführt werden. Schließlich enthält die Dissertation eine musikpsychologische und -soziologische Dimension, indem sie die Rolle der Musik in einer Extremsituation beschreibt: in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern.«⁴¹

Ein weiteres Beispiel bieten Anselm Hartingers Ausführungen. Aufgrund einer bestehenden Forschungslücke führte er gleich zwei auch separat denkbare Themenbereiche in seinem Dissertationsthema zusammen:

»Die gleichzeitige Nennung von ›Bach-Aufführungen‹ und ›Leipziger Musikleben‹ im Titel dieser Arbeit ist daher als programmatische Aussage zu verstehen: Angesichts der beschriebenen Ausgangslage konnte es nur darum gehen, die in einzelnen Segmenten

41 | Inna Klause, *Der Klang des Gulag. Musik und Musiker in den sowjetischen Zwangsarbeitslagern der 1920er- bis 1950er-Jahre*, Diss. HMTM Hannover 2012, Göttingen 2014, S. 22.

der örtlichen Musiklandschaft nachweisbaren Bach-Aufführungen konsequent von der Institutstradition, Repertoirebildung und Personalausstattung des jeweiligen Darbietungskontextes her zu beschreiben. Dazu musste in erheblichem Ausmaß lokalgeschichtliche Grundlagenforschung betrieben werden.«⁴²

Auch ein solches Streben danach, ihrer Art nach unterschiedliche Themenbereiche, die jedoch Querverbindungen zulassen, gleichberechtigt zu einem Thema zusammenzuführen, kann als Ausdruck eines fachlichen Differenzierungsprozesses betrachtet werden, bei dem sich unterschiedliche Bereiche zunächst vermischen, um möglicherweise, aber sicher nicht zwingend in Zukunft zu kleingliedrigeren, neu abgesteckten Unterteilungen im Sinne einer Diversifikation zu führen.

Der Anteil von Denkrichtungen anderer Fächer im beschriebenen nachwuchsmusikwissenschaftlichen Diversifizierungsprozess erscheint zunächst sehr hoch. Eine Einstufung der gesamten eigenen Arbeit als etwa unter einem »sozialkonstruktivistischen Blickwinkel«⁴³ geschrieben verhindert für einen Teil der jungen Forschergeneration kaum eine übergreifende Einordnung in ein musikwissenschaftliches Erkenntnisinteresse. Kritik an solchen Tendenzen wird verschiedentlich und nicht nur im Fach der Musikwissenschaft geäußert⁴⁴ – allerdings wird mit diesem Phänomen in den Dissertationen oftmals produktiv umgegangen.

DIVERSIFIZIERUNG ALS CHANCE

In den untersuchten Dissertationen tummeln sich unterschiedliche Spielarten intra-, inter- und transdisziplinärer wissenschaftlicher Selbstverständnisse, die an einer Selbstverständlichkeit des Tätigkeitsgebiets und Methodenspektrums von Musikwissenschaftler_innen rütteln. Die genannten Bemühungen

42 | Anselm Hartinger, »Alte Neuigkeiten«. *Bach-Aufführungen und Leipziger Musikleben im Zeitalter Mendelssohns, Schumanns und Hauptmanns, 1829 bis 1852. Repertoirebildung, Aufführungspraxis, Aufführungsbedingungen und Ästhetik* (= Beiträge zur Geschichte der Bach-Rezeption 5), Diss. Universität Marburg 2010, Wiesbaden 2014, S. 24.

43 | Mauro Fosco Bertola, *Die List der Vergangenheit. Musikwissenschaft, Rundfunk und Deutschlandbezug in Italien, 1890–1945* (= Musikkulturen europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert 11), Diss. Universität Heidelberg 2012, Wien 2014, S. 24.

44 | Vgl. dazu etwa die Kritik von Tobias Janz, »Musikwissenschaft zwischen Philologie und Kulturanalyse« (2015), S. 82. Vgl. auch Jens Loenhoffs Kritik an einer vermeintlichen Lösung disziplinärer Erkenntnisstrahlen durch neuerliche »Turns« in diesem Band.

bzw. Ausdrücke eines Diversifizierungsprozesses in der jungen Musikwissenschaftsgeneration stellen sich allerdings mehrheitlich nicht als »aus dem Fach heraustretend« dar. Eine Orientierung an fachfremden bzw. interdisziplinären Ansätzen soll der Darstellung der Autor_innen nach vielmehr auch dazu beitragen, die Sichtbarkeit musikwissenschaftlicher Erkenntnisse nicht nur im eigenen Fach, sondern darüber hinaus zu gewährleisten:

»In den Kulturwissenschaften, wo Musikwissenschaft noch deutlich unterrepräsentiert ist, können die musikwissenschaftlichen Erkenntnisse dann ihr kulturwissenschaftliches Erklärungspotenzial entfalten. Lange Zeit wirkende Schranken zwischen politischem und kulturellem Feld, die im romantischen Autonomieverständnis von Musik gründen, werden damit aufgehoben.«⁴⁵

Diese Selbstverortung von Katrin Losleben als kulturwissenschaftlich orientierte Musikwissenschaftlerin zeigt eine weitere Zielrichtung des Strebens nach Transparenz der eigenen wissenschaftlichen Tätigkeit auf: Die Sichtbarkeit der musikwissenschaftlichen Forschung nicht nur im eigenen Fach, sondern im interdisziplinären Raum wird betont. Eine aufwendige, explizite Beschreibung musikwissenschaftlicher Vorgehensweisen dient somit als Voraussetzung nicht zur Nachahmung von, sondern zur Kommunikation mit Nachbarfächern. Ähnlich bietet Jon Griebler mit seiner Analyse von *Musikinhärenten Strukturen als Basis der Neuen Künste* das eigene Fach als Grundlage bzw. zumindest ebenbürtigen Partner für Erkenntnisprozesse in anderen Fächern an:

»Auf der Basis zweier technologischer Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, der Dynamisierung und der Digitalisierung [...], ist der Eingangsteil dieser Arbeit eine kunsthistorisch-systematische Analyse der relevanten Avantgarden der Moderne im Hinblick auf deren Musikalisierung. Die musikinhärenten Strukturen dynamischer Zeitgestaltung, der musikalischen Codierung und des Ephemereren in der musikalischen Handlung werden mit der Entwicklung der bildenden Kunst der Moderne / Postmoderne in Beziehung gesetzt und als Parameter der Medienkunst untersucht. Die Gleichgewichtung der Disziplinen (neueste) Kunstgeschichte und (systematische) Musikwissenschaft bildet so den interdisziplinären Rahmen dieser Arbeit und ist eine methodische Bedingung der Fragestellung hinsichtlich der Kommensurabilität beider Kunstformen.«⁴⁶

45 | Katrin Losleben, *Musik – Macht – Patronage. Kulturförderung als politisches Handeln im Rom der Frühen Neuzeit am Beispiel der Christina von Schweden (1626–1689)* (= musicolonia 9), Diss. HMT Köln 2010, Köln 2012, S. 24 f.

46 | Jon Griebler, *Musikinhärente Strukturen als Basis der Neuen Künste*, Diss. Universität Graz 2011, unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/216026 (abgerufen am 24.11.2015), S. 6.

Solche trans- und interdisziplinär vermittelnden Selbstverortungen stehen unter den untersuchten Dissertationen wenigen Ansätzen gegenüber, die entweder die hier sprachlich aufrechterhaltenen Trennlinien ganz aufzuheben versuchen – oder aber neue im Sinne einer expliziten Diversifikation des Faches einzuführen versuchen. Für ihre Untersuchungen zu Bewegung in der Musik fordert Teresa Leonhardmair ungewöhnlich direkt die Aufhebung von disziplinären Grenzen:

»Im Sinne der *Interdisziplinarität* Zwischenräume zu generieren und dadurch zu neuen Erkenntnissen zu gelangen, erscheint nicht radikal genug. Vielmehr muss der Zwischenraum selbst als dynamischer Forschungsort etabliert werden, von dem aus Bewegungen in verschiedene Richtungen möglich sind. In der so ermöglichten *Transdisziplinarität* treffen die Disziplin[e]n, wissenschaftliches und praktisches Wissen, die Künste und die Perspektiven aufeinander.«⁴⁷

Die hier geäußerte Forderung nach einem neuen »Forschungsort« geht über eine rein wissenschaftliche Selbstverortung hinaus, indem nicht ein Anschluss an, sondern vielmehr eine Lösung von bisherigen Fachstrukturen angesprochen ist. Diese fordert Leonhardmaier vor allem durch die Benennung eines »praktischen Wissens« als wissenschaftsrelevante Größe – und steht mit solchen Forderungen singulär radikal, aber grundsätzlich nicht allein.⁴⁸

ZUSAMMENFASSENDE BEMERKUNGEN

Wie sieht die musikwissenschaftliche Forschungslandschaft aus der Perspektive des musikwissenschaftlichen Nachwuchses also momentan aus? Ist die Diversifizierung überhaupt im Bewusstsein der jüngsten (Post-)Doktorand_innengeneration angekommen? Und wie verorten sich die Promovierten innerhalb des Faches? – Diese Fragen standen am Anfang der Studie, sind mit der vorliegenden Stichprobe aber selbstredend kaum abschließend zu beantworten.

47 | Teresa Leonhardmair, *Bewegung in der Musik. Eine transdisziplinäre Perspektive auf ein musikimmanentes Phänomen* (= Musik und Klangkultur), Diss. UMDk Wien, Bielefeld 2014, S. 20, Herv. orig.

48 | Der Begriff »praktisches Wissen« ist dabei wissenschaftssoziologisch (vgl. dazu auch den Beitrag von Jens Loenhoff in diesem Band) anders gefasst als hier von Leonhardmair verwendet, die vor allem eine Verbindung zur ausführenden Musik- und Tanzpraxis anstrebt. Zurückhaltendere musikpraktische Orientierungen finden sich etwa bei Roland Biener, *Die geistlichen Werke Antonio Rosettis. Werke – Quellen – Echtheitsfragen* (= Ortus Studien 11), Diss. TU Dresden 2011, Beeskow 2011, S. 8 oder bei Hartinger, »Alte Neuigkeiten« (2014), S. 21.

ten. Eine erste Annäherung ist indes zu verzeichnen. Die für diesen Aufsatz vorgenommene, vergleichsweise kleine Stichprobe unter neueren Dissertationsschriften zeigt zusammenfassend zwei Stoßrichtungen des wissenschaftlichen Selbstverständnisses der jungen Forschungsgeneration auf: zum einen bei der Hälfte der Stichprobe einen impliziten Anschluss an als selbstverständlich empfundene Prämissen der jeweiligen Teilgebiete der Musikwissenschaft, die entsprechend nicht erläutert werden. Indirekte Selbstverortungen wären hier überwiegend im Rahmen des Forschungsstandes auszumachen, sind jedoch nicht mit expliziten Bezügen zu unterschiedlichen musikwissenschaftlichen Teilbereichen verbunden. Die andere Hälfte, auf die hier näher eingegangen wurde, zeigt eine explizite Zuordnung zu ebenfalls mehrheitlich historisch gewachsenen musikwissenschaftlichen Denkweisen, die themengebunden miteinander und mit denen anderer Fächer verbunden werden.

Das strategische Ziel, die eigene Arbeit in der Einleitung als innovativ zu bewerben, scheint hier durchaus prominent, aber kaum erschöpfend als Erklärung für die aufgezeigten Varianten der wissenschaftlichen Selbstverortung. Ein Bewusstsein bzw. möglicherweise auch vielmehr eine Forderung nach fachlicher Diversifizierung macht sich hier – immerhin bei der Hälfte der vorliegenden Arbeiten, wenn auch in unterschiedlicher Dringlichkeit – auf sprachlicher Ebene v. a. in einem Verzicht auf eine klare Zuordnung zu nur einer musikwissenschaftlichen Strömung bemerkbar.⁴⁹ Dies explizit herauszustellen ist mitunter zeit- und papieraufwendig, und zwar gerade weil gegenwärtige, historisch gewachsene und normierte Trennungen unterschiedlicher Bereiche der Musikwissenschaft auch von solchen Promovierten, die diese Trennungen aufheben bzw. für ihre Arbeit anders setzen wollen, offensichtlich als wirkmächtig wahrgenommen werden. Es kann allerdings nicht zuletzt im dafür notwendigen Schreibprozess das Reflexionsniveau der eigenen Arbeit zusätzlich stärken.

Geht man zudem davon aus, dass sich eine gegenwärtige »Blüte des Fachs Musikwissenschaft«⁵⁰ auch entsprechenden (Selbst)Reflexionsprozessen, Neuordnungen sowie deren zur Diskussion anregenden expliziten Erläuterungen verdankt, wäre es sicher lohnenswert zu überlegen, inwieweit fehlende Äuße-

49 | Mit der konsequenten Unterscheidung zwischen expliziter und impliziter Selbstverortung möchte ich darauf hinweisen, dass ich nicht davon ausgehe, dass bisherige Forscher_innen, die sich beispielsweise selbst explizit ausschließlich als musikanalytisch arbeitend bezeichnet haben, dabei etwa soziologische Aspekte vollständig ignoriert hätten etc. – hier ist also auf den Unterschied zwischen Benennung und Inhalt zu achten, der im Rahmen des vorliegenden Aufsatzthemas allerdings nicht berücksichtigt werden konnte.

50 | Riethmüller, »Musikwissenschaft zwischen Philologie und Kulturanalyse« (2015), S. 79.

rungen zur eigenen Verortung bereits dazu beigetragen haben, im Austausch zwischen den zahlreichen Forschungsrichtungen der Musikwissenschaft kategoriale bis kategorische Missverständnisse zu erzeugen, die den Blick auf schon vorhandene intra- und interdisziplinär wertvolle Forschungsergebnisse verstellt haben – und inwieweit dies in Zukunft zu vermeiden sein könnte.

Denkstrukturen

Implizites Wissen und epistemische Praxis

Pragmatistische Perspektiven der Wissenschaftssoziologie

Jens Loenhoff

Dass Wissenschaften methodisch kontrolliert und theoretisch reflektiert gesichertes Wissen generieren, dürfte eine ihrer prominentesten Selbstrepräsentationen darstellen. Seit der griechischen Antike hat sich der Begriff der Episteme (ἐπιστήμη) und das von seiner Dignität zehrende Konzept wahren Wissens stets von den Grauzonen des Halbwissens, gefühlter Wahrheiten und schließlich auch von jenem praktischen Können abgesetzt, das seinen eigenen Erfolg zwar performativ vorführen, aber nicht erschöpfend erklären kann. Aus der damit verbundenen Theorie-Praxis-Disjunktion resultieren nicht nur dichotome Semantiken von Erkenntnis hier und Anwendung dort, sondern auch theorieinterne Auseinandersetzungen, die der Frage nachgehen, wie das durch Routinen und Gewohnheiten bestimmte alltägliche Handeln einschließlich der ihm erwachsenden praktischen Gewissheiten und die Genese propositionalen Wissens über die Gegenstände der Erkenntnis zusammenhängen. Wissens- und wissenschaftssoziologische Forschungen haben zudem mit der radikalen Soziologisierung wissenschaftlichen Wissens und der Dekonstruktion epistemischer Mythen ein starkes machtkritisches Narrativ mit hohem Zirkulationspotential befördert, das jegliche Geltungsansprüche als soziale Konstruktionen zu entlarven und unter generellen Kontingenzverdacht zu stellen beabsichtigt.

Weil für den Begriff des Wissens die Annahme fundamental ist, dass er nicht auf grundlegendere Begriffe reduziert werden kann, ohne dabei seine wesentlichen Gehalte zu verfehlen,¹ bildet die Differenzierung in verschiedene *Formen* des Wissens eine gute Ausgangslage für die Analyse der Übergänge von den implizit bleibenden Gewissheiten zu den mit diskursiven Geltungsansprüchen auftretenden Explikationen. Bei diesen Formen des Wissen handelt es sich, so jedenfalls der Vorschlag, um ein praktisches Können, dessen

1 | Colin McGinn, »The Concept of Knowledge«, in: ders., *Knowledge and Reality. Selected Essays*, Oxford 1999, S. 7–35.

Angemessenheit sich nur im Handeln selbst zeigt und nur *implizit* durch dessen Vollzug beurteilt werden kann, und ein *explizites*, propositional darstellbares Wissen, dessen Geltungskriterium einen Wahrheitsanspruch einschließt. Vor allem hier dürfte einsichtig werden, inwiefern ein Begriff impliziten Wissens über allgemeine handlungs- und gesellschaftstheoretische Problemstellungen hinaus eine für die Soziologie wissenschaftlichen Wissens produktive Formulierungsmöglichkeit darstellt.

Zuerst werde ich an prominente wissenschaftssoziologische Positionen erinnern, um deutlich zu machen, inwiefern sich das anschließend skizzierte pragmatistische Wissenschaftsverständnis von diesen Offerten absetzt.² Der dann erläuterte Zusammenhang von implizitem Wissen, gelingenden Praktiken und den Gegenständen der Erkenntnis soll transparent machen, inwiefern sich das implizite Wissen als entscheidende und unverzichtbare Ressource epistemischer Praxis ausweisen lässt. Die Eigenschaften impliziten Wissens, die ich bereits an anderer Stelle zu systematisieren versucht habe, kommen dabei nur cursorisch zur Sprache.³ Dabei sollte dennoch erkennbar werden, inwiefern unter Bezug auf einen starken Begriff impliziten Wissens spezifische Verkürzungen innerhalb der wissenschaftssoziologischen Forschung, die die Genese ebenso wie die Rückbindung wissenschaftlichen Wissens an alltägliche Praktiken unreflektiert lassen, überwunden werden können.

I

Hatte die konventionelle Wissenschaftssoziologie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts primär die institutionellen Rahmenbedingungen und die Folgen der Produktion wissenschaftlichen Wissens für Gesellschaft und sozialen Wandel untersucht, konzentrierte sich die durch die anti-positivistische

2 | Der insbesondere im Kontext der amerikanischen Philosophie im späten 19. Jahrhundert entstandene Pragmatismus will (im Gegensatz zum europäischen Idealismus) menschliches Handeln und Erkennen aus praktischen Erfahrungen und den damit verbundenen Selbstkorrekturen rekonstruieren. Die damit verbundene Umstellung von der Bewusstseinsanalyse auf die Analyse praktischen Handelns führt zwangsläufig auch zu einem neuen Verständnis der Explikationsordnung innerhalb wissenschaftlicher Forschung. Zur Einführung z. B. Ludwig Nagl, *Pragmatismus*, Frankfurt am Main 1998.

3 | Siehe dazu Jens Loenhoff, »Implizites Wissen, kulturelle Differenz und interkulturelle Kommunikation«, in: *Dialog und (Inter)Kulturalität. Theorien, Konzepte, empirische Befunde*, hrsg. von Simon Meier, Daniel H. Rellstab und Gesine L. Schiewer, Tübingen 2014, S. 25–42; Jens Loenhoff, »Tacit Knowledge: Shared and Embodied«, in: *Revealing Tacit Knowledge: Embodiment and Explication*, hrsg. von Frank Adloff, Katharina Gerund und David Kaldewey, Bielefeld 2015, S. 22–40.

Wende innerhalb der Wissenschaftsphilosophie inspirierte Forschung stärker auf die Genese und die Struktur des wissenschaftlichen Wissens selbst. Neben Quines epistemischem Holismus,⁴ der sich kritisch gegen den Falsifikationismus wendet, um dessen normative Gebote als realitätsfremd und nicht der tatsächlichen Praxis wissenschaftlicher Forschung entsprechend zu entlarven, machen postempirische Positionen einsichtig, dass einzelne Hypothesen überhaupt nicht isoliert voneinander überprüfbar sind.⁵ Eine jede Theorie nämlich ist durch die Erfahrung zunächst unterbestimmt, weil die empirischen Belege stets auch mit anderen Theorien vereinbar sind. Die grundsätzliche Theorieabhängigkeit empirischer Beobachtung lässt zudem den Verdacht aufkommen, die gerne unterstellte Kontextunabhängigkeit von Aussagen und Aussagesystemen sei in der ganzen Breite der Forschungspraxis lediglich ein epistemologischer Sonderfall und keineswegs auf alle Formen wissenschaftlicher Erkenntnis generalisierbar. Wenn schließlich interne, der Eigendynamik des Wissenschaftssystems und externe, den gesellschaftlichen Veränderungen zuzuschreibende Faktoren die Inhalte des Wissens beeinflussen, wird die »Kontamination« des Wissenschaftlichen durch das Soziale« zu einem Forschungsgegenstand eigenen Rechts.⁶ Das sich von der klassischen Wissenschaftssoziologie absetzende und insbesondere im britischen Forschungskontext entstandene »strong programme« schließlich will denn auch mit einer radikalen Soziologisierung Ernst machen und die bislang als unanalyzierte *black box* behandelten Gehalte wissenschaftlichen Wissens in sozialen Begriffen und Kategorien erläutern.⁷ Die mit der Gleichbehandlung wissenschaftlichen und nichtwissenschaftlichen Wissens verbundene Rationalitätsskepsis bezieht dann folgerichtig auch formalisierte mathematische Operationen

4 | Willard van Orman Quine, *From A Logical Point of View. 9 Logico-Philosophical Essays*, Cambridge 1953.

5 | Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962; Imre Lakatos, *Proofs and Refutations. The Logic of Mathematical Discovery*, Cambridge 1976; Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main 1976. Zur sozialen und damit stets normativen Konstitution epistemischer Begriffe wie »Wissen« oder »Rechtfertigung« siehe Martin Kusch, *Knowledge by Agreement. The Programme of Communitarian Epistemology*, Oxford 2002; Alvin Goldman, »What Is Social Epistemology? A Smorgasbord of Projects«, in: *Pathways to Knowledge. Private and Public*, Oxford 2002, S. 182-204.

6 | Karin Knorr-Cetina, *Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1984, S. 85.

7 | »All knowledge, whether it be in the empirical sciences or even in mathematics, should be treated, through and through, as material for investigation.« David Bloor, *Knowledge and Social Imagery*, London 1976, S. 1.

in eine solche Soziologisierung des Wissens mit ein.⁸ Korrelat dieser, einem konsequenten »Relativierungsgrundsatz« verpflichteten konstruktivistischen Perspektive ist die empirische Umsetzung einer Soziologie wissenschaftlichen Wissens, sei es in Form ethnographischer Laborstudien, sei es als diskurs- und narrationsanalytische Forschung, die der Frage nachgehen, wie symbolische Praktiken die als Gegenstände des Wissens fokussierten Erkenntnisobjekte überhaupt erst konstituieren.⁹

Mit dieser Entwicklung gehen Differenzierungen zwischen einer sozial-konstruktivistischen Linie,¹⁰ einem empirischen Konstruktivismus¹¹ und einer diesem gegenüber zwar skeptischen, sich aber dennoch anti-realistisch verstehenden postkonstruktivistischen Position einher.¹² Derart unterschiedliche Positionierungen verdanken sich nicht zuletzt der Anwendung heterogener Methoden, aber auch der Thematisierung jeweils anderer Wissenschaftsprä-

8 | Barry Barnes, *Scientific Knowledge and Sociological Theory*, London 1974; Barry Barnes und John Law, »Whatever Should be Done with Indexical Expressions?«, in: *Theory and Society* 3 (1976), S. 223–237. Das Scheitern von Versuchen der Entindexikalisierung haben insbesondere ethnomethodologische Analysen eindrucksvoll vorgeführt, vgl. u. a. Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs/NJ 1967; Michael Lynch, *Scientific Practice and Ordinary Action. Ethnomethodology and Social Studies of Science*, Cambridge und New York 1993.

9 | Peter Hofmann und Stefan Hirschauer, »Die konstruktivistische Wende«, in: *Handbuch Wissenschaftssoziologie*, hrsg. von Sabine Massen u. a., Wiesbaden 2012, S. 85–99. Dies schließt insbesondere die Analyse von Darstellungsformen, Metaphern, Narrativen und rhetorischen Figurationen ein, die die Herstellung von Kohärenz, Legitimität und Akzeptabilität wissenschaftlichen Wissens bewerkstelligen. Zu historischen Analysen siehe insbesondere Michel Foucault, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris 1961; ders., *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris 1963 u. a. Zu Analysen zeitgenössischer Forschung vgl. G. Nigel Gilbert und Michael Mulkay, *Opening Pandora's Box. A Sociological Analysis of Scientists' Discourse*, Cambridge 1984.

10 | Bloor, *Knowledge* (1976); Harry M. Collins, »The TEA-set: Tacit Knowledge and Scientific Networks«, in: *Science Studies* 4 (1974), S. 165–186; ders., *Changing Order. Replication and Induction in Scientific Practice*, London 1985; Harry M. Collins, *Tacit and Explicit Knowledge*, Chicago 2010; *Science as Practice and Culture*, hrsg. von Andrew Pickering, Chicago 1992.

11 | Knorr-Cetina, *Fabrikation* (1984); dies., *Epistemic Cultures. How the Sciences make Knowledge*, Cambridge und London 1999; *Science Observed. Perspectives on the Social Studies of Science*, hrsg. von ders. und Michael J. Mulkay, London 1983.

12 | Bruno Latour, *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Cambridge 1987; *Power, Action and Belief. A New Sociology of Knowledge?*, hrsg. von John Law, London 1986.

xen (etwa innerhalb der physikalischen, biologischen und medizinischen Forschung), die auf die konzeptionelle Anlage der Ansätze durchschlagen. So verhält sich etwa eine der Akteur-Netzwerk-Theorie verpflichtete Wissenschaftssoziologie gegenüber möglichen Vorentscheidungen, welche Objekte, Akteure oder Aktanten als konditioniert oder unkonditioniert in die Explikationsordnung eingehen, zunächst indifferent, um diese Konstellationen dann empirisch zu beschreiben. Andere Analysen zur naturwissenschaftlichen Forschungspraxis, die die Struktur von Experimentalsystemen untersuchen, zeigen, wie sich noch unterbestimmte »epistemische Dinge« im praktischen Umgang erst herausbilden, und gehen damit zu einer Ontologie »natürlicher« Objekte auf Abstand.¹³

Die meisten der durch diese Ansätze stimulierten wissenschaftssoziologischen Analysen betreffen allerdings die naturwissenschaftliche Forschungspraxis. Die auffällige Abwesenheit einer spezifisch mit der Produktion geistes- und sozialwissenschaftlichen Wissens befassten Wissenschaftsforschung mag damit zusammenhängen, dass deren ungebremstes Vertrauen in ihre Selbstreflexion und ihren epistemologisierten Theoriestil in Gestalt der Rekonstruktion der eigenen kulturellen und gesellschaftlichen Vorverständnisse eine solche Forschung bereits eingeschlossen glaubt.¹⁴ Ob derartige Vertrauensinvestitionen gerechtfertigt sind, mag man an der Zeitgeistabhängigkeit zahlreicher *studies* und *turns* zu ermessen versuchen, deren Charakteristika als wissenschaftliche Moden zunächst stark durch Prozesse sozialer und kultureller Differenzierung und identitätspolitische Motive gesellschaftlicher Gruppen

13 | Hans-Jörg Rheinberger, »Experimental Systems: Historiality, Deconstruction, and the »Epistemic Thing«, in: *Science in Context* 7 (1994), S. 65–81. Damit ist natürlich die Suche nach den Eigenschaften epistemisch gut gestalteter Systeme (Philip Kitcher, *Science, Truth and Democracy*, Oxford 2001), die Forschung zur Struktur wissenschaftlicher Institutionen (Standards, Kontrollen, Freiheit der Forschung etc.) und des Funktionssystems »Wissenschaft« keineswegs obsolet, vgl. Bettina Heintz, »Wissenschaft im Kontext: Neuere Entwicklungstendenzen der Wissenschaftssoziologie«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 45 (1993), H. 3, S. 528–552; Uwe Schimank, »Für eine Erneuerung der institutionalistischen Wissenschaftssoziologie«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 24 (1995), S. 42–57.

14 | Jenseits solcher Problemstellungen und weniger an der Struktur und Genese des wissenschaftlichen Wissens interessiert analysieren z. B. die von Bourdieu durchgeführten habitustheoretischen Studien zum *homo academicus* die feldspezifische Allokation symbolischer Macht. Hier werden Ressourcen, Kapitalsorten und inkorporierte Dispositionen rekonstruiert, um typische Distinktions- und Akkumulationsstrategien oder disziplinspezifische Reputationsmuster zu identifizieren: Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Paris 1984; ders., *Science de la science et la réflexivité. Cours du Collège de France 2000–2001*, Paris 2001.

stimuliert werden, die aber mit dem epistemischen Habitus eines historisch bereits anerkannten wissenschaftlichen Fortschritts auftreten, um öffentliche Aufmerksamkeit und themenpolitische Dominanz einzufordern. Trotz der unfreiwilligen Komik der endlosen Vermehrung selbst der abenteuerlichsten Nischen als ebensolche *studies* und *turns*, denen zunehmend Prädikate wie »queer«, »racist«, »violence« »whiteness«, »disabled«, »doing x oder y« etc. vorangestellt werden, genießen derartige Ansätze den Vorteil, erfolgreich an moralisch besetzte Diskurspositionen anzudocken und sich dadurch zugleich besser gegenüber Kritik immunisieren zu können, als so manche durch ihren angeblich zweifelhaften Nutzen delegitimierten traditionellen Forschungsgegenstände der Geistes- und Sozialwissenschaften. Zudem erzwingt die Trias von Politisierung, Mediatisierung und Kommerzialisierung einen radikalen Wandel der Erfolgs-, Reproduktions- und Zirkulationsbedingungen wissenschaftlicher Ideen, denn die verstärkte Kopplung der Wissensproduktion an die Logiken der Medien, der Ökonomie und der Politik führt zu einem schnellen Anschluss an aufmerksamkeitsökonomisch prominente Probleme und damit zu einem Distanzverlust der Wissenschaft.¹⁵

II

Das Selbstverständnis, wissenschaftliche Erkenntnis unter Bezug auf ihren theoretischen Gehalt in einen Gegensatz zu einer Praxis zu bringen, der allein man die effektive Bewältigung von Problemen zutraut, ist nicht nur innerhalb alltagsweltlicher Deutungsschemata ein gängiger Topos. Die bemerkenswerte Dauerhaftigkeit einer derartigen Disjunktion, die schon längst die Struktur asymmetrischer Gegenbegriffe angenommen hat (mit positiver Betonung der »Praxis«), stützt sich allerdings auf ein Missverständnis, auf das bereits Dewey und Heidegger in ihren Analysen aufmerksam gemacht hatten: Dewey entwickelte mit seinem pragmatistischen Konzept der Erfahrung und seinem antidualistischen Situationsbegriff eine gründliche Kritik der Zuschauertheorie der Erkenntnis, indem er der kontemplativ-unbeteiligten und der theoretischen Einstellung verpflichteten Perspektive externer Beobachtung die performative Dimension epistemischen Handelns gegenüberstellt. Antidualistisch ist dieser Begriff, insofern er darauf besteht, dass in der das praktische und präreflexive Handeln betreffenden Erfahrung der routinierten Situationsbewältigung die Subjekt-Objekt-Unterscheidung zunächst nicht nachweisbar ist. Erst in der durch ein Scheitern angestoßenen Reflexion wird die ganzheitliche Erfahrung in Dualismen wie »Innen« und »Außen«, »Subjekt« und »Objekt«

15 | Peter Weingart, *Die Stunde der Wahrheit? Zum Verhältnis der Wissenschaft zu Politik, Wirtschaft und den Medien in der Wissensgesellschaft*, Weilerswist 2001.

oder »Geist« und »Materie« zerlegt und zugeordnet. Wissenschaftliche Erkenntnis wird so als (letztendlich durch implizites Wissen gestützte) praktische Tätigkeit begriffen, aus der die Genese gegenständlicher Auffassungen erst folgt. Dabei ist die These zentral,

»[...] that the true and valid object of knowledge is that which has being prior to and independent of the operations of knowing. They spring from the doctrine that knowledge is a grasp or beholding of reality without anything being done to modify its antecedent state – the doctrine which is the source of the separation of knowledge from practical activity. If we see that knowing is not the act of an outside spectator but of a participator inside the natural and social scene, then the true object of knowledge resides in the consequences of directed action.«¹⁶

Erkenntnis wird in diesem Bezugsrahmen nicht als Repräsentation einer äußeren Wirklichkeit verstanden, sondern als Modus der aktiven Auseinandersetzung mit ihr, die das damit verbundene Korrektiv des Scheiterns an dieser Wirklichkeit als konstitutives Moment einschließt: »Knowing is, for philosophical theory, a case of specially directed activity instead of something isolated from practice.«¹⁷ Erst hier nämlich bilden sich prädikative und propositionale Bezugnehmepraktiken gegenüber den Gegenständen heraus.¹⁸ Explizites Wissen begreift Dewey folgerichtig als Ergebnis einer Reflexivität, die sich einem Innehalten verdankt, das durch problematische Situationen, insuffiziente Mittel und praktische Differenzverfahren in Form enttäuschter Erwartungen angestoßen wird.

Vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit der Phänomenologie Husserls und der Dekonstruktion der abendländischen Metaphysik vertritt auch Heidegger einen repräsentationskritischen Wissenschaftsbegriff, indem er die Genese theoretischen Entdeckens aus einem umsichtigen praktischen Besorgen im Modus des Zuhandenen rekonstruiert. Die vor allem in *Sein und Zeit* entwickelte Konzeption impliziten und expliziten Wissens betont die Vorgängigkeit des die Welt präreflexiv erschließenden *hermeneutischen* Logos in

16 | John Dewey, *The Quest for Certainty. A Study of the Relation of Knowledge and Action*, New York 1929, S. 196.

17 | Ebd., S. 204.

18 | Innerhalb eines solchen Verständnisses sind Praktiken der Bezugnahme zwar notwendig *konstruktiv*, aufgrund ihres durch die Momente des Gelingens und Scheiterns bestehenden Weltverhältnisses nicht aber *konstruktivistisch*. Siehe dazu auch Joachim Renn, »Rekonstruktion statt Repräsentation – Der ›pragmatische Realismus‹ John Deweys und die Revision des wissenssoziologischen Konstruktivismus«, in: *Wissenssoziologie*, hrsg. von Hans-Georg Soeffner und Regine Herbrink (= *Soziologische Revue* 6, Sonderheft), München 2006, S. 137–147.

Gestalt eines Sich-auf-etwas-Verstehens vor der expliziten und prädikativen »Aussage«.¹⁹ Dieses konsequent antidualistische, die Subjekt-Objekt-Unterscheidung unterlaufende Verständnis von Erkennen und Wissen spricht dem *apophantischen* Logos seinen epistemisch primären Status ab, weil prädikative Bezugnahme und theoretische Einstellung erst durch »Auffälligkeit«, »Aufdringlichkeit« und »Aufsässigkeit« des Zuhandenen angestoßen werden.²⁰ Ein solches, den pragmatistischen Motiven Deweys verwandtes Verständnis wissenschaftlicher Erkenntnis begreift selbst das unanschauliche Entwickeln von Hypothesenzusammenhängen als nicht unabhängig vom praktischen Zugriff auf (zuhandenes) Papier und Füllfederhalter:

»Der ausdrückliche Hinweis darauf, daß wissenschaftliches Verhalten als Weise des In-der-Welt-seins nicht nur ›rein geistige Tätigkeit‹ ist, mag sich umständlich und überflüssig ausnehmen. Wenn nur nicht an dieser Trivialität deutlich würde, daß es keineswegs am Tag liegt, wo denn nun eigentlich die ontologische Grenze zwischen dem ›theoretischen‹ Verhalten und dem ›atheoretischen‹ verläuft.«²¹

Mit Deweys Erfahrungsbegriff und Heideggers Hermeneutik der Faktizität wird mithin deutlich, dass der Theorie-Praxis-Differenz keine fundamentale Bedeutung zukommen kann, insofern diese Unterscheidung erst das Ergebnis von Erfahrungen des Auffälligen und eines performativen Scheiterns als eines im Handeln praktisch erfahrbaren Mißlingens ist. Zudem wird einsichtig, warum die in alltagsweltlichen Deutungsschemata omnipräsente und selbst noch im wissenschaftlichen Diskurs als *Gegensatz* dramatisierte Relation von Theorie und Praxis eine aporetische Konstruktion darstellt. Denn den Geltungsmodi praktischer Gewissheiten, die unseren performativen Routinen erwachsen, kommt ein anderer Status zu als den innerhalb handlungsentlasteter Diskurse

19 | Mit dem Begriff »Zuhandenheit« hatte Heidegger verdeutlicht, dass der erste Zugang zur Welt in Form eines von alltäglichen Motiven, Interessen und Sorgen geleiteten praktischen Umgangs primär sinnkonstitutiv ist. Das Projekt einer Fundamentalontologie betont mithin die ontologische Vorrangigkeit der performativen Ebene des hantierenden Umgangs (einschließlich seines Scheiterns) als ordnungsbildende Erfahrung, aus der alle reflexiven Positionen erst hervorgehen. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁶1986, § 31–33. Siehe dazu auch Jens Loenhoff, »Zur Reichweite von Heideggers Verständnis impliziten Wissens«, in: *Implizites Wissen. Epistemologische und handlungstheoretische Perspektiven*, hrsg. von dems., Weilerswist 2012, S. 49–66; Joachim Renn, »Time and Tacit Knowledge: Schutz and Heidegger«, in: *Alfred Schutz and His Intellectual Partners*, hrsg. von Hisashi Nasu u. a., Konstanz 2009, S. 151–176.

20 | Heidegger, *Sein und Zeit* (1986), S. 76.

21 | Ebd., S. 358.

erhobenen Wahrheitsansprüchen. Beide können weder ineinander überführt noch gegeneinander verrechnet werden.²²

III

Die Analyse hat gezeigt, dass epistemisches Handeln nicht auf dekontextualisierte und explizite Urteilsfindung reduzierbar ist, insofern sein Vollzug stets durch eine fundamentale Schicht gemeinsam wiederholbarer Vollzüge zusammen gehalten wird, die unterhalb der generalisierten propositionalen Aussagen diejenigen Gewissheiten perpetuieren, die die pragmatische Belastbarkeit epistemischer Referenzen sicherstellen. Diese Praxis ist, wie vor allem Wittgensteins Regelanalyse eindrücklich vorführt,²³ nur dann möglich, wenn die Beteiligten den Regeln des Sprachspiels folgen und dabei über ein Wissen verfügen, wann sie dies tun und wann nicht. Dieses Wissen kann selbst kein explizites Regelwissen sein, da es dann weitere explizite Regeln der Regelanwendung mit erneutem Bedarf expliziter Regeln geben müsse (mit der Folge eines *regressus ad infinitum*). An deren Stelle tritt die Beherrschung der Regel in Gestalt der Fähigkeit, den Handlungszusammenhang sinn- und situationsadäquat performativ fortsetzen zu können. Eine derartige Regelkompetenz kann nicht die Form eines propositionalen Wissens annehmen, denn es handelt sich um ein praktisches Können, zumal die Regel gewissermaßen nur *in* der Praxis existiert, die sie anleitet. Hier wägt man nicht reflexiv zwischen unterschiedlichen Handlungsentwürfen ab, sondern folgt, wie Wittgenstein es ausdrückt, der Regel »blind«.²⁴ Da die Anwendung der Regel mithin das einzig mögliche Kriterium ihres Verständnisses bildet, kann das Fortfahren gemäß der Regel durchaus Abweichungen einschließen, die allerdings in Bezug auf die Regel, der man folgt, als ein »Fortfahren in der *gleichen* Weise« gelten müssen.²⁵

Hinsichtlich der Fälle, in denen sie gelten, sind auch die explizit formulierten Erwartungen und Normen, an denen sich wissenschaftliches Handeln

22 | Innerhalb der pragmatistischen Kritik am Cartesianismus formulierte schon Peirce: »We cannot begin with complete doubt. We must begin with all the prejudices which we actually have when we enter upon the study of philosophy. These prejudices are not to be dispelled by a maxim, for they are things which it does not occur to us *can* be questioned.« Charles S. Peirce, »Some Consequences of Four Incapacities«, in: *Journal of Speculative Philosophy* 2 (1868), S. 140–157, hier S. 140.

23 | Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (= Werkausgabe 1), Frankfurt am Main 1984, S. 343–351.

24 | Ebd., S. 51.

25 | Peter Winch, *Die Idee der Sozialwissenschaften und ihr Verhältnis zur Philosophie*, Frankfurt am Main 1974, S. 78.

orientiert, etwa die Verpflichtungen auf einen spezifischen Kommunikationsmodus in Gestalt generalisierter und formaler Regeln sachgerechten Argumentierens und der rationalen Rechtfertigung von Aussagen oder Überzeugungen, relativ unbestimmt. Ihr Gehalt liegt gerade nicht in ihrer expliziten Formulierung, sondern in der unscharfen Gesamtheit angemessener Folgerungen aus solchen Formulierungen.²⁶ Die erfolgreiche Teilnahme an einer Praxis – und dies gilt ohne Ausnahmen auch für die epistemische Praxis – setzt nämlich voraus, dass man den Vollzug von x als eine Realisierung von y unter anderen, ebenfalls akzeptablen Realisierungsmöglichkeiten überhaupt identifizieren kann. »[D]ie ›angemessene‹ Umsetzung expliziter (rationaler) Regeln in konkreten Handlungssituationen [kommt] ohne den Durchgang durch implizite Regelanwendungskompetenzen« unmöglich aus.²⁷ Die Überzeugung, Theorien und Modelle könnten so angewendet werden, dass sich ihre Umsetzung in empirischer Forschung nach einem formalistischen und subsumtionslogischen Verfahren vollzieht, geht schon deshalb fehl, weil die geforderte Angemessenheit selbst keinem explizierbaren Anwendungsalgorithmus folgen kann, ohne dabei in einen infiniten Regelregress zu führen (s. o.). Ohne die unhintergehbare Rückbindung an die konkrete und spezifische Situation, in der erst die Frage beantwortet werden kann, was es überhaupt heißt, hier und jetzt einer Regel zu folgen, ihr nicht zu folgen, sie flexibel auszulegen, abzuändern etc., wäre letztendlich auch diejenige wissenschaftliche Kreativität unmöglich, durch die Theorien und Modelle weiterentwickelt oder aufgegeben werden. Wann eine Prüfungsfrage angemessen beantwortet, ein zur Begutachtung vorgelegter Aufsatz noch oder nicht mehr zur Publikation zu empfehlen oder eine Bewerbung mit dem Prädikat »listenfähig« versehen wird, ist stets eine Frage der im Hier-und-Jetzt wirksamen praktischen Urteilskraft und eben nicht eine subsumtionslogische Ableitung aus formalisierten Grundsätzen wissenschaftlich modellierter Rationalität.²⁸ Spätestens an solchen Beispielen – kontextüberschreitende und formalisierte Verfahren, Modelle und Theorien auf der einen Seite, situierte, zeitfixierte, den Kontingenzen des Handelns unterstellte und von den Gepflogenheiten des Sprachspiels »Wissenschaft« abhängende Ereignissequenzen auf der anderen – wird das Transformations-

26 | Joachim Renn, »Praktische Gewissheit und die Rationalität zweiter Ordnung. Zur gesellschaftstheoretischen Analyse des impliziten Wissens«, in: *Zeitschrift für Theoretische Soziologie* 2 (2013), H. 1, S. 56–81, hier S. 72.

27 | Ebd.

28 | Bourdieu (Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris 1980, S. 152) hat diese Auffassung des durch explizite Regeln determinierten Handelns bekanntlich als »juridisches Vorurteil« bezeichnet. Siehe dazu auch den von Ryle (Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, Chicago 1949) erhobenen Vorwurf des intellektualistischen Fehlschlusses, hinter einem praktischen Können stünde immer ein propositionales Wissen.

problem zwischen den Explikationen und den implizit gestützten Praktiken deutlich, die das Wissenschaftssystem als Koordinationsregime institutionell organisierter Verhaltensabstimmung kennzeichnen.²⁹

Der Annahme, nur ein propositionales Wissen könne ein rationales Wissen sein, weil nur diese Form des Wissens mit diskursiven Geltungsansprüchen versehen und im Raum der Gründe verhandelbar sei, entspricht auf der Gegenseite die Schlussfolgerung, dass die Anerkennung impliziten Wissens als Fundament epistemischer Praxis auch die Rationalität expliziten Wissens in Zweifel ziehen könnte. Denn wenn die Genese und Verwendung expliziten und rationalen Wissens auf einem Fundament selbst nicht rationalitätsfähigen Wissens aufrucht, müsste der Rationalitätsanspruch expliziten Wissens aufgegeben oder relativistisch eingegeben werden. Vorschläge zu einem Begriff der »Rationalität zweiter Ordnung«³⁰ legen indessen nahe, dass die exklusive Vergabe des Prädikats »rational« an das Format propositional strukturierter Aussagen kaum überzeugt, weil das implizite Wissen als praktisches Können nicht nur eine ganz entscheidende Ressource für die angemessene Verwendung solcher Sätze und Überzeugungen darstellt, sondern auch für die Übergänge bzw. »Übersetzungen« zwischen den Rationalität beanspruchenden institutionellen Koordinationsformaten des Handelns und den jeweils konkreten Handlungssituationen, in denen sich epistemische Praxen vollziehen. Wenn Wissen nur deshalb ein Wissen ist, weil es auch fehlgehen kann, und eine solche Fehlbarkeit in seiner potentiellen praktischen Wirkungslosigkeit oder einer defizitären Angemessenheit liegt, dann ist auch ein implizites Wissen rationalitätsfähig.³¹

29 | Gerade hier zeigen sich die Defizite praxeologischer Ansätze (Bourdieu, *Sens pratique* (1980); Theodore R. Schatzki, *Social Practices. A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*, Cambridge 1996; Stephen Turner, *The Social Theory of Practices. Tradition, Tacit Knowledge and Presuppositions*, Cambridge 1994), die im Kontext ihrer Ablehnung makrotheoretischer Dimensionen Normen, Institutionalisierungen etc. als von Theoretikern vorgenommene fiktive Vergegenständlichungen ohne praktische Wirkung ausweisen und genau damit den Zusammenhang von der Entindexialisierung praktischen Wissens und der erneuten Situierung im performativen Vollzug verfehlen.

30 | Joachim Renn, »Was ist rational am impliziten Wissen – zum theoretischen Status der praktischen Gewissheit zwischen Handlungs- und Gesellschaftstheorie« in: *Implizites Wissen* (2012), S. 150–177; ders., »Praktische Gewissheit« (2013).

31 | Das handlungstheoretische Problem der Angemessenheit kennen juristische Diskurse als »Ermessensspielraum«, »Ermessensfehlgewichtung«, »Ermessensdisproportionalität« etc.

IV

Die in epistemologischen Diskursen verhandelten Konzeptionen des Wissens werden primär durch die Idee propositionalen Wissens dominiert. Im Unterschied dazu versucht der Begriff impliziten Wissens zu plausibilisieren, inwiefern es sich bei praktischen Fähigkeiten um eine *Form* des Wissens handelt, die nicht nur das Alltagshandeln, sondern auch die wissenschaftlichen Praktiken fundiert. Wenn der Begriff des Wissens eine nicht reduktionsfähige Kategorie darstellt, muss also die Frage, wodurch sich die beiden hier diskutierten Formen des Wissens unterscheiden, unter Bezug auf den praktischen und epistemischen Status beantwortet werden, der einem nichtpropositionalen Wissen gegenüber einem expliziten und propositionalen Wissen zukommt. Gemeinsamer Nenner der unterschiedlichen Formulierungen impliziten Wissens ist neben dem Bewusstsein der Bedeutung vorprädikativer Erfahrung und der leiblich-perzeptiven Fundamente der Sinnkonstitution ein antideterministisches Verständnis sozialer und kultureller Praktiken, das die formale Modelle stets überbietende Kreativität des Handelns hervorhebt.³²

Wenn wissenschaftliche Praktiken primär soziale Praktiken sind, dann sind auch sie durch entlastende und komplexitätsreduzierende Routinen strukturiert. Korrelat solcher Routinen sind praktische Gewissheiten, die jenseits der Thematisierung dieser Problemstellungen als Ressourcen wissenschaftsinterner Kooperation und Kommunikation fungieren.³³ Weil aber die eingeschliffenen Praktiken im Hier-und-Jetzt auf Realisierungsbedingungen stoßen, die stets nur partiell kontrolliert werden können, garantieren allein die Variation des Handelns und die Fähigkeit, verschiedene Routinen flexibel zu beherrschen, seine erfolgreiche Fortsetzung.³⁴ Dass das in praktische Hand-

32 | Dies betonen, wenn auch in unterschiedlichen Vokabularen, die Entwürfe von Dewey (John Dewey, *Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology*, New York 1922; ders., *Experience and Nature*, La Salle/IL 1925), Merleau-Ponty (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945), Joas (Hans Joas, *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt am Main 1996) u. a.

33 | Pickering hat in einer Studie zur Aufrechterhaltung wissenschaftlicher Gewissheit gezeigt, dass Wissenschaftler sich meistens so verhalten, dass möglichst viele der bereits bestehenden Überzeugungen und Übereinstimmungen über die Interpretation eines Experiments bewahrt bleiben und so wenig Standardinterpretationen wie möglich verworfen werden müssen: Andrew Pickering, »Constraints on Controversy. The Case of the Magnetic Monopole«, in: *Knowledge and Controversy. Studies of Modern Natural Science*, hrsg. von Harry M. Collins, Sonderausgabe der *Social Studies of Science* 11 (1981), H. 1, S. 63–94.

34 | Dewey, *Experience and Nature* (1925), S. 229 f. Eine solche Selbsttransformation des Handelns durch problematische Situationen kann jedoch nicht im Rahmen einer

lungskontexte eingelassene Verstehen der horizontbildenden Verweisungszusammenhänge nur selektiv expliziert werden kann, weil solche Hintergründe nur im Verlauf des konkreten Handelns selbst aktualisiert und daher gerade nicht in der Kommunikation thematisiert werden, rechtfertigt einen *starken* Begriff impliziten Wissens.³⁵ Hintergrundverständnisse und die durch sie getragenen Erwartungserwartungen sind keine Summe von Überzeugungen, sondern Bedingung dafür, dass es Überzeugungen überhaupt geben kann. Indem sie alles umfassen, was man wissen muss, um in konkreten Situationen angemessen fortfahren zu können, liefern sie zugleich einen unartikulierten Sinn für jene Bewertungskriterien, nach denen entschieden werden kann, ob ein Handeln als Fortsetzung einer Praxis akzeptabel ist, die stets umfassender als eine einzelne Interaktionssequenz ist.³⁶ Die mit der Tradition der Bewusstseinsphilosophie verbundene internalistische und individualistische Sicht auf die Produktion wissenschaftlicher Erkenntnisse wird damit schließlich korrigiert. Bereits Ludwik Fleck hatte auf den auch wissenschaftshistorisch höchst bedeutsamen Sachverhalt hingewiesen, dass wissenschaftliche Ideen nicht ihren vermeintlichen Urhebern zuzurechnen sind, da deren Genese auf die emergente Kommunikation *zwischen* den Wissenschaftlern zurückgeht, diese Ideen dadurch aber auch stets transformiert werden.³⁷ Diskurs- und zirkulationsfähig ist danach nur, was denkstilkonform, d. h. gemäß den habituellen Orientierungen innerhalb des Denkkollektivs artikuliert werden kann bzw. was unter diesen Rahmenbedingungen als originell und innovativ gilt. Verengte Konzepte individueller Wissensträgerschaft, die selbstreflexive Subjekte

internalistischen Epistemologie geklärt werden, weil diese den für alle bewährten Praktiken konstitutiven Weltbezug ignoriert. Insofern das Handeln und die ihm erwachsenen Routinen stets Aspekte der äußeren Welt und ihrer Eigenschaften verkörpern, kann einem Wissen keine kognitive Eigenständigkeit zukommen, weil es sich von der Welt, auf die es sich bezieht, nicht trennen lässt. Siehe dazu John McDowell, *Geist und Welt*, Frankfurt am Main 2001.

35 | Siehe dazu Jens Loenhoff, »Einleitung«, in: *Implizites Wissen* (2012), S. 7–30, hier S. 16 f.; Loenhoff, »Tacit Knowledge« (2015), S. 23–25 sowie Joachim Renn, *Übersetzungsverhältnisse. Perspektiven einer pragmatistischen Gesellschaftstheorie*, Weilerswist 2006, hier S. 260–264; Renn, »Praktische Gewissheit« (2013), S. 69 f.

36 | Praktiken gehen Einzelfällen logisch voraus (John Rawls, »Two Concepts of Rules«, in: *The Philosophical Review* 64 (1955), H. 1, S. 3–32), spezifische Handlungen kann es nämlich nur als Instanzierungen einer Praxis geben, »[...] weil die Begriffe, unter die sie fallen, ihren Gehalt erst durch eine Bezugnahme auf die Praxis bekommen.« Andrea Kern, *Quellen des Wissens. Zum Begriff vernünftiger Erkenntnisfähigkeiten*, Frankfurt am Main 2006, S. 204.

37 | Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt am Main 1980.

als autonome epistemische Akteure »im Besitz« eines bzw. ihres Wissens begreifen, können diese intrinsische Normativität des denkstilkonformen impliziten Wissens nicht erfassen.³⁸

Mit diesen Befunden verbindet sich letztendlich nicht nur die für die wissenschaftliche Erkenntnis wesentliche Frage, inwiefern und unter welchen pragmatischen Umständen ein propositionales Wissen als Explikation eines impliziten Wissens gilt, sondern ob es ein *vollständig* explizites Wissen überhaupt geben kann. Mit anderen Worten: Können im Kontext geisteswissenschaftlicher Plausibilisierung, empirischen Wissens, juristischer Diskurse oder mathematischer Beweise tatsächlich alle Bedingungen angegeben werden, nach denen entschieden werden kann, ob eine entsprechende Aussage hinreichend expliziert ist?

Eine Theorie impliziten Wissens kann nicht nur eine allgemeine Wissenssoziologie, sondern auch eine Soziologie wissenschaftlichen Wissens inspirieren. Sie kann einsichtig machen, wie Praktiken ohne Durchgang durch die objektivierende Reflexion vollzogen und beherrscht werden und wie geteilte Vorverständnisse wissenschaftlichen Arbeitens, Routinen und etablierte epistemische Hintergrunderwartungen als »konjunktives Wissen« wirksam werden.³⁹ Sie vermag ferner zu zeigen, warum wahrheitsfähige Sätze, theoretische Einsichten und melioristisch motivierte Anleitungen zu einem Handeln keine Repräsentationen gewünschter Praktiken darstellen, ohne dabei in einen sprachfixierten und daher dualistisch getönten Konstruktivismus zurückzufallen, in dessen relativistischem Credo alle Propositionen gleiche Gültigkeit haben.⁴⁰ Vor allem aber kann eine Theorie impliziten Wissens das Spannungsverhältnis von praktischem Wissen und der diskurstheoretischen Rekonstruktion der Geltung propositionalen Wissens transparent machen. Dazu gehört die Einsicht, dass Gewissheiten epistemisch unzugänglich bleiben, weil sie

38 | Rainer Schützeichel, »Implizites Wissen« in der Soziologie. Zur Kritik des epistemischen Individualismus«, in: *Implizites Wissen* (2012), S. 108–128; zu den zeitgenössischen Grenzregimen siehe z. B. Thomas F. Gieryn, *Cultural Boundaries of Science. Credibility on the Line*, Chicago 1999.

39 | Karl Mannheim, »Eine soziologische Theorie der Kultur und ihrer Erkennbarkeit (konjunktives und kommunikatives Denken)«, in: ders., *Strukturen des Denkens*, hrsg. von David Kettler, Volker Meja und Nico Stehr, Frankfurt am Main 1980, S. 135–322.

40 | Eine solche Position muss keineswegs in einen Relativismus und die Negation von Rationalität und Universalität des wissenschaftlichen Weltbildes münden. Siehe dazu etwa Hilary Putnam, *Representation and Reality*, Cambridge 1988 und Jürgen Habermas, »Die Einheit der Vernunft in der Vielfalt ihrer Stimmen«, in: *Kritik der Vernunft* (= Philosophische Texte 5), Frankfurt am Main 2009, S. 117–154; vgl. auch die Diskussionen in *Rationality and Relativism*, hrsg. von Martin Hollis und Stephen Lukes, Cambridge 1982.

nicht in letzte Geltung überführt werden können. Dass das wissenschaftliche Wissen die epistemischen Voraussetzungen nicht einholen kann, auf denen es selbst aufruht, liegt mithin im blinden Fleck wissenschaftlicher Selbstbeobachtung.

»Sie sind im unsagbaren Bereich«

Musikwissenschaft als sprachliche Praxis zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit

Franziska Hohl

MUSIK ALS SPRACHLICHER GEGENSTAND

Wer über die Wahrnehmung klingender Musik spricht oder schreibt, setzt sich dem Dilemma aus, eine flüchtige und kaum greifbare Impression in starre Sätze zu fixieren. Die Schwierigkeit, Musik zu versprachlichen, liegt unter anderem in dem changierenden Verhältnis zwischen Theorie und Praxis begründet: Es stellt sich die Frage nach der gegenseitigen Bedingung von praktischer Musikausübung und theoretischer Reflexion. Eine Paradoxie dieses Verhältnisses besteht im Zeitmedium: »Weil Musik überwiegend mit dem Vorgang ihrer Vergegenwärtigung, dem Musizieren, gleichgesetzt wird, fehlt der Sinn für ihre geistige Dimension, für die Komplexität ihrer Erscheinungen.«¹ Aufgrund der fehlenden Möglichkeit, Musik als fixierte Gegenständlichkeit zu begreifen, lässt sie sich nicht ohne Weiteres sprachlich erfassen. Die musiktheoretische Praxis unterscheidet sich damit fundamental von der Praxis des Musizierens. Der wissenschaftlichen Erörterung von Musik wird aus diesem Grund mit Unbehagen begegnet. Die »Verbindung der Begriffe Musik und Wissenschaft irritiert«² schon immer, sodass sich die Frage stellt, »wie sich das Ethos der Kunst mit dem Ethos der Wissenschaft verbinden lässt, ohne dass das eine die Semantik des anderen gefährdet.«³

1 | Ulrich Konrad, »Ars – MUSICA – scientia. Gedanken zu Geschichte und Gegenwart einer Kunst und ihrer Wissenschaft«, in: *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel 2007, S. 20–39, hier S. 23.

2 | Ebd.

3 | Tobias Janz, »Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 56–81, hier S. 76.

Die zentrale Praxis einer Musikwissenschaft, die sich der Musik als klingender Gestalt widmet, erfasst das Gegenwartsmedium Musik als ein beschreibbares Phänomen und gießt die jeweiligen Erkenntnisse zum augenblicklichen Erklängen in feste Darlegungen. Dabei geraten Schreibende und Sprechende in sprachliche Zugzwänge. Das heißt, dass ihre Versprachlichungen keiner gerichteten Intention folgen, sondern ohne zentrale Lenkung operieren. Es handelt sich laut Michel de Certeau um ein »orales Gewebe ohne individuelle Eigentümer«. ⁴ Zentral erscheint dabei folglich die Logik einer sprachlichen Praxis, die nicht von einem Individuum determiniert wird, sondern die eigenen Regeln folgt und sich praktisch vollzieht.

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Frage, welche Folgen die Zugzwänge der sprachlichen Verarbeitung von Musik für die musikwissenschaftliche Praxis implizieren. Dazu möchte ich mich auf Material aus einem empirischen Projekt zur Versprachlichung der Flüchtigkeit musikalischer Improvisation beziehen, das ich im Januar 2015 abgeschlossen habe. ⁵ Das empirische Material besteht aus neun Interviews mit und 54 schriftlichen Beiträgen von Musikwissenschaftlern, Instrumentalisten, Instrumentallehrern, Komponisten, Journalisten und Autoren. ⁶

Die musikalische Improvisation stellt für die sprachliche Verarbeitung von Musik ein Extrembeispiel dar. Sie changiert zwischen Regelhaftigkeit und Unabhängigkeit, zwischen Kalkulation und Spontaneität, zwischen Fixiertheit und Flüchtigkeit, zwischen Automatismus und Kreativität, zwischen Zwang und Freiheit. Die Wechselwirkungen ergeben sich dabei aufgrund der flüchtigen Gegenwärtigkeit des Improvisierens, die nicht nur in ihrer klanglichen Entfaltung, sondern ebenso in ihrer Reflexion und Bezugnahme auf schriftliche Vorgaben nicht fixiert werden kann. Laut Hugo Riemann ist die Improvisation »ein Vortrag aus dem Stegreif, ohne Vorbereitung, ohne vorgängige schriftliche Aufzeichnung, Name für dichterische oder musikalische Augenblickserzeugnisse«. ⁷ Auch Rudolf Frisius beschreibt die Improvisation in seinem Beitrag für *MGG*² als »unvermutetes, unvorbereitetes, im lateinischen

4 | Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, übers. von Ronald Voullié, Berlin 1988, S. 28.

5 | Die detaillierte Erörterung des Projektes findet sich in meiner soziologischen Master-Arbeit mit dem Titel »*Sie sind im unsagbaren Bereich*«. *Flüchtigkeit musikalischer Improvisation im Lichte sprachlicher Zugzwänge. Ein soziologisches Augenblickserzeugnis*. Die Arbeit habe ich am 12.01.2015 an der LMU München unter Betreuung von Prof. Dr. Armin Nassehi eingereicht.

6 | Zugunsten des Leseflusses verwende ich im Folgenden das generische Maskulinum.

7 | Hugo Riemann, *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, Berlin ¹¹1929, S. 800.

Wortsinne unvorhergesehenes Handeln«. ⁸ Diese Beobachtungen korrespondieren mit der Aussage des *New Grove*, Improvisation stelle »the creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed« dar. ⁹ Improvisation lässt sich folglich allein in der Gegenwärtigkeit ihrer Praxis wahrnehmen und steht dabei sinnbildlich für die Flüchtigkeit der Musik, die eine gewisse wissenschaftliche Reflexionsform der sprachlichen Verarbeitung erfordert. Entsprechende Überlegungen lassen sich schon in den Schriften Guido Adlers finden, der es als »vergebliches Bemühen« bezeichnet, musikalischen »Stimmungsgehalt in Worte umzusetzen«. ¹⁰ Und auch Riemann bedient die Vorstellung von Musik als niemals vollkommen erfassbarem Gegenstand: »In keiner Kunst ist aber (wenigstens scheinbar) das in feste Formen gebannte Abbild des vorgestellten von diesem selbst so verschieden, so fern abliegend, so ganz andersartig wie in der Musik.« ¹¹ Die Aussagen der beiden »Gründerväter« der deutschen Musikwissenschaft weisen darauf hin, dass sich die Erarbeitung sprachlicher Zugzwänge der Verarbeitung musikalischer Augenblickserzeugnisse lohnt. Besonders ein sprach- und wissenschaftssoziologischer Blick kann dabei helfen, über inhaltliche Verarbeitungsmechanismen hinaus Zugzwänge der Rede von der Musik zu erörtern. Daher möchte ich nun zunächst einige soziologische Vorüberlegungen zu Wissenschaft als sprachlicher Praxis erarbeiten, um meinen anschließenden Blick auf das empirische Material zu schärfen und daraufhin mit einem Fazit zu schließen.

WISSENSCHAFT ALS SPRACHLICHE PRAXIS¹²

»Wissenschaft ist ein anfechtbarer Text und ein Machtfeld. Der Inhalt ist die Form. Basta.« ¹³ Donna Haraway bringt mit dieser Aussage die meinem Auf-

8 | Rudolf Frisius, Art. »Improvisation«, in *MGG*², Sachteil 4, Kassel 1994, Sp. 538–541, hier Sp. 538.

9 | Bruno Nettl u. a., Art. »Improvisation«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 12, London ²2001, S. 94–133, hier S. 94.

10 | Guido Adler, »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* (1885), H. 1, S. 5–20, hier S. 8.

11 | Hugo Riemann, *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig 1928, S. 7.

12 | Dieses Kapitel entstammt in weiten Teilen meiner musikwissenschaftlichen Bachelor-Arbeit mit dem Titel *Systematisierung des Unbestimmten – Die Musik als sprachlicher Gegenstand der Musikwissenschaft um 1900*, die ich am 22.06.2015 unter der Betreuung von Prof. Dr. Wolfgang Rathert an der LMU München eingereicht habe.

13 | Donna Haraway, »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hrsg. von ders., Frankfurt am Main 1995, S. 73–97, hier S. 75.

satz zugrundeliegenden sprach- und wissenschaftssoziologischen Konzepte auf den Punkt. Sie macht zwei Aspekte deutlich, die mir für die Beschäftigung mit wissenschaftlichen Versprachlichungen konstitutiv erscheinen: Erstens ist Wissenschaft eine sprachliche Praxis und zweitens generiert sie Wirklichkeit.

Wissenschaftliche Praxis funktioniert sprachlich: Die Erkenntnisse und Einfälle, die ein Wissenschaftler produziert, verfasst er als sprachliche Realität in Form von Vorträgen, Aufsätzen, Büchern, Notizen, Briefen etc. Einen ersten Ausgangspunkt meiner Überlegungen bildet dabei John L. Austins Idee, dass »etwas sagen etwas tun heißt«,¹⁴ dass es sich beim Sprechen und Schreiben also um eine Praxis handelt, die nicht Gegebenheiten abbildet, sondern Realitäten herstellt. Dieser Gedanke steht in der konstruktivistischen Tradition, die davon ausgeht, dass Wirklichkeitswahrnehmung und Wissen nicht als Abbild einer beobachterunabhängigen Außenwelt zu betrachten sind, sondern eine Realität sui generis bilden.¹⁵ Beobachterunabhängiges Wissen ist in dieser Tradition nicht denkbar, da jede wissenschaftliche Aussage an die beschreibende Person, ihr Vorwissen, ihre Erfahrungen und gemäß Niklas Luhmann an ihre Unterscheidungsvornahme zwischen Beobachtung und Nicht-Beobachtung gebunden ist.¹⁶ Donna Haraways Konzept des »Situiereten Wissens« steht stellvertretend für eine solche erkenntnistheoretische Position. Sie betrachtet Wissensbestände als historisch ausgehandelte Strukturen¹⁷ und wehrt sich gegen einen entkörpernten Objektivitätsbegriff.¹⁸ Vielmehr bedient Haraway die Vorstellung eines »nicht unschuldigen Objektivitätsbegriffs« im Sinne verortbaren, zurechenbaren und mit Verantwortung behafteten Wissens.¹⁹ (Musik-)Wissenschaftler können ihren Gegenstand Musik demgemäß nicht direkt erfassen und objektiv beschreiben, sondern stellen einen sprachlichen Komplex her, der seinen Gegenstand nicht unmittelbar spiegelt. Die Versprachlichung

14 | John L. Austin, »Zur Theorie der Sprechakte, Zweite Vorlesung«, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 63–71, hier S. 63.

15 | Ernst von Glasersfeld, »Einführung in den radikalen Konstruktivismus«, in: *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben*, hrsg. von Paul Watzlawick, München 1990, S. 16–38, hier S. 17 f.

16 | Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1990, S. 79.

17 | Mit diesen Gedanken nimmt Haraway Bezug auf Michel Foucaults Arbeit, der sich mit dem historischen Wandel wissenschaftlicher Denkstrukturen beschäftigt (Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1971).

18 | Haraway, »Situieretes Wissen« (1995), S. 82.

19 | Ebd.

bildet vielmehr eine eigene Realität. Sie nimmt eine »Eigensinnigkeit«²⁰ im Sinne einer verkörperten Gestalt an, die gewisse Zugzwänge impliziert. Daraus folgt, dass sich eine Untersuchung sprachlicher Praxis nicht für die Intentionen eines Autors, nicht für den Wahrheitsgehalt und nicht für eine richtige oder falsche Deutung interessiert,²¹ sondern vielmehr dafür, auf welche Weise Beschreibungen funktionieren, welchen Logiken sie folgen und welche Anschlüsse sie finden oder eben nicht finden.

Eine solche Sicht wirkt sich auf unser Verständnis von Wissen aus. Jean-François Lyotard spricht von »inkommensurablen Sprachspielen«,²² wonach sich Wissen zentrumslos, eigengesetzlich und ohne dauerhaft regelnde Instanzen vervielfältigt.²³ Lyotard verkündet dabei den »Zerfall der großen Erzählungen«²⁴ und verweist auf eine Vielzahl von Wissens-, Sprach- und Lebensformen, die verschiedene Arten des Erzählens nutzen. Wissenschaftliches Wissen entsteht also nicht nach einem bestimmten Plan und im Sinne des Aufdeckens natürlicher Gegebenheiten, sondern im Sinne eines Spiels ohne begründende Faktizität. Wissenschaftliches Wissen ist folglich kontingent:²⁵ Die wissenschaftlichen Beschreibungsformen von Musik entstehen weder notwendig noch willkürlich. So sind sie stets dem Gedanken ausgesetzt, dass es auch anders sein könnte, dass also eine Aussage über Musik auch anders, aber ebenso glaubhaft und einleuchtend sein kann. In einer modernen Gesellschaft gibt es mehrere Formen des Wissens, die sich zwar potenziell widersprechen, jedoch für sich plausibel erscheinen.²⁶ In diesem Sinne steht für eine wissenschaftliche (Sprach-)Praxis nicht im Vordergrund, Wahrheit zu generieren, sondern »wahrheitsförmige« Sätze zu bilden. Diese müssen sich als wissenschaftliche Aussagen plausibilisieren und als solche funktionieren, indem sie Anschluss ermöglichen.²⁷

Zentral für die Gültigkeit von Wissen über die Wirklichkeit ist damit nicht mehr dessen Beobachterunabhängigkeit und Objektivität, sondern die Viabilität, also lebenspraktische Anschlussfähigkeit, Gangbarkeit und soziale Be-

20 | Sybille Krämer, »Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Uwe Wirth, Frankfurt am Main 2002, S. 323–346, hier S. 332.

21 | Ebd., S. 324.

22 | Zit. nach Urs Stäheli, *Poststrukturalistische Soziologien*, Bielefeld 2000, S. 43.

23 | Ebd.

24 | Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 1993, S. 54.

25 | Detaillierte Ausführungen zum Kontingenzbegriff finden sich bei Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main 1987, S. 152.

26 | Armin Nassehi, *Soziologie. Zehn einführende Vorlesungen*, Wiesbaden 2008, S. 181.

27 | Ebd., S. 182 f.

währung: »Ganz allgemein betrachtet, ist unser Wissen brauchbar, relevant, lebensfähig [...], wenn es der Erfahrungswelt standhält und uns befähigt, Vorhersagen zu machen und gewisse Phänomene [...] zu bewerkstelligen oder zu verhindern.«²⁸ Wissenschaftliches Wissen über Musik ist folglich nicht daran zu messen, ob es wahr oder falsch ist, sondern daran, ob es sich auf plausible Weise bewährt.

Eine Begründung dieser wissenssoziologischen Perspektive lässt sich in Jacques Derridas Überlegungen zum Spiel der Signifikanten finden. Er geht dem Gedanken nach, dass es keinen Zugriff auf die Wirklichkeit geben kann, da ihm zufolge sprachliche Zeichen, also Signifikanten, niemals auf ein zugängliches Signifikat verweisen.²⁹ Für ihn gibt es keine Instanz hinter den Signifikanten, kein Zentrum, keinen Ursprung, keine Bestimmtheit hinter dem Zeichen. Diese anti-hermeneutische Perspektive erlaubt die Idee von Sinnbrüchen und Dislokationen von Sinn,³⁰ sodass Sinn nicht jemandem oder etwas inhärent ist. Sinn gleitet vielmehr in dem Sinne, dass sich statt einer starren, potenziell hermeneutisch dechiffrierbaren Struktur eine Verweiskette von Signifikanten, ein »unendlicher Austausch von Zeichen«³¹ ergibt. Man könnte von einem niemals stillstehenden Fluss wissenschaftlicher Erzählungen sprechen, der sich stets neu konstituiert und fließend bewährt oder verändert. Bruno Latour greift die poststrukturalistische Idee auf, soziale Praxis – und eben auch sprachliche Praxis – als »eine Bewegung, eine Verschiebung, eine Transformation, eine Übersetzung, eine Anwerbung«³² ohne zugrundeliegende Kraft hinter den Akteuren³³ zu begreifen. Daraus folgt auch, dass keine kausalen Be-

28 | Von Glasersfeld, »Einführung in den radikalen Konstruktivismus« (1990), S. 22.

29 | Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, S. 425 f.

30 | Stäheli, *Poststrukturalistische Soziologien* (2000), S. 5.

31 | Derrida, *Die Schrift und die Differenz* (1976), S. 424.

32 | Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2010, S. 111 f.

33 | Unter Akteuren versteht Latour nicht allein menschliche Wesen, sondern alle möglichen Formen, die »jemanden dazu bringen, etwas zu tun« (ebd., S. 102) oder auch »jedes Ding, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht« (ebd., S. 138). Damit wird die strikte Trennung zwischen Mensch und Objekt aufgehoben, sodass sich ein symmetrisches Netzwerk gleitender Verwobenheit bildet und die gedankliche Barriere zwischen Zeichen und Dingen, Subjekten und Objekten, Kultur und Natur durchbricht (Bruno Latour, *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin 1996, S. 8). Er beobachtet nicht reine Technik im Sinne von Nicht-Menschlichem oder reine Menschen, sondern »Assemblagen, [...] Ersetzungen, Übersetzungen« (ebd., S. 21).

gründungsmuster oder eindeutige Zurechnungen zu einem Ursprung einer Praxis benannt werden können.³⁴

ZUGZWÄNGE DER VERSPRACHLICHUNG MUSIKALISCHER IMPROVISATION

Ich möchte im Folgenden mithilfe einiger Passagen aus Interviews³⁵ sowie aus schriftlichen Beiträgen zur Improvisation zeigen, auf welche Weise sich die oben vorgestellten theoretischen Konzepte einsetzen lassen. Meine Analyse ergab insgesamt drei Arten von Zugzwängen. Die Sprechenden und Schreibenden benennen zum ersten Zurechnungsformen musikalischer Improvisation, thematisieren zum zweiten das »Ander« der benannten Bestimmtheiten und machen zum dritten die Dekonstruktion sprachlicher Beschreibungsversuche explizit.

Zurechnungsformen musikalischer Improvisation

Eine erste Möglichkeit, wie Akteure die Flüchtigkeit der improvisatorischen Praxis bearbeiten, besteht darin, bestimmbare Größen zu finden, die eine Improvisation bedingen. Entsprechend Peter Wehlings Beobachtung, dass die moderne Gesellschaft »Unbekanntes in Bekanntes, Uneindeutiges in Eindeutiges, Unbestimmtes in Bestimmtes verwandeln«³⁶ möchte, finden die Autoren hier eindeutige Zurechnungsformen der musikalischen Improvisation. Die Sprechenden und Schreibenden verweisen beispielsweise explizit auf Regelmäßigkeiten und halten voraussetzungslose Improvisation für ausgeschlossen. So beschreibt der Organist Pfeif, dass improvisierende Musiker auch ohne Kreativleistung auf eingeübte Formeln zurückgreifen, die sie sich durch ausgiebige Vorbereitung und Training erarbeitet haben: »Da kann ich dann sagen, schau her, schau, hier sieht man des, da sieht man doch eindeutig, da is doch wieder des, dass es einfach wieder dü-dü-dü-dü-dü-düm macht. Des kann man

34 | Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft* (2010), S. 437.

35 | Die Audiomitschnitte der Interviews wurden gemäß wissenschaftlichen Standards vollständig transkribiert und anonymisiert. Bei den Pseudonymen handelt es sich um ausgedachte Nachnamen. Auf eine weitere Ansprache bzw. die Angabe eines Vornamen verzichte ich. Die Quellenangaben der Interviewpassagen sind mit der jeweiligen Zeilenangabe in den Transkripten und dem Datum des Interviews versehen.

36 | Peter Wehling, »Ungewisse Zukünfte und ›unbekannte Unbekannte‹. Unbestimmtheit als produktive Ressource in Wissenskonflikten«, in: *(Un)Bestimmtheit. Praktische Problemkonstellationen*, hrsg. von Julian Müller und Victoria von Groddeck, München 2013, S. 91-103, hier S. 91.

harmonisieren, wenn man des einmal gelernt hat, weiß man, was man da zu spielen hat.«³⁷

Ebenso lassen sich musikalische Vorbilder und Traditionen als wichtige Zurechnungspunkte der Improvisation dechiffrieren: Der Musikwissenschaftler Stil stellt heraus, dass es in jeder Musikkultur ein »gewisses Material [gibt], das gedanklich schon da ist oder kulturell tradiert allen Teilnehmern einer Gruppe oder einer kulturellen Gemeinschaft präsent ist.«³⁸ Darüber hinaus formulieren die Autoren und Sprechenden eine explizite Zurechnungsform, indem sie auf die Persönlichkeit des Musikers, sein Ausdruck, Anspruch, Selbstbewusstsein und seine Begabung verweisen. Wie sich im Gespräch mit dem Jazz-Pianisten Spiel zeigt, erscheint die Persönlichkeit des improvisierenden Künstlers als bestimmbar Größe und eindeutige Quelle für die Improvisation:

»Deswegen ist die Ich-Identität, ne gesunde Ich-Identität, des hat nichts mit Egoismus zu tun, sondern n gutes Gefühl für seinen eigenen Ausdruck, für seinen eigenen Raum ähm, auch für seine eigene Grenzen auch beim Spielen [...] Also so des Gefühl zu bekommen, des ist ein sehr langer, ein lebenslanger Prozess, glaub ich. Was is wirklich mein eigener Ausdruck?«³⁹

Des Weiteren führen die Sprechenden und Schreibenden Erwartungshaltungen der Musizierenden sowie der Rezipierenden als benennbare Größe ein – und zwar sowohl im Sinne des Bedienens als auch im Sinne des Bruchs von Erwartungen. Für den Jazz-Bläser Wind spielt gerade das Publikum in der Konzertsituation »mit allen Schwingungen« eine große Rolle, da die Publikumsreaktionen die Spieler beeinflussen.⁴⁰ Als Mittel, das Publikum in den Improvisationsakt einzubeziehen, dient den Autoren zufolge ein nachvollziehbares Spiel der Improvisierenden. Ideal scheint dem Musik-Journalisten Heft eine Situation, »wo du drin stehst und poooooh, das ist einfach berührend.«⁴¹ Auch Instrumente gelten als aktive Akteure, die eine Improvisation hervorbringen. Pfeif betont beispielsweise, dass »die Orgel durch ihre Anlage« eine vielseitige und improvisierende Spielweise nahelegt.⁴² Hier wird die Orgel also als ein Akteur skizziert, der die Improvisation erst mithervorbringt und gewisse Gestaltungszwänge impliziert.

Durch die sprachlichen Hinweise auf bestimmbar Zurechnungspunkte verteilen die Autoren Formen der Verantwortlichkeit auf verschiedene Ak-

37 | Transkription Pfeif 20.10.2014, Z. 362–368.

38 | Transkription Stil 30.10.2014, Z. 32–34.

39 | Transkription Spiel 30.9.2014, Z. 275–280.

40 | Transkription Wind 05.10.2014, Z. 133–144.

41 | Transkription Heft 07.10.2014, Z. 249–250.

42 | Transkription Pfeif 20.10.2014, Z. 160.

teure, die aktiv für die Improvisation zuständig sind. Es werden Fixpunkte bestimmt, die im Latour'schen Sinne einen Unterschied machen, die genau dadurch identifiziert und sprachlich benannt werden können. Durch die Benennungen versprachlicht sich eine Lösung der durch Flüchtigkeit bedingten Unbestimmtheit improvisatorischer Praxis. Die Versprachlichung von Zurechnungspunkten ist dabei stets verbunden mit einer gewissen Kontingenzerfahrung. Schließlich könnte die Zurechnung auch anders aussehen. Hier zeigt sich auch, wie instabil sich die Form sprachlicher Bestimmung erweisen kann.

Das Andere im Horizont der Bestimmbarkeit

Der Verweis auf bestimmte Zurechnungsformen der Improvisation dient nicht immer als Lösung, sondern auch selbst als Ausgangspunkt, Unbestimmtheit überhaupt erst zu verdeutlichen. Dies zeigt sich, wenn die Sprechenden und Schreibenden zwar bestimmte Einflussfaktoren der musikalischen Improvisation versprachlichen, diese aber nicht als konstitutiv für den Improvisationsprozess darstellen. Vielmehr dient ihnen der Verweis auf Bestimmbarkeiten als Hilfsmittel, um ex negativo auf das eigentliche Charakteristikum der Improvisation zu sprechen zu kommen: das Darüber-hinaus, das Mehr-als-nur, das Unbestimmte. Deutlich wird diese sprachliche Verarbeitung beispielsweise in den Ausführungen des Musikwissenschaftlers Will zum Thema Freiheit der Improvisation: »Das Problem ist natürlich jetzt oder die Paradoxie ist, dass die Indetermination die Determination voraussetzt.«⁴³ Es kann also in dieser Vorstellung gar keine freie Improvisation geben, wenn es nicht auch eine Vorstellung von Regelkonzepten, Vorgaben und Einschränkungen gibt. Somit gerät Will bei dem Versuch, über Indetermination zu sprechen, ganz automatisch in den Zugzwang, determinierende Mechanismen zu thematisieren. Das musikalische Material wird als »Rückhalt«⁴⁴ bezeichnet, der allerdings lediglich als mediale Struktur dient, um ein unbestimmtes Spiel zu ermöglichen. Die Unbestimmtheit wird hier als das Ziel und nicht als das Problem formuliert. Ähnlich beschreiben die Sprechenden und Schreibenden den Bezug der Improvisation zur Komposition, die im Sinne einer bewussten »Formung von Material«⁴⁵ gedeutet und damit als bestimmbarer Gegensatz zur improvisatorischen Praxis dargelegt wird. Der Verweis auf kompositorische Formen impliziert auch, sich mit der Möglichkeit musiktheoretischer Analyse und der Beurteilbarkeit auseinanderzusetzen. Diese gestaltet sich im Falle der improvisierten Musik schwierig, wie der Jazz-Journalist Bert Noglik herausstellt: »Die

43 | Transkription Will 22.10.2014, Z. 140 f.

44 | Carl Dahlhaus, »Was heißt Improvisation?«, in: *Improvisation und neue Musik*, hrsg. von Reinhold Brinkmann, Mainz 1979, S. 9-23, hier S. 18.

45 | Transkription Draht 08.10.2014, Z. 277 f.

Schreibenden über improvisierte Musik sitzen zwischen allen verfügbaren Stühlen auf einem Fußboden ohne Fundierung durch Tradition, ohne entwickelte Methodologie, bar jeder verbindlichen Terminologie.«⁴⁶ Noglik versucht über die Thematisierung der Analyseproblematik eine Abgrenzung zu anderen musikalischen Formen herzustellen, nämlich indem er die üblichen Analyse-mittel für unzureichend erklärt. Improvisierte Musik zeichne sich demnach durch mehr aus als die gängigen Parameter, die sich musikwissenschaftlich erfassen lassen. Diejenigen, die improvisierte Musik beschreiben, »jonglieren mit unterschiedlichsten Unschärfen.«⁴⁷ Auch die Bewertung von Improvisation wird folglich als umstritten gekennzeichnet. Die frei improvisierende Cellistin Fluss erzählt von einer Unterrichtsstunde, in der sie mit den Axiomen des Qualitätsmanagements konfrontiert wurde:

»Und ich hab dann irgendwann einen Ton *f* scheints gespielt und dann hat der Lehrer damals abgebrochen »Maria, wie konntest Du nur hier ein *F* spielen? Du hast alles damit kaputt gemacht!« Ich fühlte mich ganz schuldig, dass ich den Ton *f* scheints zum falschen Zeitpunkt... seiner Meinung nach. Aber es war, ja, es war so ne Art Axiom, dass er des weiß, wann des hätte zum richtigen Zeitpunkt sein müssen.«⁴⁸

Das Urteil ergibt sich hier allein über die Position des Lehrers, der ein solches Urteil vornehmen kann. Die Unbestimmtheit der Beurteilung geht dabei zurück auf die Unbestimmtheit der Vorbereitungsmechanismen von Improvisation. So handelt es sich bei Formen des Angeborenen, der Erfahrungen, des Vorbereitens und des Lernens zwar um bestimmbare Zurechnungspunkte, die dann aber nicht als ausschlaggebend beschrieben werden. Es gilt also beispielsweise bestimmbare Erfahrungen zu sammeln, die sich im Unterbewusstsein ablagern, um im Augenblick des Spiels eine unbestimmte Inspirationskraft zu entfalten. So betont Wind, dass die Improvisation im Jazz »mit sehr sehr viel Wissen und Material und so befrachtet«⁴⁹ ist. Um »den Schritt drüber raus« zu schaffen, erscheint es ihm unumgänglich, das Material, das er für ein Stück zur Verfügung hat, die Akkorde, ihre Verbindungen und das Sprachmaterial gut zu kennen.⁵⁰ Auch Spiel beschreibt, dass gute Vorbereitung ein unbestimmt spontanes Spiel erst ermöglicht: »Wenn man ne neue Skala lernt über nen neuen Akkord, dann is es erst mal sehr viel Gedankenarbeit [...], kombiniert mit nem motorischen Lernen bis es irgendwann mal runterrutscht auf ne automatisierte

46 | Bert Noglik, »Schreiben über Musik«, in: *Improvisation IV*, hrsg. von Walter Fährdrich, Winterthur 2001, S. 37–48, hier S. 38.

47 | Transkription Heft 07.10.2014, Z. 466.

48 | Transkription Fluss 02.10.2014, Z. 227–231.

49 | Transkription Wind 05.10.2014, Z. 42–43.

50 | Ebd., Z. 56–60.

oder unbewusste Ebene, wo man sozusagen keine Rechenleistung mehr benötigt.«⁵¹ Nach einem ähnlichen Mechanismus erfolgt die Versprachlichung der Gruppenimprovisation. Die Gruppe gilt Heft zufolge als eine bestimmbare Instanz, »von der aus man dann auch loslassen kann«.⁵² Sie wirkt somit als Rückhalt für die eigene Inspiration und für den eigenen Ausdruck.

Zwar dienen die hier benannten Zurechnungsgrößen als bestimmbare Voraussetzungen, die aber im Augenblick der improvisatorischen Praxis gerade nicht zum Vorschein treten. Die Autoren beschreiben explizite Strukturen, die für die Improvisation eine Rolle spielen, die praktisch verarbeitet werden und im Augenblick der Improvisation aber als unbestimmte Praxis funktionieren. Es kommt zu keiner kausalen Verkettung. Die Unbestimmbarkeit des Augenblicks wird lediglich angedeutet als etwas anderes als das Bestimmte, ohne aber dabei dezidiert versprachlicht zu werden. Es geht also gerade nicht um das Herausstellen von Eindeutigkeiten, die die Unbestimmtheit auflösen. Die Unbestimmtheit der Improvisation bildet auch keine Störgröße, die ausgehalten werden muss, auf die man sprachlich zurückgreift, wenn man nicht mehr weiterkommt. Vielmehr ist sie die Lösung, sie verarbeitet Bestimmtheiten, die zwar benannt werden können, aber keine ausschlaggebende Rolle spielen.

Im Fluss expliziter Dekonstruktion

Im Gegensatz dazu besteht ein dritter Zugzwang gerade darin, vollkommen auf eindeutige Benennungen – seien sie nun ausschlaggebend oder nicht – zu verzichten. Die Sprechenden und Schreibenden explizieren dabei vielmehr die Unbestimmtheit der Improvisation, indem sie die Vielseitigkeit, das Eigenleben, die Situativität und die Flüchtigkeit dieser musikalischen Praxis hervorheben. Besonders deutlich wird diese Strategie bei der Thematisierung des Eigenlebens der Improvisation, die ihre Kraft fernab von zurechenbarer Intentionalität entfaltet. So schreibt Derek Bailey: »Man kann plötzlich Dinge tun, von denen man nicht wußte, dass man dazu in der Lage ist. Oder man scheint nicht voll verantwortlich zu sein für das, was man tut.«⁵³ Ebenso verwischt Johannes Fritsch jegliche Form der Zurechenbarkeit: »Was ist, wenn ›die Sau, die man rausgelassen hat‹, sich gleichsam selbstständig macht, wenn regressive und destruktive Kräfte der Improvisation bei einem selbst, bei den Mitspielern und beim Zuhörer Schaden anrichten?«⁵⁴ Die Improvisation bringt

51 | Transkription Spiel 30.09.2014, Z. 185-188.

52 | Transkription Heft 07.10.2014, Z. 125.

53 | Derek Bailey, *Musikalische Improvisation. Kunst ohne Werk*, Hofheim 1987, S. 173.

54 | Johannes Fritsch, »Improvisation und Ekstase«, in: *Improvisation – Performance – Szene. Vier Kongreßbeiträge und ein Seminarbericht*, hrsg. von Barbara Barthelmes und Johannes Fritsch, Mainz 1997, S. 19-28, hier S. 27.

sich folglich selbst hervor, sie basiert auf keinen eindeutigen Wurzeln und geht schon gar nicht auf einen Musizierenden zurück. Sie kann sich sogar von ihrem Schöpfer emanzipieren, sich selbstständig machen.

Ähnliches zeigt sich, wenn die Sprecher und Schreiber die Situativität der Improvisation in den Blick nehmen. Sie beschreiben dabei keine Entstehungsprozesse, sondern das punktuelle Erlebnis des Jetzt. Auch Heft betrachtet die Unmittelbarkeit der Improvisation als Charakteristikum: »Es hat ja was Unmittelbares, aus dem Moment Gegriffenes. Also dass man versucht eine, quasi ein, klingt jetzt schon fast philosophisch, Im-Moment-Sein irgendwie eines Künstlers irgendwie auf dem, auf dem, auf dem oberen Level seiner Wahrnehmung und Gestaltungsfähigkeit.«⁵⁵ Heft bearbeitet die Unbestimmtheit, indem er auf die Unmittelbarkeit der Ereignisse verweist.

Ebenso machen die Autoren die Flüchtigkeit der Improvisation explizit, indem sie das Bild eines gleitenden Spiels ohne Grund beschreiben. Deutlich wird dies, wenn die Sprecher und Schreiber die Unmöglichkeit der Beschreibbarkeit der Improvisation aufgreifen, wie hier beispielsweise bei Draht, einer Musikwissenschaftlerin und Komponistin:

»D: Aber dass ich dann einfach so, für mich son bisschen rumspiele.

FH: Und des heißt dann konkret?

D: Rumspielen. Spielen. Musik machen.

FH: Und auf was beziehen Sie sich? Oder beziehen Sie sich überhaupt auf irgendwas?

D: Sie sind im unsagbaren Bereich jetzt. Ich bezieh mich natürlich sicher auf irgendwas, aber, aber ich spiel halt. [...]

FH: Und was is dann Improvisation?

D: Improvisation is des eben alles nich. Des is keine, also es is unterhalb oder sonst wie, aber irgendwas nich, nich allzu gezielt zunächst mal.«⁵⁶

Hierbei verhält sich die Musikwissenschaftlerin explizit zur Unbestimmtheit, indem sie sie direkt thematisiert. Dies geschieht sprachlich, indem sie sich um die Auflösung von Zurechnungen und Kausalität bemüht. Die explizite Betonung der Unmöglichkeit der Versprachlichung dient dabei als Medium, das zwar sprachliche, aber keine inhaltliche Form annimmt. Es handelt sich letztendlich um eine Verweiskette, eine Reihe loser Kopplungen ohne formhafte Züge im Sinne eines ursprungs- und zentrumslosen Spiels, einer fließenden Bewegung, die keine Eindeutigkeiten kennt.

55 | Transkription Heft 07.10.2014, Z. 418–421.

56 | Transkription Draht 08.10.2014, Z. 207–231.

FAZIT

Die Versprachlichung musikalischer Improvisation äußert sich in drei Arten von Zugzwängen: Während die erste Form darin besteht, bestimmbare Zurechnungsformen der musikalischen Improvisation als verantwortliche Akteure zu benennen, nimmt die zweite bestimmte Fixpunkte als Voraussetzungen in den Blick, die notwendig für einen nicht eindeutig zurechenbaren, also unbestimmten Improvisationsvollzug dargelegt werden. Der dritte Zugzwang besteht schließlich darin, explizit mit der Unbestimmtheit der Improvisation umzugehen.

Die empirisch erfassten Sprechweisen verarbeiten die Unbestimmtheit der Improvisation, die durch die Flüchtigkeit ihrer Praxis zustande kommt. So ließen sich die erörterten Zugzwänge potenziell auch auf andere musikalische Formen beziehen. Schließlich sind alle klanglichen Ereignisse Augenblicks-erzeugnisse, die von einem Moment zum nächsten verschwinden und sich damit nicht in fixierter Form verarbeiten lassen. Zwar unterscheidet sich die Improvisation von anderen Musikpraktiken durch das Fehlen einer eindeutigen Vorlage – doch können auch komponierte musikalische Angaben Unbestimmtheiten, beispielsweise hinsichtlich Dynamik, Tempo und Ausdruck, enthalten. Außerdem handelt es sich bei jeder Wahrnehmung musikalischer Ereignisse um punktuelle Impressionen, die sich in ihrer auditiven Gestalt nicht fixieren lassen.

Eine Musikwissenschaft, die sich der klanglichen Ereignishaftigkeit der Musik als wissenschaftlichem Gegenstand widmet, hat sich der Flüchtigkeit ihres Phänomens zu stellen. Ihre Praxis unterliegt folglich den dargelegten Zugzwängen sprachlicher Verarbeitung von Musik. So äußert sich (musik-)wissenschaftliche Praxis als sprachliche Praxis, die Wirklichkeit nicht abbildet, sondern generiert und deren Versprachlichungen im Sinne einer autonomen Materialität gewisse Zugzwänge implizieren. Ihre wahrheitsförmigen Sätze sind kontingent und lassen sich allein an ihrer Plausibilität und Anschlussfähigkeit messen, ohne jedoch auf Signifikate, auf eine ontische Struktur zugreifen zu können. Ohne eindeutige Zurechnungsformen und kausale Begründungen erfasst sie die Musik sprachlich und changiert dabei zwischen der Bestimmtheit sprachlicher Formen und Unbestimmtheit ihres Gegenstandes.

Die Signaturen der Musik

Zum Analogiedenken der materialistischen Ästhetik

Andreas Domann

»Bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts hat die Ähnlichkeit im Denken (savoir) der abendländischen Kultur eine tragende Rolle gespielt. Sie hat zu einem großen Teil die Exegese und Interpretation der Texte geleitet, das Spiel der Symbole organisiert, die Erkenntnis der sichtbaren und unsichtbaren Dinge gestattet und die Kunst ihrer Repräsentation bestimmt. Die Welt drehte sich in sich selbst: die Erde war die Wiederholung des Himmels, die Gesichter spiegelten sich in den Sternen, und das Gras hüllte in seinen Halmen die Geheimnisse ein, die dem Menschen dienten. Die Malerei imitierte den Raum, und die Repräsentation, war sie nun Fest oder Wissenschaft (savoir), gab sich als Wiederholung: Theater des Lebens oder Spiegel der Welt, so lautete der Titel jeder Sprache, ihre Art, sich anzukündigen, und ihr Recht auf Sprache zu formulieren.«¹

Was Michel Foucault zu Beginn der *Ordnung der Dinge* beschreibt, ist eine Verfassung des Denkens, die – wie es zunächst scheinen mag – der Vergangenheit angehört. Rationalität und wissenschaftliche Erkenntnis basieren nicht mehr auf der Beobachtung und Interpretation von Ähnlichkeiten zwischen den Dingen der Welt und des Kosmos. Doch wäre es voreilig zu meinen, dass die gegenwärtig paradigmatische Form wissenschaftlicher Rationalität nicht Raum für Inseln ließe, die ein wohl für die meisten fremd anmutendes Rationalitätsmodell fortleben lassen. Doch beim Versuch, die Frage zu beantworten, weshalb sich im Interpretieren und Auslegen von Musik so leicht und unbemerkt Diskurse, Ideologien, Normen oder Machtstrukturen abbilden können, rückt ein Rationalitätstypus in den Blick, der dieser Form des Musikverstehens zugrunde liegt und der starke Affinitäten zum Denken der Renaissance aufweist, wie es von Foucault beschrieben wird. Foucault systematisiert das Denken der Renaissance zu einem – von ihm so genannten – »semantischen Raster der

1 | Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt am Main 1974, S. 46.

Ähnlichkeit«,² das aus den Relationen der *Convenientia*,³ der *Aemulatio*,⁴ der Analogie⁵ und der *Sympathie*⁶ besteht. Sichtbar werden diese indes nur an den Signaturen,⁷ den lesbaren Zeichen an der Oberfläche der Dinge. Erst über sie lässt sich das Beziehungsgefüge zwischen den Dingen erkennen: »*Convenientia*, *Aemulatio*, Analogie und *Sympathie* sagen uns, wie die Welt sich verschließen, sich reduplizieren, sich reflektieren oder verketten muß, damit die Dinge sich ähneln können. Sie sagen uns, wie die Wege der Ähnlichkeit verlaufen. Sie sagen uns nicht, wo die Ähnlichkeit ist, oder wie man sie sieht, noch an welchem Merkpunkt man sie erkennt.«⁸ Foucault bringt als Beispiel die Heilpflanze Eisenhut, die gegen Augenkrankheiten hilft. Die *Sympathie*, die zwischen dieser Pflanze und dem Auge besteht, ist über ihre Signatur erkennbar, die »vollkommen lesbar in ihren Samenkörnern [ist]: das sind kleine dunkle Kügelchen, eingefaßt in weiße Schalen, die ungefähr das darstellen, was die Lider für die Augen sind.«⁹

Nach der Bestimmung von Friedrich Ohly lässt sich die Signatur als der »von Gott allen Kreaturen, dem Menschen und den anderen Geschöpfen, bei der Erschaffung eingepägt[e] Ausdruck ihres sonst verborgenen Inneren« verstehen, und zwar »in Gestalt und Farbe, bei Lebendigem auch in Gebärde und Verhalten«.¹⁰ Mit der Lehre von den Signaturen und dem Analogiedenken,¹¹ etwa bei Paracelsus,¹² Jacob Böhme¹³ oder Giuseppe Arcimboldo,¹⁴ verbindet sich oftmals der *Topos*, der Mensch sei als Mikrokosmos Spiegel des Makrokosmos. Die Signaturen verweisen entweder »auf das im Ding verborgene Innere oder nach außen auf das innerkosmisch Analoge (etwa zwischen

2 | Ebd.

3 | Ebd., S. 47 f.

4 | Ebd., S. 48 f.

5 | Ebd., S. 51.

6 | Ebd., S. 53–55.

7 | Ebd., S. 56.

8 | Ebd.

9 | Ebd., S. 58.

10 | Friedrich Ohly, *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit. Bemerkungen zur mittelalterlichen Vorgeschichte und zur Eigenart einer epochalen Denkform in Wissenschaft, Literatur und Kunst*, aus dem Nachlass hrsg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil, Stuttgart und Leipzig 1999, S. 5.

11 | Zu der Geschichte des Modells siehe ebd. sowie Friedrich Ohly, *Das Analogiedenken. Vorstöße in ein neues Gebiet der Rationalitätstheorie*, hrsg. von Karen Gloy und Manuel Bachmann (= Alber-Reihe Philosophie), Freiburg im Breisgau und München 2000.

12 | Ohly, *Zur Signaturenlehre der Frühen Neuzeit* (1999), S. 52–54.

13 | Ebd., S. 61–72.

14 | Ebd., S. 87–94.

Mikro- und Makrokosmos oder zwischen Blume und Stern), das die Signatur signalisiert.«¹⁵ Der Mensch, verstanden als Mikrokosmos, korrespondiert mit vielen Signaturen mit dem Makrokosmos, die als »Interdependenzen und den Abspiegelungen innerhalb des Irdischen und zwischen der Erde und dem Himmelskosmos« ein enges Geflecht von Verweisen herstellen.¹⁶ In *De ludo globi* bestimmt Nikolaus von Kues den Menschen als »Mikrokosmos«: »Das bedeutet ›kleine Welt‹, die eine Seele hat. So wird auch gesagt, daß die große Welt eine Seele hat, einige nennen sie Natur, andere Weltgeist, der alles ›inwendig ernährt‹ eint, verbindet, hegt und bewegt.«¹⁷ So, wie Nikolaus vom Menschen sagt, er ist »durchaus in der Weise kleine Welt, daß er auch Teil der großen ist«, weil »in allen Teilen [...] das Ganze [widerstrahlt], weil der Teil Teil des Ganzen ist«,¹⁸ so wird letztlich oftmals – wie zu zeigen sein wird – ein Musikwerk als Mikrokosmos begriffen, der das exakt proportionierte Abbild eines Makrokosmos – der ›Gesellschaft‹ – ist. »Alle Dinge haben«, so Nikolaus, »zum Universum ihr eigenes Verhalten und ihre Proportion.«¹⁹ Und so »tragen die vielen besonderen und unterschiedenen Menschen (in sich) die Gestaltung und das Bild des einen und vollkommenen Universums, damit die feststehende Einheit des großen Universums in solcher verschiedenen Vielheit von vielen kleinen, verfließenden Welten, die aufeinander folgen, vollkommener entfaltet sei.«²⁰

In der materialistischen Philosophie lebt das Spiegel- und Analogiedenken bis heute fort. Hans Heinz Holz, dessen Entwurf einer Ontologie auf dem Postulat einer reflexiven Struktur des Seins basiert, zeigt daher auch ein besonderes Interesse an Autoren wie Nikolaus oder Leibniz, die ihm als historische Referenzen dienen.²¹ Holz zufolge kann »die dialektische Verfassung der Welt selbst aus dem universellen, ontologisch begriffenen Widerspiegelungs-Verhältnis abgeleitet werden.«²² Die Welt erscheint so als »eine unendliche Totalität von Reflexionsverhältnissen.«²³ Zusammen mit Thomas Metscher überträgt er diesen Ansatz auf die Ästhetik: Das Werk wird als Spiegel des Ganzen verstanden, und zwar innerhalb eines »dialektischen Weltmodells«, in dem die »Pluralität der Substanzen mit der Einheit der Welt so verbunden sein« muss,

15 | Ebd., S. 6.

16 | Ebd., S. 11.

17 | Nikolaus von Kues, »Dialogus de ludo globi«, in: *Philosophisch-theologische Werke*, Bd. 3, hrsg. von Karl Bormann, Hamburg 2002, I 40.

18 | Ebd., I 42.

19 | Ebd.

20 | Ebd.

21 | Hans Heinz Holz, *Weltentwurf und Reflexion. Versuch einer Grundlegung der Dialektik*, Stuttgart und Weimar 2005, S. 73–94.

22 | Ebd., S. 16.

23 | Ebd., S. 520.

dass »das Ganze als Grund der Singularität jedes seiner Teile und jeder Teil als Bedingung des Ganzen erscheint. Das Weltmodell des Widerspiegelungstheorems konstruiert mithin die Totalität der Seienden als materielles Verhältnis.«²⁴

Die Attraktivität des Spiegel- und Analogiedenkens für materialistisch verfahrenende Musikhistoriker leitet sich aus der Annahme ab, dass sich der Sinn eines Kunstwerks entschlüsseln lässt, indem es zur Lebenspraxis, aus der heraus es entstanden ist, in Beziehung gesetzt und als dessen Spiegel gedeutet wird: Das als Mikrokosmos verstandene Kunstwerk und der Makrokosmos der Gesellschaft sind durch ein enges Netz von Analogien, Spiegelungen, Verweisen und Verkettungen miteinander verbunden, über das der Sinn des Werkes erschlossen werden kann. Allerdings soll die Abbildbeziehung zwischen Werk und Welt durch das »Bewußtseinsverhältnis zur Welt« als »eine besondere Form der universellen Reflexivität oder der Widerspiegelung als der Struktur der materiellen Einheit der Welt« vermittelt werden.²⁵ So geht es Holz und Metscher zufolge etwa Georg Lukács beim Kunstwerk nicht um eine »simple Abbildrelation«, die »auf empirische Genauigkeit oder Treue des Details« hinauswill, sondern »in der geschlossenen, gestalteten Totalität des Kunstwerks [ersteht] ein Weltmodell [...], das als Ganzes die ›wesentlichen, objektiven Bestimmungen‹ des von ihm gestalteten Stück Lebens im richtig proportionierten Zusammenhang widerspiegelt.«²⁶ Dieses »Weltmodell« erscheint so als artifizuell gestalteter Mikrokosmos der Welt als Makrokosmos. Zur Bestimmung einer materialistisch begründeten Musikgeschichtsschreibung verwendet Georg Knepler Begriffe und Denkfiguren, die nahezu nahtlos mit dem skizzierten Spiegel- und Analogiedenken vermittelbar sind:

»Wie das Gesamtbild der Epoche sich im Splitter des Einzelbewußtseins spiegelt, das kann dem Forscher durch das Studium der individuellen Lebensbedingungen und -ereignisse (oft, sogar meist) klarer werden als durch sonst eine Methode. Wenn er es versteht, gedankliche und kompositorische Strukturen miteinander in Beziehung zu setzen, stößt er dann auf Phänomene, die ich in dem [...] Terminus ›Entwicklung musikalischer Zeichen‹ zu fassen suchte. Das impliziert, daß Musik Zeichen bilden kann für Nicht-Musikalisches, für ›Heterogenes‹ [...]. Und dieses andere, Heterogene, Nicht-Musikalische, auf das Musik sich bezieht, ist immer gesellschaftlicher und historischer Natur. Je rei-

24 | Hans Heinz Holz und Thomas Metscher, Art. »Widerspiegelung«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden (Studienausgabe)* 6, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart und Weimar 2010, S. 617–669, hier S. 662.

25 | Holz, *Weltentwurf und Reflexion* (2005), S. 533.

26 | Ebd., S. 664.

cher, je heterogener das herangezogene Beobachtungsmaterial ist, desto besser die Chance, Gesetzmäßigkeiten herauszuarbeiten.«²⁷

Wenn nun im Folgenden davon die Rede ist, dass das Werk etwas widerspiegelt, so handelt es sich beim Objekt des Reflexionsprozesses um gesellschaftliche Phänomene, die als ›Makrokosmos‹ vom Werk als ›Mikrokosmos‹ in der ›richtigen Proportion‹ widergespiegelt werden: »Das Organisierte der Werke ist gesellschaftlicher Organisation entliehen.«²⁸ Dies ist freilich nicht so mechanisch und holzschnittartig zu denken, dass, wie es Hanns Eisler notierte, die »Organisation der Töne [...] die gesellschaftliche Situation« widerspiegelt und eine »Veränderung der Produktionsmethoden, eine Veränderung der Klassenstruktur [...] auch eine Veränderung der Organisationsmethoden der Töne« bewirkt;²⁹ doch ist dieser verkürzenden Aussage der Kerngedanke zu entnehmen, dass es sich beim Objekt des Reflexionsprozesses nicht um Individuell-Kontingentes, sondern um umfassendere Strukturen handelt.

Wie soll die Eigenschaft musikalischer Werke, dass sie einen Gegenstand im beschriebenen Sinne abbilden oder spiegeln können, an ihnen überhaupt zu erkennen sein? Wenn Adorno behauptet, dass all jenes »was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, [...] aus der Realität in die Kunstwerke emigriert« ist, sie also »immer auch zu deren Nachbild« werden,³⁰ so wäre zu fragen, welche Merkmale der Werke uns mitteilen, dass sie tatsächlich deren Nachbilder sind. Dies ist über ihre ›Signaturen‹ zu erkennen, über Zeichen also, die die Musik »bilden kann für Nicht-Musikalisches, für ›Heterogenes‹.«³¹ Zum einen sollen die nun folgenden Beispiele zeigen, welche Merkmale musikalischer Werke als Signaturen verstanden werden: Es sind dies bestimmte Kompositionstechniken, Weisen der Materialbehandlung, individuelle Charakteristika einzelner Werke und so fort. Zum andern soll mit ihnen auch die entscheidende Schwäche des Bemühens, die Signaturen der Werke zu entschlüsseln, deutlich werden: Die Signaturen er-

27 | Georg Knepler, »Über die Nützlichkeit marxistischer Kategorien für die Musikhistoriographie. Reflexionen anlässlich des Erscheinens von Carl Dahlhaus' *Die Musik des 19. Jahrhunderts*«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 24 (1982), H. 1, S. 31–42, hier S. 40.

28 | Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (= Gesammelte Schriften 14), Frankfurt am Main ⁸1992, S. 254–255.

29 | Hanns Eisler, [Thesen], in: *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer (= Gesammelte Werke 3,1), Leipzig 1973, S. 117–120, hier S. 117. Siehe die Kritik hieran bei Peter Rummenheller, *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1978, S. 27–31.

30 | Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften 7), Frankfurt am Main 1997, S. 158.

31 | Knepler, »Über die Nützlichkeit marxistischer Kategorien« (1982), S. 40.

weisen sich oftmals nicht so sehr als das Abbild einer ›äußeren‹ Realität – im Sinne der traditionellen Signaturenlehre –, sondern eher als das Resultat eines bestimmten Interpretationswillens. Über die in die Werke hineingedeuteten Signaturen lassen sich Werke scheinbar mühelos normativ und politisch in dem Sinne deuten, dass die Werthaltung des Interpreten zum – bewussten oder unbewussten – Maß der exegetischen Bemühungen wird und das Werk im äußersten Fall eher Spiegel eines Rezeptionsphänomens als seiner eigenen Epoche ist.

Peter Rummenhüller beschreibt Domenico Scarlattis Klaviersonate »Esercizio« in d-Moll (aus den »Essercizi« von 1738) anhand der Metapher des Uhrwerks.³² In ihrem »mechanistischen« und rationalen Bau versteht er sie als Spiegel barocken Denkens.³³ »Es ist die immanente Struktur der Musik selber, die bis in die kleinsten Details hinein den Geist ihrer Zeit nachvollzieht[,] zeitgemäße Ausprägung in der Musik.«³⁴ Zugleich will er in ihr aber auch die feudalen gesellschaftlichen Strukturen der Barockzeit erkennen; denn ihre Bestandteile entsprechen der »breite[n] Ebene der ›Untertanen‹ [unterhalb des Fürsten], ihrer Größe nach sehr verschiedene, ihrer Funktion nach aber gleiche Räder eines großen Uhrwerks.«³⁵ Der absolutistischen Gesellschaft »entspricht das spekulativ Additive, das kalkulierte Zusammenfügen kleiner und kleinster Teile zum funktionierenden Ganzen, durchschaubare Rationalität vom Ton-system aufwärts bis zum auszudrückenden Affekt.«³⁶ Vergleichbar soll es im Concerto grosso zugehen, in dem »sich in der Gruppierung des Musizierens (Gegenüberstellung von Tutti und Concertino, später von Tutti und Solo) die differenzierte Widerspiegelung des Ineinandergreifens und Sichabsetzens der im wahrsten Wortsinn ›gesellschaftlichen‹ Gruppen des feudalen Absolutismus« findet.³⁷ Ähnlich wollen Leo Balet und Eberhard Rebling den Absolutismus formal in der Musik wiederentdecken: So zeige sich das Absolute sinnbildlich in der ruhelosen Bewegtheit im Reihungsprinzip als Folge von Suitesätzen oder könne die formale Symmetrie – so etwa in der dreisätzigen Form der Ouvertüre oder in der binnensymmetrischen Gliederung des Concerto grosso – als Ausdruck von Souveränität, Macht und Statik gelesen werden.³⁸

32 | Rummenhüller, *Einführung in die Musiksoziologie* (1978), S. 82–83 und S. 95.

33 | Ebd., S. 95–97.

34 | Ebd., S. 99.

35 | Ebd., S. 98.

36 | Ebd., S. 113.

37 | Ebd., S. 99.

38 | Leo Balet und E. Gerhard [Eberhard Rebling], *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* [1936], hrsg. von Gert Mattenklott, Frankfurt am Main 1981, S. 468–471. Siehe vergleichbare Beispiele auch bei Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1973, S. 1249.

Für Ernst Hermann Meyer ist es eine bewusste Entscheidung des Künstlers, aus welcher Perspektive die Gesellschaft gespiegelt wird, wenn der Künstler Partei »für die fortschrittlichen Kräfte der Gesellschaft« ergreift.³⁹ Das gegen feudale Schranken gerichtete Ideal des Bürgertums zur Zeit der Aufklärung, das Streben nach Fortschritt, Freiheit und Emanzipation, bildet nach Meyer die bürgerliche Musik dieser Zeit ab.⁴⁰ Die Sonatenform deutet er als den artifiziellen Ausdruck dieser Geisteshaltung.⁴¹ Den Inhalt der Sonate will er als »das Ringen um die immer freiere Gestaltung der bürgerlichen Gefühls- und Gedankenwelt« verstanden wissen, er soll »vorwärtsdrängend und befreiend« gewesen sein. Die Sonatenform »ermöglicht den Ausdruck eines im Grunde positiven, lebensbejahenden, kämpferischen Weltbildes.«⁴² Dieses letztlich auf Assoziationen beruhende sinndeutende Verfahren lebt unter anderem in den Arbeiten Susan McClarys fort. Ganz im Sinne Meyers liest sie etwa in den zweiten Satz des Klavierkonzerts KV 453 von Mozart die Darstellung eines Konflikts zwischen dem aufgeklärten Subjekt und der aristokratischen Gesellschaft hinein.⁴³

Überhaupt liefert – seit dem 19. Jahrhundert – die Musik zwischen Mozart und Beethoven die ideale Projektionsfläche, in die sich Ideale von Fortschritt um Emanzipation hinein deuten lassen. Den Topos, Musik zum Spiegel bürgerlicher Freiheitsbestrebungen zu machen, bedient etwa auch Dieter Schnebel, wenn er Beethovens Komponieren als »Spiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse« auslegen will.⁴⁴ In der »kompositorischen Tätigkeit« soll sich nach Schnebel »die Aktivität des Citoyen« ausdrücken. Das Erlebnis der Französischen Revolution, die »Autonomie«, die »Gemeinschaft freier Individuen« und »Optimismus« versprochen habe, zeige sich in Beethovens Kompositionstechnik. »In Beethovens Komponieren spiegeln sich die neuen Verhältnisse, [...] die tätige und angreifende Formung des musikalischen Stoffs, welche jeweils Einheit zu Mannigfaltigkeit entwickelt, ist die ästhetische Transformation der bürgerlichen Bewegung.«⁴⁵ In der sich anschließenden Restaurationszeit habe Beethoven wiederum eine analoge Kompositionstechnik entwickelt. »Die ma-

39 | Ernst Hermann Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1952, S. 62.

40 | Ebd., S. 69.

41 | Ebd., S. 71.

42 | Ebd.

43 | Susan McClary, »A Musical Dialectic from the Enlightenment. Mozart's ›Piano Concerto in G Major, K. 453‹, Movement 2«, in: *Cultural Critique* (1986), H. 4, S. 129-169.

44 | Dieter Schnebel, »Das angegriffene Material. Zur Gestaltung bei Beethoven«, in: *Beethoven '70*, hrsg. von Theodor W. Adorno u. a., Frankfurt am Main 1970, S. 45-55, hier S. 53.

45 | Ebd., S. 53 f.

teriale Einheit geht verloren und die Formen werden brüchig. Die Methode, den musikalischen Stoff in verschiedenen Graden auszuformen, zu konzentrieren oder gehen zu lassen, führt denn auch zu anderen Resultaten, nämlich zu Divergenz: die Gebilde laufen auseinander, verlieren auch den Zusammenhang.«⁴⁶ In Schnebels Deutung registriert die Musik den »sich anbahnende[n] Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft«.⁴⁷

Solche Interpretationsmuster lassen erheblichen Raum für noch so divergierende Analogisierungen musikalischer und gesellschaftlicher Strukturen. Nach Paul-Heinz Dittrich soll die Sonatenhauptsatzform nicht – wie bei Meyer – Ausdruck eines emanzipatorischen, sondern eines hierarchischen und totalisierenden Denkens sein. Die Hierarchie von Haupt- und Nebenthema versteht er als »eine Gewalt, die man zu beachten hat. Für mich sind die Teile gleich«. Daher bevorzugt er die »Reihungsform« als Sinnbild für Gleichwertigkeit: »Es wird nichts über oder unter einen anderen Aspekt gestellt. Da wirkt vielleicht ein Demokratiegesetz.«⁴⁸

Die Offenheit des Analogiedenkens für die unterschiedlichsten Wertungen und politischen Gesinnungen wird an der Gegenüberstellung zweier Brahmsdeutungen deutlich. Werden nur die nötigen Kunstgriffe angewandt, sind seine Symphonien wahlweise die »mikrokosmischen« Abbilder des niedergehenden Bürgertums oder von Geschlechterkonflikten. Im letzteren Sinn unterlegt McClary dem ersten Satz der dritten Symphonie von Brahms eine Erzählung, die von der Grundannahme ausgeht, dass das musikalische Material, mit dem komponiert wird, so sehr durch Konventionen bestimmt ist, dass der Komponist es nicht vermeiden kann, diese Konventionen als Inhalte in seine Werke mit hineinzutragen.⁴⁹ Brahms' formale Gestaltung des Satzes, der auf einem »männlichen« ersten und einem »weiblichen« zweiten Thema basiert und am Ende auf einen ungelösten Konflikt hinauslaufe, bedeutet für sie letztlich das Spiegelbild realer Geschlechterverhältnisse.⁵⁰ Für Harry Goldschmidt sind es dagegen nicht die Geschlechter, sondern die Klassenverhältnisse, die er aus Brahms' Symphonien herausliest. Goldschmidt moniert an Brahms, dass er die Wirklichkeit gewissermaßen aus dem falschen Winkel spiegelt, sodass an seiner Musik nicht der eigentliche historische Sinn seiner Epoche sicht-

46 | Ebd., S. 54.

47 | Ebd.

48 | Daniel zur Weihen, »Gespräch mit Paul-Heinz Dittrich«, in: *Sinn und Form* 52 (2000), H. 6, S. 845–859, hier S. 856.

49 | Susan McClary, »Narrative Agendas in ›Absolute‹ Music. Identity and Difference in Brahms's Third Symphony«, in: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, hrsg. von Ruth A. Solie, Berkeley und Los Angeles 1993, S. 326–344, hier S. 343.

50 | Ebd., S. 339 f.

bar werden kann. Denn Brahms gestalte in seiner Musik den Ausdruck von Resignation als Abbild des Niedergangs der bürgerlichen Klasse, weil sie die »historische Rolle der Arbeiterschaft« nicht abzubilden vermag.

»Daher sein Schwanken zwischen lebensfrohem Optimismus und tiefer Resignation, die ihn vor allem nach 1889 immer ausschließlicher beherrscht. Daher seine energischen, kämpferischen Züge voller Auflehnung, die sich jedoch stets wieder verflüchtigen, ohne wie bei Beethoven zu klaren eindeutigen und positiven Schlüssen zu führen.«⁵¹

Im 20. Jahrhundert scheinen sich vor allem die Dodekaphonie und der Jazz anzubieten, um musikalische Kunstwerke im Sinne eines Mikrokosmos der Gesellschaft deuten zu können. Der Makrokosmos, dessen Abbild sie sein sollen, ist die demokratische Gesellschaftsordnung in den USA und – mit Beginn der Weimarer Republik – in Deutschland; wobei die diese Deutungsversuche fundierenden Werthaltungen vollkommen unterschiedlich sein können. »Das demokratische Amerika«, so Hermann Schildberger, »schuf sich ein nach demokratischen Regeln gehandhabtes Orchester. Jeder Spieler darf ein unbekümmertes und ausgeprägtes Eigenleben führen, die Individualität seines Instrumentes in weitestgehendem Maße zur Geltung bringen, und doch ordnet er sich dem Staatswesen, seinem Orchesterkörper, in vorbildlicher Weise unter. Die Selbstdisziplin ist eine bewunderungswürdig strenge.«⁵² Norbert Nagler legt sich die Frage zur Beantwortung vor, »inwieweit die Dodekaphonie wichtige Aspekte des geistigen Überbaus der Zeit verwirklicht.«⁵³ Die Dodekaphonie versteht er als ein »Demokratiemodell«, weil entsprechend »dem bürgerlichen Egalitätsprinzip« in ihr die »freie Mobilität der Töne musikgesetzlich« geregelt ist.⁵⁴ Doch will er zugleich »das formaldemokratische Gleichberechtigungsprinzip« der Dodekaphonie »von monarchistischen und feudalen Ungleichzeitigkeiten überfremdet« wissen. Er entziffert diese damals neue Kompositionstechnik als Abbild »des gesellschaftlichen Überbaus in der Gründungsphase der Ersten Österreichischen Republik. Mit der Übernahme der Regierungsverantwortlichkeit 1919 verfolgt die bürgerliche Reaktion den Zweck, die republikanische Wirklichkeit durch den progressiven Abbau der Demokratie in eine

51 | Harry Goldschmidt, »Das Vermächtnis von Johannes Brahms. Zu seinem 120. Geburtstag am 7. Mai«, in: *Musik und Gesellschaft* 3 (1953), H. 5, S. 162–167, hier S. 166.

52 | Hermann Schildberger, »Jazz-Musik«, in: *Die Musik* 17 (1925), H. 12, S. 914–925, hier S. 916.

53 | Norbert Nagler, »Restauration und Fortschritt«, in: *Arnold Schönberg*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 1980, S. 151–201, hier S. 185.

54 | Ebd., S. 190.

ständig geordnete Gesellschaft zu retransformieren.«⁵⁵ Eine »vergleichbare Refeudalisierungstendenz« soll sich nun Nagler zufolge in der »monarchischen Demokratisierung der Musik bei Schönberg« abzeichnen.⁵⁶ So »spiegelt die rückwärtsgewandte Weiterentwicklung des musikalischen Materials den geschichtlichen Prozeß in höchster Verdichtung wider: die Kontinuität mit dem Erbe der Habsburger Monarchie wird durch die Konstituierung der Ersten österreichischen Republik nicht durchschnitten.«⁵⁷

Aufseiten derjenigen, die der neuen politischen Ordnung der Weimarer Republik kritisch bis offen feindlich gegenüberstehen, trägt dagegen die neue Musik die Signaturen des Verfalls. Von der Prämisse ausgehend, dass das »Schicksal der europäischen Musik« der »Spiegel des Schicksals der europäischen Seele« sei,⁵⁸ klagt Carl Petersen, dass sich die »zersetzte bürgerliche Welt« mit der neuen Musik das »musikalisch[e] Spiegelbild ihrer selbst« schaffe.⁵⁹ »Hier sind [...] alle seelischen und musikalischen Verfallserscheinungen der Moderne bis in die Karikatur hinein verzerrt. Der offene Anarchismus ist erreicht. Alles liegt in Schutt zerfallen.«⁶⁰ Diesen Topos, die »Zersetzung« der gesellschaftlichen Ordnung spiegle sich in der »Zersetzung« der musikalischen Ordnung, bedient ebenfalls Karl Blessinger, wenn ihm zufolge die Zwölftonmusik »in der Musik dasselbe wie die jüdische Gleichmacherei auf allen anderen Gebieten des Lebens [bedeutet]: die 12 Töne des Klaviers sollen einander unter allen Umständen völlig gleichgestellt sein, sie alle müssen gleich oft auftreten, und keiner darf den anderen gegenüber irgendeinen Vorrang einnehmen.«⁶¹

Aus politisch entgegengesetzter Perspektive versteht Adorno die Zwölftonmusik gerade als Chiffre für gesellschaftliche Zwangsverhältnisse; denn sie macht keine »Konzessionen an jenes Menschliche, das sie, wo es noch lockend sein Wesen treibt, als Maske der Unmenschlichkeit durchschaut. Ihre Wahrheit scheint eher darin aufgehoben, daß sie durch organisierte Sinnleere den Sinn der organisierten Gesellschaft, von der sie nichts wissen will, dementiert, als daß sie von sich aus positiven Sinnes mächtig wäre. Sie ist unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmten Negation verhalten.«⁶² Die Zufallsoperati-

55 | Ebd., S. 186.

56 | Ebd.

57 | Ebd.

58 | Carl Petersen, »Vom Gesetz der Musik«, in: ders. und Erich Wolff, *Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart*, Breslau 1923, S. 119–261, hier S. 123.

59 | Ebd., S. 257.

60 | Ebd.

61 | Karl Blessinger, *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*, Berlin 1944, S. 121.

62 | Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften 12), Frankfurt am Main ⁸1997, S. 28.

onen von John Cage scheinen daher geeigneter zu sein, um Musik als Abbild von Freiheit zu interpretieren, weil er nicht, wie es Jean-François Lyotard ausdrückt, ein altes gegen ein neues Dispositiv eintauscht.⁶³ Doch, warnt Heinz-Klaus Metzger, »spiegelt [Cages Musik] in der Tat nichts als erreicht vor«. Dass die Resultate seiner Werke nicht vorauszusehen sind, »ist zugleich der zarte metaphysische Takt eines musikalischen Beginns, das seiner immanenten Perspektive nach zu der präzisen politischen Signifikation einer dermaleinst vom Prinzip der Herrschaft emanzipierten Welt zu gravitieren sich vermißt«. ⁶⁴

Was folgt nun aus den Beispielen, deren Zusammenstellung zwar recht lose erscheint, aber die weite Verbreitung des Analogie- und Spiegeldenkens in unterschiedlichen Textgattungen zeigt – von feuilletonistischen Genres über Äußerungen von Komponisten bis hin zu Texten, deren Autoren einen wissenschaftlichen Anspruch verfolgen? Einerseits wird das materialistische Fundament deutlich: Werke gelten nicht in erster Linie als geistige Produkte eines von der Gesellschaft hermetisch geschieden erachteten Subjekts. Vielmehr wird ihr Gehalt aus der unmittelbaren Lebenspraxis, aus der heraus sie entstanden sind, abgeleitet. Freilich sollen sie nicht deren plattes Abbild sein, sondern diese durch die subjektive Perspektive des Komponisten vermittelt widerspiegeln. Je stärker freilich die angenommene Eigenleistung des Subjekts zum Maß der Werkauslegung wird, umso deutlicher tritt gerade bei jenen Autoren, die Kunst als gesellschaftlich bestimmt verstehen, zugleich aber an der Autonomie der Kunst festhalten wollen, das Dilemma hervor, wie Autonomie und Heteronomie in einem Werk als vereint gedacht werden können. In der Musikwissenschaft wurde hierfür die auf Friedrich Engels zurückgehende Formel von der »relativen Autonomie« aufgegriffen, die freilich eine Lösung des Problems eher begrifflich suggeriert als sachlich herbeiführt.⁶⁵ Denn im Falle eines konsequent durchgeführten materialistischen Monismus universell geltender Gesetze der Reflexion muss jede noch so sehr relativierte Form von Selbstgesetzlichkeit als Fiktion erscheinen.

Andererseits lässt sich wissenschaftstheoretisch an den angeführten Beispielen zeigen, dass es eine dem Musikverstehen selbst inhärente Form von Rationalität ist, die es anfällig für »äußere« Einflüsse werden lässt: für jeweilige

63 | Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Berlin 1982, S. 117.

64 | Heinz-Klaus Metzger, »John Cage oder Die freigelassene Musik«, in: *Musik auf der Flucht vor sich selbst. Acht Aufsätze*, hrsg. von Ulrich Dibelius (= Reihe Hanser 28), München 1969, S. 133-149, hier S. 145.

65 | Friedrich Engels, »Brief an Conrad Schmidt« [1890], in: *Marx Engels Werke* 37, hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED, Berlin 1967, S. 488-495, hier S. 490 und S. 493. Zum Problem der Deutung musikalischer Werke als autonom siehe Harry Goldschmidt, »Zur Methodologie der musikalischen Analyse«, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1961), H. 4, S. 3-30.

Diskurspraktiken, Normen oder politische Imperative. Doch weshalb soll dieses Musikverstehen rational genannt werden, wenn einige Beispiele scheinbar nichts als beliebig-subjektives Semantisieren musikalischer Strukturen zu sein scheinen? Sie zeigen, dass faktisch die ihnen zugrunde liegenden Annahmen im hohen Maße intersubjektiv verstehbar sind; eine Kontroverse etwa darüber, inwiefern die Dodekaphonie ein Spiegel einer demokratischen Gesellschaftsordnung ist, wäre nicht möglich, wenn es nicht eine Diskursgemeinschaft gäbe, in der Common Sense darüber herrscht, welche Aussagen über ein Kunstwerk überhaupt als sinnvoll infrage kommen und welche nicht. Wenn Rationalität als ein »Vermögen der Strukturierung der Welt« verstanden wird, das »gleicherweise dem Erkennen wie Handeln« zukommt,⁶⁶ dann handelt es sich beim Analogiedenken um einen möglichen Typus von Rationalität neben etwa der klassischen formalen, zweiwertigen Logik, dem dihairtischen⁶⁷ oder dialektischen⁶⁸ Rationalitätstypus. »Es liegt hier«, wie es Ludwik Fleck beschreibt, »ein geschlossenes, logisches und auf einer Art Analyse der Empfindungen (wenigstens auf Identität der Empfindungen) aufgebautes System vor.«⁶⁹ Die Rationalität des Analogiedenkens ließe sich daher mit Fleck als ein Denkstil beschreiben, nämlich als die »Bereitschaft für selektives Empfinden und für entsprechend gerichtetes Handeln«. ⁷⁰ Fleck definiert einen Denkstil »als gerichtetes Wahrnehmen, mit entsprechendem gedanklichen und sachlichen Verarbeiten des Wahrgenommenen [...]. Ihn charakterisieren gemeinsame Merkmale der Probleme, die ein Denkkollektiv interessieren; der Urteile, die es als evident betrachtet; der Methoden, die es als Erkenntnismittel anwendet.«⁷¹ Der Denkstil »wird zum Zwange für Individuen, er bestimmt, was nicht anders gedacht werden kann.«⁷²

Dass ein Werk als Mikrokosmos verstanden wird, ist das Ergebnis der impliziten Grundannahme einer reflexiven Wirklichkeitsstruktur, denn die Gestaltung der Abbildhaftigkeit des Werks wird nicht als ein bewusster Akt, als Ergebnis allein der Kreativität und Phantasie des Komponisten verstanden und aus der kausalen Verknüpfung empirischer Tatsachen abgeleitet. Nach dem Holz'schen metaphysisch-spekulativen Modell muss das Zustandekom-

66 | Karen Gloy, *Vernunft und das Andere der Vernunft*, Freiburg im Breisgau und München 2001, S. 37.

67 | Ebd., S. 67-114.

68 | Ebd., S. 115-169.

69 | Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, hrsg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt am Main 92012, S. 168.

70 | Ebd., S. 130.

71 | Ebd.

72 | Ebd.

men der Spiegelungen zwischen Werk und Welt auch gar nicht mehr weiter begründet werden, weil er davon ausgeht, dass »die *logische* Struktur des [...] Verhältnisses von Denken und Sein *exakt* der logischen Struktur des Verhältnisses von Spiegel und Bespiegeltem« entspricht.⁷³ Wenn das Denken Spiegel des Seins und das Kunstwerk Produkt des Denkens ist, dann ist auch das Kunstwerk prinzipiell Spiegel des Seins, ohne dass dies am konkreten Werk erst aufzuweisen wäre.

Mit Hilfe des Analogiedenkens den Sinn musikalischer Werke verstehen zu können, ist letztlich ein Mittel zur Interpretation. Die Werke »sagen« nicht, wo sie ihre Signaturen tragen und wie diese zu lesen sind, diese müssen über den Weg der Interpretation erst dechiffriert werden. Problematisch erscheint dies zunächst dann nicht, wenn die Interpretation überprüfbar und kritisierbar ist und sich durch eine plausiblere ersetzen lässt. In diesem Fall liegen ihr falsifizierbare Annahmen zugrunde und ihre methodischen Grundlagen bleiben transparent. Sie steht dann einem Diskurs offen, in dem sie verworfen, bestätigt oder weiterentwickelt werden kann. Doch ist dies dann nicht mehr der Fall, wenn sie die Struktur eines Zirkels aufweisen. Ob die Dodekaphonie die Analogie zu gesellschaftlicher Gleichberechtigung oder zu staatlichen Zwangsverhältnissen darstellt, ist nur scheinbar das Ergebnis der Interpretationsleistung. Tatsächlich muss zuvor schon festgelegt werden, was sich in der Musik spiegeln soll, wie es die oben angeführten kontroversen Deutungen vergleichbarer musikalischer Phänomene zeigen. Ihre Grundannahmen lassen sich nicht mehr falsifizieren und die Interpretationsleistung ist eher Resultat esoterischen Wissens als eines offenen Diskurses.

Dies führt zu einem unter wissenschaftstheoretischem Blickwinkel brisanten Punkt, nämlich zu der Frage, ob oder inwiefern die in den angeführten Werkinterpretationen enthaltenen Wertungen einem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit im Wege stehen oder nicht. Die Beispiele ließen deutlich erkennen, wie sehr der eigene Standpunkt bestimmt, was in die Werke hineingelesen wird und was nicht. Dass die normative Motivation, ein Argument hervorzu- bringen, nichts über die Triftigkeit des Arguments aussagt, ist evident. Auch der Anspruch, Wertungen und Interessen ausblenden zu können, die das wissenschaftliche Vorgehen und seine Ergebnisse immer mitbestimmen werden, dürfte sich als illusorisch erweisen.⁷⁴ Wissenschaft findet nicht autonom, in einem nur imaginierbaren, von der Lebenspraxis isolierten Raum statt. Zur Diskussion steht daher hier auch nicht die Wertgrundlage der angeführten Autoren, von der ihre Werkinterpretationen geleitet werden, sondern die Frage, ob

73 | Hans Heinz Holz, *Dialektik und Widerspiegelung* (= Studien zur Dialektik), Köln 1983, S. 67, Herv. orig.

74 | Jürgen Kocka, *Sozialgeschichte. Begriff - Entwicklung - Probleme*, Göttingen ²1986, S. 42 f.

die Wertungen das methodisch-argumentative Vorgehen selbst so weit bestimmen, dass es sich einem offenen Diskurs mit seinen intersubjektiven Überprüfungsmechanismen entzieht. Jürgen Kocka nennt in diesem Zusammenhang Kriterien, »die im Prinzip die Abgrenzung angemessener Argumentationen von unangemessenen erlauben«: Neben der Forderung, dass weder »fachspezifische Überprüfungsregeln und Methoden« noch die »Regeln der formalen Logik verletzt werden« dürfen, muss das »Bewußtsein von der Selektivität der zu erzielenden Ergebnisse [...] für den Erkenntnisvorgang selbst konstitutiv« sein und »der selektive Charakter des erzielten Ergebnisses [...] wenigstens andeutungsweise gekennzeichnet« werden.⁷⁵ Gerade mit den letzten der von Kocka angeführten Forderungen treten etliche der oben besprochenen Beispiele in ein kaum übersehbares Spannungsverhältnis. Was die »fachspezifischen Überprüfungsregeln« betrifft, so sind jene Werkdeutungen vorzuziehen, die im Prinzip kritisierbar und nicht zirkulär sind. Dies ist dann der Fall, wenn eine Interpretation durch stichhaltige Indizien gestützt wird – durch welche Art von Quellen auch immer –, die intersubjektiver Überprüfbarkeit offenstehen. Das rein assoziative Semantisieren von musikalischen Strukturen, dessen letztlich esoterische Ergebnisse nur geglaubt werden können, leistet dies nicht, weil hier ein exklusiver Dialog allein zwischen dem Interpreten und seinem Gegenstand stattfindet, der sich der Kritik durch eine Diskursgemeinschaft von vornherein entzieht.

»Vernunft ist nur selten vernünftig«

Vom Umgang mit Gefühl und/oder/als Vernunft im Wissenschaftssystem

Gerald Lind

Immanuel Kant fasst in seiner 1798 erschienenen Schrift *Der Streit der Fakultäten* Vernunft als »das Vermögen, nach der Autonomie, d. i. frei (Prinzipien des Denkens überhaupt gemäß) zu urteilen«.¹ Dabei stellt Kant den Konnex von freiem Denken und dem Gebrauch der Vernunft heraus, den er über seine Einteilung in obere Fakultäten (Jus, Theologie, Medizin) und untere Fakultät (Philosophie) herleitet. Die oberen Fakultäten dienen nach Kant in erster Linie nicht der Vernunft, sondern der Macht im Sinne einer außerwissenschaftlichen, normierenden Autorität (dem Staat oder der Kirche). Die untere Fakultät, die Philosophie (die damals auch Fachbereiche der heutigen Naturwissenschaftlichen Fakultät umschloss), steht der Macht fern und ist jene Fakultät, »wo die Vernunft öffentlich zu sprechen berechtigt sein muß: weil ohne eine solche die Wahrheit (zum Schaden der Regierung selbst) nicht an den Tag kommen würde, die Vernunft aber ihrer Natur nach frei ist und keine Befehle etwas für wahr zu halten [...] annimmt«.²

Dieser aufklärerische Konnex von Vernunft und Freiheit gilt nicht nur für die von Kant bevorzugte Philosophische Fakultät, sondern ist zur Leitidee universitär organisierter Wissenschaft, ja zum Kern des Bildungsgedankens überhaupt geworden. So schreibt Wilhelm von Humboldt, prägender Akteur dieses Diskurses, schon 1792: »Der wahre Zweck des Menschen – nicht der, welchen die wechselnde Neigung, sondern welchen die ewig unveränderliche Vernunft ihm vorschreibt – ist die höchste und proportionirlichste Bildung seiner Kräfte zu einem Ganzen. Zu dieser Bildung ist Freiheit die erste, und unerlassliche

1 | Immanuel Kant, *Der Streit der Fakultäten*, hrsg. von Horst D. Brandt und Piero Giordanetti (= Philosophische Bibliothek 522), Hamburg 2005, S. 27.

2 | Ebd., S. 19.

Bedingung.«³ Dabei ist es, wie Humboldt an anderer Stelle fordert, ganz wesentlich, dass sich der Staat »immer bewußt bleiben« muss, »daß er [...] hinderlich ist, sobald er sich hineinmischt, daß die Sache [die universitär organisierte Wissenschaft] an sich ohne ihn unendlich besser gehen würde«.⁴ Humboldt bezeugt an selber Stelle jedoch auch ein vom Ideal abweichendes pragmatisches Bewusstsein von der bis heute nicht gebannten Gefährdung der Freiheit durch die »Anstalten selbst, die, wie sie beginnen, einen gewissen Geist annehmen und gern das Aufkommen eines anderen ersticken«.⁵ Es gibt also schon bei Humboldt eine doppelte Differenzierung von Vernunft: Zum einen ist Vernunft die Basis für einen holistisch gedachten Bildungsgang, der nicht nur den kognitiven Bereich, sondern den gesamten Menschen erfassen soll. Zum anderen gibt es die Warnung vor einer nicht der wissenschaftlichen, sondern der auf statusrelevanten Machterhalt innerhalb von Wissenschaftshierarchien bezogenen Vernunft. Die erstere, als Freiheitsgarantie verstandene Vernunft, soll sich nun, so das bis heute unverändert gültige Ideal, als handlungsleitendes Moment in alle Praktiken des Wissenschaftssystems einschreiben.⁶ Nicht nur

3 | Wilhelm von Humboldt, »Ideen zu einem Versuch, die Gränzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen«, in: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte* (= Werke in fünf Bänden 1), Stuttgart 1960, S. 56–233, hier S. 64.

4 | Wilhelm von Humboldt, »Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin«, in: *Was ist Universität? Texte und Positionen zu einer Idee*, hrsg. von Unbedingte Universitäten, Zürich 2010, S. 95–103, hier S. 96.

5 | Ebd., S. 98. Pierre Bourdieu greift übrigens im zweiten Kapitel seiner Studie *Homo academicus* (als Referenz auf Kant ebenfalls »Der Streit der Fakultäten« genannt) Kants Analyse auf und aktualisiert sie, damit auch die faktische Nicht- und Nie-Realisierung des Humboldt'schen Bildungsideals indirekt markierend. Den in der »soziale[n] Hierarchie« höher stehenden Angehörigen der staatsnahen Fakultäten schreibt Bourdieu den »Besitz von politischem und ökonomischem Kapital« zu, den innerhalb einer »genuin kulturelle[n] Hierarchie« agierenden Proponent_innen der Geistes- und Sozialwissenschaften hingegen »Kapital an wissenschaftlicher Autorität bzw. intellektueller Prominenz« (Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, übers. von Bernd Schwibs, Frankfurt am Main 1992, S. 100). Aus dieser Konstellation ergeben sich »auch unterschiedliche Dispositionen der Akteure, die ungleich stark zu Konformität oder zum – untrennbar wissenschaftlichen und gesellschaftlichen – Bruch, zu Unterordnung oder Verstoß, zur Verwaltung der etablierten Wissenschaften oder zur kritischen Erneuerung der wissenschaftlichen Orthodoxie neigen bzw. gezwungen sind« (ebd., S. 121). Bei Bourdieu sind es also in direkter Fortführung der Kant'schen Denkbewegung die Geistes- und Sozialwissenschaften, die freies Denken als kritische, vernunftgeleitete, von wissenschaftsferner Macht abgegrenzte Erkenntnisgenerierung praktizieren.

6 | Obwohl in der Aufklärung der Vernunftimperativ besonders stark artikuliert wurde, ist er deutlich früher entstanden. Heiner Hastedt schreibt in *Gefühle. Philosophische*

die Generierung, Vermittlung und Bewertung wissenschaftlichen Wissens, so die Implikationen des Humboldt'schen Bildungsideals, auch die Etablierung akademischer Institutionen, die Rekrutierung wissenschaftlichen Personals und die Verleihung akademischer Titel soll vernunftbasiert erfolgen. Gefühle sind in dieser Denkweise, wiewohl Humboldt selbst die sinnliche Ebene von Bildung keineswegs fremd war, nicht vorgesehen. Sollte es sie dennoch geben, werden sie von der hegemonialen Vernunftmaxime des (aufgeklärten) Wissenschaftssystems verschleiert, verdrängt und unterdrückt.

Dabei blieb die Vernunftmaxime der Aufklärung im Verlauf der Geistesgeschichte keineswegs unterhinterfragt. Bereits in der Romantik wurde sie mit der Idealisierung von Sinnlichkeit und Irrationalität konterkariert. Eine besondere Rolle spielten in dieser nicht-vernunftgebundenen Gegenaufklärung Kunst, Musik und Literatur. Gerade daraus lässt sich auch das schwierige Verhältnis von Kunstwissenschaften und Kunst selbst erklären, da hier unterschiedliche Diskursmodi aufeinander prallen, und zwar nicht nur auf einer abstrakt-theoretischen Ebene, sondern oft auch als Interessens- und Gewissenskonflikt der einzelnen Wissenschaftler_innen, die aufgrund sinnlicher Nähe zu Literatur, Musik und Kunst Fächer studierten, die rational-analytische Distanzierungen zum Forschungsgegenstand einfordern. Aber natürlich reicht dieses Spannungsfeld zwischen vernunftorientierter Wissenschaft und nicht-vernunftorientierten, sinnlichen, irrationalen Untersuchungsgegenständen weit über den Kontext der Kunstwissenschaften hinaus, was insbesondere aus herrschafts-, fortschritts- und somit rationalismuskritischer Perspektive von der Kritischen Theorie herausgearbeitet und von Horkheimer und Adorno als »Dialektik der Aufklärung« bezeichnet wurde.⁷ Es lässt sich also durchaus sagen, dass das Masternarrativ der Vernunft von Anfang an von einem vernunftkritischen Nebennarrativ unterminiert wurde, ohne dass dabei aber die Wirkmächtigkeit des Masternarrativs für den Bereich der Wissenschaft entscheidend eingeschränkt worden wäre:⁸ Gefühle sind nach wie vor das große

Bemerkungen am Ende eines diskursgenealogischen Überblickskapitels zum »Dualismus von Verstand und Gefühl«: »Der Blick auf einige Philosophen der Vergangenheit von Platon über Aristoteles bis Kant, die für eine ganzen Tradition stehen, zeigte [...] eine Abwertung der Gefühle, die oft über einen postulierten Dualismus von Verstand und Gefühl eingeführt wird« (Heiner Hastedt, *Gefühle. Philosophische Bemerkungen*, Stuttgart 2005, S. 45). In der Aufklärung fand ein Transfer dieser philosophischen Gefühlsfeindlichkeit auf die anderen sich gerade ausdifferenzierenden Wissenschaftsbereiche statt.

7 | Vgl. hierzu Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main ²¹2013.

8 | Vgl. für weitere Zugänge zu diesem Themenkomplex: *The Re-Enchantment of the World. Secular Magic in a Rational World*, hrsg. von Joshua Landy und Michael Saler, Stanford 2009; Susan Sontag, »Gegen Interpretation«, in: *Kunst und Antikunst*. 24 li-

Andere, das zwar als Forschungsobjekt von Interesse ist – gerade im aktuellen Kontext des »emotional turn«⁹ –, das aber das Forschungssubjekt selbst nicht betrifft. In diesem Aufsatz soll nun dieses Andere des Wissenschaftssystems in den Blick genommen werden.

Methodisch leitend ist dabei eine anti-essentialistische Perspektivierung: Vernunft und Gefühl werden als Konstruktionen verstanden, die in »dritten Räumen« jenseits binärer Oppositionierungen verortet werden können. Der Begriff des »dritten Raumes« beziehungsweise des »Zwischenraumes« wird in differierenden theoretischen Rahmungen sowohl von Homi K. Bhabha als einem der wichtigsten Theoretiker der Postcolonial Studies (»interstices«, »in-between spaces«)¹⁰ wie auch vom Geographen Edward Soja (»thirdspace«)¹¹ verwendet. Wesentlich ist beiden Zugängen die Aufhebung klarer Grenzziehungen zwischen zwei oder mehreren symbolischen oder auch realen Räumen. Für diesen Aufsatz bedeutet das, Vernunft und Gefühl nicht als scharf abgrenzbares Gegensatzpaar zu betrachten, sondern vielmehr gerade auch die letztlich Bhabhas und Sojas Zugänge vorformatierende Derrida'sche »différance«¹² zwischen diesen beiden Begriffen und weiteren damit zusammenhängenden und diskursgenealogisch verschieden zu begreifenden Termini (Rationalität, Emotion) als permanent aktualisierbar zu denken. Diese kulturtheoretisch informierte Zugangsweise korrespondiert mit einer Auffassung von der »epistemische[n]« bzw. »kognitive[n]« Rolle der Emotionen«, womit Sabine A. Döring meint, »daß Emotionen ihrem Subjekt möglicherweise Wissen über die Welt vermitteln können.«¹³ Gefühle sind also keineswegs irrational

terarische Analysen, übers. von Mark W. Rien, Frankfurt am Main ¹⁰2012, S. 11–22; *Der Wissenschaftler und das Irrationale*, 4 Bde., hrsg. von Hans Peter Duerr, Frankfurt am Main 1985.

9 | Der Begriff wird von Thomas Anz in seinem Überblick zur proliferierenden und interdisziplinären Gefühls-/Emotions-/Affektforschung und in Referenz auf Doris Bachmann-Medicks Konzept der »Cultural Turns« angedacht: Thomas Anz, »Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung«, in: *literaturkritik.de* Nr. 12 (Dezember 2006), www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267 (abgerufen am 22.04.2015). Siehe auch Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006.

10 | Vgl. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London und New York 2004.

11 | Vgl. Edward W. Soja, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*, Malden u. a. 1996.

12 | Vgl. Jacques Derrida, »Die différance«, in: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, hrsg. von Peter Engelmann, Stuttgart 2004, S. 76–113.

13 | Sabine A. Döring, »Allgemeine Einleitung: Philosophie der Gefühle heute«, in: *Philosophie der Gefühle*, hrsg. von ders., Frankfurt am Main ³2013, S. 12–65, hier S. 17.

oder per se nicht-vernünftig, sie können zu Trägern von Wissen werden und mit Wertungen semantisiert Rückschlüsse auf soziale Strukturen und Akteur_innen ermöglichen.¹⁴ Auch Heiner Hastedt beschreibt Rationalität und Gefühle als dritte Räume jenseits von Reinformen, die gerade erst durch ihre Aufladung mit dem vermeintlich Anderen fassbar werden: »Während die Vernunft ohne Verkürzung auf Utilitarismus, Instrumentalisierung und Rationalisierung zu denken ist, macht es Sinn, auf Seiten des Gefühls das Kognitive einzubeziehen.«¹⁵

Wenn also weiter oben von der Vernunft als dem »großen Anderen« des Wissenschaftssystems gesprochen wird, so wird eine heuristische Zuspitzung vorgenommen, die ein Ideal als Konstruktion sichtbar machen soll, und nicht etwa ein essentialisierendes Verständnis von Vernunft und Gefühl formuliert. Die Konstruktivität dieses Ideals wird übrigens gerade in den »dritten Räumen« des Wissenschaftssystems deutlich, in jenen halbprivaten, halboffiziellen Gesprächen am Rande von Tagungen und Seminaren, in denen Wissenschaftler_innen bisweilen auch hochemotional die Vorgänge im »Betrieb« kommentieren. Hier wird der »Gegensatz von verstandesorientiertem Selbstanspruch und gefühlter Wirklichkeit« plötzlich deutlich: »Überzogene Erwartungen und Hoffnungen, die als eine Form des verstandesorientierten Idealismus gedeutet werden können, kippen um in eine beklagenswerte Realität im Alltäglichen«.¹⁶ Da allerdings das Quellenmaterial zu solchen Kommunikationsformen relativ problematisch¹⁷ und der zur Verfügung stehende Platz für diesen Aufsatz

14 | Vgl. hierzu auch Ronald de Sousa, *Die Rationalität des Gefühls*, übers. von Helmut Pape, Frankfurt am Main 2009. De Sousas Grundthese lautet: »Entgegen einem verbreiteten Vorurteil sind Vernunft und Gefühl keine natürlichen Gegner. Ganz im Gegenteil: Ich werde zeigen, daß die Berechnungen der Vernunft, wenn sie hinreichend komplex geworden sind, ohne die Leistung des Gefühls wirkungslos würden« (S. 11 f.).

15 | Hastedt, *Gefühle* (2005), S. 145.

16 | Ebd., S. 143.

17 | Dennoch gibt es einige Genres an den Rändern wissenschaftlichen Schreibens, in denen informelle Kommunikationsräume geöffnet werden. Pierre Bourdieu spricht in *Homo academicus* einige »kleinere« Textsorten wie Vorworte oder einleitende Bemerkungen an, die auch auf die soziale Ebene von Wissenschaft verweisen (Bourdieu, *Homo academicus* (1992), S. 49). Peter Auer und Harald Baßler machen Fußnoten als Ort persönlicher Informationen zu Wissenschaftler_innen aus (vgl. Peter Auer und Harald Baßler, »Der Stil der Wissenschaft«, in: *Reden und Schreiben in der Wissenschaft*, hrsg. von dens., Frankfurt am Main 2007, S. 9–29, hier S. 22). Aus meiner Sicht wären auch Autobiographien und Briefwechsel von Wissenschaftler_innen ertragreiche Quellen für eine Analyse des Spannungsverhältnisses zwischen offiziellem Vernunftideal und informellen Emotionalisierungsäußerungen über soziale, disziplinäre, wissenschaftskulturelle und institutionelle Aspekte des Wissenschaftssystems.

beschränkt ist, soll hier aus forschungspragmatischen Gründen Gefühl und/oder/als Vernunft anhand zweier Fallbeispiele perspektiviert werden, die trotz ihrer starken Rezeption und also hohen Bekanntheit für den zur Disposition stehenden Kontext noch kaum untersucht wurden: Zunächst soll der im Hinblick auf Vernunft und Gefühl bemerkenswerten Verwendung des Begriffs »Zufall« in Max Webers kanonischem Text »Wissenschaft als Beruf« (1917/19) nachgegangen werden. Im Anschluss werden die Gefühl und Vernunft verschränkenden und in gewisser Weise invertierenden Diskurspraktiken Paul K. Feyerabends fokussiert. Am Ende des Aufsatzes wird dann noch einmal auf das bereits kurz angeschnittene und für den Fachkontext des vorliegenden Sammelbandes besonders wichtige Thema des Verhältnisses von Gefühl und Vernunft bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit künstlerischen Artefakten eingegangen.

In Max Webers »Wissenschaft als Beruf« verbinden sich auf ambivalente Weise zwei verschiedene Auffassungen der Funktionsweisen von Wissenschaft und Wissenschaftssystem. Während Weber in der die Rezeption bis heute bestimmenden Lesart die Bedeutung wissenschaftlicher Kontingenzreduktion bei der Verstehbarmachung von Welt betont, gibt es in seinem Text auch eine implizite gegenläufige Erzählung, die von wissenschaftlich nicht ergründbarer Kontingenz – also letztlich: Zufällen – im Hinblick auf Karrieren im Wissenschaftssystem handelt. Freigelegt werden kann diese gegenläufige Erzählung durch das Nachvollziehen einer Argumentationsfolge, die von Webers Einschätzung eines aus der miteinander gekoppelten Ausübung von Forschung und Lehre bedingten »Doppelgesicht[s]«¹⁸ des Wissenschaftsberufs ausgeht. Die Fähigkeit als Lehrende_r¹⁹ wird laut Weber von den für die Rekrutierung des wissenschaftlichen Nachwuchses Zuständigen aufgrund der Hörer_innenzahl eruiert, welche jedoch »in weitgehendstem Maße von reinen Äußerlichkeiten bestimmt ist: Temperament, sogar Stimmfall«.²⁰ Gerade eine auch die affektive Ebene berührende Vermittlung von wissenschaftlichem Wissen sei »eine persönliche Gabe und fällt mit den wissenschaftlichen Qualitäten eines Gelehrten ganz und gar nicht zusammen«.²¹ Im Unterschied jedoch zu den auf »Temperament« basierenden Qualitäten einer oder eines Lehrenden – die, so wäre hier zu ergänzen, laut Weber auf einer ja dezidiert als rational verstandenen Ebene über eine Quantifizierung der Hörer_innenzahl festgestellt

18 | Max Weber, »Wissenschaft als Beruf«, in: *Wissenschaft als Beruf 1917/1919. Politik als Beruf 1919* (= Studienausgabe der Max-Weber-Gesamtausgabe Band I/17), Tübingen 1994, S. 1–23, hier S. 2.

19 | Für Weber ist das Wissenschaftssystem ausschließlich männlich, in diesem Aufsatz werden hingegen geschlechtergerechte Formulierungen verwendet.

20 | Weber, »Wissenschaft als Beruf« (1994), S. 4.

21 | Ebd., S. 5.

wird –, sei die eigentlich auf Vernunft basierende und für Weber wichtigere Ebene der »Gelehrtenqualität unwägbar und gerade bei kühnen Neuerern oft (und ganz natürlicherweise) umstritten.«²²

Es wird hier also eine Diskrepanz zwischen Gefühls- und Vernunftebene sichtbar, bei der es Weber aber nicht um eine bewusste Aufhebung der Gegensätze geht, sondern vielmehr um eine Kritik an einer nicht rein nach Vernunftgründen erfolgenden Auswahl des wissenschaftlichen Nachwuchses. Dass aber gerade der Versuch der Einbindung einer als objektiv gedachten Größe wie der Hörer_innenzahl der Vernunftmaxime folgt, blendet Weber zugunsten einer Privilegierung einer für ihn an Erkenntnisgewinn orientierten Forschung gegenüber einer auf performative Affekterzeugung ausgelegten Form von Lehre aus. Die auf diskursiver Vernunft basierende Forschung, der sich Weber wohl auch selbst zurechnet, ist – macht man die implizite Argumentation Webers explizit – aber aufgrund ihrer Komplexität oder, wie man auch sagen könnte, das Gefühl von Unsicherheit evozierenden Unberechenbarkeit stärker in Gefahr, »umstritten« zu sein, als die einer rein technischen Rationalität folgende Bestimmung von Hörer_innenzahlen. Geschlossen wird dieser argumentative Bogen von Weber mit dem auf die von Wissenschaftler_innen auszuübende doppelte Funktion als Lehrende_r und Forschende_r gemünzten lakonischen Satz: »Ob die Fähigkeiten dazu sich aber in einem Menschen zusammenfinden, ist absoluter Zufall.«²³

Der »absolute Zufall« ist bei Weber also etwas, das sich der Verstandesebene entzieht, und zwar ebenso dem Versuch einer technischen Rationalisierung über die Quantifizierung von (Lehr-)Leistungen wie dem von Weber unternommenen Versuch einer diskursiven Analyse von Rekrutierungsmechanismen. Einer vordergründig völlig der Vernunftmaxime (diskursive Vernunft und technische Rationalität zusammengenommen) gehorchenden Wissenschaft entzieht sich also letztlich selbst das Verständnis einer so grundlegenden Frage wie jener nach den Gründen für erfolgreiche Karrieren in ihrem eigenen sozialen Feld. Besonders bemerkenswert ist das im Kontext jener Formulierung, für die »Wissenschaft als Beruf« unter anderem bekannt geworden ist: »Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung« führt nämlich laut Weber zum »Wissen davon oder Glauben daran: [...], daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, daß man [...] alle Dinge – im Prinzip – durch Berechnen beherrschen könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt.«²⁴

22 | Ebd., S. 4.

23 | Ebd., S. 5.

24 | Ebd., S. 9. Horkheimer und Adorno wählen in der *Dialektik der Aufklärung*, ohne Weber zu zitieren, dieselbe Formulierung: »Das Programm der Aufklärung war die Entzauberung der Welt« (Horkheimer und Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (2013), S. 9).

Neben dem kulturpessimistischen Unterton²⁵ ist bei diesem Satz die Skepsis gegenüber dem technischen und wissenschaftlichen ›Fortschritt‹ signifikant. Weber formuliert bewusst im Konjunktiv und bezeichnet, zwar implizit, aber doch, wissenschaftliche Tätigkeit als von einem Erkenntnisglauben bestimmt, also letztlich – wie jeder Glaube – eben nicht in letzter Konsequenz auf Vernunft basierend. In seinem eigenen Text und mit Blick auf seine eigene Profession unterläuft er nun diesen Erkenntnisglauben, in dem er dem Zufall, eine irrationale Kategorie, die ja gerade eben von der Wissenschaft als Chiffre für versteckte Kausalzusammenhänge ›entzaubert‹ werden müsste, entscheidende Bedeutung zuschreibt, besonders eindrücklich in folgender Passage:

»Ob es einem [...] Privatdozenten, vollends einem Assistenten, jemals gelingt, in die Stelle eines vollen Ordinarius und gar eines Institutsvorstands einzurücken, ist eine Angelegenheit, die einfach *Hazard* ist. Gewiß: nicht nur der Zufall herrscht, aber er herrscht doch in ungewöhnlich hohem Grade. Ich kenne kaum eine Laufbahn auf Erden, wo er eine solche Rolle spielt.«²⁶

Eine Erklärung für Webers Kontingenzpostulat wäre nun, dass er es aus einem (vernünftigen) Gefühl heraus artikuliert. Denn schließlich ist für ihn der Zufall nicht etwas Äußerliches, sondern wird vielmehr als die eigene Biographie prägendes Moment dargestellt: »Ich darf das um so mehr sagen, als ich persönlich es einigen absoluten Zufälligkeiten zu verdanken habe, daß ich seinerzeit in sehr jungen Jahren in eine ordentliche Professur eines Fachs berufen wurde, in welchem damals Altersgenossen unzweifelhaft mehr als ich geleistet hatten.«²⁷ Weber macht hier einen induktiven Schluss, der von einer per definitionem individuell formatierten Selbstnarration abhebend eine allgemeine Aussage ermöglichen soll. Problematisch ist das vor allem deshalb, weil Selbstnarrationen als Konstruktionen zu lesen sind, in denen Zuschreibungen wie »Zufall« oder »Glück« eine bestimmte Funktion erfüllen und nicht einfach auf objektivierbare »Wahrheiten« verweisen. Die Betonung von »Zufall« verschleiert zum Beispiel etwaige Protektionen durch soziale und/oder akademische Homophilie und damit einhergehende gefühlsbesetzte Verpflichtungen/Loyalitäten. Wer dem mit Vernunft nicht fassbaren (wiewohl auf

25 | Besonders deutlich wird das in einer resümierenden Feststellung am Ende des Textes (Weber, »Wissenschaft als Beruf« (1994), S. 22): »Es ist das Schicksal unserer Zeit, mit der ihr eigenen Rationalisierung und Intellektualisierung, vor allem: Entzauberung der Welt, daß gerade die letzten und sublimsten Werte zurückgetreten sind aus der Öffentlichkeit, entweder in das hinterweltliche Reich mystischen Lebens oder in die Brüderlichkeit unmittelbarer Beziehungen der einzelnen zueinander.«

26 | Ebd., S. 3.

27 | Ebd.

Vernunftbasis postulierten) »Zufall« eine entscheidende Rolle über den eigenen Karriereverlauf zuschreibt, befreit sich also aus einer Schuld gegenüber qua Geburt erhaltenen sozialen Privilegien (Familienhabitus, vererbte materielle Absicherungen, herkunftsspezifischer Zugang zu Bildung) wie auch vom Zugriff etwaiger Mentor_innen. Außerdem vermeidet er oder sie den Eindruck von Strebertum oder gar Karrierismus bei gleichzeitiger Bescheidenheit gegenüber den eigenen Verdiensten. Dieser Gestus der vordergründigen Demut wird gerade in wissenschaftlichen Diskursen häufig bewusst eingesetzt, um eben über die Hintertüre ganz und gar nicht bescheiden zu sein. Sogar Paul Feyerabend, der, wie später zu zeigen sein wird, einen unorthodoxen Diskurs im und zum Wissenschaftssystem führt, schreibt im Hinblick auf die Gründe für seine Karriere: »Zwar hatte ich schon vor *WM* [*Wider den Methodenzwang*] eine lange Liste von Publikationen angesammelt, aber das war reiner Zufall.«²⁸ Und gegenüber dem sich über akademische Grabenkämpfe – die ja immer eine starke Gefühlsebene aufweisen – beklagenden Kulturanthropologen Hans Peter Duerr bemerkt er:

»Ich muß schon sagen, ich habe großes Glück gehabt. Als ich auf der Stellensuche war, war ich noch ein engstirniger Empirist und Positivist und jedermann war von meinen Physikkenntnissen beeindruckt. Jetzt bin ich zwar wie Du »akademisch ein toter Mann« – aber mit akademischer Bezahlung und da ist es mir wurscht, ob ich tot bin oder nicht.«²⁹

Ohne nun die wissenschaftsphilosophische und wohl auch theologische Frage klären zu wollen, ob es denn überhaupt so etwas wie Zufall gibt, kann hier jedenfalls gesagt werden, dass die Betonung des »Zufalls« bei Weber auf vordergründig vernünftiger Ebene erfolgt, dabei aber eigentlich einen Kollaps wissenschaftlichen Denkens anzeigt. Denn eigentlich dient sie einer anderen, zweiten Vernunft, die sich mit möglicherweise vorhandenen negativen Gefühlen aufgrund der als nicht statthaft empfundenen sozialen Privilegiertheit, der Involviertheit in Netzwerke wissenschaftlicher Macht und der damit einhergehenden qualifikationsorientierten Anpassung bei Forschungsthemen/-zugängen und Habitus verbindet. Diese zweite Vernunft dient also keineswegs der Erschließung von »Wahrheit« im Sinne Kants, ganz im Gegenteil, aber sie ermöglicht eine Regulierung des Gefühlshaushalts und eine via Selbstnarration erfolgende Identitätsfixierung.³⁰

28 | Paul Feyerabend, *Zeitverschwendung*, übers. von Joachim Jung, Frankfurt am Main 42013, S. 200.

29 | Paul Feyerabend, *Briefe an einen Freund*, hrsg. von Hans Peter Duerr, Frankfurt am Main 1995, S. 78.

30 | Vgl. hierzu auch Anelia Kasabova und Nikola Langreiter, »Zufall und Glück in lebensgeschichtlichen Erzählungen von Kulturwissenschaftlerinnen und -wissenschaft-

In seinem 1975 erschienenen Buch *Against Method* (in der deutschsprachigen Fassung *Wider den Methodenzwang*) argumentiert Paul Feyerabend auf der Basis einer akribischen Rekonstruktion der von Galileo Galilei zur Durchsetzung des Kopernikanischen Weltbildes angewandten vielfältigen Strategien, dass häufig intuitive Vorgehensweisen bei der Generierung wissenschaftlichen Wissens angewandt werden, die erst a posteriori rationalisiert und an bestimmte Regelwerke wissenschaftlichen Arbeitens angepasst werden.

Diese These von einer auf Intuition basierenden – also gefühlsbestimmten – wissenschaftlichen Praxis verfeinerte Feyerabend in *Wissenschaft als Kunst*. In diesem Text stellte Feyerabend in seinem Verständnis einer ontologischen Nähe zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Vorgehensweisen fest, »daß es keine Tradition gibt, auch nicht in den Wissenschaften, die sich ausschließlich und immer an die angeblichen Ordnungsprinzipien hält: die Vernunft ist nur selten vernünftig«. ³¹ Feyerabend nimmt hier also in gewisser Weise eine gegenteilige Position zu Immanuel Kant ein. Während Vernunft bei Kant als Garantie für freies Denken jenseits staatlicher Macht fungiert, führt die Privilegierung der Vernunft laut Feyerabend zur Institutionalisierung eines akademischen Regelapparats, der wissenschaftliche Freiheit hemmt und sich selbst über den Anspruch der Wahrheitsfindung essentialisiert: »Wirklichkeit ist, was uns die Wissenschaftler als Wirklichkeit vorstellen.« ³² Oder, an anderer Stelle und hier auch auf die für diesen Sammelband wesentlichen »Denkstrukturen« verweisend: »Wahrheit ist, was der Denkstil sagt, daß Wahrheit sei.« ³³

Dem Autoritätsanspruch einer vorgeblich vernunftgeleiteten Wissenschaft setzt Feyerabend die Intuition entgegen, die in seinem Verständnis vernünftiger als die Vernunft ist und ganz wesentlich zu wissenschaftlichen Erkenntnisprozessen beigetragen hat: »Für dieses unvernünftig-vernünftige Vorgehen, für diese den Rationalismus immer wieder rettende Irrationalität gibt es in der Geschichte der Wissenschaften zahlreiche Beispiele.« ³⁴ Während also »Irrationalität« eine fruchtbare epistemologische Praxis ist, die Feyerabend mit der Begriffsprägung eines »wissenschaftstheoretischen Anarchismus« zu

lern«, in: *BIOS* 20 (2007), H. 2, S. 194–213. Die Methode der beiden Autorinnen bei ihrer Analyse von Interviews mit Kulturwissenschaftler_innen ist der in diesem Aufsatz angewandten ähnlich: »Wir versuchen uns dabei im experimentellen Vergleich zwischen Gesagtem und Nichtsagbarem« (ebd., S. 195). Webers »Wissenschaft als Beruf« wird von Kasabova und Langreiter übrigens zitiert, jedoch nicht im Hinblick auf die Verwendung von »Zufall« und »Hazard« besprochen.

31 | Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt am Main 1984, S. 49.

32 | Ebd., S. 45.

33 | Ebd., S. 77.

34 | Ebd., S. 69.

fassen versuchte, schreibt er »Vernunft« insbesondere in den weniger stark formalisierten Wissenschaftsräumen eine entscheidende Rolle zu. Allerdings ist Feyerabends Verständnis von »Vernunft« auf dieser Ebene gerade ein sehr stark von sozialen Beziehungen, Rücksichtnahmen, Vorsichtsmaßnahmen und somit ein ganz elementar von emotionalen Einschreibungen ausgehendes, das auf die weiter oben angesprochene Diskrepanz zwischen den Idealen und Vorgaben des Wissenschaftssystems und der »gefühlten Wirklichkeit« institutionalisierter Wissenschaft abzielt:

»Man nehme etwa an, daß die Institutionen, die die Arbeiten des einzelnen Wissenschaftlers der Öffentlichkeit vorlegen, die ihm eine geistige Heimat bieten, in der er sich sicher und akzeptiert fühlen kann, und die ihm wegen ihres Ansehens und ihrer (geistigen, finanziellen, politischen) Macht ein Gefühl der Bedeutung verleihen können, eine *konservative Haltung* gegenüber den Maßstäben einnehmen, daß sie sich weigern, in Degeneration befindliche Forschungsprogramme zu unterstützen, ihnen das Geld entziehen, ihre Verfechter lächerlich machen, ihre Werke nicht veröffentlichen und sie auf jede mögliche Weise herabsetzen. Das Ergebnis ist leicht vorauszusehen: die Wissenschaftler, die genauso emotionale und finanzielle Unterstützung brauchen wie andere Menschen, werden, vor allem heute, wo viele Wissenschaften Geschäfte sind und keine philosophischen Abenteuer, ihre »Entscheidungen« ändern und zur Verwerfung von Forschungsprogrammen neigen, die sich auf dem absteigenden Ast befinden.«³⁵

Neben der hier sehr augenscheinlichen Kritik an der »Doppelmoral« des Wissenschaftssystems, sich als einzig einer wissenschafts- und erkenntnisorientierten Vernunft verpflichtet darzustellen, dabei aber gleichzeitig einer ganz anderen »Vernunft«, nämlich einer ja schon von Humboldt kritisierten und auf »emotionale und finanzielle Unterstützung« abzielenden, zu dienen, wird hier noch ein weiterer Aspekt von Feyerabends Wissenschaftskritik deutlich: Bei Feyerabend ist die Grenze zwischen Vernunft und Emotion nicht nur auf der Metaebene der Kritik an wissenschaftlicher Erkenntnisproduktion, sondern auch auf der Mikroebene des Diskursstils in stetiger Instabilität. Bei Feyerabend schreiben sich Emotionen, Zu- und Abneigung stärker in seine wissenschaftlichen Texte ein, als das sonst dem Regelwerk entspricht, sie sind in einem dritten Raum, der eben sowohl vernünftig als auch mit Emotionen aufgeladen ist.³⁶ Mit dieser Strategie der ständigen Überschreitung macht er

35 | Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt am Main ¹³2013, S. 259.

36 | Natürlich spielt hier auch die Differenz zwischen deutschsprachiger und englischsprachiger Wissenschaftskultur und -sprache eine Rolle. Feyerabend schrieb sowohl auf Englisch als auch auf Deutsch, zum Teil überarbeitete er Übersetzungen seiner Arbeiten vom Englischen ins Deutsche. Vgl. hierfür die paratextuellen Angaben in *Wider den Methodenzwang*, S. 4. Siehe hierzu außerdem Christian Mair, »Kult des Informellen

allerdings auch sichtbar, dass wissenschaftliche Praktiken eben nicht nur der Wissensgenerierung dienen, sondern stets auch die »soziale Etablierung der wissenschaftlichen Person«³⁷ mitbedingen, dass also Wissenschaft als ein »soziale[s] Spiel«³⁸ gelesen werden kann, das in verschiedenen sozialen Räumen an der Universität (Institut, Labor), in der Scientific Community (auf Kongressen, in Publikationen als – symbolischen – Diskursräumen) und in einem Wechselspiel mit anderen sozialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Feldern stattfindet.³⁹ Feyerabend hat die hierbei wirkmächtigen »normativen Gegebenheiten, Machtverhältnisse und Statusverteilungen«⁴⁰ mit seiner Kritik an der Vernunftmaxime epistemologischer Praktiken und der Fokussierung auf eine »andere« Vernunft, auf von »emotionalen« (und natürlich interdependenten finanziellen) Bedürfnissen geleitete Vorgehensweisen unterhalb der akademischen Oberflächen zu fassen versucht. Diskurshistorisch ist Feyerabends Wissenschaftskritik dabei vor allem gegen den Kritischen Rationalismus Popper'scher Schule gerichtet – *Wider den Methodenzwang* war ursprünglich als verschriftlichtes Streitgespräch mit Imre Lakatos gedacht. Feyerabend unternahm die Dekonstruktion eines auf einem naiven Vernunftbegriff basierenden Verständnisses von Wissenschaft, das subkutane gegenläufige Tendenzen nicht wahrnimmt. Insofern führt Feyerabends Zugang auch zu der von Jan M. Böhm im Hinblick auf Max Alberts Aufsatz »Der Kritische Rationalismus und die Verfassung der Wissenschaft«⁴¹ gemachten Differenzierung, dass eine solche Verfassung »nur zum geringeren Teil aus offiziell verlautbarten Regeln und zum größeren Teil aus nicht explizit formulierten Mechanismen besteht, die den offiziell verlautbarten Regeln unter Umständen sogar widersprechen.«⁴² Vernunft im Kant'schen Sinn wäre hier den offiziellen Regeln zuzuordnen, die zweite Vernunft sensu Weber und Feyerabend mit deutlicherer emotionaler

– auch in der Wissenschaftssprache? Zu neueren Entwicklungen des englischen Wissenschaftsstils«, in: *Reden und Schreiben in der Wissenschaft* (2007), S. 157–183.

37 | Falko Schnicke, »Körper des Wissenschaftlers/der Wissenschaftlerin«, in: *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*, hrsg. von Ute Frietsch und Jörg Rogge (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften 15), Bielefeld 2013, S. 212–218, hier S. 217.

38 | Bourdieu, *Homo academicus* (1992), S. 10.

39 | Vgl. dazu Auer und Baßler, »Der Stil der Wissenschaft« (2007), S. 22.

40 | Ebd.

41 | Vgl. Max Albert, »Der Kritische Rationalismus und die Verfassung der Wissenschaft«, in: *Karl Poppers kritischer Rationalismus heute*, hrsg. von Jan M. Böhm, Heiko Holweg und Claudia Hoock, Tübingen 2002, S. 231–241.

42 | Jan M. Böhm, *Kritische Rationalität und Verstehen. Beiträge zu einer naturalistischen Hermeneutik*, Diss. Universität Düsseldorf (= Series in the Philosophy of Karl R. Popper and Critical Rationalism 17), Amsterdam und New York 2006, S. 49.

Aufladung wie auch die vielfältige emotionale Aufladung dritter Räume, also halboffizieller Kommunikationsräume, des Wissenschaftssystems würde von impliziten Regelwerken bestimmt.

An Feyerabends doppelter, Form und Inhalt verbindender Wissenschaftskritik lässt sich ablesen, dass die offiziellen, halboffiziellen und inoffiziellen Regelbereiche des Wissenschaftssystems nicht nur nicht scharf voneinander trennbar sind und sich beständig wechselseitig beeinflussen, sondern dass auch beide Regelbereiche von Prozessen des ständigen Neuverhandelns, Ausartierens, Veränderns und Wiederfestschreibens bestimmt sind. Auf dieser differenzierten Folie sollte auch Pierre Bourdieus Feststellung in *Homo academicus* verstanden werden: »Denn wie das soziale Feld insgesamt, so bildet auch das universitäre die Stätte eines Kampfes zwischen und um Klassifizierungen und Rangordnungen.«⁴³ Bei Feyerabend sind die Diskursstile der expliziten und impliziten Kampfstätten universitär organisierter Wissenschaft durchlässig, werden die Grenzen zwischen den kampfstättentypischen Redeweisen beständig überschritten. Durch diese Überschreitung wird aber auch der Kampfaspekt des wissenschaftlichen Feldes besonders deutlich. Sein Diskursstil ist also in zweierlei Hinsicht ein Tabubruch: Zum einen dringt er von informellen, das Soziale wie das Subjektive »erlaubenden« Kommunikationsräumen in »offizielle« Kommunikationsräume von Wissenschaft ein, die von diskursiven Objektivitätskonstruktionen bestimmt werden. Zum anderen aber holt er die in die Hinterzimmer der Wissenschaft verbannte Emotion immer wieder auf die Bühne. Gerade diese Emotionalisierung (in) der Wissenschaft, die natürlich auch entsprechende Reaktionen hervorrufen kann und auch hervorgerufen hat, sollte nun aber, laut Feyerabend und mit dem für ihn typischen ironischen Ernst, zur Schaffung eines außerhalb des Systems stehenden Raumes führen, der paradoxerweise gerade durch eine emotionale Distanzierung von der Wissenschaft entstehen kann:

»Ich hatte meine Studenten oft gewarnt: »Identifizieren Sie sich nicht mit Ihrer Arbeit. Wenn Sie etwas leisten wollen, wenn Sie ein Buch schreiben oder ein Bild malen wollen, vergewissern Sie sich, daß der Schwerpunkt Ihres Lebens irgendwoanders liegt und daß er eine solide Grundlage hat. Nur dann werden Sie in der Lage sein, die Angriffe, die Ihnen ins Haus stehen, fröhlich und selbstsicher zu bewältigen.«⁴⁴

Dieser Feyerabend'sche Ratschlag zur emotionalen Distanzierung berührt nun eine bereits weiter oben angesprochene Grundfrage von Forscher_innen und Studierenden insbesondere in jenen Fächern, die sich mit künstlerischen Artefakten und ergo (zumindest implizit) immer auch mit der sinnlichen Ebe-

43 | Bourdieu, *Homo academicus* (1992), S. 55.

44 | Feyerabend, *Zeitverschwendung* (2013), S. 200.

ne der Produktion und Rezeption von Kunst, Musik und Literatur beschäftigt: Wie ist es möglich, einen vernünftigen, das heißt analytisch-distanzierten Zugang zu einem Musikstück, einem Bild, einem Roman zu finden, wenn doch gerade der Ursprung des Interesses an diesem künstlerischen Artefakt ein genuin nicht-vernünftiger, weil emotionaler, ja sinnlicher ist?

Auf der Folie der Vernunftmaxime wird dieses Problem so »gelöst«, dass die sinnliche und das heißt natürlich vor allem subjektive Ebene mithilfe verschiedener Strategien unterdrückt wird: Dies zeigt sich bereits im wissenschaftlichen Diskursstil selbst, der von einer in der Regel stringent durchgezogenen Entsubjektivierungsstrategie (»Man sollte«, »Man kann« etc.) geprägt ist, die aber eben genau keine Entsubjektivierung bewerkstelligt. Letztlich verweist diese vorgebliche Verschleierung der Autorschaft ja gerade wieder in ihren Leerstellen auf diese Autorschaft, das heißt auf die Person, die mit dem Verfassen des jeweiligen Textes symbolisches Kapital innerhalb ihrer Scientific Community zu erwerben sucht. Ebenso verhält es sich mit anderen vom Imaginaire des Vernunftmenschen abhebenden Wissenschaftspostulaten wie Objektivität und Neutralität. Diese sollen die stets latente Subjektivität und nach persönlichen Prägungen erfolgende Parteinahme in wissenschaftlichen Dingen verbergen, welche aber den wissenschaftlichen Diskurs eigentlich erst möglich machen. Es gibt also ein wissenschaftliche Arbeiten beständig mitformatierendes Double-Bind aus Subjektivierungen und Entsubjektivierungen, das ich – auch dieser Text wurde nicht von einem »man« geschrieben – »Wissenschaftsschizophrenie« nennen möchte. Wissenschaftsschizophrenie entsteht nicht über die Hintertüre dem Zweck der Subjektkonstitution dienende Entsubjektivierungsstrategien – diese sind nur ein Symptom. Ursache ist vielmehr eine bis zur Aufklärung (und davor) zurückreichende, die Beschaffenheiten der Textoberfläche/n grundierende Leugnung der Wissenschaftlerin/des Wissenschaftlers als leibliches, sinnliches, emotionales, empfindsames menschliches Wesen überhaupt.

Ohne nun an dieser Stelle ein Patentrezept anbieten zu können oder zu wollen, möchte ich doch zum Abschluss dieses Aufsatzes und im Hinblick auf den Publikationskontext darauf hinweisen, dass bei einseitiger Vernunftorientierung nicht nur die Gefahr der Wissenschaftsschizophrenie für Wissenschaftler_innen besteht, sondern dass damit auch eine Limitierung der wissenschaftlichen Annäherungsmöglichkeiten an Kunst einhergeht, die Jorge Luis Borges so zu erfassen suchte: »Beim Blättern in Büchern über Ästhetik hatte ich immer das unbehagliche Gefühl, ich lese die Werke von Astronomen, die niemals die Sterne betrachtet haben.«⁴⁵ Was Borges hier andeutet, ist die Verkennung des genuin Künstlerischen durch einen wissenschaftstypischen

45 | Jorge Luis Borges, *Das Handwerk des Dichters*, übers. von Gisbert Haefs, Frankfurt am Main 2008, S. 8.

Diskursselbstzweck. Mit der Erwähnung seines »unbehaglichen Gefühls« spricht Borges die aus dem Diskurs ausgeschlossene emotionale Ebene an, die aus seiner Sicht die Auseinandersetzung mit künstlerischen Artefakten präfiguriert: »Ich weiß ganz sicher, daß wir die Schönheit eines Gedichts *empfinden*, bevor wir über eine Bedeutung auch nur nachzudenken beginnen.«⁴⁶ Die Privilegierung der Vernunftebene führt zur Aufpropfung eines kunstfremden Diskurses auf künstlerische Artefakte, der anstelle einer Annäherung eine Abwendung ist, wenn nicht, wie Susan Sontag schreibt, gar eine »Rache des Intellekts an der Kunst«,⁴⁷ weil sich diese einer rein rationalen Einhegung entzieht. Notwendig und angemessen erscheint mir deshalb ein wissenschaftlicher Umgang mit künstlerischen Artefakten, der von der Bereitschaft abhebt, sich sinnliche Zugänge zur »Erotik der Kunst«⁴⁸ zu bewahren, diskursive Kontroll-, Kategorisierungs- und Einordnungsregime infragezustellen oder zu verwerfen, und anstelle lustfeindlicher Vernunftforschung zu verfallen, die »Erotik der Wissenschaft« immer wieder neu zu entdecken.

46 | Ebd., S. 63.

47 | Sontag, »Gegen Interpretation« (2012), S. 15.

48 | Ebd., S. 22.

Sprachen und Kulturen

Sprachhürden in der Forschungslandschaft

Exemplarische Beobachtungen zur Rolle des Ungarischen
in der Bartók-Forschung

Michael Braun

VON FREMSPRACHEN UND SPRACHHÜRDEN

Selbst inmitten unseres muttersprachlichen Alltagsumfelds sind wir im Grunde jederzeit von Fremdsprachen umgeben, ohne dass wir automatisch von »Sprachhürden« reden müssten. Das Gefühl sprachlicher Exklusion wird sich schließlich nicht bei jedem und außerdem nicht ständig einstellen. Das liegt daran, dass wir eben nicht bei jeder fremdsprachlichen Begegnung auch mit der Notwendigkeit konfrontiert werden, den Verständigungsmangel zu beheben. Erst wo eine nicht beherrschte Fremdsprache zu einem Ausschluss von etwas führt, wozu der Zugang wünschenswert oder sogar wichtig wäre, kann von einer Sprachhürde die Rede sein, so wie sie hier verstanden wird. Den meisten Geisteswissenschaftlern dürfte der Umgang mit einer oder mehreren Fremdsprachen eine alltägliche Pflichtübung sein. Auch hier muss sich noch längst nicht das Gefühl einstellen, ständig linguistische Hürden nehmen zu müssen. Wer seine fremdsprachlichen Ausflüge etwa auf die moderne Verkehrssprache Englisch konzentrieren kann, wird darin kaum etwas ungewöhnlich Mühsames oder Abseitiges entdecken können. Dennoch: Jeder, der Englisch nicht muttersprachlich beherrscht, muss in jeder aktiven Mitteilung und bei jeder passiven Aufnahme Nachteile hinnehmen, die einem Muttersprachler nicht im Wege stehen. Dabei halten sich durch weltweite Verbreitung, Geläufigkeit und Zugänglichkeit des Englischen die entsprechenden Sprachprobleme durchaus in Grenzen. Sobald wir aber ein Idiom betrachten, das diese Vorzüge – Verbreitung, Geläufigkeit, Zugänglichkeit – nicht in gleichem Maße bietet, verstärken sich die Effekte, und es entsteht eine Sprachhürde, die diesen Namen erstens verdient und die zweitens handfeste und nachvollziehbare Auswirkungen auf den Informationsaustausch innerhalb einer Forschungsgemeinschaft hat. Darum soll es in den folgenden Betrachtungen

gehen, und darin liegt auch die Verbindung zum übergeordneten Thema dieses Bandes: Denn indem Sprachverhältnisse Forschungslandschaften prägen, setzen sie wichtige Rahmenbedingungen für wissenschaftliche »Denkstrukturen« und »Netzwerke«, ohne in der Regel diskursiv verhandelt zu werden.

EIN EXTREMER FALL: DIE UNGARISCHE SPRACHE UND DIE BARTÓK-FORSCHUNG

Die Sprache, die hier exemplarisch unter die Lupe genommen werden soll, ist das Ungarische im Kontext der Bartók-Forschung. Hier tut sich ein denkbar scharfer Gegensatz zwischen der modernen Lingua franca Englisch und der Randsprache Ungarisch auf.¹ In puncto Zugänglichkeit ist das Ungarische sogar von einem wahren Nimbus des Unverständlichen umgeben: Es gilt als ausgesprochen schwer zu erlernen, und gerne wird der Mythos gepflegt, Ungarisch sei von einem Nicht-Muttersprachler schlicht nicht zu meistern. Ein pointierter und gerne zitierter Ausspruch, der Friedrich Dürrenmatt zugeschrieben wird, treibt es humorvoll auf die Spitze: »Es gibt zwei sehr schwere Sprachen in Europa, die eine ist Portugiesisch und die andere ist Ungarisch. Aber Ungarisch ist so schwer, dass nicht einmal die Portugiesen es verstehen.«² Dieser Nimbus

1 | Laut Bundeszentrale für politische Bildung gab es 2009 etwa 330 Millionen englische Muttersprachler. Unter Hinzunahme der Zweitsprachler ergibt sich eine Zahl von etwa 500 Millionen. Die Anzahl der zusätzlichen Fremdsprachler wird auf mehr als eine Milliarde geschätzt. O. A., »Weltsprache«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung* (30.06.2010), www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/globalisierung/52515/weltsprache (abgerufen am 01.03.2016). Die ungarische Sprache kommt nach gängigen Schätzungen auf etwa 12 Millionen Mutter- und Zweitsprachler. Zusammen mit einer geschätzten Anzahl an Fremdsprachlern wächst diese Zahl auf weniger als 15 Millionen an. Vgl. o. A., »Hungarian«, in: *Ethnologue. Languages of the World*, www.ethnologue.com/language/hun (abgerufen am 01.03.2016); László Fejes, »Hat tévhit a magyar nyelvőröl« [Sechs Irrtümer zur ungarischen Sprache], in: *Nyelv és Tudomány [Sprache und Wissenschaft]* (01.10.2010), www.nyest.hu/hirek/hat-tevhit-a-magyar-nyelvrol?comments (abgerufen am 01.03.2016). Die ungarische Sprache begegnet uns außerhalb des kleinen muttersprachlichen Verbreitungsgebiets nur akzidentiell, als fremdsprachliches Kuriosum für diejenigen, der zumindest in der Lage ist, sie anhand ihres Klanges zu identifizieren. Sie ist gewissermaßen das Gegenteil einer Verkehrssprache.

2 | Dieser Ausspruch kursiert allenthalben in Essays und Einführungen zur ungarischen Sprache, ohne dass je ein Originalnachweis mitgeliefert wird. Hier zitiert nach: Ungarisches Institut der Universität Regensburg, »HUNGARICUM. Studienbegleitende Ausbildung mit dem Schwerpunkt Ungarn«, www.ungarisches-institut.de/hungaricum/2010-11/Hungaricum_Flyer_2010.pdf (abgerufen am 01.03.2016).

wird uns im Weiteren nicht mehr eigens beschäftigen; aber er verdeutlicht, dass die Entscheidung, Ungarisch als Fremdsprache zu erlernen, im Vergleich zur Wahl des Englischen als regelrecht exotischer Schritt erscheinen muss.

Bevor genauer auf das Sprachenkonzert innerhalb der Bartók-Forschung eingegangen wird, soll zunächst geklärt werden, wodurch das Ungarische hier überhaupt Relevanz beanspruchen darf. Anschließend soll mit empirischen Mitteln untersucht werden, welche Forschungssprachen in welchem Umfang tatsächlich für die Bartók-Forschung von Bedeutung sind, in welcher Weise das Ungarische vertreten ist und inwiefern sich dabei thematische Schwerpunkte bilden. Weiterhin geht es nicht nur um die Konfrontation mit der Fremdsprache Ungarisch, sondern auch um den Umgang ungarischer Forscher mit der Randrolle ihrer eigenen Muttersprache.

Die Quellenlage als Ausgangssituation

Die Relevanz der ungarischen Sprache in der Bartók-Forschung ist keine Selbstverständlichkeit, die sich automatisch durch Bartóks Herkunft und Muttersprache einstellen würde. Es gibt substantiellere Gründe dafür. Eine plausible Basisvoraussetzung dafür, dass eine bestimmte Sprache forschungsrelevant wird, entsteht aus der Quellenlage heraus. Diese wird durch Biographie und Schaffen des Komponisten determiniert. Ein wichtiger Teil von Bartóks Korrespondenz und anderer persönlicher Mitteilungen liegt auf Ungarisch vor. Zudem befasst sich der Kern seiner ethnomusikologischen Arbeit mit ungarischer Volksmusik, zu der er teilweise in ungarischer Sprache publizierte. Und zu guter Letzt verwendet das Gros seiner Vokalmusik ungarische Texte, seine originalen Vokalkompositionen sogar zu hundert Prozent.³ Verstärkend wirkt die »physische Situation« seines Nachlasses: Bedingt durch Bartóks Emigration in die USA, wo er 1945 auch starb, verteilt sich das handschriftliche Quellenmaterial im Wesentlichen auf die USA und Ungarn. In New York und Budapest entstanden in geringem zeitlichen Abstand zwei Archive, die verschiedene Portionen des Nachlasses verwalteten. Das Archiv in Budapest konnte im Laufe der Zeit zur wichtigen Anlaufstation für Forscher werden, während sich aus dem amerikanischen Bestand keine derartige, öffentliche

3 | Gemeint sind die Vokalwerke, die Bartók ohne Rückgriff auf Volksliedmaterial komponierte. Um genau zu sein, entstand die *Cantata profana* – ein Vokalwerk, von dem noch die Rede sein wird – zu weiten Teilen ursprünglich zu einem rumänischen Text, der aber in der letzten Phase der Werkentstehung durch einen ungarischen ersetzt wurde. Vgl. László Vikárius, »Béla Bartók's Cantata profana (1930): A Reading of the Sources«, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 35 (1993/94), H. 1–3, S. 249–301.

Institution entwickelt hat.⁴ Die Etablierung des Budapester Archivs führte zur Institutionalisierung eines ungarischen Seitenarmes der Bartók-Forschung. In Budapest entstand eine Expertenkompetenz, die sich auch in ungarischsprachigen Publikationen manifestierte.

Eine Relevanz der ungarischen Sprache in der Bartók-Forschung entsteht also offensichtlich nicht als bloßes Resultat einer nationalromantisch gefärbten Rücksicht auf die Heimat des Komponisten, sondern als logische Konsequenz aus Quellenlage und deren Auswirkung auf die Forschungslandschaft. Eine ungarische Sprachhürde ist in der Bartók-Forschung eine inhärente Größe. Bei Briefen ist es möglich, die daraus entstehenden Schwierigkeiten in Grenzen zu halten, weil es sich für gewöhnlich um ein weitgehend geschlossenes Korpus handelt, dessen Übersetzung mit kalkulierbaren Mühen und Risiken geleistet werden kann und von großem Nutzen ist. Seit den 1970er Jahren steht mit einer Englisch- und einer Deutsch-Übersetzung zahlreicher Briefe Bartóks ein wichtiges Arbeitsmittel für die internationale Forschung zur Verfügung.⁵ Was nun übrige wichtige Primärquellen angeht, so kann der Forscher ohne Ungarisch-Kenntnisse die Entscheidung treffen, derartige Grundlagenarbeit am Material den Quellenexperten vor Ort zu überlassen; in der Hoffnung, dass die Ergebnisse dann in einer Breitensprache zugänglich gemacht werden. Wird diese Arbeit allerdings zur eigenen Kernkompetenz gerechnet, bleibt letztlich nur die aufwendige Aneignung der Fremdsprache, um im direkten Umgang mit Primärquellen nicht auf Hilfe angewiesen zu sein. Das ist insbesondere

4 | Vgl. László Somfai, »The Budapest Bartók Archives«, in: *Fontes Artis Musicae* 29 (1982), H. 1-2, S. 59-65, außerdem Benjamin Suchoff, »The New York Bartók Archive«, in: *The Musical Times* 122 (1981), S. 156-159. Das New Yorker Archiv existiert heute nicht mehr, nachdem der gesamte Bestand in die Obhut des Erben Peter Bartók – des jüngeren Sohnes des Komponisten – übergegangen ist. In Homosassa, Florida, wird der amerikanische Nachlass von ihm verwaltet. Unter anderem werden dort seit einigen Jahren Neuauflagen einiger Werke vorangetrieben. Vgl. Elliott Antokoletz, »The New York Bartók Archives: Genesis and History«, in: *Studia Musicologica* 53 (2012), H. 1-3, S. 342-348.

5 | Béla Bartók, *Letters*, hrsg. von János Demény, London 1971, bzw. ders., *Briefe*, hrsg. von János Demény, 2 Bde., Budapest 1973. Nicht alle diese Briefe sind im Original ungarisch. Bartók korrespondierte in verschiedenen Sprachen, darunter auch Deutsch und Englisch. Aber insbesondere aufschlussreiche Briefe persönlicher Natur sind in vielen Fällen auf Ungarisch verfasst worden. Der Großteil der Forschergemeinschaft nimmt übersetzte Ausgaben daher dankbar entgegen. Weitere Briefübersetzungen kommen immer wieder in kleineren Dosen hinzu und präsentieren etwaige ungarische Originale meist direkt in Übersetzung, um diese Dokumente gewissermaßen hinter dem Schleier der unbekanntenen Sprache hervorzuholen.

dort relevant, wo es etwa um handschriftliche Vermerke in ungarischer Sprache geht, die sich in Musikquellen finden.

Schon bevor wir uns mit empirischen Zahlen versorgen, können erste Vermutungen angestellt werden: nämlich, dass Quellenarbeit und jede Detailanalyse, die es mit ungarischer Sprache zu tun bekommt, Domänen sein werden, die überproportional von ungarisch sprechenden Forschern bestimmt werden. Ein weiterer Bereich, der ohne ungarische Sprachkenntnisse ein heikles Territorium sein dürfte, ist aus genannten Gründen die Vokalmusik Bartóks. Eine merkliche Häufung von Beiträgen ungarischer Herkunft wäre demnach nahelegend, wenn es um die Beschäftigung mit Vokalwerken geht.

Schreiben über Bartók: Statistisches

Als Ausgangspunkt dient zunächst Elliott Antokoletz' *Guide to Research*, der erstmals 1988 erschien. In den Jahren 1997 und 2011 wurden Neuauflagen veröffentlicht, um der Entwicklung der Bartók-Forschung Rechnung zu tragen.⁶ Man kann also eventuelle sprachliche oder thematische Schwerpunktveränderungen innerhalb zweier Perioden von neun beziehungsweise 14 Jahren nachverfolgen. Der innere Aufbau der Bibliographie ist in allen drei Ausgaben unverändert geblieben. Nach einer allgemeinen Einführung zu Bartóks Biographie und stilistischer Entwicklung folgt zunächst eine Auflistung der veröffentlichten Kompositionen, geordnet nach Genre. Dann werden die veröffentlichten Primärquellen wie Schriften und Briefe Bartóks, Volksmusiksammlungen und Faksimiles aufgelistet. In drei weiteren Abschnitten sind »Biographical and Historical Studies«, »Studies of Bartók's Musical Compositions« und schließlich »Discussions of Institutional Sources for Bartók Research« verzeichnet. Für die folgenden Beobachtungen konzentriere ich mich auf den vierten Abschnitt, die »Studies of Bartók's Musical Compositions«. Hier sind mir wegen der vorwiegend musikanalytischen Ausrichtung meiner Beschäftigung mit Bartók detailliertere Aussagen möglich, außerdem handelt es sich hierbei um die umfangreichste Abteilung des *Guide*. Die Unterkategorien dieser Abteilung sind: »1. Analytical and Theoretical Studies of Bartók's Works« – »2. Studies of Bartók's Style and Aesthetics« – »3. Folk-Music Influences on Bartók's Compositions« – »4. Art-Music Influences on Bartók's Compositions« – »5. Bartók's Influences on Others« – »6. Studies of Bartók's Compositional Process (Sketches, Manuscript Drafts, Editions, Versions, His

6 | Elliott Antokoletz, *Béla Bartók. A Guide to Research*, New York und London 1988; ders., *Béla Bartók. A Guide to Research*, New York und London 1997; Elliott Antokoletz und Paolo Susanni, *Béla Bartók. A Research and Information Guide*, New York und London 2011. Die Kennnummern, die den einzelnen Einträgen zugeordnet werden, stimmen zwischen den verschiedenen Ausgaben nicht überein.

Own Recordings) and/or History of the Works« – »7. Discussions of Bartók's Orientation Toward Pedagogy«. ⁷

Die Erstausgabe von 1988 führt in diesem Abschnitt insgesamt knapp 400 Einträge an. Davon sind fast genau die Hälfte in englischer Sprache verfasst, 20 % in deutscher und 9 % in ungarischer. Weitere vertretene Sprachen sind Französisch, Russisch, Italienisch und Rumänisch, die allerdings jede für sich kaum ins Gewicht fallen. Viele russische Beiträge sind im Rahmen des *Guide* explizit nicht inhaltlich überprüft worden, was freilich ein eigenes Kapitel zum Thema Sprachbarrieren anregen könnte. Der erste Überblick bietet also wenig Überraschendes: Englisch ist die deutlich dominierende Sprache, Deutsch folgt an zweiter Stelle. Ungarisch ist von unübersehbarer Bedeutung im Schrifttum, befindet sich aber mit deutlichem Abstand an dritter Stelle. Die Beiträge, die sich mit Instrumentalwerken befassen, überwiegen bei weitem (über 90 %), wobei sich die Streichquartette als beliebtes Thema erweisen. Im ersten Unterabschnitt »Analytical and Theoretical Studies« befassen sich unter den gut 100 Beiträgen knapp ein Drittel explizit mit einem oder mehreren der Streichquartette. Knapp 80 % davon sind englischsprachig. ⁸ Diese extreme Konzentration auf die Instrumentalmusik ist natürlich nicht ausschließlich auf den Sprachaspekt zurückzuführen. Aber unter die verschiedenen Faktoren, die in Anschlag gebracht werden können, wäre unbedingt auch jener der ungarischen Sprachhürde einzureihen. ⁹ Die verzeichneten Beiträge zur Vokalmusik konzentrieren sich zu einem Drittel auf Bartóks Oper *Herzog Blaubarts Burg* (1911–1918). Auf Platz zwei rangiert innerhalb dieser Gruppe mit etwa 17 % die *Cantata profana* (1930). Knapp die Hälfte der Beiträge ist wiederum auf Englisch verfasst. Unga-

7 | Entspricht dem Inhaltsverzeichnis der Erstausgabe von 1988, S. viii. Die nachfolgenden Ausgaben stimmen damit überein, bis auf die Tatsache, dass das Unterkapitel Nr. 7 ab 1997 um den Aspekt »and/or Performance Interpretation« erweitert wurde.

8 | Erwartungsgemäß handelt es sich bei über zwei Dritteln davon um unselbständige Veröffentlichungen. Überspitzt könnte man sagen, dass der typische Forschungsbeitrag zu Kompositionen Bartóks bis in die 1980er Jahre hinein ein englischsprachiger Aufsatz zu den Streichquartetten war.

9 | Natürlich spielt hier auch eine Rolle, dass Bartók vorwiegend als Instrumentalkomponist wahrgenommen wird und sich der Fokus entsprechend eingerichtet hat. Unter den Kompositionen, denen häufig das Prädikat des »Meisterwerks« angeheftet wird, finden sich vornehmlich Instrumentalwerke wie die sechs Streichquartette, die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936), die *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937) oder das *Konzert für Orchester* (1943). Auch der *Mikrokosmos* hat sich als beliebter Gegenstand für kurze konzentrierte Analysen bewährt. Die Streichquartette haben außerdem ein gattungsgeschichtliches Gewicht, das ein Vokalwerk wie die *Cantata profana* nicht ins Feld führen kann. Damit ist das Argument der Sprachbarriere aber nur relativiert, nicht beseitigt.

risch nimmt hier allerdings eine überproportional wichtige Rolle ein: 24 % der verzeichneten Arbeiten sind auf Ungarisch geschrieben und übertreffen damit sogar den Anteil deutscher Beiträge (21 %). Wie bereits erwartet, ist der Anteil ungarischsprachiger Arbeiten im Bereich der Vokalwerke signifikant höher als bei der Diskussion reiner Instrumentalwerke.

Die Zweitausgabe des *Guide to Research* listet 1997 in der Rubrik der »Studies of Bartók's Musical Compositions« knapp über 180 neue Einträge. Es fällt sofort auf, dass innerhalb dieser Neuzugänge die Dominanz englischsprachiger Beiträge gewachsen ist, von den knapp 50 % der Erstausgabe auf 68 %. Dieser Zuwachs ist interessanterweise zu Lasten des Deutschen zustande gekommen, das nur noch mit 9 % vertreten ist und damit gleichauf liegt mit dem ungarischen Anteil. Das Übergewicht von Arbeiten zur Instrumentalmusik Bartóks ist weiterhin deutlich, wenn auch bei den neuen Einträgen ein wenig gemildert (76 %). Gegenüber den Streichquartetten sind jetzt andere Instrumentalwerke ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, darunter etwa das Klavierlehrwerk *Mikrokosmos*, das vor allem mit analytischen Betrachtungen einzelner Stücke der Sammlung bedacht worden ist. Innerhalb der neuen Beiträge zur Instrumentalmusik ist die bekannte Sprachenhierarchie intakt: Englisch dominiert zu drei Vierteln, Deutsch folgt mit 12 %, Ungarisch mit 6 %. Die Arbeiten zur Vokalmusik hingegen weisen eine ähnliche Verschiebung auf, wie es schon in der Erstausgabe des *Guide to Research* aufgefallen ist: Etwa 60 % dieser Beiträge sind auf Englisch verfasst, lediglich 3 % auf Deutsch und bei 30 % – beinahe einem Drittel – handelt es sich um ungarischsprachige Arbeiten.

Auffällig viele Neuzugänge der Zweitausgabe fallen in die Rubrik Nr. 6 »Studies of Bartók's Compositional Process and/or History of the Works«. Die Liste der Erstausgabe ist hier um mehr als die Hälfte angewachsen. Von den 26 Neuzugängen stammen 18 von ungarischen Autoren,¹⁰ davon 14 von Mitarbeitern des Bartók-Archivs oder des übergeordneten Musikwissenschaftlichen Instituts. Bei allein elf dieser Beiträge handelt es sich um Arbeiten von László Somfai, dem langjährigen Leiter des Bartók-Archivs in Budapest. Die Sprachwahl dieser Autoren fällt in den meisten Fällen auf Englisch (9), seltener auf Ungarisch (6) und Deutsch (4). Es handelt sich hierbei um eine Rubrik, die Quellenstudium nahelegt und die – wie bereits geahnt – eine vom Umfeld des Budapester Archivs ausgehende Dominanz aufweist.

Die Drittausgabe des *Guide*, die nach einem weiteren Intervall von 14 Jahren folgte, weist knapp hundert Neuzugänge zu den »Studies of Bartók's Musical Compositions« auf. Darunter sind englische Beiträge mit 75 % erwartet stark vertreten. Ungarisch hat sich interessanterweise mit 12 % gegenüber Deutsch (9 %) behauptet. Die englische Dominanz hat sich also gefestigt, während das

10 | Wird der in Cluj geborene Ferenc László mitgezählt, der vornehmlich auf Ungarisch über Bartók publizierte, sind es 19.

Deutsche als ehemals zweitwichtigste Forschungssprache vom Ungarischen überholt wurde. Unter den Neueinträgen spielen Arbeiten zur Vokalmusik kaum eine Rolle. Von den lediglich sechs Beiträgen, die sich direkt auf Bartóks Vokalwerke beziehen, haben vier die Oper *Herzog Blaubarts Burg* zum Thema, nur einer befasst sich mit der *Cantata profana*.

Schwerpunkte, blinde Flecken und Enklaven

Aus diesem Überblick lassen sich in Sachen Sprachverwendung einige Feststellungen machen: Englisch ist, wenig überraschend, die dominierende Sprache der Bartók-Forschung und hat diese Rolle seit den 1990er Jahren noch ausbauen können. Deutsch ist im Begriff, seinen Status als abgeschlagener Zweiter allmählich ans Ungarische abgeben zu müssen. Auch mit diesem Rangtausch bleibt es dabei, dass die drei maßgeblichen Sprachen der Bartók-Forschung Englisch, Ungarisch und Deutsch sind. Das ist eine eindeutige Bestätigung dafür, dass die ungarische Sprache eine faktische Forschungsrelevanz hat, die sich nicht abgetragen hat. Schlussfolgerungen zu thematischen Schwerpunkten lassen sich ebenfalls anstellen: Themenbereiche, die ungarische Sprachkenntnisse zwar nicht voraussetzen, aber doch nahelegen, weisen die erwartete Dominanz ungarischer Autoren auf. Dies war bei den auffällig zahlreichen Neueinträgen der Zweitausgabe zur Rubrik des »Compositional Process« zu beobachten, wie überhaupt im Zusammenhang mit den Vokalwerken. Vor allem im Zusammenhang mit der *Cantata profana* führt das zu merkwürdigen Verschiebungen. Dieses etwa 20-minütige Werk für gemischten Chor, Orchester, Bariton und Tenor, das 1930 entstand, gilt als zentrales »Bekenntniswerk« Bartóks.¹¹ Trotzdem ist es eine erstaunlich unbekannte Komposition geblieben und spielt auch in der Forschungsliteratur eine relativ kleine Rolle. Man kann dafür verschiedene Erklärungen in Anschlag bringen. Die Tatsache indes, dass der vertonte Text ungarisch ist und stark verwurzelt in der rumänischen und ungarischen Folklore, ist sicher ein wichtiger Faktor dafür, dass die Beschäftigung mit diesem eigentlich wichtigen Werk primär von ungarischer Seite vorangetrieben wird, während sich das internationale Interesse augenfällig in Grenzen hält. Weil in der Konsequenz verhältnismäßig viele relevante Beiträge zur *Cantata profana* auf Ungarisch erscheinen, wird die Sprachhürde hier zum

11 | Vgl. József Ujfalussy, *Béla Bartók*, Budapest 1971, S. 283 und László Somfai, »Vorwort«, in: Béla Bartók, *Cantata profana*, Wien und London 1955, o. S., außerdem György Kroó, »Cantata profana«, in: *The Bartók Companion*, hrsg. von Malcolm Gillies, London 1993, S. 424–437, hier S. 424. Eine eingehende Diskussion zu diesem Werk findet sich außerdem in der Dissertation des Autors über *Béla Bartóks Vokalmusik*, deren Druck derzeit vorbereitet wird.

wesentlichen Einflussfaktor und verstärkt die Bildung eines »blinden Flecks« im Gesichtsfeld der internationalen Forschung.

Denn Nichtbeachtung scheint innerhalb des internationalen Diskurses die Folge für einen Forschungsbeitrag zu sein, der in der Randsprache Ungarisch veröffentlicht wird. Wer die Sprache nicht versteht, kann entsprechende Publikationen nicht rezipieren. Das muss nicht unbedingt heißen, dass diese Beiträge auf keinerlei Wahrnehmung hoffen dürfen. Ein Forscher, der auf relevante ungarische Literatur stößt, aber keine einschlägigen Sprachkenntnisse hat, kann sich um eine Übersetzung bemühen oder auch darauf hoffen, dass eine solche anderweitig bereits verfügbar ist. In beiden Fällen könnten wissenschaftliche Leistungen trotz der Sprachhürde Eingang in einen internationalen Diskurs finden. Aber – wenn die Möglichkeit der Übersetzung vorerst einmal beiseite gelassen wird – welche Chancen gibt es überhaupt, ohne gezielte Recherche mit ungarischen Veröffentlichungen konfrontiert zu werden? Oder anders gefragt: Wie hoch ist die Wahrscheinlichkeit, einem jener ungarischsprachigen Artikel, die im obigen statistischen Resümee erfasst worden sind, in einem nicht-ungarischen Organ musikwissenschaftlicher Forschung über den Weg zu laufen? Sie liegt praktisch bei null: Eine Recherche in der RILM-Online-Datenbank für die Jahre 1945 bis 2015 zum Schlagwort »bartók« bringt ein Ergebnis von über 4000 Treffern. Sucht man gezielt nach Veröffentlichungen in wissenschaftlichen Periodika, erhält man einen Bestand von weniger als 3000 Beiträgen. Über 700 davon entfallen auf ungarischsprachige Artikel. Schlüsselte man diese Ergebnisse nach den einzelnen Periodika auf, erfährt man, dass beinahe die Hälfte dieser Veröffentlichungen auf lediglich zwei Zeitschriften verteilt sind: *Magyar Zene* (»Ungarische Musik«) und *Muzsika* (»Musik«¹²). Im Vergleich dazu ist die Verteilung der englischsprachigen Beiträge auf unterschiedliche Periodika weitaus ausgeglichener.¹³ *Magyar Zene* und *Muzsika* sind wichtige Organe für die Veröffentlichung von ungarischen Aufsätzen zu Musik und Musikwissenschaft. Sie sind auf die ungarische Sprache beschränkt und wenden sich damit einerseits praktisch exklusiv an ein ungarisches Publikum und andererseits vorwiegend an ungarische Autoren. Letzteres ist nur mit einer Einschränkung präzise: Zumindest in der Zeitschrift *Magyar Zene* kommt es häufiger vor, dass Beiträge nicht-ungarischer Autoren abgedruckt werden, dann jedoch in ungarischer Übersetzung und für gewöhnlich erst im Anschluss an eine ursprüngliche Veröffentlichung in einer anderen (Breiten-)

12 | »Zene« und »muzsika« sind weitgehend Synonyme für »Musik«.

13 | Das hängt natürlich auch damit zusammen, dass es insgesamt einen größeren Bestand an englischsprachigen Zeitschriften gibt, auf die sich diese Artikel verteilen können. Die Verbreitung englischsprachiger Beiträge erstreckt sich aber zusätzlich auch auf mehrsprachige Periodika wie die *Studia Musicologica*, von denen im Folgenden noch die Rede sein wird.

Sprache. Es handelt sich also um einen Service für das ungarische Leserpublikum¹⁴ und nicht um den aktiven Versuch, das Ungarische auch unter nicht-ungarischen Forschern als Publikationssprache zu etablieren. Ein Großteil der relevanten ungarischen Artikel wird also in Periodika veröffentlicht, die durch ihre landessprachliche Konzentration *nicht* an ein internationales Publikum gerichtet sind. Dafür gibt es natürlich gute Gründe. Aber aus internationaler Sicht entstehen dadurch Enklaven für ungarische Forschungsbeiträge, die wenig internationale Aufmerksamkeit erregen. Besonders bedauerlich ist das bei Leistungen, die besonders gut von Muttersprachlern erbracht werden können, wie etwa Analysen zu Prosodie und Sprachrhythmik in Bartóks Vokalwerken. Gerade derartige Beiträge in einer Breiten­sprache zur Verfügung zu haben, wäre für Ungarischunkundige natürlich von großem Vorteil, weil es sich um Einblicke handelt, die sie sich aus eigener Leistung nicht eröffnen können.¹⁵

Das vielleicht wichtigste internationale Organ ungarischer Musikwissenschaft sind die *Studia Musicologica* der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.¹⁶ Obwohl hier seit dem ersten Jahrgang 1961 zahlreiche ungarische Forscher veröffentlicht haben, gehört das Ungarische nicht zu den zugelassenen Sprachen. Die *Studia Musicologica* sind damit ein Forum für ungarische und internationale Musikwissenschaft, das in Ungarn ansässig ist, aber mögliche Verständnisschwierigkeiten durch die wenig verbreitete Landessprache

14 | Die gleiche Strategie wird gelegentlich auch bei ursprünglich auf Englisch erschienenen Artikeln ungarischer Autoren angewandt. Ein Beispiel wäre: Tibor Tallián: »Let this cup pass from me... The Cantata profana and the Gospel according to Saint Matthew«, in: *The Hungarian Quarterly* 36, (1995), H. 139, S. 55–60; ders.: »...múl­jék el e pohár én tölem...: Cantata profana és Máté evangélium«, in: *Magyar Zene* 37 (1999), H. 2, S. 153–159.

15 | Zu denken wäre hierbei an Beiträge Csilla Mária Pintérs zur Sprachrhythmik in *Herzog Blaubarts Burg*. Ein ursprünglich ungarischer Artikel erschien 2003: »A parlando-rubato változatainak jelentősége A kékszakállú herceg vára ritmikai nyelvében« [Die Bedeutung von Varianten des Parlando-rubato in der Rhythmussprache von *Herzog Blaubarts Burg*], in: *Tanulmányok az MTA Népzene­kutató Csoport megalakulásának 50. évfordulójára*, hrsg. von Pál Richter, Márta Rudasné Bajcsay und Tibor Tallián, Budapest 2003, S. 385–394. Mittlerweile ist er auch als englische Übersetzung verfügbar: »The Significance of the Varieties of Parlando-Rubato in the Rhythmic Language of Bluebeard's Castle«, in: *Studia Musicologica* 49 (2008), H. 3–4, S. 369–382. Dies gilt zum Beispiel nicht für Zsigmond Lászlós Beitrag zur Prosodie in der *Blaubart*-Oper, der nach wie vor nur auf Ungarisch zu lesen ist: Zsigmond László, »A prozódia­tól a dramaturgiáig« [Von der Prosodie zur Dramaturgie], in: *Költészet és zeneiség. Prozódiai tanulmányok* [Dichtung und Musikalität. Studien zur Prosodie], Budapest 1985, S. 100–129.

16 | Daher der bis 2006 verwendete Name *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*.

vollständig ausklammert. Zugelassene Sprachen sind gegenwärtig Englisch, Deutsch und Französisch, während in früheren Jahrgängen auch gelegentlich Beiträge auf Italienisch oder Russisch zu finden waren – nicht aber auf Ungarisch. Mittlerweile erstreckt sich das reale Sprachenspektrum nur noch auf Englisch und Deutsch, da Französisch seit den 1990er Jahren faktisch beinahe vollständig aus der Zeitschrift verdrängt worden ist. Die anfangs stark dominierenden deutschen Beiträge sind innerhalb der einzelnen Jahrgänge etwa ab derselben Zeit von englischen Aufsätzen überholt worden. Bis einschließlich 2012 kommen deutsche Beiträge damit trotzdem auf insgesamt etwa 47 %, englische auf 42 %, französische auf 9 % und Beiträge in anderen Sprachen auf lediglich 2 %. Von den drei maßgeblichen Sprachen der Bartók-Forschung sind hier also lediglich zwei geblieben. Die *Studia Musicologica* sind damit ein wichtiges Organ für ungarische Musikforschung, nicht aber für ungarischsprachige Forschungsbeiträge. Aus nicht-ungarischer Sicht kann so der Eindruck entstehen, mit den *Studia Musicologica* bereits alles Lesenswerte der ungarischen Bartók-Forschung mitgeteilt zu bekommen, während Organe wie *Magyar Zene* oder *Muzsika* ignoriert werden.

Auch Monographien erfahren, solange sie außer auf Ungarisch nicht in vollständiger oder partieller Übersetzung in einer Breitensprache verfügbar sind, wenig Beachtung in der internationalen Forschung. Hierbei kann es sich durchaus um wichtige Forschungsbeiträge handeln. János Kárpáti's Monographie zu Bartóks Kammermusik ist ein Beispiel hierfür, zeigt aber auch, dass Sprachhürden mitunter nicht das einzige Hindernis sind, das einer breiten Rezeption im Wege stehen kann. Schon 1967 erschien eine erste ungarische Abhandlung, die sich auf die Streichquartette konzentrierte. Acht Jahre später lag sie in englischer Übersetzung vor. Obwohl sie nun also in der am weitesten verbreiteten Forschungssprache verfügbar war, erhielt sie nur wenig Aufmerksamkeit. Mit diesem eigentlich verblüffenden Umstand befasste sich László Somfai Jahre später in einer Rezension zu einer weiteren Monographie Kárpáti's, die sich nunmehr mit Bartóks gesamter Kammermusik befasste. Sie war 1976 auf Ungarisch erschienen und wurde 1994 in leicht erweiterter Fassung ins Englische übersetzt.¹⁷ Somfai erklärte das geringe Echo auf Kárpáti's erstes englisches Buch mit einer zumindest damals herrschenden Nachlässigkeit im englischsprachigen Raum, durch die »even books printed in English, say, in Hungary without a co-publisher in England or in the US, have no chance of being incorporated into the primary literature«¹⁸. Somfai's radikaler Befund

17 | János Kárpáti, *Bartók vonósnégyesei* [Bartóks Streichquartette], Budapest 1967; ders., *Bartók's String Quartets*, Budapest 1975; ders., *Bartók kamarazenéje* [Bartóks Kammermusik], Budapest 1976; ders., *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant 1994.

18 | László Somfai, »A Classic on Bartók Revised«, in: *The Hungarian Quarterly* 36 (1995), H. 137, S. 141-143.

stammt aus den 1990er Jahren, und es wäre noch nachzuprüfen, ob derartige Zustände auch in Zeiten voranschreitenden Onlinepublishings noch aktuell sind. In jedem Falle wirkt hier ein Sprachunterschied strukturbildend auf das, was im weiteren Sinne unter »Denkstrukturen« verstanden werden kann.

Der Sprung über die Sprachhürde

Ungarische Forscher müssen Strategien entwickeln, um im internationalen Diskurs wahrgenommen zu werden, ohne gleichzeitig auf die Ungarisch-Kenntnisse im Rest der Welt zu vertrauen. Zwei gangbare Wege sind die Übersetzung oder gleich die direkte Veröffentlichung in einer Breitenersprache, vor allem sicher Englisch. Für Letzteres sind die *Studia Musicologica* ein Beispiel, während es für Ersteres schon seit Jahrzehnten eine entsprechende Praxis gibt. Dabei werden nur in seltenen Fällen einzelne Artikel direkt in mehrsprachiger Ausführung publiziert.¹⁹ Häufiger ist die Neuveröffentlichung von Übersetzungen ursprünglich ungarischsprachiger Aufsätze in gewissem zeitlichen Abstand, meist mehrerer Jahre. Die komplette Übersetzung einzelner Monographien – wie im Falle János Kárpátis gleich zweimal – ist ebenfalls nicht die Regel. Häufiger sind Teilübersetzungen, die dann in Aufsatzform bequemer veröffentlicht werden oder in neue Publikationen eingegliedert werden können.²⁰ Fremdsprachliches Publizieren ist für ungarische Forscher ein Muss, keine Option, da auf ein internationales Entgegenkommen gegenüber ungarischer Literatur nicht gehofft werden kann. Wie der Fall Kárpátis zeigt, ist die Übersetzung noch kein Garant für breite Aufmerksamkeit, aber in jedem Fall eine notwendige Vorbedingung. Dagegen ist es wohl kein effizienter Behelf, in englischen oder deutschen Publikationen massiv auf ungarische Belegstellen hinzuweisen, um sie nachhaltig ins Spiel zu bringen. Wer nicht die notwendigen Sprachkenntnisse besitzt, wird allenfalls die Belegstellen als solche weitertransportieren können, ohne den Verweisen aber konkret nachgehen zu können. Man könnte hier also nicht ernstlich davon sprechen, dass die zitierte Literatur dadurch tatsächlich »in den internationalen Diskurs eingegangen« wäre. Das gleiche Manko stellt sich durch die häufig verfügbaren englischen Abstracts zu randsprachlichen Titeln ein, wie sie etwa über RILM Online zu haben sind. Sie ersetzen nicht die vollständige Kenntnis eines Beitrags, sind aber im Angesicht einer handfesten Sprachbarriere für den Inter-

19 | Wie etwa Tibor Tallián, »Bartók és a szavak / Bartók et les mots / Bartók and Words«, in: *Arion* 13 (1982), S. 67–83.

20 | So etwa geschehen bei Ernő Lendvai, *The Workshop of Bartók and Kodály*, Budapest 1983. Das Buch enthält die kondensierte Version seines Kapitels zu *Herzog Blaubarts Burg*, das ursprünglich Teil seiner ungarischen Monographie *Bartók dramaturgiája* [Bartóks Dramaturgie], veröffentlicht in Budapest 1964, war.

essierten trotzdem oft das Maximum an erreichbarer Information.²¹ Kurz und gut: In aller Regel sind es ungarische Akteure, die an der Überwindung der Sprachhürde arbeiten, sei es durch Übersetzungen, direktes fremdsprachliches Publizieren oder die Erstellung breitsprachlicher Abstracts zu ungarischen Artikeln. Die umgekehrte Richtung – dass sich also Ungarischkundige zur Lektüre oder gar für eigene Publikationen einen direkten Zugang zur ungarischen Sprache verschaffen – ist mit dem hohen individuellen Aufwand verbunden, sich eine Fremdsprache auf fachsprachlichem Niveau anzueignen, wenn einmal von der Möglichkeit abgesehen wird, sich teure Fachübersetzungen zu leisten. Zeit und Mühe, die für die Aneignung angemessener Sprachkompetenz aufgewendet werden müssten, können abschreckend wirken und diesen Weg über die Sprachhürde verleiden – zumal eine ungarischsprachige Publikation ja wieder mit der bekannten Gefahr eines Aufmerksamkeitsdefizits konfrontiert wäre und es im Falle der Lektüre von Beiträgen ungarischer Forscher durch deren Entgegenkommen häufig eine bequemere Alternative als den Sprachkurs gibt.²² Wie verbreitet es in der Bartók-Forschung trotz allem ist, sich fremdsprachliche Ungarischkenntnisse anzueignen, lässt sich wegen des individuellen Charakters dieser Strategie statistisch kaum ausloten. Es lässt sich aber immerhin vermuten, dass solche Einzelbemühungen – so lohnenswert sie im individuellen Fall auch sind – keine große Breitenwirkung in der globalen Auseinandersetzung mit einer Sprachhürde haben.

Eine Frage könnte nun lauten, warum ein ungarischer Musikwissenschaftler nicht vollständig darauf verzichtet, auf Ungarisch zu veröffentlichen, und gänzlich auf Englisch und daneben womöglich auf Deutsch einschwenkt. Das hat Gründe, die meines Erachtens nicht mit reinem Pragmatismus erklärt werden können, sondern mit der Verwurzelung von Wissenschaft in der Gesellschaft zu tun haben, die sie unterhält.²³ Die Scientific Community ist schließlich keine autonome Bildungsbrigade, die ohne Rücksicht auf das Laientum ihre eigenen arkanen Kreise ziehen darf. Damit wäre die Idee von Wissenschaft in mündigen, demokratischen Gesellschaften ad absurdum geführt. Des Weiteren wäre ohnehin zu diskutieren, ob Monolingualität in der

21 | Es wäre überhaupt zu fragen, ob die RILM-Datenbank durch ihre Arbeitsweise in der Lage ist, einen verlässlichen multilingualen Literaturüberblick sicherzustellen, oder ob bestimmte sprachliche Schwerpunktsetzungen nicht vielmehr verstärkt werden.

22 | Es gibt mit dem Belgier Denijs Dille in der Bartók-Forschung allerdings auch ein prominentes Beispiel für diesen umgekehrten Weg. Dille war von 1961 bis 1971 erster Direktor des Bartók-Archivs in Budapest. In seiner umfangreichen Veröffentlichungsliste finden sich auch ungarischsprachige Beiträge.

23 | Vgl. etwa Konrad Ehlich, »Mehrsprachigkeit in der Wissenschaftskommunikation – Illusion oder Notwendigkeit?«, in: *Die Wissenschaft und ihre Sprachen*, hrsg. von Konrad Ehlich und Dorothee Heller, Bern u. a. 2006, S. 17–38, hier S. 23, 27–29.

Wissenschaft tatsächlich als wünschenswerte Effizienzsteigerung verstanden werden sollte oder nicht. Natürlich kann Einsprachigkeit als Garant für »Ernüchterung, Entprovinzialisierung, Reichtum der Weite und vor allem auch die Fähigkeit zum Vergleich mit seinen augenöffnenden, klärenden und verfremdenden Effekten«²⁴ gesehen werden. Andererseits aber darf man wissenschaftlicher Mehrsprachigkeit durchaus das Potential einer »produktive[n] Reibung und Unruhe in Auseinandersetzung mit anderen, anders artikulierten Traditionen«²⁵ zuschreiben. Gerade in Geisteswissenschaften, die den Anspruch an sich selbst erheben, pluralistisch zu sein und aufgeschlossen gegenüber alternativen Denkmustern, wäre es auch seltsam inkonsequent, nur eine Verkehrssprache zuzulassen.

EIN FAZIT: DER LÄSTIGE SEGEN EINER SPRACHHÜRDE

Der Fall der Bartók-Forschung zeigt, dass eine Randsprache im Spektrum der regelmäßig verwendeten Idiome kein Problem ist, das eine endgültige Lösung zulässt. Und vermutlich sind damit nicht nur Nachteile verbunden. In gewissem Sinne ist eine Sprachhürde sogar eine lohnenswerte Herausforderung, eine Art unbequemer Vorteil, weil der andere Diskurs, die andere Wissenschaftstradition und die andere Sprache eben auch andere Sichtweisen und Anregungen zu bieten hat. Ungarisch hat mittlerweile weit über ein halbes Jahrhundert Zeit gehabt, um sich als relevante Forschungssprache aus der Bartók-Forschung verdrängen zu lassen. Dies ist nicht passiert, im Gegenteil. Ungarisch hat gegenüber dem Deutschen an Bedeutung merklich aufgeholt. Ungarische Forscher veröffentlichen weiterhin in ihrer Landessprache und finden in Periodika wie *Magyar Zene* oder *Muzsika* geeignete Verbreitungsorgane, um ein interessiertes ungarisches Publikum zu erreichen. Es ist also nicht davon auszugehen, dass sich das Problem einer ungarischen Sprachhürde in der Bartók-Forschung von selbst auflösen wird. Was kann also getan werden, um produktiv mit dieser Hürde umzugehen? Für den einzelnen Forscher wird, je nach gewähltem Schwerpunkt innerhalb der Bartók-Forschung, womöglich nichts anderes übrig bleiben, als sich ins Ungarische einzuarbeiten.

Für die nicht-ungarische Forschungsgemeinschaft als Ganzes bleibt der einzig realistisch gangbare Weg die Übersetzung von ungarischen For-

24 | Jürgen Kocka, »Mehrsprachiges Europa. Die Bedeutung der eigenen Sprache in der Wissenschaft«, in: *Die Wissenschaft spricht Englisch? Versuch einer Standortbestimmung*, hrsg. von Uwe Pörksen, Göttingen 2005, S. 19-24, hier S. 22.

25 | Angelika Redder, »Die Sprachen und das Denken in den Wissenschaften«, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 47 (2000), H. 2-3, S. 257-265, hier S. 264.

schungsbeiträgen, ob nun in partieller, kondensierter oder vollständiger Form. Die Hoffnung ist begründet, dass Erkenntnisse zu Themen, die von Muttersprachlern gewinnbringender bearbeitet werden können, durch englische Publikationen dennoch eine internationale Leserschaft erreichen. Je effizienter das passiert, desto geringer wird die Wirkung einer »Enklavenbildung« ungarischer Literatur und desto weniger wird es zu einer immer weiter getriebenen Isolation bestimmter sprachlich ausgerichteter Themen kommen. Die letzten Jahre zeigen, dass das Bemühen um entsprechende Übersetzungen ursprünglich ungarischer Artikel zu immer kürzeren Intervallen zwischen Ersterscheinen und übersetzter Version führen kann.²⁶

Die Bartók-Forschung ist ein gutes Beispiel, um derartige Verhältnisse in besonders klarer Ausprägung betrachten zu können – um einen Ausnahmefall handelt es sich allerdings nicht. Die gemachten Beobachtungen lassen sich mutatis mutandis auf viele andere Konstellationen in der internationalen Musikwissenschaft übertragen. Man wird dort die angesprochenen Effekte asymmetrischer Sprachverwendung wiederfinden, vielleicht in anderer Intensität, aber dem gleichen Prinzip folgend. Problematisch wird dies immer dann, wenn fremdsprachliche Beiträge aus Bequemlichkeit ignoriert und ausgeblendet werden. Die Vermutung, dass nur Publikationen in einer Breitensprache relevant seien und umgekehrt der Diskurs in einer Randsprache nur Nebensächlichkeiten zu bieten hätte, wäre ein überheblicher Trugschluss, der einige grundlegende Verhältnisse zwischen den Forschungssprachen übersehen würde. Immerhin sollte bei alledem auch nicht vergessen werden, dass im Angesicht einer immer dominanter werdenden Lingua franca im Grunde jedes andere Idiom im Begriff ist, zur Randsprache zu werden.

26 | Beispielsweise erschien die englische Übersetzung eines Aufsatzes von László Vikárius zu Bartóks *Bärenanz* (Nr. 10 der *Zehn leichten Klavierstücke*) nur sieben Monate nach der ursprünglichen ungarischsprachigen Version: László Vikárius, »Bartók: *Medvetánc*«, in: *Magyar Zene* 46 (2008), H. 1, S. 31–49; ders.: »Bartók: Bear dance«, in: *Studia Musicologica* 49 (2008), H. 3–4, S. 341–367.

Der Mythos der »deutschen Musikwissenschaft« und seine Herausforderungen für eine kosmopolitische Musikwissenschaft

Ein forschungspolitischer Essay¹

Carolin Krahn

»So you're from German Musicology?« Damit konfrontierte mich eine Kollegin aus Pakistan, als wir beide uns 2010 das erste Mal auf das Terrain der »Musicology« in den USA begaben. Mir war das neu: Erstens zählt man mich zu einer angeblich existenten »Generation Y«, ich müsste also gemäß des medial verbreiteten Konstrukts derzeit unter anderem technologieaffin und vor allem gerade nicht regional verwurzelt, sondern eher polyglott sein.²

Zweitens hatte ich mich nie dezidiert als Teil einer »deutschen Musikwissenschaft« betrachtet; allenfalls als jemanden, der zufällig Musikgeschichte an einer Universität in Deutschland studiert hatte.

Drittens erregte gerade zu dieser Zeit in Amerika »The Case of Hans Heinrich Eggebrecht« im Rahmen einer eigens eingerichteten Themensektion beim Jahrestreffen der American Musicological Society 2010 in Indianapolis Aufsehen.³ Diese Veranstaltung war eine Reaktion auf das durch Boris von

1 | Für die inhaltliche Begleitung im Entstehungsprozess dieses Beitrags danke ich Birgit Lodes vielmals. Außerdem zu Dank verpflichtet bin ich Barbara Babic, Michele Calella, Domenica Dreyer und Anne C. Shreffler.

2 | Einen umfassenderen Eindruck des Konzepts »Generation Y« in Bezug auf die Geburtsjahrgänge 1981-1990 bieten folgende Beispiele rezenter Publikationen: Klaus Hurrelmann und Erik Albrecht, *Die heimlichen Revolutionäre. Wie die Generation Y unsere Welt verändert*, Weinheim u. a. 2014.

3 | Die Sektion *Musicology and Biography. The Case of Hans Heinrich Eggebrecht* wurde von Alexander Rehding und Anne C. Shreffler organisiert und fand am 6. November 2010 im Rahmen der Jahrestagung der American Musicological Society in Indianapolis statt. Das vollständige Programm, Abstracts sowie Audio-Aufnahmen der Einzelbeiträge sind auf der Homepage der American Musicological Society verfügbar: American

Hakens Vortrag »Holocaust und Musikwissenschaft. Zur Biographie von Hans Heinrich Eggebrecht« bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2009 in Tübingen angestoßene Nachdenken über die Konsequenzen von Eggebrechts politischer Vergangenheit⁴ und die nationalsozialistische Verstrickung deutscher Musikwissenschaftler. Nicht nur die Relevanz einer kritischen Aufarbeitung der Fachgeschichte wurde dabei deutlich, sondern auch die Notwendigkeit einer Reflexion von gemeinplatzartigen Kategorien wie jener der »deutschen Musikwissenschaft«.

Allerdings wurde ich auch in den folgenden Jahren im Ausland mehrfach, primär in den USA, mit der Wahrnehmung als deutsche Musikwissenschaftlerin konfrontiert – nicht nur wegen der Muttersprache. Dabei schwang sehr oft Skepsis hinsichtlich eines für innovative Forschung zu hierarchisch organisierten Wissenschaftsraums mit, und doch ein latenter Hauch des Respekts.⁵ Die Rede von der »German Musicology« berührt im 21. Jahrhundert eine Vorstellung, die schwer zu fassen scheint. Entweder bleibt sie abstrakt, manchmal erscheint sie nostalgisch verklärt, oder sie konstituiert sich aus einem unterschiedlich bewerteten, zum Teil inzwischen überholt scheinenden Komplex von Humboldt'schem Bildungspathos, editorischem Handwerk, regalfüllenden Gesamtausgaben, fleißig konstruierten Komponisten-Biographien und profilierten Musikgelehrten, die mit Vorliebe über Kunstwerke und Funktionsanalyse diskutieren, kulturwissenschaftlichen Ansätzen gegenüber jedoch skeptisch bleiben, es sei denn, sie beschäftigen sich mit Adorno.⁶ Mein

Musicological Society, »Musicology and Biography. The Case of Hans Heinrich Eggebrecht«, www.ams-net.org/indianapolis/eggebrecht/ (abgerufen am 07.07.2015)

4 | Vgl. für einen rezenten Überblick dazu das Themenheft *Der Fall Eggebrecht. Noch einmal*, erschienen in *Musik & Ästhetik* 17 (2013), H. 67; außerdem die Übersicht der Veröffentlichungen zum Themenkomplex bis 2013 in Matthias Pasdzierny, Johann Friedrich Wendorf und Boris von Haken, »Der ›Fall‹ Eggebrecht: Verzeichnis der Veröffentlichungen in chronologischer Folge 2009–2013«, in: *Die Musikforschung* 66 (2013), H. 3, S. 265–269.

5 | Meinem Eindruck nach fußt dies im Wesentlichen noch auf der im 19. Jahrhundert konstituierten Universitätsidee Wilhelm von Humboldts in Verbindung mit der über Lehrstühle organisierten Institution Universität, die sich von den Strukturen besonders der großen amerikanischen Privatuniversitäten stark unterscheiden. Die transatlantisch institutionalisierten Hintergründe im deutschen und amerikanischen Raum vermittelt in einem einsichtsreichen Vergleich Mark Roche, *Was die deutschen Universitäten von den amerikanischen lernen können und was sie vermeiden sollten*, Hamburg 2014.

6 | Vgl. die Ausführungen zur Situation der »deutschen Musikwissenschaft« sowie zur Wahrnehmung des Faches innerhalb Deutschlands aus der Sicht von Reinhold Brinkmann in seiner Dankesrede anlässlich der Auszeichnung mit dem Ernst von Siemens

Eindruck ist, dass dieses Bild der »deutschen Musikwissenschaft« sich primär aus älteren Wahrnehmungen konstituiert, welche durch mangelnden tiefergehenden Kontakt verschiedener gegenwärtiger »Kulturen der Musikwissenschaft« nicht nachhaltig diskutiert oder sogar revidiert werden können.

In Deutschland scheint man demgegenüber mit der Idee von einer »deutschen Musikwissenschaft« oft distanziert umzugehen. So beispielsweise 2008, anlässlich des Symposiums zu Carl Dahlhaus' 80. Geburtstag: Siegfried Mauser und Wolfgang Rihm sprachen damals im Staatlichen Institut für Musikforschung in Berlin unter anderem über die Bedeutung des von Dahlhaus stets bemühten Werkbegriffs für Komponisten im Vergleich zu Musikwissenschaftlern. Der Dialog zwischen den beiden Gesprächspartnern kreiste schließlich witzelnd um eine von Mausers »Horrorvisionen«. Diese sähe so aus, dass man Rihm alle paar Monate eine Liste mit abzuarbeitenden musikalischen Problemen reichte; und zwar, wie Mauser amüsiert ergänzte: »von der deutschen Musikwissenschaft vorgelegt...«.⁷

Wenngleich der Begriff der »deutschen Musikwissenschaft« in diesem Gesprächsrahmen nicht genauer erklärt wurde, bleibt doch ein ironischer Seitenhieb auf ein etabliertes Bild der Musikwissenschaft unverborgten: jener auf eine der Verstaubung verdächtigten Disziplin, die zwar simultan zum musikalischen Schaffen ihrer Gegenwart musikbezogene Problemstellungen generiert, aber in Wirklichkeit auf Distanz zur Komposition ihrer Gegenwart gegangen ist.

Derartige Differenzen in der Wahrnehmung von Musikwissenschaft bringen mich zu den Fragen, wie nach 1945 mit dem Stereotyp der »deutschen Musikwissenschaft« umgegangen wird und wie demgegenüber eine kosmopolitische Musikwissenschaft auszusehen hätte. Zunächst zeichne ich daher exemplarisch nach, wie sich nationale Fachgesellschaften in der internationalen Musikwissenschaft verorten. Vor diesem Hintergrund werden dann einige Beispiele aufgeführt, welche die Präsenz des Mythos' von der »deutschen Musikwissenschaft« bezeugen. Anhand dessen wird deutlich, dass zwar immer wieder von der »deutschen Musikwissenschaft« die Rede ist, das dahinterstehende Konzept hingegen meistens unklar bleibt. In einem zweiten Schritt folgen einige Überlegungen zu den mit diesem Umstand verbundenen Probleme-

Musikpreis 2001: Reinhold Brinkmann, »Dankesworte«, in: *[Ernst von Siemens Musikpreis 2001 an] Reinhold Brinkmann*, hrsg. von der Ernst von Siemens Musikstiftung, Zug 2001, S. 54–71. Für die seitens der Ernst von Siemens Musikstiftung bereitgestellten Informationen danke ich Tanja Pröbstl.

7 | Wolfgang Rihm und Siegfried Mauser, »Podiumsgespräch. Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft«, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, hrsg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller in Verbindung mit Tobias Plebuch, Schliengen 2011, S. 335–341, hier S. 337.

matiken innerhalb des Faches. Ein wesentlicher Fokus wird dabei auf der von mir beschriebenen relativen internationalen Isolation der deutschsprachigen Musikwissenschaft liegen. Schließlich folgen einige konkrete Überlegungen zu den Rahmenbedingungen einer kosmopolitischen Musikwissenschaft.

INTERNATIONALE FACHGEMEINSCHAFT UND NATIONALE FACHVERBÄNDE

Für Vincent Duckles galt 2001 in seinem Überblicksbeitrag »Musicology« als ausgemacht, dass das Fachgebiet zwar in einer »internationalen Fachgemeinschaft« bestehe, jedoch gäbe es eben »patterns in scholarship that owe their character to the presence of national traditions, ideas and institutions peculiar to a given country or language group.«⁸

Die Organisation in Fachverbänden scheint diese Idee einer letztlich noch immer national organisierten Musikwissenschaft zu bestätigen: Obwohl der Gegenstand des Faches – Musik in allen möglichen Facetten – »keineswegs [...] auf nationale Ausprägungen festgelegt«⁹ ist, vermitteln die gegenwärtig dominierenden, primär von Sprachräumen geprägten Fachgruppen eher den Eindruck einer zumindest noch immer existenten gewissen Territorialität. Unter den wichtigsten musikwissenschaftlichen Vereinen finden sich bis in die 1980er Jahre hinein über 20 nationale und demgegenüber nur vier internationale Fachvereine.¹⁰

Ein vergleichender Blick auf die drei großen musikwissenschaftlichen Fachverbände in der Schweiz, in Österreich und Deutschland ist darüber hinaus aufschlussreich in Bezug auf deren vergangene und gegenwärtige Selbstwahrnehmung: Laut Beschreibung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG) »pflegt und fördert [diese] alle Bestrebungen, die im Inter-

8 | Vincent Duckles u. a., »Musicology«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 17, London 2001, S. 488–533, hier S. 507.

9 | Markus Bandur, »Wörterbücher der Musikwissenschaft«, in: *Lexicographica* 18 (2003), S. 39–44, hier S. 39.

10 | Vgl. folgende Übersicht: Rainer Cadenbach u. a., Art. »Musikwissenschaft«, in: *MGG²*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1789–1834, hier Sp. 1827. Eine vollständige Übersicht aller bestehenden Fachvereine existiert bis dato nicht. Am nächsten kommt diesem derzeit die Zusammenstellung in der Rubrik »Societies and associations« von J. P. E. Harper Scott, *Golden Pages. Conference listings in musicology and other links for musicologists*, goldenpages.jpehs.co.uk/golden-pages/societies-and-associations/ (abgerufen am 02.12.2015). Dort zeigt sich zumindest in den Titeln eine Tendenz zur überwiegend nationalen Organisation der entsprechenden Verbände.

esse der Musikforschung, insbesondere der schweizerischen, liegen.«¹¹ Sie diene damit als Forum für wissenschaftliche Kontakte und für den Austausch von Erfahrungen, Ideen und neuen Forschungsergebnissen, auch für eine breitere Öffentlichkeit, und pflege »grundsätzlich internationale Beziehungen.«¹² Genannt werden hier als konkrete Kontakte das Répertoire International des Sources Musicales (RISM) sowie das Répertoire International de Littérature Musicale (RILM). Die Homepage ist auf Deutsch, Englisch und Französisch verfügbar.

Demgegenüber gab sich die Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft (ÖGMW) bis vor Kurzem puristisch: Die Homepage war bis zum 19. April 2015¹³ ausschließlich auf Deutsch verfügbar. Daraufhin folgte im November 2015 im Kontext einer Neuauflage des Verbandsorgans *Musicologica Austriaca* auf Englisch ein grundsätzlich neuer, deutsch- und englischsprachiger Internetauftritt über die gemeinsame Internetpräsenz von *Musicologica Austriaca* und ÖGMW.¹⁴ Das Profil der Gesellschaft wird wie folgt umschrieben:

»Die Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft [wurde] 1973 als Kontaktforum aller mit der österreichischen Musikwissenschaft verbundenen Persönlichkeiten und Institutionen gegründet. [...] Ihre Ziele sind die Intensivierung der musikwissenschaftlichen Forschungstätigkeit im Rahmen von Kongressen und Publikationen, insbesondere auch unter Beteiligung junger [...] Musikwissenschaftler, sowie die Förderung des Zusammenhalts der musikwissenschaftlichen Teildisziplinen und der interdisziplinären Zusammenarbeit.«¹⁵

Die Gesellschaft für Musikforschung (GfM) sieht sich als »Fachverband der in Deutschland in Studium, Forschung und Lehre tätigen Musikwissenschaft-

11 | Alle hier gegebenen Informationen basieren auf der Website der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft: www.smg-ssm.ch/smg/Portraet.html (abgerufen am 08.01.2015). Die Gesellschaft besteht derzeit aus sieben Sektionen mit rund 600 Mitgliedern im In- und Ausland.

12 | Ebd.

13 | Die Texte der vorausgehenden ÖGMW-Homepage wurden zu diesem Zeitpunkt in englischer Übertragung online präsentiert. Auskunft per Email durch Dominik Šedivý (für die Schriftleitung der ÖGMW) vom 3. Dezember 2015.

14 | Vgl. *Musicologica Austriaca*, www.musau.org (abgerufen am 11.11.2015). Weitere Übersetzungen sind laut Auskunft von Dominik Šedivý am 3. Dezember 2015 derzeit nicht geplant.

15 | Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft, www.oegmw.at (abgerufen am 08.01.2015). Die ÖGMW ist der größte österreichische Fachverband und zählt derzeit ca. 250 Mitglieder im In- und Ausland.

ler«,¹⁶ der »allen an Fragen der Musikgeschichte, Musikethnologie und der Systematischen Musikwissenschaft Interessierten ein Forum der Information und des Austauschs«¹⁷ biete. Neben Deutsch ist die Homepage erst seit März 2014¹⁸ auf Englisch, Spanisch, Französisch, Italienisch und seit September selbigen Jahres auch auf Japanisch verfügbar.

Insgesamt entsteht so der Eindruck, dass der internationale Aspekt zwar grundsätzlich präsent ist, aber erst seit Kurzem etwa auf der Ebene der sprachlichen Zugänglichkeit »erster Anlaufstellen« praktisch insofern zum Tragen kommt, dass Fachverbände der Musikwissenschaft im deutschsprachigen Raum auch nicht deutschsprachigen Musikwissenschaftlern bewusst zugänglich gemacht werden.

Im Blick auf eine konkrete praktische, international ausgerichtete Organisation des Faches scheint in Ergänzung zu lokalem Handeln noch einiges internationale Potenzial vorhanden zu sein. Besonders offensichtlich wird dies beispielsweise hinsichtlich der auf den Internetseiten der deutschsprachigen Fachverbände aufgeführten Informationen zum Studium der Musikwissenschaft und der damit verbundenen Bildung neuer Generationen von Fachvertretern. So suggeriert die Rubrik »Studium Musikwissenschaft« auf der Internetpräsenz der GfM einen klaren Fokus auf den deutschsprachigen Raum: Dort werden im öffentlich zugänglichen Bereich der Homepage 60 institutionalisierte Studienoptionen für Musikwissenschaft in Deutschland sowie sieben in Österreich und der Schweiz angeführt, und keine einzige im nicht deutschsprachigen Ausland.¹⁹ Die ÖGMW verweist – neben der Auflistung zahlreicher internationaler Fachverbände der Musikwissenschaft – ausschließlich auf die in Österreich ansässigen Lehrinstitutionen für Musikwissenschaft.²⁰ Parallel dazu legt die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft ihren Akzent in Ergänzung zu den Verweisen auf internationale Fachverbände in puncto Studium klar auf »Musikwissenschaft an Schweizer Universitäten und Hochschulen«²¹ beziehungsweise »Musikhochschulen und Konservato-

16 | Gesellschaft für Musikforschung, www.musikforschung.de/index.php (abgerufen am 08.01.2015). Die Gesellschaft für Musikforschung hat derzeit ca. 1600 Mitglieder im In- und Ausland.

17 | Ebd.

18 | Für die Auskunft zur Publikation der Sprachvarianten auf der Homepage der GfM in einer Email vom 13. Juni 2015 danke ich Barbara Schumann von der Gesellschaft für Musikforschung.

19 | Studium Musikwissenschaft (GfM), www.musikforschung.de/index.php/studium-musikwissenschaft (abgerufen am 11.11.2015).

20 | ÖGMW Links, www.musau.org/oegmw/links/ (abgerufen am 11.11.2015).

21 | SMG Links, www.smg-ssm.ch/smg/Links.html (abgerufen am 11.11.2015).

rien in der Schweiz«. ²² Junge Musikwissenschaftler, die also nicht ohnehin dezidiert auf der Suche nach Studienmöglichkeiten im Ausland sind oder an ihrem Studienort auf internationale Angebote aufmerksam werden, erfahren über diese Auftritte der jeweiligen Fachverbände im deutschsprachigen Raum derzeit noch recht wenige Impulse im Blick auf die praktische Entwicklung eines internationalen fachlichen Horizonts schon während des Studiums.

MUSIKWISSENSCHAFTLER UND DIE IDEE DER »DEUTSCHEN MUSIKWISSENSCHAFT«

Der Begriff Musikwissenschaft bündelt allenfalls provisorisch weltweit eine nahezu unüberschaubare Vielfalt epistemologisch-methodischer Ausdifferenzierungen von zunehmend entgrenzten Teilforschungsbereichen mit zahlreichen Untergruppen. ²³ Zugleich scheint eine Vorstellung von »deutscher Musikwissenschaft« auch in einer vernetzten Wissenschaftswelt wie der gegenwärtigen noch immer nicht gänzlich verschwunden.

Traditionell ist diese Idee insbesondere im musikhistorischen Bereich verankert und rekuriert dabei oft auf die Begründung der institutionalisierten Fachtradition im deutschsprachigen Raum durch den Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick ²⁴ als »deutschem Ästhetiker« ²⁵ und schließlich der Etablierung der akademischen Disziplin mit »der Berufung Guido Adlers auf den Lehrstuhl [für Musikwissenschaft] [...] an der Universität« ²⁶ in Wien.

22 | Ebd.

23 | Einen provisorischen Eindruck von der Vielfalt vermittelt die nach Ländern sortierte (allerdings mit teilweise nicht mehr aktuellen Hyperlinks versehene) Online-Rubrik »University and college music departments and faculty homepages« von J. P. E. Harper-Scott, *Golden Pages. Conference listings in musicology and other links for musicologists*, goldenpages.jpehs.co.uk/golden-pages/university-and-college-music-departments-and-faculty-homepages/ (abgerufen am 11.06.2015).

24 | Vgl. besonders die Beiträge im Abschnitt »Hanslick im geistesgeschichtlichen Kontext. Ästhetik und Musikwissenschaft« in: *Eduard Hanslick zum Gedenken. Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hrsg. von Theophil Antonicek (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 43), Tutzing 2010.

25 | Vgl. Christoph Landerer, »Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die Philosophie der Jahrhundertmitte«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 54 (1999), H. 9, S. 6–20, hier S. 7 f.

26 | Andrea Harrandt, »Die Lehrtätigkeit von Egon Wellesz am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien«, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen – Analysen – Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. von Julia Bungardt u. a., Köln und Weimar 2009, S. 611–624, hier S. 613.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts scheint der Begriff von der »deutschen Musikwissenschaft« von Fachvertretern jedoch nie enger mit einer Einzelperson assoziiert als im Fall von Carl Dahlhaus, was spätestens mit dem Erscheinen von englischen Übersetzungen seiner Texte zu einem international verbreiteten Phänomen wurde. Michael Zimmermann brachte dies in Reaktion auf den Tod des berühmten Forschers 1989 derart zum Ausdruck: »Carl Dahlhaus hat der deutschen Musikwissenschaft wieder zu Weltgeltung verholfen.«²⁷ Der internationalen Rede von der Wichtigkeit der Musikwissenschaft aus Deutschland oder dem deutschsprachigen Raum im Allgemeinen tat dies in der Vergangenheit keinen Abbruch. So schrieb Heinz von Loesch 1997 gar: »Vor dem Zweiten Weltkrieg war Deutschland das Land der Musikwissenschaft schlechthin.«²⁸ Dies ist eine Einordnung – sowohl in Bezug auf die Institutionalisierung der Fachdisziplin als auch hinsichtlich der inhaltlichen Bedeutung grundlegender Forschungsbeiträge aus dem deutschsprachigen Raum für die weitere Entwicklung der Musikwissenschaft –, die auch Bruno Nettl 1999,²⁹ Celia Applegate und Pamela Potter im Jahr 2002 teilten.³⁰ Sie alle begründen dies primär mit der Engführung des Bildes von »ernster, deutscher, tiefgründiger Musik« mit dem akademischen Fach Musikwissenschaft, gespeist aus dem Geist des 19. Jahrhunderts.

2003 dann bezog sich Anne Shreffler in ihrem Aufsatz »Berlin Walls«³¹ in Auseinandersetzung mit Carl Dahlhaus und Georg Knepler auf zwei Protagonisten einer »German Musicology«, mitten im geteilten Berlin am Scheideweg des Marxismus profiliert. Shreffler analysiert eine ideologische Prägung beider Wissenschaftler: Nicht nur kommt die Transformation von Kneplers DDR-Vergangenheit in seine wissenschaftliche Arbeit zur Sprache, auch wird Dahlhaus, der zu Lebzeiten in linken Studentenkreisen beliebte Hochschullehrer, zu einem von westlichen Ideologien kontaminierten Verfechter deutscher Geisteswissenschaften, kulminierend in seinem Schreiben für den Werkbegriff.

27 | Michael Zimmermann, »Die unverdünnte Stimme der Vernunft. Zum Tode von Carl Dahlhaus«, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Schliengen 2011, S. 29–33, hier S. 32.

28 | Heinz von Loesch, Art. »Musikwissenschaft«, in: *MGG²*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1789–1834, hier Sp. 1815.

29 | Bruno Nettl, »The Institutionalization of Musicology«, in: *Rethinking Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford ²2001, S. 287–310, hier S. 292.

30 | Celia Applegate und Pamela Potter, »Germans as the People of Music. Genealogy of an Identity«, in: *Music & German National Identity*, hrsg. von dens., Chicago 2002, S. 1–35, hier S. 18 f.

31 | Anne C. Shreffler, »Berlin Walls. Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History«, in: *The Journal of Musicology* 20 (2003), H. 4, S. 498–525, hier S. 523.

Bis dato wurden derartige Einzelbeiträge noch nicht in Form einer umfassenden, internationale Perspektiven verschränkenden Untersuchung von Mythos und Praxis der »deutschen Musikwissenschaft« fortgeführt. Die Annäherungen daran von verschiedenen Vertretern der akademischen (und primär historischen) Musikwissenschaft gehen allerdings weiter. So formulierte Birgit Lodes 2011 als Moderatorin eines Streitgesprächs zwischen Manfred Hermann Schmid und Michele Calella zum Thema *Von der New Musicology zur Neuen Musikwissenschaft*, man wolle sich gemeinsam darüber »Gedanken machen, wo unser Fach, die Musikwissenschaft im deutschsprachigen Raum«,³² derzeit stehe, und wohin es sich bewege. Darauf folgte eine Diskussion über ein Lieblingsfeindbild der New Musicology, die Quellen- und Archivrecherche als Fetisch deutscher Musikhistoriker.³³

INTELLEKTUELLE KOMMUNIKATIONSSTÖRUNGEN AN DER UNIVERSITÄT

Heute scheinen die Zeiten, in denen skizzenbasierte Dissertationen über die »drei B's« (Bach, Beethoven, Brahms), Mozart oder Wagner die einzig ernsthafte Option in der deutschsprachigen Musikwissenschaft darstellten,³⁴ einer internationalen inhaltlichen und methodischen Öffnung gewichen. Kritisch hinterfragt hat diese »neue Offenheit«, die ebenso die Musikwissenschaft in den Vereinigten Staaten betrifft, Tamara Levitz in ihrer Schilderung eines »business meeting« der American Musicological Society im Jahr 2011. Angesichts der zahlreichen, thematisch weit ausufernden Vortragsvorschläge fragte sie, ob die vormals utopischen Zeiten einer »era of boundless intellectual possibility«³⁵ in der nordamerikanischen Musikwissenschaft nun wahrhaftig geworden seien, oder ob es sich dabei vielmehr um eine Form imperialer Nostalgie (durch die Aneignung der »Musik der Welt«) handle. Überträgt man diese Reflexion wiederum auf die deutschsprachige Musikwissenschaft, ergibt sich umgekehrt die Frage: Ist die Hinwendung zu anderem Repertoire als jenem aus der Feder von deutschen, zumindest europäischen Komponisten sogenannter Kunstmusik schon ein Garant für eine zukunftsfähige, intellektuell

32 | Streitgespräch »Von der New Musicology zur Neuen Musikwissenschaft« mit Michele Calella und Manfred Hermann Schmid, moderiert von Birgit Lodes, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 66 (2011), H. 5, S. 54–61, hier S. 54.

33 | Ebd., S. 54 f.

34 | Vgl. die entsprechenden Ausführungen von Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven und London 1998, S. 263.

35 | Tamara Levitz, »Musicology Beyond Borders?«, in: *Journal of the American Musicological Society* 65 (2012), H. 3, S. 821–861, hier S. 822.

blühende Fachdisziplin? Mit anderen Worten: Was könnte eine Disziplin wie die Musikwissenschaft abseits eines Repertoire-Diktats gedanklich mobil halten und gleichzeitig den Blickwinkel über den deutschsprachigen Raum hinaus kontinuierlich weiten und befruchten?

Natürlich besitzt nicht nur die Öffnung für andere Repertoires und Methoden, sondern auch die Tendenz zum Ineinandergreifen fachlicher Teilbereiche viel Anregungspotenzial bei der individuellen Gedankenschärfung, sowohl was regionale als auch was transnationale Perspektiven betrifft. Damit dies gelingen kann, muss die wissenschaftliche Kommunikation funktionieren, und zwar sowohl zwischen solchen, die unter ähnlichen musikwissenschaftlichen Rahmenbedingungen über verschiedene Themen arbeiten, als auch unter solchen, die ähnlichen Fragen in unterschiedlichen Kontexten nachgehen. Essentiell für eine solche diskursive Offenheit scheint im Kontext dieses Essays nicht allein das Stichwort Interdisziplinarität, sondern zunächst einmal die simple Fremdsprachenkompetenz³⁶ innerhalb der Fachdisziplin Musikwissenschaft als Basis der umfassenden wissenschaftlichen Begegnung abseits geographischer Grüppchenbildungen und »Forschungsnationalismen«.

Im Blick auf diesen Aspekt kritisierte Ludwig Finscher im Jahr 2000 ein Manko der Musikwissenschaft, das nachhaltig internationale Isolation stifte. In seinen *Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft*³⁷ heißt es, man verliere zunehmend die Kompetenz, Ansätze und Entwicklungen des Faches unabhängig von ihrem Entstehungsort zu kennen und kritisch zu prüfen. Damit büße man intellektuelle Weltoffenheit als Kern informierter, aus seiner Sicht gerade an deutschen Universitäten in der Vergangenheit verankerter Wissenschaft ein. Finscher unterschied in seinen Ausführungen beispielhaft zwei sich allenfalls noch rudimentär zur Kenntnis nehmende Kulturen der Musikwissenschaft: die in den USA und jene im deutschsprachigen Raum als Stellvertreter eines allgemeineren Phänomens gegenseitiger Ignoranz. Ähnliches diagnostizierte Andreas Domann 2010 im Rahmen der Auseinandersetzung mit der *New Musicology*, indem er von einer »transatlantischen Kommunikationsverweigerung«³⁸ zwischen deutscher und amerikanischer Musikwissenschaft sprach.

36 | Vgl. dazu den Aufsatz von Michael Braun in diesem Band.

37 | Ludwig Finscher, »Diversi diversa orant«. *Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), H. 1, S. 9-17, hier S. 15 f.

38 | Über die transatlantische Kommunikationsstörung referierte Andreas Domann in seinem Vortrag »Deutschsprachige Musikwissenschaft und New Musicology. Aspekte einer transatlantischen Kommunikationsverweigerung« auf der Tagung »Migration und Identität. Musikalische Wanderbewegungen seit dem Mittelalter und ihr Einfluss auf die Kompositionsgeschichte« der Gesellschaft für Musikforschung vom 2. bis 6. November

Finschers Konsequenz war damals nicht nur die Forderung nach einer intensiveren Pflege des ernsthaften fachlichen Dialogs zwischen deutschsprachigen und amerikanischen Fachvertretern, sondern auch die allgemein gezielte Beschäftigung deutschsprachiger Musikwissenschaftler mit der Forschung in anderssprachigen Nachbarländern innerhalb Europas,³⁹ so dass sich daraus eine Musikwissenschaft jenseits der Marginalisierung ergäbe, die

»offen ist für die Fülle der musikkulturellen Phänomene der Welt wie für jede methodische Anregung, die sich aber auch das aus kritischer Distanz erwachsende Recht nimmt, Unsinn Unsinn zu nennen. Eine Musikwissenschaft, in der weniger Wissenschaft organisiert und mehr Wissenschaft getrieben wird. Eine Musikwissenschaft, in der man miteinander redet und kollegial und respektvoll streitet.«⁴⁰

Übervolle Curricula und der an vielen Universitäten grassierende Prüfungswahn⁴¹ als Resultat eines allenfalls halb verstanden importierten universitären Ideals aus Amerika⁴² im Rahmen der Bologna-Reform in Europa sowie die Studienorganisation diverser renommierter amerikanischer Universitäten im Ph.D.-Stadium lassen in der Regel wenig oder sogar keine Zeit für das Verfolgen einer Fremdsprache neben den Kursverpflichtungen. Damit werden Prioritäten gesetzt, die Musikwissenschaftlern ausgerechnet eine Ausein-

2010. Weitere Überlegungen dazu: Andreas Domann, »Musikhistoriographie unter dem Paradigma des Marxismus. Ein Relikt der Vergangenheit?«, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk u. a. (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 69), Hildesheim u. a. 2012, S. 107–122.

39 | Zum Beispiel ermöglichen dies die nicht-universitären wissenschaftlichen Dependancen im europäischen Ausland, etwa die Max-Weber-Stiftung oder die Deutschen Historischen Institute. Jüngst erschien mit einem beispielhaften Fokus auf Italien folgender Bericht über das damit verbundene wissenschaftlich-praktische Anregungspotenzial: Sabine Meine, »Auch ich in Italien. Erfahrungen einer Musikwissenschaftlerin«, in: *Musik & Ästhetik* 19 (2015), H. 74, S. 88–92.

40 | Ludwig Finscher, »Diversi diversa orant« (2000), S. 16.

41 | Julian Nida-Rümelin und Klaus Zierer, *Die neue deutsche Bildungskatastrophe. Zwölf unangenehme Wahrheiten*, Freiburg im Breisgau 2015.

42 | Vgl. dazu das Interview unter dem Titel »Studenten wollen nicht abgerichtet werden« mit Julian Nida-Rümelin in der Print- und Online-Ausgabe von *Die Zeit*, 18.05.2013. Außerdem: Julian Nida-Rümelin, »Die Aktualität der humanistischen Universitätsidee«, in: *Was passiert? Stellungnahmen zur Lage der Universität*, hrsg. von Unbedingte Universitäten, Zürich 2010, S. 121–138; außerdem Alexander Rehding, »Zwei Milliarden Dollar und hundert Jahre Zeit«, in: *Musik & Ästhetik* 8 (2004), H. 30, S. 74–80.

andersetzung auf internationalem Niveau letztlich erschweren.⁴³ Zu welcher Musikwissenschaft dies zu führen vermag, hat womöglich Jürgen Habermas bereits 1996 in *Die Einbeziehung des Anderen*⁴⁴ in einem allgemeineren Kontext beschrieben, als er über das Verschwinden kosmopolitischer Intellektueller klagte.⁴⁵ Diese Befürchtung impliziert auf die Musikwissenschaft bezogen auch die Sorge um ein gedankliches und praktisch wirksames Gegengewicht zu der kursierenden, vagen Vorstellung von »deutscher Musikwissenschaft«, wie sie eingangs problematisiert wurde. Letztlich geht es dabei um die Weltgewandtheit eines Faches, das den Spagat zwischen lokalem Handeln und aktiver Beteiligung an einem internationalen Diskurs bewältigen sollte.

Dies befördert einen wissenschaftlich fruchtbaren Beobachterstandpunkt und das Überwinden intellektueller Grenzen im alltäglichen, lokal verankerten Wissenschaftlerdasein, welches nachhaltige Impulse in Ergänzung zu lokalen Foren wissenschaftlichen Handelns stiften kann. Mit dem Anfang 2015 verstorbenen Soziologen Ulrich Beck gesprochen, geht es dabei um ein »Spiel mit Grenzen, das der kosmopolitische Blick als Perspektivenwechsel praktiziert«,⁴⁶ so dass »diese Weltsicht zur Imagination *alternativer Wege* innerhalb und zwischen verschiedenen Kulturen [in diesem Fall: der Musikwissenschaft]«⁴⁷ führt.

Wenige Orte scheinen für eine solche Entwicklung geeigneter als die Universität als Denkraum, insbesondere im Blick auf die Studienzeit junger Menschen. Denn gerade ihr sich frühzeitig formierender Begriff von Musikwissenschaft stellt eine der zentralen Grundlagen für die zukünftige Gestaltung von Forschung und Lehre dar. Dass Studierende von Anfang an einen offenen, auch sprachlich ausgreifenden intellektuellen Austausch erfahren können, der nicht an den Grenzen – zum Beispiel – einer deutschsprachigen Musikwissenschaft Halt macht, ist eine der Verantwortlichkeiten einer zukunftsfähigen Musikwissenschaft sowie einer Bildungsinstitution, die es ernst meint mit perspektivenreicher Wissenschaft und demzufolge auch mit ihrer selbstreflektierten Entwicklung.

43 | Roche, *Was die deutschen Universitäten von den amerikanischen lernen können* (2014), S. 19–94.

44 | Jürgen Habermas, *Die Einbeziehung des Anderen. Studien zur politischen Theorie*, Frankfurt am Main 1996.

45 | Historisch sehr informiert darauf hingewiesen hat Andrea Albrecht, *Kosmopolitismus. Weltbürgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800* (= spectrum Literaturwissenschaft 1), Berlin und New York 2005; als Kontrast dazu: Alain Finkielkraut, *Die Niederlage des Denkens*, Hamburg 1989; Alain Finkielkraut, *L'Ingratitude. Conversation sur notre temps (avec Antoine Robitaille)*, Montréal 1999.

46 | Ulrich Beck, *Der kosmopolitische Blick oder Krieg ist Frieden*, Frankfurt am Main 2004, S. 122.

47 | Ebd.

RAHMENBEDINGUNGEN FÜR EINE KOSMOPOLITISCHE MUSIKWISSENSCHAFT – NICHT NUR IN DEUTSCHLAND

Freilich besteht eine gewisse Spannung zwischen der Notwendigkeit, einerseits eine fachliche Expertise auszubilden und andererseits international aufgestellt zu sein: Sehr starke fachliche Vertiefung birgt die Gefahr von Tunnelblick oder sogar Isolation, exzessiver Konferenztourismus die Gefahr, sich in Fließbandproduktion zu verlieren. Sich auf Deutsch oder Englisch beschränkende Doktoranden und später entsprechende Professoren wären ein mögliches Resultat dessen; Persönlichkeiten, die nicht nur physisch, sondern vor allem auch gedanklich konsequent mobil sind und diese Kompetenz in wissenschaftlichen Foren einbringen, ein anderes. Was wir im Fach Musikwissenschaft neben dem analytischen Handwerkszeug an intellektueller Kompetenz dafür erwerben, beginnt im lokal verankerten Seminar und zeigt sich später auf internationalem Parkett. Daher sollte das Potenzial der Musikwissenschaft im 21. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum nachhaltig genutzt werden, um die Musik in einen möglichst global informierten, multiperspektivischen Blick zu nehmen und dabei echte Souveränität im Umgang mit »anderssprachiger Musikwissenschaft« zu zeigen.

Musikwissenschaftler kommunizieren permanent: beim Unterrichten, im Imaginären der Lektüre, des Hörens und Schreibens sowie in Form von Fachgesprächen. Was Musikwissenschaftler, die im deutschsprachigen Raum tätig sind, mit Kollegen weltweit verbindet, bleiben die Musik und ihre Reflexion. Sich darüber kontinuierlich auszutauschen, sollte schon frühzeitig im Kollektiv von Lernenden und Lehrenden kultiviert werden, und zwar auch mit Blick auf die nicht deutschsprachige und in einem weiteren Schritt auch nicht allein die englischsprachige Musikwissenschaft. Damit dies gelingen kann, sollten einige Rahmenbedingungen sowohl seitens der Studierenden als auch der Lehrenden erfüllt sein:

1. Studienordnungen müssen Raum für das ernsthafte Erlernen von mindestens zwei, besser noch drei Fremdsprachen lassen und sollten dies auch über unverbindliche Empfehlungen hinaus aktiv einfordern. Sich lediglich auf Latein oder Englisch zu beschränken und keinen Auslandsaufenthalt zu absolvieren, um sich in der Konsequenz lediglich mit der lokalen Musikwissenschaft praktisch tiefergehend auseinander gesetzt zu haben, scheint der Partizipation an einem polyglotten Fachdialog eher abträglich.

2. Studierende und Promovierende sollten zum Kennenlernen anderer Musikwissenschaften ermuntert und darin praktisch gefördert werden. Dies impliziert deutlich mehr als das Netzwerken in Online-Plattformen. Nicht zuletzt bieten die andernorts gesammelten Erfahrungen konkrete Anhaltspunkte, um über das eigene Gestalten von Musikwissenschaft immer wieder neu nachzu-

denken und sich so am eigenen Standort weiter zu entwickeln. Dies gilt sowohl für Studierende als auch für Dozierende.

3. Fremdsprachliche Lektüre sollte von Anfang an ein selbstverständlicher Bestandteil von Lehrveranstaltungen und erst recht von Publikationsprojekten sein. Dass die Lektüre auch nicht deutschsprachiger Literatur nicht optional ist, sondern vielmehr eine wesentliche Grundlage informierter Wissenschaft, sollte frühzeitig vermittelt werden.

4. Um selbst aktiv in den internationalen wissenschaftlichen Dialog involviert und sichtbar für Kollegen im Ausland zu sein, müssen auch deutschsprachige Texte auf den global verfügbaren Online-Publikationsplattformen viel präsenter sein. Dass die als kollektives Großprojekt der deutschsprachigen Musikwissenschaft konzipierte Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* erst gegenwärtig in überarbeiteter Form digitalisiert wird,⁴⁸ ist ein Indiz für die Zögerlichkeit der Integration von deutschsprachiger Musikwissenschaft in den internationalen Wissenschaftsdiskurs. Auch die erhöhte Präsenz von Einzelbeiträgen auf JSTOR ist ein wichtiger Schritt in Richtung eines intensivierten internationalen Dialogs von Seiten deutschsprachiger Musikwissenschaftler.

5. Eine weltweit kommunikationsfähige Wissenschaftsgemeinschaft lebt von Begegnungen; nicht bloß auf dem Papier, und nicht erst am Zenit der Karriere. Es ist darum essentiell, dass Studierende, Promovierende und Lehrende regelmäßig in möglichst vielfältigen Kontakt zu Kollegen aus anderen Instituten, Wissenschaftsstrukturen und Sprachräumen kommen – abseits von universitären Lokalpatriotismen, nicht nur einmal jährlich bei Netzwerk-Kongressen, nicht allein auf Vortragstourneen durch renommierte Universitäten in den USA auf dem Höhepunkt europäischer Universitätskarrieren, und auch nicht erst dann, wenn die amerikanischen Kollegen auf *grand tour* in der Sommerpause vorbeischaun.

6. Wissenschaftlicher Austausch ereignet sich auf vielerlei Ebenen und ist ein Prozess der Zusammenarbeit, welcher gemeinsam gestaltet werden kann. Lehrende und Studierende aus verschiedenen Kulturen der Musikwissenschaft sollten darum nicht nur voneinander lesen, sondern schon in möglichst frühen Studienjahren im Rahmen von Gastvorträgen, aber vor allem auch in Workshops und Projektseminaren aufeinandertreffen und somit jeweils möglichst diverse Fachverständnisse über solche im eigenen Sprachraum hinaus fortwährend kennen lernen.

7. Eine konsequent weltoffene Wissenschaft bei gleichzeitiger lokaler Lehr- und Forschungspraxis zu betreiben, bedeutet, dass Wissenschaftler mit Ab-

48 | Das Projekt *MGG Online* wird seit 2014 in einer Kollaboration der Verlage Bärenreiter und J. B. Metzler mit dem Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) erarbeitet. Als Generalherausgeber des Projekts fungiert Laurenz Lütteken.

schlüssen aus verschiedenen Ländern und Studiensystemen längerfristig zusammenkommen, Studierende unterrichten und Synergien gerade durch die unterschiedlich geprägten Blickwinkel entstehen. Die Vorbildung in anderen Studiensystemen als beispielsweise jenen der deutschsprachigen Musikwissenschaft gilt es als Bereicherung eines jeweils subjektiven Horizonts von Musikwissenschaft zu behandeln. Ein Blick auf zahlreiche Institutshomepages des deutschsprachigen Raums verdeutlicht allerdings schnell: Dass Wissenschaftler mit Abschlüssen aus dem Ausland derzeit längerfristige Anstellungen erhalten oder gar auf Professuren berufen werden, ist eine Rarität.

8. Wenn es ein Ziel ist, innovative Köpfe anzuziehen, ihr Potenzial weiter auszubilden und nachhaltig für die Wissenschaft fruchtbar zu machen, dann sollten die oft exklusiven, fest etablierten wissenschaftlichen Rituale wie Vortragsreihen, Kongresse und Universitätshierarchien stärker durch workshopartige Formate ergänzt werden. Sie ermöglichen für neue Forschungsideen unabdingbare kreative Denkräume, in deren Rahmen junge und arrivierte Musikwissenschaftler ganz verschiedener Hintergründe aus dem In- und Ausland in einen Dialog auf Augenhöhe miteinander treten, voneinander lernen und gemeinsam Gedanken fortspinnen können. Junge wie arrivierte Wissenschaftler sind hier gleichermaßen aktiv gefordert, über ihre von den Universitätsstrukturen her stark definierten Rollen persönlich und professionell hinauszuwachsen.

Die russische Emigrantenkultur im Berlin der 1920er Jahre aus der Perspektive von deutschen und russischen (Musik-)Forschern

Maria Bychkova

Emigration¹ als kennzeichnendes Phänomen des 20. Jahrhunderts gehört zu den zentralen Forschungsthemen in verschiedenen Bereichen der Wissenschaft: von Politikwissenschaft und Soziologie über die Kulturwissenschaft bis zur Literatur-, Kunst- und Musikforschung. Die sogenannte »erste Welle« der russischen Emigration² – die Exilströmung infolge der Oktoberrevolution 1917 – ist ein frühes Beispiel erzwungener Massenauswanderung in diesem »Jahrhundert der Flüchtlinge«. ³ Dabei weckte dieses Thema in den letzten Jahren

1 | Die Begriffe »Emigration« und »Exil« werden im Folgenden als Synonyme benutzt, trotz der möglichen Unterscheidung zwischen politischen und wirtschaftlichen Merkmalen, nämlich Exil als politisch geprägte Auswanderung und Emigration als Suche nach einem besseren Leben im wirtschaftlichen Sinne. Das Phänomen der russischen Emigration der Zwischenkriegszeit beinhaltet beide Aspekte, die sich kaum voneinander trennen lassen.

2 | Die Wortverbindung »russische Emigration« ist eine allgemein verbreitete feste Formulierung, die aber einige Widersprüche in sich enthält. Chronologisch gesehen wird der Zeitpunkt der Ausreise mit diesem Begriff nicht definiert. Es wäre sinnvoller, die sog. »weiße Emigration«, das heißt die Flüchtlinge aus dem Russischen Reich, die Kriegsgefangenen aus dem Ersten Weltkrieg eingeschlossen, von den Exilanten aus der damals noch jungen Sowjetunion zu unterscheiden. Die Heterogenität der Diaspora, die nicht nur aus Russen, sondern auch aus Ukrainern, Weißrussen, Georgiern, Juden u. a. ethnischen Gruppen bestand, muss dabei auch berücksichtigt werden.

3 | Carl Wingenroth, »Das Jahrhundert der Flüchtlinge«, in: *Außenpolitik* 10, hrsg. von Herbert von Borch, Bielefeld 1959, S. 491–499. Zur Emigration der »ersten Welle« vgl. auch Nikolaj Bogomolov, »Vzaimootnošenija meždu volnami emigracii kak kulturnaja problema« [Beziehungen zwischen den Wellen der Emigration als Kulturproblem], in: *Ent-Grenzen: intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Lyubov Bugaeva und Eva Hausbacher, Frankfurt am Main u. a. 2006, S. 23–40.

zunehmend wissenschaftliches Interesse, so dass man inzwischen von einer vollgültigen Forschungsrichtung sprechen kann.⁴ Die umfangreichen geopolitischen Umschwünge am Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre gaben den Impuls zur rasanten Steigerung der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Aufmerksamkeit für diesen Aspekt der Geschichte. Als Resultat dieses Interesses sind in den letzten Jahren zahlreiche Studien erschienen, die ein breites Feld von Enzyklopädien und Nachschlagewerken bis zu Monographien zu Einzelpersonen und Einzelaspekten der russischen Diaspora abdecken.⁵ Dabei zeigt sich eine Tendenz der allmählichen Annäherung zwischen den Forschungskulturen, die sich unter verschiedenen politischen und gesellschaftlichen Prämissen in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion sowie in Westeuropa und Amerika entwickelt haben. Aus den anfangs vereinzelt, oft auch quellenmäßig voneinander unabhängigen Studien entwickeln sich in der letzten Zeit Kooperationen, die in Form von internationalen Konferenzen, gemeinsamen Projekten und Publikationen ihre Verwirklichung finden.⁶

4 | Christoph Flamm z. B. weist darauf hin, dass »[s]ince Gorbachev's perestrojka, Russian emigration [...] has been thoroughly reconsidered both from within and outside of Russia. [...] the study of Russian emigration as a phenomenon has become a separate branch of research« (Christoph Flamm, »My love, forgive me this apostasy: Some Thoughts on Russian Émigré Culture«, in: *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*, hrsg. von Christoph Flamm, Henry Keazor und Roland Marti, Cambridge 2013, S. 1-16, hier S. 1). Zu den Merkmalen der neuen Forschungsrichtung gehören nicht nur zahlreiche Publikationen, sondern auch institutionelle Neuerungen, wie z. B. die Gründung der Bibliothek des russischen Auslands [Biblioteka-fond ›Russkoe zarubezh'e‹] 1995 in Moskau (später umbenannt in ›Solschenizyn-Haus des russischen Auslands‹ [Dom russkogo zarubezh'ya imeni Aleksandra Solženicyna]) oder die Eröffnung des Zentralen Staatsarchivs der auswärtigen Ukrainika [Central'nyj deržavnyj archiv zarubižnoji Ukrajiniky] 2007 in Kiew.

5 | *Kul'turnoe nasledie rossijskoj èmigracii, 1917–1940* [Das kulturelle Erbe der russischen Emigration, 1917–1940], 2 Bde., hrsg. von Evgenij Čelyšev und Dmitrij Šachovskij, Moskau 1994; Michail Nazarov, *Missija russoj èmigracii* [Mission der russischen Emigration], 1. Teil, Moskau ²1994; *Literaturnaja ènciklopedija russskogo zarubež'ja (1918–1940)* [Literarische Enzyklopädie des russischen Auslands (1918–1940)], 4 Bde., hrsg. von Aleksandr Nikoljukin, Moskau 1997–2006; Vladimir Batšev, *Pisateli russoj èmigracii: Germanija 1920–2008 biobibliografičeskij spravočnik* [Schriftsteller der russischen Emigration: Deutschland 1920–2008; bibliographisches Nachschlagewerk], Frankfurt am Main 2014.

6 | Zu solchen Kooperationen gehören unter anderem die internationale Tagung in Mainz *Russische Emigration von 1917 bis 1991* und die anschließende Publikation *Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur – Sprache – Kultur*, hrsg. von Frank Göbler und Ulrike Lange, München 2005; die russische Konferenz- und Publikationsrei-

Das Ziel dieses kurzen Überblicks ist es, die Besonderheiten der Erforschung des russischen Exils, die Unterschiede sowie die Gemeinsamkeiten in der Vorgehensweise von deutschen und russischen Wissenschaftlern zu untersuchen. Obwohl diese Unterschiede oft fließend und nur mühsam greifbar sind, ist es wichtig, die spezifischen Merkmale dieser Forschungskulturen zu identifizieren. Die politischen und sozialen Voraussetzungen änderten sich im Laufe des vergangenen halben Jahrhunderts: Heutzutage haben die Wissenschaftler deutlich mehr Freiheit als zur Zeit des Kalten Krieges. Aber trotz der vermeintlichen Globalisierung und Öffnung der Grenzen verfügen diese Forschungskulturen immer noch über ihre eigenen Fragestellungen und Ansätze. Ausgehend von der Frage, was, warum und wie in verschiedenen Wissenschaftskontexten geforscht wird, lassen sich einige Kategorien entwickeln, die die Unterschiede (und gegebenenfalls die Gemeinsamkeiten) wissenschaftlicher Ansätze deutlicher machen sollen: politische Voraussetzungen, Zugänglichkeit der Quellen und Erkenntnisinteresse. Diese Kategorien schildern die Voraussetzungen für die Entwicklung der russischen Exilforschung in historischer und »geographischer« Perspektive und bestimmen die aktuellen Fragestellungen in den Studien zur Russischen Emigration. Anschließend wird speziell die Forschung zum russischen Musik-Exil, die sich noch im Aufbau befindet, betrachtet. Um das fast unüberschaubare Feld dessen, was unter dem Begriff »die russische Emigration der ersten Welle« dargestellt wird, zu fokussieren, wird im Folgenden hauptsächlich das russische Exil im Berlin der 1920er Jahre berücksichtigt. Allerdings ließen sich die Forschungskonzepte mit jeweils land- und zeitspezifischen Besonderheiten auch auf die anderen Aufnahmeländer der russischen Emigration übertragen.

DIE RUSSISCHE EMIGRATION DER ZWISCHENKRIEGSZEIT

Als »erste Welle« des Exils wird in der Literatur der riesige Ausreisestrom aus dem ehemaligen Russischen Reich infolge der Oktoberrevolution 1917 und des darauf folgenden Bürgerkrieges bezeichnet. In der ersten Hälfte der 1920er Jahre haben bis zu zwei Millionen russischer Bürger ihre Heimat verlassen.

he *Biblioteka-fond rossijskogo zarubež'ja* [Bibliothek des Russischen Auslands: Materialien und Forschungen], hrsg. von Maria Vasil'eva u. a., Moskau 2000–2009, unter anderem Bd. 6 der Reihe *Russkij Berlin 1920–1945* [Russisches Berlin 1920–1945], hrsg. von Lazar Flejšman, Moskau 2006; ein musikbezogenes Forschungsprojekt »Deutsch-Russische Musikbegegnungen 1917–1933: Analyse und Dokumentation«, innerhalb dessen die Autorin an ihrer Dissertation arbeitet, läuft, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, aktuell an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover unter der Leitung von Prof. Dr. Stefan Weiss.

Davon ließen sich etwa 600.000 in Deutschland nieder. Die größte russische Diaspora mit etwa 360.000 Exilanten bildete sich in Berlin, das zu dieser Zeit zweifellos das Zentrum russischer Emigration war. Schon von 1924–1925 an verließen auf Grund von erheblichen politischen und wirtschaftlichen Veränderungen in der Weimarer Republik viele Exilanten wieder das Land und wanderten in Richtung Frankreich, in die USA und andere Länder weiter. Doch in dieser kurzen Zeitspanne von nicht einmal zehn Jahren entstand auf dem begrenzten Territorium des sogenannten russischen Berlins eine Abzweigung der vielfältigen russischen Kultur.⁷

Politische Voraussetzungen

Am Anfang der 1920er Jahre wurde das »russische Berlin« zu einer Szene, innerhalb derer gegensätzliche politische Richtungen und unvereinbare Ideologien koexistierten und sogar kommunizieren konnten.⁸ »Eine Besonderheit des russischen Berlins ist die gleichzeitige Anwesenheit von Russischem und Sowjetischem auf demselben Territorium«, vermerkt der Historiker Karl Schlögel.⁹ Die zahlreichen Repräsentanten der sogenannten Weißen Emigration, die ihrerseits zu den unterschiedlichsten politischen Gruppierungen, wie Monarchisten, Liberalen, Sozialisten, Sozialrevolutionären u. a., gehörten, führten unendliche Debatten über die Zukunft Russlands und die Rolle der Emigration im Prozess des Wiederaufbaus ihrer Heimat. Nach dem Abschluss des Vertrags von Rapallo am 16. April 1922, in dem die Weimarer Republik als erster Staat überhaupt Sowjetrußland offiziell anerkannte und somit seine Existenz

7 | Eine kompakte historische Übersicht der Russischen Emigration in Deutschland kann folgenden Bänden entnommen werden: Michaela Böhmig, *Das russische Theater in Berlin 1919–1931*, München 1990, S. 11–22; Irina Sabennikova, *Rossijskaja emigracija 1917–1939* [Russische Emigration 1917–1939], Tver' 2002, S. 234–251.

8 | Vgl. Claus-Dieter Krohn, »Migrationen und Metropolenkultur in Berlin vor 1933«, in: *Metropolen des Exils*, hrsg. von Claus-Dieter Krohn u. a. (= Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 20), München 2002, S. 14–35, hier S. 19–20; André Lieblich, »Eine Emigration in der Emigration: die Menschewiki in Deutschland 1921–1933«, in: *Russische Emigration in Deutschland 1918 bis 1941. Leben im europäischen Bürgerkrieg*, hrsg. von Karl Schlögel, Berlin 1995; Pavel Borodin, *Konstitucionno-Demokratičeskaja Partija za rubežom: Organizacija i obščestvennaja dejatel'nost' v 1920e gody* [Die Konstitutionell-Demokratische Partei im Ausland: Organisation und gesellschaftliche Tätigkeit in den 1920er Jahren], Moskau 2000.

9 | Karl Schlögel, »Russkij Berlin. Popytka podchoda« [Russisches Berlin. Versuch einer Annäherung], in: *Russkij Berlin 1920–1945* (2006), S. 9–19, hier S. 16.

für die restliche Welt legitimierte,¹⁰ intensiviert sich der kulturelle Dialog zwischen den beiden Ländern. Vertreter des kommunistischen Russlands kamen oft und zahlreich in die deutsche Hauptstadt und trafen dort nicht nur auf ihre deutschen Gleichgesinnten, sondern auch auf die grundsätzlich feindlichen Vertreter der Emigration, mit denen sie allerdings meistens friedlich in einem gemeinsamen kulturellen Raum debattieren konnten.¹¹

Diese Vielfalt von politischen Formationen und kulturellen Ereignissen des »russischen Berlins« eröffnete Generationen von Exilforschern ein breites Feld möglicher Akzente und Interpretationen. Von der aktuellen politischen Situation abhängig wurden bestimmte Facetten des Kulturlebens von Russen in Deutschland ausgewählt und in den Vordergrund gestellt, andere hingegen ignoriert. Im politischen Kontext der Sowjetunion wurden die Emigranten als Feinde und Verräter des sowjetischen Regimes betrachtet – unter diesen Umständen war eine umfassende wissenschaftliche Forschung zur russischen Diaspora praktisch ausgeschlossen. Infolgedessen tragen die wenigen Studien aus dieser Zeit eine deutliche ideologische Prägung. Kontakte zwischen den sowjetischen und deutschen Kulturvertretern wurden hervorgehoben und die Aktivitäten der »weißen« Emigration verschwiegen. Der 1987 in der DDR veröffentlichte Band *Berliner Begegnungen: ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933*¹² zum Beispiel beinhaltet zahlreiche Zeugnisse der Berliner Kulturlandschaft, die erwartungsgemäß stark von einem sowjetischen Blickwinkel geprägt sind. Unter den Autoren vertreten sind sowjetische Künstler wie Wladimir Majakowski, Ilja Ehrenburg, El Lissitzky und einige andere, die als Zeitzeugen von ihren Aufhalten in der deutschen Hauptstadt erzählen. Die vielfältige Emigrantenkultur des »russischen Berlins« in den 1920er Jahren, mit der diese Künstler nach heutigem Wissensstand aktiv interagiert haben,¹³ findet in diesem Buch kaum Beachtung.

Die ideologische Ausrichtung lässt sich in einigen Fällen bereits am Titel, wie zum Beispiel *Die Agonie der weißen Emigration* oder *Politischer und ideo-*

10 | Für die »weißen Emigranten« bedeutete diese politische Annäherung eine erhebliche Verschlechterung ihrer rechtlichen und wirtschaftlichen Lage, die schließlich zur Verkleinerung der russischsprachigen Bevölkerung Berlins führte.

11 | Vgl. Karl Schlögel, »Berlin: ›Stiefmutter unter der russischen Städten«, in: *Der Große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917–1941*, hrsg. von dems., München 1994, S. 234–259, hier S. 256–259.

12 | *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933*, hrsg. von Klaus Kändler, Helga Karolewski und Else Siebert, Berlin 1987.

13 | Eine detaillierte Analyse des vielfältigen russischen literarischen Lebens in Berlin wurde von Amory Burchard durchgeführt: Amory Burchard, *Klubs der russischen Dichter in Berlin 1920–1941*, München 2001.

logischer Zusammenbruch der russischen kleinbürgerlichen Konterrevolution im Ausland, ablesen.¹⁴

Im westlichen Teil Deutschlands hingegen waren die politisch verursachten Beschränkungen in der wissenschaftlichen Themenfindung weniger spürbar. Dort erschien unter anderem die Monographie von Hans-Erich Volkmann,¹⁵ die erste grundlegende Studie, in der Aspekte des sozialen Gefüges des Emigrantenlebens untersucht werden. Diese Studie hat auch nach mehreren Jahrzehnten nicht an Aktualität verloren und wird in gegenwärtigen Arbeiten immer wieder zitiert.¹⁶ Es muss aber erwähnt werden, dass das Interesse an der russischen Emigration nur vereinzelt Charakter hatte und bis zum Ende der 1980er/Anfang der 1990er Jahre, anders als etwa im Falle der Forschungen zum deutschsprachigen Exil,¹⁷ noch nicht als eine ausgearbeitete Exilforschung wahrgenommen werden kann. Die gegenwärtigen Studien über das russische Exil zeigen dagegen eine größere Themenvielfalt und versuchen die eigenartige Zwiespältigkeit in der politischen Landschaft des »russischen Berlins« aufzugreifen.

Zugänglichkeit der Quellen

Die politischen Voraussetzungen bestimmten in vielen Fällen nicht nur die Forschungsinhalte, sondern sogar die physische Zugänglichkeit der Quellen für die Wissenschaftler. Obwohl die permanente Unsicherheit und das ständige Umziehen des Emigrantenlebens kaum Hoffnungen auf umfangreiche, nahezu vollständige Nachlässe in den Archiven zulassen, gibt es eine Sammlung von Emigrantendokumenten und -zeugnissen, deren Existenz wir der entwickelten und sehr gut vernetzten Struktur der russischen Diaspora verdanken. Schon 1924 wurde von russischen Wissenschaftlern im Exil die Notwendig-

14 | Leonid Škarenkov, *Agonija beloĭ emigracii* [Die Agonie der weißen Emigration], Moskau 21986, Vladimir Konin, *Političeskij i idejnyj krach russoj melkoburžuaznoj kontrrevoljucii za rubežom* [Politischer und ideologischer Zusammenbruch der russischen kleinbürgerlichen Konterrevolution im Ausland], Kalinin 1977.

15 | Hans-Erich Volkmann, *Die russische Emigration in Deutschland 1919–1929* (= Marburger Ostforschungen 26), Würzburg 1966.

16 | Vgl. z. B. Jirží Vacek, Lukáš Babka, *Golosa izgnannikov: periodičeskaja pečat' èmigracii iz sovetskoj Rossii (1918–1945)* [Stimmen der Verbannten: Zeitschriften der Russischen Emigration aus dem sowjetischen Russland (1918–1945)], Prag 2011; Oleg Budnickij und Aleksandra Poljan, *Russko-evrejskij Berlin: 1920–1941* [Russisch-jüdisches Berlin: 1920–1941], Moskau 2013.

17 | Die Forschung zum deutschsprachigen Exil war zu diesem Zeitpunkt bereits als Forschungsfeld institutionalisiert, vgl. z. B. die seit 1983 in München erscheinende Reihe *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*.

keit erkannt, die Zeugnisse der eigenen Kultur für die nachkommenden Generationen aufzubewahren. So entstand in Prag ein einzigartiges Russisches Historisches Auslandsarchiv, in dem verschiedenste Zeugnisse der Emigrantentätigkeit auf der ganzen Welt sorgfältig aufgehoben wurden.¹⁸ Doch gleich nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die ganze Sammlung zwangsweise in die Sowjetunion gebracht und dort über mehrere Orte verstreut und für geheim erklärt.¹⁹ Das Paradox dieser Situation bestand darin, dass diese außergewöhnliche Quellensammlung über mehrere Jahrzehnte lang aus politischen Gründen vor Wissenschaftlern verborgen worden war.²⁰ Umso aktiver entwickelte sich die wissenschaftliche Erschließung dieser Dokumente, als Ende der 1980er/Anfang der 1990er Jahre die Archive geöffnet wurden.²¹ Ungefähr ab dieser Zeit nimmt die russische Exilforschung als gesonderte wissenschaftliche Richtung ihren Anfang.

Die deutschen Forscher jener Zeit verfügten über Quellen zur russischen Emigration ganz anderer Art: Die Archive in Deutschland bewahren vor allem Zeugnisse der politischen und gesellschaftlichen Anwesenheit von Russen auf, wie zum Beispiel Vereinsregister, steuerliche Dokumentationen, Materialien der sogenannten Theaterpolizei usw. Dennoch wurden auch deutsche Wissenschaftler mit den politisch verursachten Problemen der Quellenunzugänglichkeit konfrontiert. Im Vorwort des oben erwähnten Buches schreibt Hans-Erich Volkmann, dass die Akten der politischen Archive in Deutschland

18 | Zum Russischen Historischen Auslandsarchiv vgl. Tat'jana Pavlova, *Fondy Russkogo Zagraničnogo Istoričeskogo Archiva v Prage* [Bestände des Russischen Historischen Auslandsarchivs in Prag], Moskau 1999; *Russkij zagraničnyj istoričeskij archiv v Prage – dokumentacija* [Russisches Historisches Auslandsarchiv in Prag – Dokumentation], hrsg. von Lukáš Babka, Anastasia Kopřivová und Lidija Petruševa, Prag 2011.

19 | Sergej Blinov berichtet, dass die Sammlung zwischen 28 Archiven verteilt wurde. Vgl. *Politika, ideologija, byt i učěnye trudy ruskoj ěmigracii: 1918–1945; iz kataloga biblioteki Russkogo Zagraničnogo Istoričeskogo Archiva* [Politik, Ideologie, Alltag und wissenschaftliche Studien der russischen Emigration; aus dem Bibliothekskatalog des Russischen Historischen Auslandsarchivs], hrsg. von Sergej Postnikov und Sergej Blinov, New York 1993, S. XIII.

20 | Der russische Historiker Oleg Budnickij erzählt in einem Interview, dass in der fünften Etage des Russischen Staatsarchivs in Moskau (damals Zentrales Staatsarchiv der Oktoberrevolution) der Ausgang aus dem Fahrstuhl verschweißt wurde, um die Neugierigen vom Auslandsarchiv fernzuhalten (Oleg Budnickij und Sergej Buntman, »So nicht!«, Radiosender *Ekho Moskwy* [Echo Moskaus], echo.msk.ru/programs/netak/19139/ (abgerufen am 12.10.2015)).

21 | Die Notwendigkeit, die zuvor unbekannte Quellensammlung des Russischen Exils zu analysieren, wurde auch vom russischen Wissenschaftler Sergej Blinov unterstrichen. Vgl. Blinov, *Politik, Ideologie, Alltag* (1993), S. XI–XII.

»[...] von westlichen, vor allem westdeutschen Wissenschaftlern [...] nur in Ausnahmefällen eingesehen werden können.«²²

In der zweiten Hälfte der 1990er bis Anfang der 2000er Jahre – als fast alle Eingrenzungen aufgehoben worden waren – stellte sich für die Wissenschaftler eher das Problem des Umfangs verfügbarer Quellen als das ihres Fehlens. Mit der Öffnung von Archiven änderten sich die Akzente der Forschung: die Wiederentdeckung der kulturellen Errungenschaften der russischen Diaspora trat in den Vordergrund des Forschungsinteresses und verdeckte teilweise die Geschichte der deutsch-sowjetischen Beziehungen.

Erkenntnisinteresse

Der besonderen politischen Situation und Quellenlage entsprechend entwickelten sich in der Darstellung des »russischen Berlins« unterschiedliche Fragestellungen und Forschungsziele. Russische und deutsche Forscher interpretieren den Gegenstand unter verschiedenen Prämissen: Für die einen ist die Emigration ein Teil der eigenen, früher unbekanntes Kultur, die künstlich ins Ausland verlegt wurde und sich dort parallel zu den Ereignissen in Sowjetrußland entwickelte, für die anderen ein »Fremdkörper«, der neben der eigenen Kultur existierte und eventuell mit ihr interagierte. Karl Schlögel weist im Vorwort zum von ihm herausgegebenen umfangreichen Band *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918–1941* darauf hin, dass die neue Exilforschung »in die kulturellen Kontexte dieser Länder eingebettet ist: in Rußland in den Kontext einer [...] forcierten Wiederaneignung, im ›Westen‹ in den Kontext einer Selbsterforschung der Genealogie der pluralen und multiethnischen Kulturen der Moderne und der Metropolen.«²³ Die Historikerin Bettina Dodenhoeft vermerkt, dass die Arbeiten westlicher Forscher »sich nicht wie die der sowjetischen global mit der russischen Emigration [befassen], sondern vorzugsweise [...] bestimmte Regionen, wo sich Emigranten aufhielten [behandeln], oder bestimmte Aspekte ihrer Situation [beleuchten]«.²⁴

Viele deutsche Wissenschaftler stellen die strukturellen Gegebenheiten des »russischen Berlins«, seine sozialen und politischen Besonderheiten sowie die Interaktion zweier Kulturen in den Mittelpunkt ihrer Forschung. Hans-Erich Volkmann formuliert die Aufgabe seiner Studie als Notwendigkeit »die soziale Lage der Emigranten zu erfassen«, da diese soziale Lage »eine der be-

22 | Volkmann, *Russische Emigration* (1966), S. VII.

23 | *Chronik russischen Lebens in Deutschland 1918–1941*, hrsg. von Karl Schlögel u. a., Berlin 1999, S. 11.

24 | Bettina Dodenhoeft, »*Laßt mich nach Rußland heim*«. *Russische Emigranten in Deutschland von 1918 bis 1945* (= Studien zur Technik-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte 5), Frankfurt am Main u. a. 1993, S. 5.

stimmenden Faktoren ihres politischen Lebens war.«²⁵ Einer der wichtigsten Schwerpunkte für den Wissenschaftler ist die Entwicklung der Emigrantenpolitik im Spannungsfeld der deutsch-sowjetischen Beziehungen. Das durch die Emigrantenwelle aus Russland ausgelöste »Flüchtlingsproblem«²⁶ ist, so Volkmann, nicht nur in seiner politischen Bedeutung interessant, sondern auch »richtungweisend für die Zukunft«.²⁷ Dabei liegt das hauptsächliche Erkenntnisinteresse des Autors auf den Auswirkungen, die die russische Emigration auf die deutsche Flüchtlingsgesetzgebung hatte.²⁸ Auch die Kooperation von Emigranten mit einheimischen Politikern und Geschäftsleuten wird vor allem aus deutscher Perspektive betrachtet – als Möglichkeit eines Gewinns oder Verlusts für Deutschland.

Die russischen Forscher hingegen interessieren sich für die deutschen Strukturen und Regelungen in rechtlichen, finanziellen und humanitären Fragen, die eine Auswirkung auf die russische Diaspora hatten. Auch politische Entscheidungen – wie zum Beispiel der Vertrag von Rapallo oder der Aufruf der deutschen Regierung an die Exilanten, zurück zu reisen, wobei die Rückkehr nach Sowjetrußland für die Emigranten lebensbedrohlich gewesen wäre – werden von russischer Seite aus betrachtet.²⁹

Ein weiterer Aspekt, in dem sich die unterschiedlichen Tendenzen in der Betrachtung des »russischen Berlin« widerspiegeln, ist die topographische Verortung des Phänomens. Für die meisten russischen Forscher geht es in erster Linie um die Darstellung eigener Kultur, deren Teil nur räumlich ins Ausland verlegt wurde.³⁰ Dabei werden die Fragestellungen mit dem Fokus auf

25 | Volkmann, *Russische Emigration* (1966), S. VII.

26 | Im Kontext der heutigen Ereignisse ist bemerkenswert, dass der Begriff »Flüchtling« in seiner völkerrechtlichen Bedeutung zum ersten Mal auf der vom Völkerbund einberufenen Genfer Konferenz verwendet wurde und zuerst nur die »[...] Personen russischer Herkunft, die keine andere Staatsbürgerschaft haben« implizierte (Zoja Bočarova, »Uregulirovanie prav rossijskich bežencev v Germanii v 1920e–1930e gody« [Regelung der Rechte russischer Flüchtlinge in Deutschland in den 1920er–1930er Jahren], in: *Russkij Berlin 1920–1945* (2006), S. 369–405, hier S. 369).

27 | Volkmann, *Russische Emigration* (1966), S. 3.

28 | Ebd., S. 137.

29 | Aleksej Vinnik, »Germanskije vlasti i russkij Berlin v 1920e gody: po materialam Rossijskogo gosudarstvennogo voennogo archiva« [Deutsche Regierung und russisches Berlin in den 1920er Jahren: nach den Materialien des Russischen militärischen Staatsarchivs], in: *Russkij Berlin 1920–1945* (2006), S. 363–368; Bočarova, *Regelung von Rechten russischer Flüchtlinge in Deutschland* (2006).

30 | Ein ähnliches Konzept – das Exil als das »Andere Deutschland«, das losgelöst vom jeweiligen Exilort betrachtet wurde – hatte sich zeitweise auch in der Forschung zum deutschsprachigen Exil etabliert. Vgl. zur Kritik an diesem Konzept: Anna Langenbruch,

Zugehörigkeit zum russischen Kontext formuliert. Dementsprechend sind in Studien russischer Wissenschaftler der Ursprung des Phänomens und seine wichtigsten Merkmale auch im Kontext der russischen Kultur verortet. Das Gastland an sich spielt eher eine nachrangige Rolle. So unterstreicht Aleksandr Prochorenko in seiner der Kulturgeschichte russischer Emigration gewidmeten Studie, dass der philosophische und kulturelle Nachlass der Diaspora als erster Versuch, die zivilisatorische, politische und gesellschaftliche Entwicklung Russlands zu erfassen, betrachtet werden kann.³¹ »Emigranten gingen hauptsächlich nicht ›wohin‹, sondern kamen ›woher‹, mit anderen Worten, Gründe, die sie zum Auswandern bewegt haben, liegen nicht in der Anziehungskraft des Ziellandes, sondern in der Unmöglichkeit, in der Heimat zu bleiben«, behaupten die Autoren einer Monographie über russisch-jüdisches Berlin, Budnickij und Poljan.³²

Immerhin war die Wahl des Exillandes nicht willkürlich. Das betonen vor allem die deutschen Forscher, für die gerade die ausländische (in diesem Fall die deutsche) Ebene der Emigrationsforschung sowie die potenzielle Interaktion mit der einheimischen Kultur interessant ist. In dem Aufsatz »Begegnung in Charlottengrad. Die Berliner Musikwelt empfängt das russische Exil« schildert Stefan Weiss, dass Berlin vor allem für die russischen Intellektuellen schon vor dem ersten Weltkrieg bekannt war und über eine attraktive »russische« Infrastruktur verfügte, die sich in den 1920er Jahren rasch entwickelte, und formuliert auch wichtige Fragen für die Betrachtung des »russischen Berlins«:

»Wie bildete sich der Mikrokosmos einer Musikkultur von Emigranten heraus? Inwiefern konnte in der deutschen Hauptstadt der 1920er Jahre eine Begegnung von zwei Musikulturen stattfinden, und welche Interaktionen bewirkten die Emigrations- und Remigrationsbewegungen zwischen zwei der faszinierendsten Forschungslaboratorien

Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil. Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933–1939, Hildesheim u. a. 2014, S. 41–43.

31 | Aleksandr Prochorenko, *Očerki po istorii i filosofii kul'tury russkogo zarubež'ja* [Essays über Geschichte und Philosophie der russischen Kultur im Ausland], Sankt Petersburg 2010, S. 162.

32 | Oleg Budnickij, Aleksandra Poljan, *Rusko-evrejskij Berlin* (2013), S. 29 [Übersetzung: Maria Bychkova]. Einen ähnlichen Gedanken äußern Aleksej Žukov und Lilija Žukova in: *Otečestvennaja istorija. Rossijskaja emigracija. 1917–1930-e gody* [Die Vaterlandsgeschichte. Russische Emigration. 1917–1930er Jahre], Sankt Petersburg 2002, S. 5.

der musikalischen Moderne der 1920er Jahre, zwischen Berlin und den sowjetischen Hauptstädten Petrograd/Leningrad und Moskau?«³³

Auch andere deutsche Forscher stellen den Ort des Exils in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung. So bezeichnet Carolin Stahrenberg (deren Buch sich nicht explizit mit der russischen Emigration beschäftigt, in dem aber auch die Vertreter der russischen Diaspora zu Protagonisten werden) Berlin als Stadt, die »zum Kreuzungspunkt für verschiedene Mentalitäten und Geisteshaltungen und zu einem zentralen kulturellen Brennpunkt Europas, zum vermittelnden Ort zwischen Ost und West« geworden war.³⁴ In diesem ambivalenten Verhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden kann ein großes Potenzial einer übergreifenden Betrachtung russischer Kultur im Exil entdeckt werden.

DIE ROLLE DER MUSIKKULTUR DER RUSSISCHEN DIASPORA IN DER AKTUELLEN EXILFORSCHUNG

In der fast unübersichtlichen Vielfalt von Exilstudien sind bis jetzt nur einzelne Forschungen zur russischen Musikkultur in Berlin (und allgemein im Exil) durchgeführt worden. Der Grund dafür liegt möglicherweise in der deutlichen Dominanz der literaturwissenschaftlichen Forschung über die anderen Bereiche der Emigrantenkultur.

Im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts erlebte die russische Literatur eine rasche Entwicklungsphase (die in der Geschichte als das »Silberne Zeitalter« bekannt ist), in der viele für die moderne Wende markante Stilrichtungen ausgearbeitet wurden. Schriftsteller und Dichter, die schon in Russland berühmt geworden waren, setzen ihre künstlerische Tätigkeit im Exil innerhalb der russischen Kolonie aktiv fort. Die Ergebnisse sind vor allem in ihren literarischen Werken zu finden, die oft eine detaillierte Widerspiegelung des Exillebens und somit hervorragende von den Zeitzeugen geschaffene Forschungsquellen in Form von publizistischen Werken, Dichtungen und Memoiren darstellen. Diese Art verbaler Selbst-Reflexion ist für die Exilforscher besonders leicht greifbar. Musikerinnen und Musiker, für die Sprache in der Regel nicht das primäre Ausdrucksmedium ist, können mit diesem literarischen Nachlass nicht konkurrieren, da ihre Tätigkeit sich vor allem im Komponieren und Interpretieren widerspiegelt. Zudem wird gerade

33 | Stefan Weiss, »Begegnung in Charlottengrad. Die Berliner Musikwelt empfängt das russische Exil«, in: *Osteuropa* 59 (2009), H. 4, S. 61–75, hier S. 63.

34 | Carolin Stahrenberg, *Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918–1933* (= Populäre Kultur und Musik 4), Münster 2012, S. 68.

der Literatur und der russischen Sprache die Hauptrolle bei der Repräsentation einer »echten« russischen Kultur zugeschrieben:

»Modern Russian culture, it seems, found its strongest expression, in its most individualized and characteristic form, in literature. Of course, literary media are easily transmitted and seem to be most »exportable«; and language is the one feature that defines a unique national identity. Painting and music can also claim to represent Russian cultural achievements in unique ways, but such claims are contestable, since music and visual arts are seen rather as universal and are more easily assimilated into the Western or world cultural scene.«³⁵

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Historiker Marc Raeff die im Zitat behauptete Universalität der Musik nicht in den Kontext von möglichen interkulturellen Begegnungen einbezieht, sondern vielmehr die musikalischen Aktivitäten der Emigranten aus dem Diskurs zum russischen Exil ausschließt. Dagegen betont Karl Schlögel die aktuelle Notwendigkeit, die »[...] logozentristische Fixierung auf Emigration als rein literarischem Phänomen zu überwinden und sie als kulturelles Milieu zu erforschen.«³⁶

Im Gegensatz zur Literaturwissenschaft, die über das Privileg verfügt, heute weltberühmte Autoren im Exilkontext zu betrachten, enthält die Geschichte russischer Musiker in Berlin kaum bekannte Komponistennamen:

»Was jedoch noch nicht annähernd erforscht ist, ist die Musik des russischen Berlin. [...] Von Sergej Rachmaninow über Sergej Prokof'ev bis zu Igor' Stravinskij machten die prominentesten emigrierten russischen Komponisten einen Bogen um Berlin. [...] Das Fehlen von aus heutiger Sicht »großen Namen« wird jedoch kompensiert durch ein dreifaches Interesse struktureller Art [...].«³⁷

Aufgrund der Abwesenheit bekannter, permanent in Berlin lebender russischer Komponisten war keine für die musikalische Emigration spezifische Selbstinszenierung mittels berühmter Persönlichkeiten und ihrer Werke möglich. Stattdessen sind zahlreiche Initiativen, Vereine und Gesellschaften zu finden, die ein sehr reges russisches Musikleben in der deutschen Hauptstadt ermöglichten. Zentral für die Betrachtung des russischen Musiklebens im Berlin der 1920er Jahre wäre somit nicht nur die Analyse von Werken und

35 | Marc Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919–1939*, Oxford 1990, S. 95.

36 | »необходимо преодолеть логоцентрическую фиксацию на эмиграции как явлении чисто литературном и исследовать её как культурную среду.« (Schlögel, »Russisches Berlin« (2006), S. 12, Übersetzung: Maria Bychkova).

37 | Weiss, »Charlottengrad« (2009), S. 62.

Stilrichtungen oder die Rekonstruktion von Komponistenbiographien, sondern auch das Erforschen von Handlungen und Handlungsräumen, wobei die Balance zwischen der Ausrichtung auf traditionelle russische Musik und dem Austausch mit anderen Kulturen berücksichtigt werden sollte.

In der russischen Musikwissenschaft werden die musikalischen Aktivitäten des »russischen Berlin« bislang nicht erforscht. In Bezug auf andere Exilländer stehen dort vor allem einzelne Künstler – Komponisten wie Interpreten – im Vordergrund des wissenschaftlichen Interesses, wobei in manchen Fällen ihre Tätigkeit in den Kontext kultureller Wechselwirkungen gestellt wird.³⁸

Die musikalische Exilforschung kann momentan von beiden Vorgehensweisen profitieren. Der deutsche Musikwissenschaftler Eckhard John weist darauf hin, dass »hinsichtlich der Musik [...] bis in die Gegenwart der selektive Blick auf die Musikgeschichte der Sowjetunion das Denken über russische Musik im 20. Jahrhundert« bestimme, obwohl die Emigration eine grundlegende Kategorie russischer Musikgeschichte im 20. Jahrhundert sei:

»Die umfassende Rekonstruktion, Dokumentation und Analyse der russischen Musiker-Emigration des 20. Jahrhunderts ist ein Problem- und Aufgabenfeld, das nicht nur einer eigenen Untersuchung bedürfte, sondern das es verdient, als eigenes Forschungsfeld wahrgenommen [...] zu werden. [...] Zu berücksichtigen sind jedoch nicht nur Komponisten, nicht nur gefeierte Interpreten und Virtuosen, auch nach ihrem Umfeld wäre zu fragen, nach ihren Netzwerken [...], nach Gruppierungen und Schulen [...].«³⁹

Die Notwendigkeit, die inhaltlichen Grenzen der Exilforschung zu erweitern und Musik als Kunstgattung in die Betrachtung einzuschließen, findet in der

38 | Vgl. z. B. Ljudmila Korabel'nikova, *Aleksandr Čerepnin: dolgoje stranstvije* [Aleksandr Čerepnin: lange Reise], Moskau 1999; Elena Pol'djaeva, *Iwan Wyschnegradsky. Piramida žizni. Russkoe muzykal'noe zarubež'e v materialach i dokumentach* [Iwan Wyschnegradsky. Pyramide des Lebens. Russisches musikalisches Ausland in Materialien und Dokumenten], Moskau 2001; Jurij Zobkov, *Muzykal'nyj mir 20. stoletija: problema dialoga kultur (na primere žizni i tvorčestva Sergeja Kusevickogo v emigracii)* [Musikwelt des 20. Jahrhunderts: Problem des Kulturdialoges (am Beispiel von Leben und Werk Sergej Kusevickijs im Exil)], Diss. Universität für Kultur und Künste Moskau 2004; Nino Barkalaja, *Ėstetika i kompozitorskaja tehnika Nikolaja Obuchova v kontekste russkogo i francuzskogo modernisma* [Ästhetik und kompositorische Technik Nikolaj Obuchovs im Kontext von russischem und französischem Modernismus], Diss. Konservatorium Moskau 2010.

39 | Eckhard John, »Spaltung der Musikkultur. Emigration und Politisierung im russischen Musikleben«, in: *Musik zwischen Emigration und Stalinismus: russische Komponisten in den 1930er und 1940er Jahren*, hrsg. von dems. und Friedrich Geiger, Stuttgart 2004, S. 19–33, hier S. 20 f.

letzten Zeit praktische Verwirklichung: Immer häufiger wird das russische Musikleben nicht nur in Berlin, sondern weltweit zum Forschungsthema auch im interdisziplinären und internationalen Zusammenhang. Das belegen unter anderem mehrere Konferenzen, die eine Art Diskussionsplattform für Wissenschaftler aus verschiedenen Ländern schaffen.

Ein Beispiel dafür stellt das 2011 in Saarbrücken durchgeführte Symposium »Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?« dar, dessen Ergebnisse 2013 publiziert worden sind.⁴⁰ Das nächste Symposium in diesem Format – »Russian Émigré Culture: Transcending the Borders« – fand im November 2015 in Saarbrücken statt. Neben Literatur und bildender Kunst der russischen Diaspora stellt auch Musikkultur im Exil einen gesonderten Teil der Diskussion dar.

Eine weitere Konferenz fand 2013 in Hannover statt. Diese war ausschließlich musikalischen Fragen gewidmet, wobei nicht nur der Einfluss des »russischen Berlins« auf die deutsche Musikkultur, sondern auch Auswirkungen der Tätigkeit russischer Musiker in anderen Ländern des Exils sowie deutscher Musiker in der Sowjetunion betrachtet wurden.⁴¹

Die oben genannten internationalen Symposien und Publikationen spiegeln den Prozess der Annäherung zweier Forschungskulturen wieder und zeigen die Bemühungen einer Zusammenfassung der gesammelten Quellen, deren Analyse im Kontext der gegenseitigen Interaktionen sowie des Vergleichs methodologischer Ansätze.

FAZIT

Nach der Überwindung der politischen Begrenzungen und Probleme der Quellenzugänglichkeit stehen (Musik-)Wissenschaftler vor neuen Herausforderungen – der Notwendigkeit einer vielseitigen und differenzierten Untersuchung der russischen Emigration sowohl im Kontext einer alternativen Entwicklung russischer Kultur als auch unter dem Blickwinkel ihrer Genese in den Exilländern und des Interagierens mit der einheimischen Kultur. Die Möglichkeiten des kulturellen Austauschs, die in den letzten etwa 25 Jahren eröffnet wurden, führen zu gemeinsamen Projekten und Publikationen von deutschen und russischen Wissenschaftlern. Allerdings sind einige Forschungsbereiche – wie zum Beispiel die musikalische Tätigkeit im Exil – erst vor kurzem entdeckt worden und bergen noch viele unerforschte Fragestellungen unter anderem auch zur Tätigkeit russischer Emigranten-Musiker in Deutschland.

40 | *Russian Émigré Culture* (2013).

41 | Diese Konferenz wurde im Rahmen des DFG-Projektes »Deutsch-Russische Musikbegegnungen zwischen 1917 und 1933: Analyse und Dokumentation« durchgeführt.

Wissensmigration

Musikwissenschaft im Pariser Exil – und was sie uns über

Wissenschaftsgeschichte verrät

Anna Langenbruch

Der exilierte Soziologe Alfred Schütz beschreibt den Fremden als jemanden, bei dem das »Denken-wie-üblich«¹ versagt: »[D]ie Kultur- und Zivilisationsmuster der Gruppe, welcher sich der Fremde nähert, sind für ihn kein Schutz, sondern ein Feld des Abenteuers, keine Selbstverständlichkeit, sondern ein fragwürdiges Untersuchungsthema, kein Mittel um problematische Situationen zu analysieren, sondern eine problematische Situation selbst.«² Schütz rückt den »fremden Blick« hier sprachlich in eigentümliche Nähe zum »wissenschaftlichen Blick«. Beschäftigt man sich mit der Wissenschaftsgeschichte des eigenen Fachs, lässt sich diese Parallele sogar noch ein wenig vertiefen, denn schließlich untersuchen wir die soziokulturellen Muster einer Gruppe, zu der wir selbst gehören wollen, und unterliegen damit einer ähnlichen Spannung zwischen Distanz und dem Wunsch nach Nähe, wie sie Schütz als charakteristisch für den Fremden beschreibt.³

Wenn es im Folgenden um Musikwissenschaft im Pariser Exil geht, dann spielen »fremde Blicke« auf mehreren Ebenen eine Rolle: Blicke von Migrantinnen und Migranten auf ihren neuen musikwissenschaftlichen Wirkungskreis, forschende Blicke auf Migration als wissenschaftsgeschichtliches Thema, epistemologische Blicke schließlich, die durch die Brille der Migration auf musikwissenschaftliche Wissenschaftsforschung insgesamt schauen. Denn musikwissenschaftliches Handeln im Exil ist nicht nur ein wichtiger Ausschnitt einer bisher weitgehend ungeschriebenen transnationalen Ge-

1 | Alfred Schütz, »Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch«, in: *Der Fremde als sozialer Typus*, hrsg. von Peter-Ulrich Merz-Benz und Gerhard Wagner, Konstanz 2002, S. 73–92, hier S. 79 [Orig. »The Stranger. An essay in social psychology«, in: *American Journal of Sociology* 49 (1944), S. 499–507].

2 | Ebd., S. 89.

3 | Vgl. ebd., S. 81.

schichte der Musikwissenschaft. Das Thema erschließt auch neue Denkansätze für die Wissenschaftsforschung: Wissenschaft als soziales Gefüge verliert im Exil ihre Selbstverständlichkeit. Damit werden soziale und gedankliche Strukturen sichtbar, die (Musik-)Wissenschaft grundsätzlich prägen, im wissenschaftlichen Alltag aber oft in Routinen verschwimmen und damit unhinterfragt bleiben.

Nach einigen einleitenden Bemerkungen zu Möglichkeiten und Grenzen einer Musikwissenschaftstopographie im Exil werde ich überblicksartig die Pariser Situation der Jahre 1933–1939 beleuchten. Ziel ist dabei weniger eine Gesamtdarstellung der Musikwissenschaft im Pariser Exil – dies würde den Rahmen eines Aufsatzes bei weitem sprengen –, als ein Problemaufriss: Bereits hier deuten sich übergreifende Fragen an, die sich eine Geschichte der Musikwissenschaft im Exil zu stellen hat. Vor dieser Folie entwickle ich zwei Zugänge zu musikwissenschaftlichem Handeln im Exil: einen eher medienanalytischen anhand der Beiträge exilierter Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler in französischsprachigen Musikzeitschriften und einen eher projektorientierten am Beispiel von Alfred Szendreis Versuch, in Paris ein Forschungsinstitut des Mikrofons zu gründen. Im Versuch eines Brückenschlags zwischen »fremdem Blick« und »Denken-wie-üblich« schließen sich daran Überlegungen zu einigen analytischen Kategorien der Musikwissenschaftsforschung an.

...VIELE WEISSE FLECKEN: MUSIKWISSENSCHAFTSTOPOGRAPHIE IM EXIL

Obwohl exilierte Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler quasi von Beginn der musikwissenschaftlichen Exilforschung an als Thema entdeckt und als Forschungsdesiderat benannt wurden,⁴ stehen umfassende Untersuchungen zur Geschichte der vormals deutschsprachigen Musikwissenschaft

4 | Vgl. z. B. Albrecht Schneider, »Musikwissenschaft in der Emigration. Zur Vertreibung von Gelehrten und zu den Auswirkungen auf das Fach«, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Frankfurt am Main 1993, S. 187–211; Pamela M. Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit«, in: *Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung, Vertreibung, Rückwirkung*, hrsg. von Horst Weber, Stuttgart 1994, S. 56–68; Bruno Nettl, »Displaced Musics and Immigrant Musicologists. Ethnomusicological and Biographical Perspectives«, in: *Driven into Paradise. The musical migration from Nazi Germany to the United States*, hrsg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, Berkeley u. a. 1999, S. 54–65.

im Exil, wie sie etwa Karen Michels für die Kunstwissenschaft vorgelegt hat,⁵ weiter aus.⁶ Studien konzentrieren sich zumeist auf Einzelpersonen, wie Alfred Einstein,⁷ Leo Kestenbergs,⁸ Anneliese Landau,⁹ Kathi Meyer-Baer¹⁰ oder Curt Sachs.¹¹ Um Verknüpfungen dieser vielen individuellen musikwissenschaftlichen Wege vor, während und nach den Jahren 1933–1945 auf die Spur zu kommen, ist ein breiterer analytischer Zugriff vonnöten, der »das Uminterpretieren, für neue Zwecke Adaptieren, Abbrechen, Verschieben, Verlieren oder Verschwinden bestimmter Denkrichtungen und Forschungsansätze«¹² in den Blick nimmt, und zwar sowohl hinsichtlich exilierter, als auch NS-konformer Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sowie hinsichtlich der mit ihnen konfrontierten Kolleginnen und Kollegen in den jeweiligen Aufnahmeländern. Erst dadurch erschließt sich Musikwissenschaft im Exil als Thema, das für transnationale Geschichten der Musikwissenschaft erhebliches Erkenntnispotential bietet.

5 | Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin 1999.

6 | Vgl. Christa Brüstle, »Musikwissenschaft im Exil. Effekte von ›brain drain‹ / ›brain gain‹ vor und nach 1933«, in: *Kulturelle Räume und ästhetische Universalität. Musik und Musiker im Exil*, hrsg. von Claus-Dieter Krohn und Dörte Schmidt, München 2008, S. 167–194, hier S. 167. Brüstles Befund, dass im Vergleich zum Exil von Musikerinnen und Musikern »die Forschungen zum Exil von Musikwissenschaftlern und Musikwissenschaftlerinnen [...] noch am Anfang [stehen]« (ebd.), gilt weiterhin. Im Sinne transnationaler Geschichten der Musikwissenschaft wäre hier dringend Abhilfe zu schaffen. Dies setzt allerdings einen umfassenderen analytischen Ansatz voraus, als er im Rahmen von Aufsätzen in der Regel umgesetzt werden kann.

7 | Vgl. z. B. Melina Gehring, *Alfred Einstein: ein Musikwissenschaftler im Exil*, Hamburg 2007.

8 | Vgl. Wilfried Gruhn, »Wir müssen lernen, in Fesseln zu tanzen«: *Leo Kestenbergs Leben zwischen Kunst und Kulturpolitik*, Hofheim 2015.

9 | Vgl. Till H. Lorenz, *Von der »jüdischen Renaissance« ins Exil: der Lebensweg Anneliese Landaus bis 1939 und ihr Begriff einer »jüdischen Musik«*, Neumünster 2009.

10 | Vgl. David Josephson, *Torn Between Cultures. A Life of Kathi Meyer-Baer*, Hillsdale, NY 2012.

11 | Vgl. z. B. Florence Gétreau, »Curt Sachs as a Theorist for Music Museology«, in: *Music's Intellectual History*, hrsg. von Zdravko Blažeković und Barbara Dobbs Mackenzie, New York 2009, S. 303–313. Gétreau konzentriert sich hier v. a. auf Sachs' Zusammenarbeit mit französischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern vor und während seiner Pariser Exilzeit.

12 | Brüstle, »Musikwissenschaft im Exil« (2008), S. 167.

Als Möglichkeit für einen derartigen breiteren analytischen Zugriff schlage ich das Konzept einer Musikwissenschaftstopographie im Exil vor.¹³ Diese Idee richtet sich einerseits auf Bewegungen von Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern im geographischen Raum, andererseits – und dieser Aspekt wird im Folgenden im Zentrum stehen – darauf, Exilorte als musikwissenschaftliche Handlungsräume zu untersuchen. Ich werde anknüpfend an Martina Löws Raumsoziologie Raum als »relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten« betrachten.¹⁴ Das heißt, dass Räume soziokulturelle (u. a. materielle, personelle, institutionelle, mediale, diskursive oder künstlerische) (An)Ordnungen vorgeben, diese (An)Ordnungen aber gleichzeitig von Menschen handelnd hergestellt und verändert werden. Dieses labile Wechselverhältnis zwischen Struktur und Handeln innerhalb unterschiedlicher, sich z. T. überschneidender musikwissenschaftlicher Räume dient als analytisches Werkzeug, um die oben beschriebenen Transferprozesse, Verflechtungen und das Verschwinden von Denk- und Forschungsrichtungen zu beschreiben und zu deuten. Besonderes Augenmerk richtet sich dabei auf die Interaktionen exilierter, NS-deutscher und anderer musikwissenschaftlicher Akteure an den jeweiligen Exilorten und darüber hinaus.

IN PARIS: ÜBERBLICK UND PROBLEMAUFRISS

(In-)Stabilität, Institutionen und Netzwerke

Das Pariser Exil wirkt im historischen Rückblick leicht instabiler, als es von den Betroffenen, insbesondere von denen, die bereits um 1933 in die französische Hauptstadt flohen, zunächst empfunden wurde.¹⁵ Die hier vorgenommene Beschränkung auf eine »Kernzeit«, auf die Jahre 1933–1939, in denen Exilantinnen und Exilanten in ein freies Pariser Kulturleben eingebunden waren, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass sowohl vor 1933 als auch nach 1939 und unter wieder anderen Bedingungen nach Ende der deutschen Besetzung 1944 neben den obligatorischen Brüchen auch zahlreiche Kontinuitäten und Wiederanknüpfungspunkte existierten. So publizierte beispielsweise Paul Arma, der zwischen 1933 und 1939 in Paris vor allem als politischer Aktivist, Kom-

13 | Zu »Topographie« als (musik-)wissenschaftlichem Konzept vgl. auch: Anna Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil. Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933–1939*, Hildesheim 2014, insb. S. 40–44.

14 | Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 224.

15 | Zum Pariser Musik-Exil der Jahre 1933–1939 vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014).

ponist, Pianist und Chorleiter gearbeitet hatte, über die gesamte Besatzungszeit hinweg erfolgreiche Volksliedsammlungen, die auch nach 1944/45 weit verbreitet blieben. Gleichzeitig sammelte er Tausende Lieder der Résistance. An diese Editions- und Sammeltätigkeiten knüpfte er nach 1945 mit musikethnologischen Forschungen und Vortragsreisen an.¹⁶ Alphons Silbermann andererseits beschreibt sich im Rückblick als jemand, der während seiner Pariser Exilzeit 1937/38 zwar u. a. als Küchenjunge, Kellner und Spielmaschinenbetreiber, aber nicht musikwissenschaftlich tätig war.¹⁷ In den frühen 1950er Jahren etablierte er sich jedoch nach Jahren in Australien zunächst in Paris als Musiksoziologe und Rundfunkspezialist, bevor er sich wieder in Richtung Deutschland orientierte.¹⁸

Wo könnte nun ein Überblick über Musikwissenschaft im Pariser Exil ansetzen? An den Pariser Forschungseinrichtungen sind in den Jahren 1933–1939 immer wieder exilierte Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler in ganz unterschiedlichen Rollen nachweisbar, etwa Curt Sachs am Musée d'Ethnographie du Trocadéro oder Kathi Meyer-Baer an der Bibliothèque nationale. Zudem bildeten sich Exiluniversitäten wie die Freie Deutsche Hochschule oder die Deutsche Volkshochschule, an denen auch musikwissenschaftliche Kurse angeboten wurden.¹⁹ So sind in der Exilpresse etwa Vorlesungen und Vorträge von Ernst Eckstein (»Geschichte der Oper«) oder Leo Kestenberg (»Musikgenuß und Musikverständnis«) an der Freien Deutschen Hochschule angekündigt.²⁰ Ein Polizeibericht über die Aktivitäten der Deutschen Volkshochschule erwähnt u. a. einen Vortrag von Hermann Berlinski über die »Concepts fondamentaux de la musique«.²¹ Dennoch stieß eine Geschichte der Musikwissenschaft im Pariser Exil als Institutionengeschichte schnell an ihre Grenzen, da die Exiluniversitäten sich letztlich nicht dauerhaft verfesti-

16 | Vgl. ebd., »Porträt VII: Paul Arma«, S. 313 f.

17 | Vgl. Alphons Silbermann, *Verwandlungen: eine Autobiographie*, Bergisch Gladbach 1990, S. 127–151.

18 | Vgl. Matthias Pasdzierny, *Wiederaufnahme? Rückkehr aus dem Exil und das westdeutsche Musikleben nach 1945*, München 2014, S. 237–254. Hier liegt der Akzent auf Silbermanns Rückkehr nach Deutschland. Die Umstände seiner »temporären Remigration« nach Paris wären noch genauer zu untersuchen.

19 | Vgl. Hélène Roussel, »L'Université allemande libre (fin 1935–1939)«, in: *Les bannis de Hitler: Accueil et luttes des exilés allemands en France (1933–1939)*, hrsg. von Gilbert Badia u. a., Paris 1984, S. 327–356.

20 | Vgl. *Pariser Tageszeitung*, 11.02.1938 und *Freie Kunst und Literatur* 6 (1939), S. 9.

21 | O. A., »A.S. de l'Université Populaire Allemande«, 25.10.1940, 2 S., hier S. 1, Archiv der Préfecture de Police, Paris, BA 2123.

gen konnten²² und da auch die Tätigkeiten exilierter Musikwissenschaftler an französischen Forschungseinrichtungen spätestens mit der deutschen Besetzung zumindest unterbrochen wurden.²³ Musikwissenschaftliche Netzwerke entstanden im Pariser Exil zwar durchaus, auch solche, die über die Jahre 1933–1939 hinaus bestanden, aber sie gerannen kaum zu dauerhaften Institutionen vor Ort.

Professionalität und (Un-)Sichtbarkeit: Beruf Musikwissenschaftler?

Fragen wir darum zunächst einmal grundsätzlich nach den Akteurinnen und Akteuren musikwissenschaftlicher Handlungsräume: Musikwissenschaftler, -kritiker und -publizisten machen unter den von mir in meiner Dissertation untersuchten 169 Musikerinnen und Musikern im Pariser Exil etwa 16% aus.²⁴ Nun scheint diese Gruppe der Über-Musik-Schreibenden für eine Studie über Musikwissenschaft im Pariser Exil gleichzeitig zu groß und zu klein gewählt: Nach dem heutigen Verständnis wären musikwissenschaftliche von musikjournalistischen Berufen und Tätigkeiten zu unterscheiden. Eine 1936 von der Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaftler im Ausland zusammengestellte *List of Displaced German Scholars* gibt jedoch Hinweise darauf, dass im damaligen Verständnis noch bedeutend mehr musikalisch Handelnde zur Gruppe der Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler gezählt werden konnten. Unter dem Stichwort »Musicology« verzeichnet die Liste 32 Personen, darunter den Cellisten Emanuel Feuermann, den Pianisten Heinz Jolles und den Komponisten Arnold Schönberg.²⁵ Die Liste orientiert sich maßgeblich an den

22 | Beide Hochschulen existierten ab Kriegsbeginn nur noch nominell und wurden, wie die meisten Exilantenorganisationen, im März 1940 von den französischen Behörden aufgelöst, vgl. Le Sous-Chef du 7e Bureau P. J. Roger Billé an den Préfet de Police, »Associations étrangères. Dissolution«, 11.03.1940 [Stempel], 1 S., Archives nationales, Fontainebleau, Fonds Moscou, Versement 19940500, Art. 176, Dossier 3072; o. A., »A.S. de ›L'Université Populaire Allemande«, 25.10.1940, 2 S., hier S. 1, Archiv der Préfecture de Police, Paris, BA 2123. Dies führt u. a. dazu, dass die Quellenlage hinsichtlich dieser Institutionen schwierig ist.

23 | Zur Situation der Musikwissenschaft im besetzten Frankreich vgl. Sara Iglesias, *Musicologie et occupation: science, musique et politique dans la France des »années noires«*, Paris 2014.

24 | Vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), Kap. »Menschen: Musikerinnen und Musiker im Pariser Exil. Berufe und Arbeitsgebiete«, S. 60.

25 | Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaftler im Ausland, *List of Displaced German Scholars*, London 1936, Reprint Stockholm 1975, S. 85–86. Ziel dieser Liste war,

ehemaligen Stellen der Aufgeführten im deutschen Hochschulsystem: »Our principle has been to include only University teachers and research workers, i. e. Professors (>ordentliche< and >ausserordentliche<), Privatdozenten (Lecturers), Assistants and Researchers.«²⁶ Offensichtlich fließen hier im Falle der Musikwissenschaft künstlerische und wissenschaftliche Positionen zusammen. Aber sagt dies nicht auch etwas über die Fachwirklichkeit der sich immer noch etablierenden Disziplin Musikwissenschaft der 1930er Jahre aus? Und ist der »Beruf Musikwissenschaftler« in der Exilsituation – und, wie Pamela Potters Forschungen zu jüdischen Musikwissenschaftlern während der Weimarer Republik gezeigt haben, auch vorher schon²⁷ – überhaupt so eindeutig an das »universitäre Fach Musikwissenschaft« zu koppeln?

Dass schon professionelle Forschungstätigkeit im engeren Sinne unter Exilbedingungen das wissenschaftsgeschichtliche »Denken-wie-üblich« in Frage stellt, lässt sich am Beispiel der Arbeit von Curt Sachs am Musée du Trocadéro und Kathi Meyer-Baer an der Bibliothèque nationale näher erläutern. Sachs und Meyer-Baer verkörpern sehr unterschiedliche Grade von »Sichtbarkeit« musikwissenschaftlicher Arbeit im Pariser Exil.

In der *List of Displaced German Scholars* wird Sachs als »a. o. Prof. Berlin University and Musikhochschule; Director Staatliches Museum für Musik-Instrumente, Berlin; since 1934: Musée d’Ethnographie du Trocadéro, Paris« geführt.²⁸ Sachs war als Jude im Herbst 1933 von den NS-Behörden aus dem Staatsdienst entlassen worden. 1934–1937 war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter (chargé de mission) am Pariser Musée d’Ethnographie du Trocadéro angestellt, unterstützt durch ein Rockefeller-Stipendium und die Alliance Israélite Universelle.²⁹ Ein französischer Polizeibericht nennt ihn 1934 weiterhin als Empfänger eines Stipendiums des Comité des Savants in Höhe von 15.000 Francs und Beschäftigten am Institut d’Ethnologie der Sorbonne.³⁰ Sachs war

Arbeitsmöglichkeiten für deutsche Forscher zu finden, die seit 1933 ihre Positionen in Deutschland verloren hatten (ebd. S. 6).

26 | Ebd., S. 6.

27 | Vgl. Potter, »Die Lage der jüdischen Musikwissenschaftler an den Universitäten der Weimarer Zeit« (1994).

28 | Notgemeinschaft, *List of Displaced German Scholars* (1936), S. 86.

29 | Vgl. Martin Elste, »Curt Sachs«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen und Sophie Fethauer, Hamburg 2007 (akt. 2015), www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002025 (abgerufen am 17.02.2016).

30 | Vgl. o. A., [Bericht über die Aktivitäten des Comité des Savants], 19.05.1934, 2 S., Archiv der Préfecture de Police Paris, BA 1814, hier S. 2. Das Comité des Savants war eine 1933 gegründete französische Organisation zur Unterstützung aus NS-Deutschland geflohener Wissenschaftler. Es hatte bis zu diesem Zeitpunkt 54 Stipendien verge-

also in den Pariser Wissenschaftsbetrieb integriert und verdiente im Pariser Exil als Forscher seinen Lebensunterhalt, auch für seine zunächst in Berlin verbliebene Familie.³¹ Er arbeitete eng mit französischen Kollegen wie André Schaeffner und Claudie Marcel-Dubois zusammen³² und veröffentlichte Ergebnisse seiner Arbeit in französischen Zeitschriften und institutionell gebundenen Schriftenreihen.³³ Dies garantierte ihm gleichzeitig die öffentliche Wahrnehmung und eine gewisse Kontinuität seiner Ideen im französischen Wissenschaftsdiskurs auch über seine Pariser Exilzeit hinaus. Sachs' Pariser Arbeit ist damit auch für Wissenschaftshistoriker leicht sichtbar, zumal er ohnehin als eine der wichtigsten musikwissenschaftlichen Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts gilt.

Kathi Meyer-Baer hingegen hätte mangels Position im deutschen Hochschulsystem kaum Aussicht gehabt, in die *List of Displaced German Scholars* aufgenommen zu werden. Als Angestellte einer Privatbibliothek im Besitz eines jüdischen Bürgers war sie von beruflicher Diskriminierung durch die NS-Behörden zunächst nicht direkt betroffen.³⁴ Sie ging 1938 nach Paris, da ihr Mann von seiner Firma dorthin versetzt worden war.³⁵ Obwohl auch sie bereits vor ihrem Pariser Exil in französischen Medien publiziert hatte³⁶ und korrespondierendes Mitglied der *Société de musicologie* war,³⁷ scheinen ihre eigenen beruflichen Kontakte eher in England verortet gewesen zu sein, wie etwa Paul Hirsch, dessen Musikbibliothek sie auch im Pariser Exil noch katalogisierte. Entsprechend sorgte sie sich zunächst um ihr berufliches Fortkommen im Pariser Exil.³⁸ Relativ schnell nahm sie jedoch ihre bereits in Frankfurt und Lon-

ben. Sachs ist einer von sieben in dem Polizeibericht namentlich aufgeführten Wissenschaftlern und der einzige dort genannte Musikwissenschaftler.

31 | Vgl. Elste, »Curt Sachs« (2007).

32 | Vgl. Gétreau, »Curt Sachs as a Theorist for Music Museology« (2009).

33 | Vgl. z. B. Curt Sachs, *Les instruments de musique de Madagascar* (= *Université de Paris. Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie* 28), Paris 1938.

34 | Vgl. Kathrin Massar, »Kathi Meyer-Baer«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen und Sophie Fethauer, Hamburg 2009 (akt. 2014), www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003613 (abgerufen am 05.03.2016).

35 | Vgl. Josephson, *Torn Between Cultures* (2012), S. 95.

36 | Kathi Meyer-Baer, »Un ballet à Cassel au XVIIe siècle«, in: *La Revue musicale* 16 (1935), S. 195–198.

37 | In der *Revue de musicologie* ist 1933 unter der Überschrift »Dernières publications des membres de la Société française de musicologie« u. a. Kathi Meyer-Baers Buch *Bedeutung und Wesen der Musik* (Strasbourg 1932) aufgeführt, vgl. *Revue de musicologie* 14 (1933), H. 45, o. S.

38 | Vgl. Josephson, *Torn Between Cultures* (2012), S. 96.

don begonnenen Forschungen zu musikalischen Inkunabeln wieder auf und konzentrierte sich nun auf die Pariser Bibliotheken.³⁹ Trotz ihrer in Frankreich aufgrund der politischen Umstände immer prekärer werdenden Situation betrieb sie das Projekt, dessen Veröffentlichung ihr der Leiter der Bibliothèque nationale, Julien Cain, zusagte, bis 1940 hartnäckig weiter.⁴⁰ Gleichzeitig organisierte sie die Flucht ihrer Familie in die USA, die ihnen im März 1940 auch gelang. Mit der deutschen Besetzung wurde die Bibliothèque nationale von den Kollaborationsbehörden NS-konform umgestaltet, Julien Cain wurde als Jude seines Postens enthoben und inhaftiert.⁴¹ Das geplante Publikationsprojekt ließ sich unter diesen Umständen nicht realisieren. Erst 1962 erschien die Arbeit in erweiterter Form unter dem Titel *Liturgical Music Incunabula: A Descriptive Catalogue* in einem Londoner Verlag.⁴² Als Forschungsarbeit, die unter anderem auf Meyer-Baers Pariser Exilzeit zurückgeht, ist sie damit zunächst gar nicht zu erkennen.

Wie für Curt Sachs ist Paris auch für Kathi Meyer-Baer ein Ort musikwissenschaftlichen Handelns. Dies wird aber historiographisch erst im Detail sichtbar, wenn man, wie David Josephson in seiner Biographie, andere Quellen hinzuzieht als wissenschaftliche Schriften, etwa den umfangreichen Briefwechsel Meyer-Baers mit Paul Hirsch. Die sozialen Bedingungen musikwissenschaftlicher Forschung im Exil, ihre Abhängigkeit von Bekanntheitsgrad, wissenschaftlicher Position, Gender oder Fluchtzeitpunkt, zeigen sich in der Gegenüberstellung von Sachs und Meyer-Baer fast holzschnittartig und stellen an eine Wissenschaftsgeschichte der Musikwissenschaft hohe Anforderungen.

Stattdessen: Musikwissenschaftliches Handeln im Pariser Exil

Zielführender als nur beim »Beruf Musikwissenschaftler«, der für die Exilsituation ohnehin oft nur ex post oder ex ante bestimmt werden kann, scheint es mir, bei einem offeneren Konzept von »musikwissenschaftlichem Handeln« im Pariser Exil anzusetzen. Gemeint ist damit gleichzeitig das Handeln von Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern und ein Handeln, das nach einem gewissen Regelkanon Wissen über Musik produziert und vermittelt. Dieser Regelkanon – also letztlich die Frage, was im Pariser Exil der 1930er Jahre eigentlich als musikwissenschaftliche Arbeit gilt – wird damit Teil des Untersuchungsgegenstandes. Über Institutionengeschichten oder Studien zu

39 | Ebd., S. 97 f.

40 | Ebd., S. 118.

41 | Vgl. Iglesias, *Musicologie et occupation* (2014), S. 255–292, hier S. 256.

42 | Kathi Meyer-Baer, *Liturgical Music Incunabula. A Descriptive Catalogue*, London 1962.

Einzelpersönlichkeiten hinaus kann so der vielfältige musikwissenschaftliche Alltag im Pariser Exil untersucht werden:

Entwürfe von Forschungsprojekten, wie im Folgenden das des Dirigenten, Rundfunkspezialisten und Musikwissenschaftlers Alfred Szendrei, geraten genauso in den wissenschaftsgeschichtlichen Blick wie die oben beschriebenen Kurse an Exiluniversitäten und die Arbeit exilierter Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler an französischen Forschungseinrichtungen. Musikbezogene Veröffentlichungen in französischen Medien und Verlagen sind zu untersuchen, wie die von Paul Arma, Paul Bekker, Kurt Blaukopf, Alfred Einstein, Richard Engländer, Kathi Meyer-Baer, Curt Sachs oder Paul Stefan. Auch deren Fehlen birgt, wie sich anhand der Analyse französischsprachiger Musikzeitschriften im Folgenden zeigen wird, hinsichtlich der Situation exilierter Musikwissenschaftler in Frankreich interessante Erkenntnisse. Publikationen in der Exilpresse, zum Beispiel Paul Bekkers musikalische Chroniken im *Pariser Tageblatt*, in denen er auch im engeren Sinne musikwissenschaftliche Themen aufgriff,⁴³ sind ebenso nachweisbar wie Buchpublikationen in Exilverlagen, etwa die »Gesellschaftsbiographie« über Jacques Offenbach des Soziologen Siegfried Kracauer.⁴⁴

Auch Rundfunkarbeit spielte eine Rolle. So entlockte etwa Edvard Fendler, »un chef remarquable doublé d'un musicologue«,⁴⁵ dem Herausgeber der *Revue musicale*, Henry Prunières, mit seinen Radiokonzerten mit Erstaufführungen von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts eine begeisterte Rezension. Paul Stefan arbeitete als Redakteur eines österreichischen Senders der französischen Gegenpropaganda, Alfred Szendrei als künstlerisch-technischer Berater des französischen Rundfunks.⁴⁶

Zudem boten die im Pariser Kulturleben der 1930er Jahre so beliebten Vorträge und moderierten Konzerte auch exilierten Musikwissenschaftlern ein

43 | Etwa im Bericht über eine Ausstellung in der Bibliothèque nationale, vgl. Paul Bekker, »Musik. Dreizehn Jahrhunderte französischer Musik«, in: *Pariser Tageblatt*, 08.01.1934, S. 4. Gesammelt finden sich Bekkers Artikel für das *Pariser Tageblatt* in: »Geist unter dem Pferdeschwanz«: *Paul Bekkers Feuilletons aus dem Pariser Tageblatt 1934-1936*, hrsg. von Andreas Eichhorn, Saarbrücken 2001.

44 | Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (= Werke 8), hrsg. von Ingrid Belke unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel, Frankfurt am Main 2005 [Amsterdam 1937], S. 11. Kracauers Buch erschien nahezu gleichzeitig auch in französischer und englischer Sprache, vgl. ebd., S. 538-539.

45 | Henry Prunières, »La musique des ondes«, in: *La Revue musicale* 16 (1935), H. 160, S. 320: »ein bemerkenswerter Dirigent und gleichzeitig Musikwissenschaftler« (Übersetzungen stammen, sofern nicht anders vermerkt, von der Autorin).

46 | Vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), Kap. »Das Radio: Ein Mikrokosmos des Musiklebens im Pariser Exil«, S. 125-159.

attraktives Betätigungsfeld. So war etwa der Komponist, Pianist und Musikwissenschaftler Jean Berger – als Pianist – gemeinsam mit den Sängerinnen Lotte Leonard und Lucie Dewinsky an einer von Henry Prunières moderierten Konzertreihe beteiligt, die eine Art Verflechtungsgeschichte des deutschen Kunstlieds und der französischen Mélodie erzählte.⁴⁷ Curt Sachs seinerseits gehörte laut den Ankündigungen im *Guide du Concert* Mitte der 1930er Jahre zu den am häufigsten »auftretenden« exilierten Musikern in den Pariser Konzertsälen.⁴⁸ Sachs' meist mit Musik- oder gar Tanzbeispielen versehene musikwissenschaftliche Vorträge fanden größtenteils in Museen statt: Allein 1935/36 befasste sich Sachs neben einem Gesprächskonzert mit dem Cembalisten und Musikwissenschaftler Erwin Bodky mit Themen wie »Comment se forme un style musical«, »Sonorités indonésiennes« (mit der französischen Musikwissenschaftlerin Claudie Marcel-Dubois), »Significations primitives de la danse populaire« oder »Trois siècles de musique française (1450–1750)«.⁴⁹

Musikwissenschaftliches Handeln fächert sich im Pariser Exil also in einen breiten Tätigkeitsraum aus Forschen und Vermitteln auf. Die Vermittlungsstrategien sind dabei medial (Buch, Presse, Rundfunk, Konzert, Vortrag) durchaus vielfältig.

MUSIKWISSENSCHAFTLICH HANDELN I: EXILANTEN, FRANZÖSISCHSPRACHIGE MUSIKZEITSCHRIFTEN UND KONZEPTE VON INTERNATIONALITÄT

Eine dieser musikwissenschaftlichen Vermittlungsstrategien ist traditionellerweise das Schreiben und Publizieren. Gegenüber anderen Kriterien, wie einer Position als Musikwissenschaftler an einer Universität oder sonstigen Forschungseinrichtung, ist die Publikationstätigkeit ein relativ weiches Kriterium, um musikwissenschaftliches Handeln nachzuweisen. Im Exil wird diese Praxis allerdings potentiell fragwürdig, da deutschsprachige Publikationsorgane zum Teil wegbrechen und andere Medien einen Sprachwechsel (oder gegebenenfalls

47 | Vgl. ebd., Kap. »Die Wenigen und die Vielen: Aus Oper und Konzertsaal«, S. 164–240, hier S. 219–222.

48 | Vgl. ebd., S. 171. Der Veranstaltungskalender *Le Guide du concert* mit seiner monatlichen Ergänzung *Le Guide musical* bildet zwar nicht das gesamte Pariser Musikleben ab, kann aber als auflagenstärkster musikalischer Veranstaltungskalender der Zeit für das Konzertleben als repräsentative Quelle gelten. Ausgewertet wurden die Saisons 1934/35, 1935/36 sowie Herbst/Winter 1936 und 1937.

49 | Vgl. ebd., S. 170: »Wie ein musikalischer Stil entsteht«, »Indonesische Klänge«, »Primitive Bedeutungen des populären Tanzes«, »Drei Jahrhunderte französischer Musik (1450–1750)«.

eine Übersetzung) voraussetzen. Wie zugänglich waren französischsprachige Medien der Zwischenkriegszeit für exilierte, oder allgemeiner für internationale Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler? Im Folgenden werde ich die Rolle von Exilantinnen und Exilanten in zwei französischsprachigen Musikzeitschriften – der *Revue de musicologie* und der *Revue internationale de musique* – in den Jahren 1933–1939 betrachten. Exemplarisch nähere ich mich damit dem französischsprachigen Musik(wissenschafts)diskurs der 1930er Jahre⁵⁰ und frage unter anderem nach dessen internationaler Durchlässigkeit.

Die 1917 gegründete *Revue de musicologie* ist das Verbandsorgan der Société française de musicologie.⁵¹ Sie steht hier stellvertretend für einen im engeren Sinne musikwissenschaftlichen Fachdiskurs. Ihr Themenspektrum war in den 1930er Jahren regional recht breit angelegt, ein Schwerpunkt lag auf Frankreich und französischer Musik, aber auch Italien, Deutschland und Österreich, Russland, Polen, die Türkei oder Persien spielten eine Rolle. Die zeitliche Spanne reichte von der Ur- und Frühgeschichte der Musik bis in die

50 | Wegen des relativ geringen Institutionalisierungsgrades des Fachs Musikwissenschaft im Frankreich der Zwischenkriegszeit ist dabei nicht klar zwischen Musikdiskurs und musikwissenschaftlichem Diskurs zu trennen, vgl. Iglesias, *Musicologie et Occupation* (2014), S. 39–43. Vgl. auch: Rémy Campos, »Philologie et sociologie de la musique au début du XXe siècle. Pierre Aubry et Jules Combarieu«, in: *Revue d'histoire des sciences humaines* 14 (2006), H. 1, S. 19–47. Während die *Revue de musicologie* sich eindeutig als wissenschaftliche Zeitschrift definiert, enthalten Zeitschriften wie die *Revue internationale de musique* oder auch die auflagenstarke *Revue musicale* musikwissenschaftliche Texte genauso wie Musikkritiken, auch die Autorinnen und Autoren rekrutieren sich aus einem weiten Kreis über Musik schreibender Wissenschaftler, Komponisten, Interpreten, Kritiker etc.

51 | Die Zeitschrift wurde 1917 zunächst unter dem Titel *Bulletin de la Société Française de Musicologie* vertrieben, ab 1922 dann als *Revue de musicologie*. Sie erschien in den Jahren 1933–1936 viermal jährlich, 1937–1939 bedingt durch finanzielle Schwierigkeiten nur noch dreimal pro Jahr mit deutlich reduzierter Seitenzahl. In den Jahren 1940–1941 erschien sie nicht, sondern erst wieder ab Januar 1942, nun bis 1944 unter dem Titel *Rapports et Communications*. Vgl. Iglesias, *Musicologie et Occupation*, S. 87. Ich beziehe mich in meiner Analyse v. a. auf die zusammenfassenden Inhaltsverzeichnisse (Sommaires) auf der Internetseite der Société française de musicologie unter www.sfmusicologie.fr/index.php?id=64 (abgerufen am 11.02.2016). Dort erfasst sind in der Regel die Hauptartikel und kleineren Beiträge. Eine detaillierte Inhaltsanalyse ist mir im Rahmen dieses Aufsatzes nicht möglich. Für eine umfassendere Studie zu internationalen Verflechtungen der französischen Musikwissenschaft der 1930er Jahre wären zusätzlich die Rubrik »Nouvelles Musicologiques« sowie der umfangreiche Rezensionsteil hinzuzuziehen, der dem französischsprachigen Publikum vielfach auch internationale musikwissenschaftliche Literatur zugänglich machte.

damalige Gegenwart, wobei historische Themen überwogen. Auch die Erschließung von Musikarchiven und einzelnen Quellenbeständen, etwa der Bibliothèque du Conservatoire, sowie musikwissenschaftliche Methodenreflexion waren Anliegen der Zeitschrift. Die aktuelle politische Situation der 1930er Jahre spiegelt sich nicht in der Themenwahl. Allerdings lassen sich einzelne Artikel durchaus programmatisch deuten, wie der 1934 erschienene Beitrag von Yvonne Rokseth zu den Mendelssohn-Manuskripten in der Bibliothek des Conservatoire⁵² und der 1942 in der ersten im besetzten Frankreich erschienenen Nummer veröffentlichte Aufsatz Jacques-Gabriel Prod'Hommes über französische Quellen zu Wagners *Ring des Nibelungen*.⁵³

Der Autorenkreis der *Revue de musicologie* war zwischen 1933 und 1939 zwar französisch dominiert, weist aber dennoch eine ganze Reihe internationaler Beiträgerinnen und Beiträger auf.⁵⁴ Dabei sind Tendenzen nationaler »Zuständigkeiten« erkennbar, wenn etwa der türkische Musikwissenschaftler Mahmoud Raghîb über Orgel-Darstellungen historischer türkischer und persischer Autoren schreibt,⁵⁵ der polnische Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler Henryk Opieński über die polnische Symphonie im 18. Jahrhundert,⁵⁶ der ungarische Musikwissenschaftler Émile Haraszi über Jean-Benjamin de Laborde und die ungarische Musik⁵⁷ oder der ursprünglich aus Russland stammende Musikwissenschaftler und Musikbibliothekar Vladimir Fédorov über Mussorgski.⁵⁸ Dies ist vor allem bei osteuropäischer, russischer oder türkischer Musik zu beobachten, während französische, italienische und deutsche Themen weniger an die Herkunft der Autorinnen und Autoren gekoppelt sind. Zwischen 1933 und 1939 publizierten in der Zeitschrift ein in NS-Deutschland

52 | Yvonne Rokseth, »Manuscrits de Mendelssohn à la Bibliothèque du Conservatoire«, in: *Revue de musicologie* 15 (1934), H. 50, S. 103–106.

53 | J.-G. Prod'homme, »Une source française de l'*Anneau du Nibelung* de Wagner«, in: *Rapports et Communications* (= *Revue de musicologie*) 21 (1942), H. 1, S. 2–7.

54 | Henri Vanhulsts Befund, dass französische Musikwissenschaftler fast die einzigen gewesen seien, die in den 1930er Jahren in der *Revue de musicologie* publizierten, wäre insofern zu präzisieren. Vgl. Henri Vanhulst, »La musicologie«, in: *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, hrsg. von Danièle Pistone, Paris 2000, S. 411–420, hier S. 413.

55 | Mahmoud Raghîb, »Descriptions d'orgues données par des anciens auteurs turcs et persans (III)«, übers. von E. Borrel, in: *Revue de musicologie* 14 (1933), H. 45, S. 16–23.

56 | Henryk Opieński, »La symphonie polonaise au XVIIIe siècle«, in: *Revue de musicologie* 15 (1934), H. 52, S. 193–196.

57 | Émile Haraszi, »Jean-Benjamin de Laborde et la musique hongroise«, in: *Revue de musicologie* 16 (1935), H. 54, S. 100–107.

58 | Vladimir Fédorov, »A propos de Moussorgski«, in: *Revue de musicologie* 20 (1939), H. 70, S. 51.

lebender Musikwissenschaftler (Marius Schneider)⁵⁹ sowie drei Exilanten (Curt Sachs, Alfred Einstein und Richard Engländer). Der in Paris lebende Curt Sachs befasst sich dabei mit der musikalischen Frühgeschichte Europas,⁶⁰ Alfred Einstein, zu dieser Zeit vorwiegend im italienischen Exil, schreibt über Mozart und die opera buffa in Salzburg⁶¹ und der 1939 nach Schweden geflohene Richard Engländer über Violinsonaten und Duette von Mozart beziehungsweise Joseph Schuster.⁶² Als Indikator der musikwissenschaftlichen Integration in Paris ist die *Revue de musicologie* also nur in Grenzen deutbar. Ein Medium bietet eine andere, weniger geographisch als diskursiv gebundene Art von Handlungsraum als der Exilort. Die sprachliche Integration exilierter Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler in diesen Handlungsraum muss nicht unbedingt ihrer geographischen Verortung entsprechen, zeigt aber, wer von ihnen im französischen musikwissenschaftlichen Diskurs eine Rolle spielte.

Die 1938 gegründete, in Brüssel erscheinende und international vertriebene *Revue internationale de musique* richtete sich an ein breiteres, nicht nur musikwissenschaftliches Publikum. Die Autorinnen und Autoren rekrutierten sich aus einem weiten Kreis internationaler Komponisten, Kritiker, Interpreten und Wissenschaftler, darunter neben den belgischen Herausgebern auch viele bekannte französische Musikwissenschaftler und Komponisten.⁶³ Besonders interessant scheint mir hier zu untersuchen, wie eine Zeitschrift, die die Internationalität bereits im Titel führt, mit exilierten Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern umging. Zumal der Herausgeber Sta-

59 | Marius Schneider, »La Canzona instrumentale«, in: *Revue de musicologie* 18 (1937), H. 63/64, S. 97-100.

60 | Curt Sachs, »Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe«, in: *Revue de musicologie* 17 (1936), H. 57, S. 22-26.

61 | Alfred Einstein, »Mozart et l'opéra bouffe à Salzbourg«, in: *Revue de musicologie* 18 (1937), H. 61, S. 1-4.

62 | Richard Engländer, »Les sonates de violon de Mozart et les *duetti* de Joseph Schuster«, übers. von G. de Saint-Foix, in: *Revue de musicologie* 20 (1939), H. 69, S. 6-19.

63 | Die *Revue internationale de musique* erschien zwischen 1938 und 1940 in sieben Ausgaben sowie nach zehnjähriger Pause erneut zwischen 1950 und 1952. Gegründet wurde sie von dem belgischen Schriftsteller und Publizisten Stanislas Dotremont, der als promovierter Rechtswissenschaftler spezialisiert war auf internationales Recht. Leiter des redaktionellen Beirats waren der belgische Komponist und Musiktheoretiker Jean Absil und der belgische Photograph und Musikpublizist Charles Leirens. Vgl. überblicksartig zu der Zeitschrift: Doris Pyee, »Revue internationale de musique«, in: *Retrospective Index to Music Periodicals* (Online only, 2015), www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=RIN (abgerufen am 16.02.2016). Grundlage meiner Analyse sind u. a. die auf der Internetseite der Société française de musicologie aufgeführten Inhaltsverzeichnisse, vgl. www.sfmusicologie.fr/index.php?id=77 (abgerufen am 16.02.2016).

nislas Dotremont im Editorial der ersten Nummer eine »Internationale der Musik«⁶⁴ proklamierte:

»L'objet spirituel de cette revue est la défense de la haute musique. En s'y consacrant, ses fondateurs ne pensent point à se dégager des anxiétés qui alourdissent l'heure présente. Les hommes d'aujourd'hui cultivent avec tant de soin tout ce qui les sépare. Pourquoi ne point convoquer les plus sensibles d'entre eux à cultiver, avec une égale passion, le langage ineffable qui les rapproche dans leur plus essentielle identité?«⁶⁵

Dotremont beschreibt die Beschäftigung mit Musik in der höchst angespannten politischen Lage des Frühjahrs 1938 gerade nicht als Mittel der Weltflucht, sondern als sprachunabhängiges Mittel der Völkerverständigung.⁶⁶ Dazu bedient er sich des Stereotyps der Musik als »internationaler Kunst«. Internationa-
lität war denn auch hinsichtlich des Autoren- und Themenkreises ein zentrales Konzept der Zeitschrift. Der Akzent lag dabei, vor allem in den ersten beiden Nummern, auf dem aktuellen Musikleben in Italien, Belgien, Holland, England, Frankreich, der Sowjetunion, Ungarn, Österreich, Deutschland, den USA, dem Balkan, Griechenland, Polen und der Tschechoslowakei.⁶⁸ Die *Revue*

64 | Stanislas Dotremont, »Editorial«, in: *Revue internationale de musique* 1 (1938), H. 1, S. 5–6, hier S. 5.

65 | Ebd.: »Das geistige Anliegen dieser Zeitschrift ist die Verteidigung der Kunstmusik. Damit gedenken sich die Gründer in keiner Weise von den Ängsten loszusagen, die die gegenwärtige Stunde belasten. Die Menschen von heute kultivieren so sorgfältig alles, was sie trennt. Warum nicht die sensibelsten unter ihnen zusammenrufen, um mit ebensolcher Leidenschaft die unaussprechliche Sprache zu kultivieren, die sie in ihrer wesentlichsten Identität einander näher bringt?«

66 | Dieses explizit politische Ziel, das die Zeitschrift zumindest in den Jahren 1938/39 offensichtlich verfolgte, fehlt in der Übersicht des *Retrospective Index to Music Periodicals*. Dort wird die Zeitschrift lediglich als »interested in illuminating the cause of music and composers; in solving technical and esthetical problems as well as in offering professionals and educated amateurs a critical apparatus as thorough as possible« beschrieben, vgl. Pyee, »Revue internationale de musique« (2015). Wie sich die *Revue internationale de musique* in den späten 1930er Jahren politisch insbesondere gegenüber NS-Deutschland positionierte, wäre noch genauer zu untersuchen.

67 | Vgl. dazu auch: Anna Langenbruch, »Musik – eine internationale Kunst? Deutschsprachige Musiker im französischen musikjournalistischen Diskurs der Locarno-Ära«, in: *tr@jectoires. Travaux des jeunes chercheurs du CIERA* 2 (2008), S. 41–50, tr@jectoires.revues.org/199 (abgerufen am 16.02.2016).

68 | Vgl. die Abschnitte »Vues panoramiques sur la situation actuelle de la musique dans les principaux pays du monde«, in: *Revue internationale de musique* 1 (1938), H. 1, S. 19–124 sowie *Revue internationale de musique* 1 (1938), H. 2, S. 241–329.

internationale de musique setzte in diesem Zusammenhang unter anderem auf Mehrsprachigkeit: Artikel nicht französischsprachiger Autoren sind zum Teil in Originalsprache mit parallel gesetzter französischer Übersetzung gedruckt.

Allerdings wird hier auch deutlich, dass »Nationalität« mitunter eine notwendige Bedingung für die Idee der »Internationalität« ist, dass es sich also bei »Internationalität« nicht notwendigerweise um ein anti-nationalistisches Konzept handelt. Dies zeigt sich nicht nur in den ähnlich wie in der *Revue de musicologie* zu beobachtenden Zuständigkeiten für das Musikleben des eigenen (Herkunfts-)Landes, sondern vor allem im Umgang mit Exilantinnen und Exilanten. Während reichsdeutsche Autoren wie Fritz Stege, Wilhelm Furtwängler und andere in den Jahren 1938/39 häufig, zum Teil sogar mehrfach in der Zeitschrift publizierten, finden sich unter den Autoren nur wenige spätere Exilanten, von denen keiner zur Zeit der Veröffentlichung bereits im Exil lebte.⁶⁹ Paul Stefan schreibt 1938, und damit vor seiner Flucht ins Pariser Exil, über das Wiener Musikleben⁷⁰ und Béla Bartók äußert sich zu »Volksliedforschung und Nationalismus«, allerdings ebenfalls vor seiner Flucht in die USA.⁷¹ Zum Thema »La politique musicale allemande – la liberté de l'art« kommen in der Zeitschrift Ende 1938 zahlreiche NS-deutsche Autoren, jedoch kein einziger Exilant zu Wort.⁷² Diese Abwesenheit exilierter Autoren ist nicht einer möglichen Scheu vor politischen Stellungnahmen geschuldet, wie etwa der dezidiert völkisch-nationalistische Artikel Fritz Steges über das deutsche Musikleben zeigt.⁷³ Entscheidend scheint mir vielmehr, neben einer mögli-

69 | Dies ist ein auffälliger Unterschied zum Autorenprofil der Zeitschrift in den Jahren 1950–1952. In den 1950er Jahren finden sich unter den Autorinnen und Autoren einige Exilanten, wie Max Deutsch, Arnold Schoenberg oder Alphons Silbermann.

70 | Paul Stefan, »Musikschaffen in Oesterreich = La question musicale en Autriche«, in: *Revue internationale de musique*, 1 (1938), H. 1, S. 67–72. Es ist anzunehmen, dass diese erste Nummer der Zeitschrift nicht noch vor, sondern kurz nach dem Anschluss Österreichs Mitte März 1938 erschien, da es neben demjenigen Stefans noch einen weiteren Beitrag zum österreichischen Musikleben gibt. Dieser trägt den sprechenden Titel »Was bleibt also?«, vgl. H. E. Heller, »Was bleibt also = Que rest-t-il donc?«, in: ebd., S. 73–75.

71 | Béla Bartók, »Du lied populaire au nationalisme = Volksliedforschung und Nationalismus«, in: *Revue internationale de musique* 1 (1938), H. 4, S. 609–615.

72 | Vgl. »La politique musicale allemande, la liberté de l'art. Opinions de Wilhelm Furtwängler, Wilhelm Rode, Fritz Stein, Emil Nikolaus von Reznicek, Georg Schumann, Johann Nepomuk David, Françoise Dony, Richard Capell, Charles Leirens, André Hymonet, journal ›La Cité chrétienne«, Ernest Newman, journal ›Nouvelles littéraires«, in: ebd., S. 652–672.

73 | Fritz Stege, »Die gegenwärtige Lage der deutschen Musik (+ traduction française)«, in: *Revue internationale de musique*, 1 (1938), H. 1, S. 76–84.

chen musikalischen Appeasementpolitik gegenüber NS-Deutschland, dass die Zeitschrift »Inter-Nationalität« im Wortsinne als »Beziehung zwischen Nationen« verstand.⁷⁴ Deutschsprachige Exilanten konnten, egal ob bereits ausgebürgert oder noch nicht, nach ihrer Flucht nicht mehr mit dem staatlichen Rückhalt ihres Herkunftslandes rechnen. Im wechselseitigen Beziehungsspiel der Nationen, wie es die *Revue internationale de musique* betrieb, verloren sie damit wesentlichen Handlungsraum, da sie kaum mehr national definierbar und somit in einem bestimmten Verständnis auch nicht mehr inter-national spielfähig waren.

MUSIKWISSENSCHAFTLICH HANDELN II: ALFRED SZENDREI UND DIE GRÜNDUNG EINES »INSTITUT SCIENTIFIQUE DU MICROPHONE«

Ein weiteres Erkundungsfeld musikwissenschaftlichen Handelns im Pariser Exil tut sich mit einem Wechsel in einen anderen medialen Raum auf: Als sich ab den 1920er Jahren der Rundfunk als Medium immer mehr durchzusetzen begann, veränderte sich das Musikleben erheblich. Dies stellte auch etabliertes musikwissenschaftliches Handeln in Frage: Wie war das neue Medium wissenschaftlich zu nutzen? Welche neuen Anforderungen stellte es umgekehrt an die Forschung? Im November 1933 reichte Alfred Szendrei beim Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ein Exposé ein, in dem er die Gründung eines Instituts zur Erforschung und Vermittlung musikalischer Mikrofontechniken vorschlug.⁷⁵ Szendrei befand sich zu diesem Zeitpunkt erst seit einigen Monaten im Pariser Exil und arbeitete im Abhördienst des französischen Rundfunks.⁷⁶ Als Komponist, Dirigent, Rundfunkspezialist und promovierter Musikwissenschaftler brachte Szendrei für das vorgeschlagene Projekt Kompetenzen mit, die die französischen Behörden gerade in dieser Frühphase der Entwicklung des französischen Rundfunks sehr interessierten.⁷⁷ An die-

74 | Dieses Verständnis von »Internationalität« mit einem starken Akzent auf der Wechselseitigkeit des Austauschs war im französischen Musikleben der 1930er Jahre verbreitet, vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), S. 222–225 sowie 238 f.

75 | Alfred Szendrei, »Exposé relatif à la création d'un institut d'enseignement de la technique du microphone. Par Alfred Szendrei Docteur en Philosophie«, [vor dem 22.11.1933], 3 S., in: Archives nationales Paris, F/21/5390/7B.

76 | Zum Pariser Exil Alfred Szendreis vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), insbesondere die Kapitel »Das Radio: Ein Mikrokosmos des Musiklebens im Pariser Exil«, S. 125–159, und »Porträt I: Alfred Szendrei«, S. 160 f.

77 | Im Gegensatz zum deutschen begann sich der französische Rundfunk erst in den 1930er Jahren zu institutionalisieren. Deutschsprachige Exilanten waren in diesem

sem letztlich nicht realisierten Projekt lassen sich diverse Facetten musikwissenschaftlichen Handelns im Pariser Exil nachvollziehen: Szendrei Selbstbeschreibungen und Argumentationsmuster zeigen ein Handeln mit (Musik-)Wissenschaft in einem noch kaum existierenden Forschungsfeld, der Gutachtenprozess gibt Hinweise auf Möglichkeiten und Grenzen von Exilantinnen und Exilanten innerhalb des französischen Wissenschaftsbetriebs.

Szendrei argumentiert in seinem Exposé durchgängig als Musiker und als Wissenschaftler: Die Autorenangabe weist ihn gleich einleitend als »Alfred Szendrei Docteur en Philosophie«⁷⁸ aus. Die Notwendigkeit, das Mikrofon als Studien- und Forschungsobjekt der Musikvermittlung weiter zu installieren, leitet er zunächst aus dem aktuellen Bedarf der Musikpraxis ab, in der Rundfunkübertragungen, Film- und Schallplattenaufnahmen eine zunehmend wichtige Rolle spielten. Als ein Beispiel für die theoretische und praktische Ausbildung von Musikerinnen und Musikern im Umgang mit dem Mikrofon nennt er das »Institut scientifique du Microphone« (pour la recherche expérimentale acoustique de T.S.F., film sonore et disque)⁷⁹ am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium, als dessen Gründer und Professor er sich bezeichnet.⁸⁰ In der Folge beschreibt er seine Qualifikationen als Rundfunkspezialist und Wissenschaftler:

»Je crois utile de mentionner que je suis un des fondateurs de la Société de T.S.F. à Leipzig, dont j'ai été le directeur musical et chargé de toute son organisation musicale depuis sa fondation en 1924 jusqu'à l'été 1932. J'ai travaillé à l'aplanissement de toutes les difficultés acoustiques de la radiodiffusion depuis son début, j'ai collaboré efficacement à tous ces problèmes, tels que la formation des studios, le degré de sourdine,

Kontext als Experten begehrt, vgl. ebd., insbesondere den Abschnitt »Medien und Kulturtransfer«, S. 128–140. Zur Geschichte des französischen Rundfunks vgl. z. B. Cécile Méadel, *Histoire de la radio des années trente: Du sans-filiste à l'auditeur*, Paris 1994. **78** | Szendrei, »Exposé«, S. 1.

79 | Ebd. (Herv. orig.): »Institut für Mikrofonwissenschaft« (für die experimentelle akustische Erforschung von Rundfunk, Tonfilm und Schallplatte)«.

80 | Szendrei Memoiren lassen dagegen im Unklaren, ob das Institut über das Planungsstadium schon hinaus war, als Szendrei seine Anstellung am Klindworth-Scharwenka Konservatorium verlor. Vgl. Alfred Szendrei, *Im türkisenblauen Garten. Der Weg des Kapellmeisters A. S. von Leipzig in die Emigration, erzählt von ihm selbst*, hrsg. von Max Pommer, Leipzig 2014, S. 152. Kurt London berichtet 1936 ebenfalls über ein »Institute for Microphone Research«, das er gemeinsam mit Robert Robitschek, dem Direktor des Konservatoriums, und Carl Friedrich von Siemens am Klindworth-Scharwenka Konservatorium aufgebaut habe. Ähnlich wie Szendrei entwickelt er ausgehend von diesem Pilotversuch Ideen für ein Institut für Mikrofonwissenschaft, in diesem Fall im englischen Exil, vgl. Kurt London, *Film Music*, London 1936, Reprint New York 1970, S. 249–261.

le placement des artistes, les différentes questions de dynamique musicale etc. Je suis connu comme un des premiers spécialistes dans cette branche. Mes expériences ont été rassemblés dans plusieurs publications dont je me permets de mentionner toutefois mon dernier livre intitulé RADIO ET LA CULTURE MUSICALE. Cet ouvrage, étant une monographie scientifique du travail musicale en T.S.F. et le premier dans ce genre, a eu la faveur d'un accueil remarquable, l'Université de Leipzig, en récompense, a bien voulu m'honorer du titre de Docteur en Philosophie.«⁸¹

Szendrei stellt sich also als jemand dar, der mit der musikalischen Rundfunkpraxis in all ihren Details hervorragend vertraut ist, der diese Erfahrungen in Form einer wissenschaftlichen Monographie – seiner 1931 erschienenen Dissertation *Rundfunk und Musikpflege*⁸² – aufgearbeitet hat und der auf diesem Gebiet an einer anerkannten Berliner Musikinstitution bereits Unterrichtserfahrung gesammelt hat. Der Titel »Dr. phil.« der Universität Leipzig dient dabei als Gütesiegel, das den praktischen Experten als Wissenschaftler ausweist. Das genaue Fach war in diesem Zusammenhang anscheinend weniger entscheidend: Szendrei ist promovierter Musikwissenschaftler, das Stichwort »musicologie« fällt allerdings im gesamten Exposé nicht. Dies lässt sich als impliziter Hinweis auf Szendreis Selbstverständnis lesen,⁸³ aber auch als Indiz dafür, dass Szendreis Ideen mit dem damals sowohl in Deutschland als auch in Frankreich vorherrschenden Verständnis universitärer Musikwissenschaft als vorwiegend historisch-philologisch, gelegentlich auch ethnologisch

81 | Szendrei, »Exposé«, S. 2 (Herv. orig.): »Ich halte es für nützlich zu erwähnen, dass ich einer der Gründer der Leipziger Rundfunkgesellschaft bin. Seit ihrer Gründung 1924 bis zum Sommer 1932 war ich deren musikalischer Leiter und verantwortlich für die gesamte musikalische Organisation. Seit seinen Anfängen habe ich daran gearbeitet, alle akustischen Schwierigkeiten des Rundfunks einzuebnen, ich habe an all diesen Problemen effektiv mitgearbeitet, wie zum Beispiel an der Gestaltung von Studios, am Grad der Dämpfung, an der Platzierung der Künstler, an den verschiedenen Fragen musikalischer Dynamik etc. Ich bin als einer der ersten Spezialisten dieser Branche bekannt. Meine Erfahrungen sind in mehreren Publikationen gesammelt, von denen ich mir erlaube, mein letztes Buch mit dem Titel RUNDFUNK UND MUSIKPFLEGE zu erwähnen. Diese Arbeit ist eine wissenschaftliche Monographie über die musikalische Arbeit im Rundfunk, und zwar die erste in diesem Feld, ihr war bemerkenswerte Resonanz beschieden. Die Universität Leipzig verlieh mir dafür den Titel Doktor der Philosophie.«

82 | Alfred Szendrei, *Rundfunk und Musikpflege*, Leipzig 1931.

83 | Szendrei beschreibt den Verlauf seiner Promotion bei Theodor Kroyer in Leipzig und sein Verhältnis zur universitären Musikwissenschaft in seinen Memoiren mit einer gewissen ironischen Distanz, vgl. Szendrei, *Im türkisenblauen Garten* (2014), S. 107–114. Als er sich 1928 zur Promotion entschloss, war er 45 Jahre alt und im Leipziger Musikleben als Dirigent und Rundfunkspezialist bereits fest etabliert.

arbeitende Disziplin⁸⁴ nur schwer in Einklang zu bringen waren. Was Szendrei für sein »Institut Scientifique du Microphone« vorschlug, war auf der Grenze zwischen Wissenschaft und Musikpraxis angesiedelt: Er bezeichnet es im Verlauf des Exposé als Teil der »pédagogie musicale« (Musikausbildung/ Musikvermittlung), als »science d'acoustique« (Wissenschaft von der Akustik) und »recherche expérimentale acoustique de T.S.F., film sonore et disque«, was man als »experimentelle akustische Medienforschung« übersetzen könnte. Eine Rundfunk- und Mikrofonwissenschaft sowie Mikrofonausbildung für Musiker, wie sie Szendrei vorschwebt, existierte im damaligen universitären Fächerkanon einfach nicht.

Hinzu kommt, dass das französische Wissenschaftssystem mit seiner Kombination aus Universitäten, Elitehochschulen und Forschungsverbänden anders organisiert war (und ist) als das deutsche.⁸⁵ Szendreis Vorschläge, wo sein geplantes Institut anzusiedeln sei, machen deutlich, dass er mit der französischen Hochschullandschaft zwar in ihren Grundzügen, aber möglicherweise noch nicht hinreichend vertraut war: Er schlägt zunächst die Sorbonne, als renommierte Pariser Universität, sowie das Collège de France und damit eine der prestigeträchtigsten Einrichtungen im französischen Wissenschaftssystem vor.⁸⁶ Alternativ und mit etwas anderem Zuschnitt könne er sich sein Institut auch an einer der staatlichen Musikhochschulen vorstellen.⁸⁷ Diese ambitionierten Pläne verwirft zumindest der erste Gutachter des Projekts, der Inspecteur de l'Enseignement Musical André Bloch: »la prétention de leur auteur de créer à Paris un Institut Scientifique du Microphone sous l'égide de l'Etat est inadmissible du fait de la concurrence qu'un tel établissement ferait aux savants de nos laboratoires.«⁸⁸ Die hier deutlich werdende Tendenz, fähige Exilanten als Konkurrenz für französische Kollegen zu betrachten, findet sich im Paris der 1930er Jahre nicht nur im Wissenschaftsbereich, sondern auch im Musikleben

84 | Vgl. Iglesias, *Musicologie et Occupation* (2014), S. 46–49.

85 | Vgl. hierzu z. B. Michael Werner und Bénédicte Zimmermann, »Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen«, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), H. 4, S. 607–636, hier S. 611.

86 | Szendrei, »Exposé«, S. 2. Handschriftlich findet sich quer über diesen Zeilen das Stichwort »Conservatoire«. Hierbei dürfte es sich um eine Anmerkung der französischen Behörden handeln, wie aus dem weiteren Begutachtungsprozess hervorgeht.

87 | Ebd., S. 3.

88 | Stellungnahme André Blochs, Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, zum Projekt Alfred Szendrei und zu Arbeiten Eric Sarnettes, o. T., 10.12.1933, 1 S., Archives nationales Paris, F/21/5390/7B: »das Ansinnen des Autors, in Paris ein Institut für Mikrofonwissenschaft unter staatlicher Schirmherrschaft zu gründen, ist wegen der Konkurrenz, die ein solches Institut für die Wissenschaftler unserer Forschungseinrichtungen bedeuten würde, indiskutabel«.

immer wieder.⁸⁹ Allerdings beurteilt Bloch gleichzeitig Szendreis Arbeiten – im Gegensatz zu denen eines französischen Kollegen – als wissenschaftlich seriös⁹⁰ und empfiehlt eine weitere Begutachtung durch den Direktor des Conservatoire national des arts et métiers. Damit lenkt er das Projekt in eine etwas andere Richtung, als der eher musikpraktisch argumentierende Szendrei es sich möglicherweise vorgestellt hatte, bringt aber gleichzeitig eine französische Institution ins Spiel, die genau jene Schnittstelle zwischen Wissenschaft, Technik und Kunst bedient, die Szendreis Exposé argumentativ durchzieht. Das Conservatoire national des arts et métiers ist eine ingenieurwissenschaftliche Pariser Hochschule und Forschungseinrichtung, zu der es im deutschen Wissenschaftssystem keine direkte Entsprechung gibt. Sein Direktor kann Szendreis ehrgeizigem Entwurf offenbar durchaus etwas abgewinnen. Er empfiehlt einen noch größeren Organismus, der neben Szendreis Mikrofonforschung und -vermittlung und der Entwicklung spezieller Radioinstrumente, wie sie Eric Sarnette vorgeschlagen hatte, auch die Technik von Wort- und Gesangsendungen einschließen sollte: »On pourrait ainsi créer un véritable corps de doctrine musicale qui n'existe pas à ce jour. En tous cas, c'est, semble-t-il, une question qui mérite une étude très complète qui devrait être soumise à une

89 | Etwa im Zusammenhang mit erfolgreichen Komponisten wie Kurt Weill oder Werner Richard Heymann. Gleichzeitig ist, wie bei Szendrei, in der Regel auch das positive Gegen-Narrativ einer möglichen Bereicherung des Pariser Kulturlebens durch Exilantinnen und Exilanten nachweisbar, vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), S. 232–240 (Weill) bzw. 420–423 (Heymann). Allgemein zu Weltwirtschaftskrise und musikalischem Arbeitsmarkt im Paris der 1930er Jahre vgl. ebd., S. 77–84.

90 | Szendreis Exposé wurde zusammen mit Unterlagen Eric Sarnettes zu radiospezifisch veränderten Instrumenten begutachtet. Ob beide Projekte im Verbund eingereicht worden waren, ist aus den Unterlagen nicht ganz klar nachzuvollziehen. Eine Nachricht des Directeur Générale des Beaux-Arts an Eric Sarnette von Februar 1934 über den weiteren Verlauf des Gutachtenprozesses könnte darauf hindeuten, dass Sarnette, dessen Pariser Adresse im Unterschied zu der Alfred Szendreis im Dossier angegeben ist, als Kontaktperson Szendreis zu den französischen Behörden fungierte. (Vgl. Emile Bollaert an Eric Sarnette, Minute de Lettre, 08.02.1934, Archives nationales Paris, F/21/5390/7B). Allerdings werden beide Vorschläge vom ersten Gutachter, André Bloch, sehr unterschiedlich bewertet: Während er Szendreis Arbeiten als »très sérieux« bezeichnet, bezweifelt er nicht nur die Wissenschaftlichkeit, sondern auch die schiere Existenz derer Sarnettes: »Quels travaux? Je ne suis pas éloigné de croire qu'il s'agit là d'un empirisme qui a pu – rarement, sans doute – être servi par quelque heureux hasard.« (Bloch, o. T., 10.12.1933: »Welche Arbeiten? Ich bin geneigt zu glauben, dass es sich da um einen Empirismus handelt, der – zweifelsohne selten – von glücklichen Zufällen begünstigt worden sein kann.«).

Commission de techniciens qualifiés.«⁹¹ Der von Schütz beschriebene »fremde Blick« wird hier polydirektional: Da schaut nicht nur ein Exilant auf den Wissenschaftsraum Paris, sondern auch auf sich selbst als potentiellen Akteur in diesem Umfeld; dessen Protagonisten blicken – nun ihrerseits als »Fremde« – auf das neue Forschungsfeld, das Szendrei ihnen mitbringt, und denken über eigene Handlungsmöglichkeiten in diesem Feld nach.

MIGRATION ALS FRAGENGENERATOR: ÜBERLEGUNGEN ZU KATEGORIEN DER MUSIKWISSENSCHAFTSFORSCHUNG

Wenden wir abschließend Schütz' Bild vom Versagen des »Denkens-wie-üblich« noch einmal erkenntnistheoretisch: Was für Fragen stellen das Pariser Exil – oder auch Migration allgemein – an eine Geschichte der Musikwissenschaft? Zunächst einmal nimmt Migration dem Gegenstand seine scheinbare Selbstverständlichkeit. »Musikwissenschaft« ist eben kein ahistorisches oder globales Konzept, sondern hochgradig abhängig von Zeit, Ort und Akteuren. Die weite Definition von »musikwissenschaftlichem Handeln«, die ich hier für das Pariser Exil genutzt habe, muss also unter anderem dazu dienen, das Verständnis von »Musikwissenschaft« immer wieder zu problematisieren und zu historisieren: Wen betrachten wir eigentlich als Musikwissenschaftler – Paul Bekker, Siegfried Kracauer, Kathi Meyer-Baer, Alfred Szendrei? Wie schreiben wir Wissenschaftsgeschichte, wenn der Institutionalierungsgrad so prekär ist? Ist eine Geschichte der Musikwissenschaft im Pariser Exil nicht bis zu einem gewissen Grad eine Fachgeschichte ohne Fach? Und was bedeutet dies für die Wissenschaftsgeschichte? Denn einerseits behalten die institutionalisierten Disziplinen, zum Beispiel deutsche beziehungsweise NS-deutsche Musikwissenschaft und französische Musicologie, auch für exilierte Musik-

91 | Conservatoire National des Arts et Métiers. Cabinet du Directeur [Unterschrift unleserlich, vermutlich Nicolle] an Emile Bollaert, Directeur général des Beaux-Arts, 16.01.1934, 1 S., Archives nationales Paris, F/21/5390/7B: »So könnte man einen echten Verbund musikalischer Doktrin schaffen, wie er bis heute nicht existiert. Jedenfalls scheint diese Frage eine sehr gründliche Untersuchung wert und sollte einer Kommission qualifizierter Techniker unterbreitet werden.« Über den vorgeschlagenen weiteren Gutachtenprozess und die Entwicklung des Projekts ist aus der in den Archives nationales aufbewahrten Akte nichts Eindeutiges auszusagen. Aus zwei der Akte beiliegenden Zeitungsartikeln über die Anfang 1934 erfolgte Gründung einer »École de Microphonie« durch einen anderen Exilanten, den Dirigenten Selmar Meyrowitz, könnte man allerdings schließen, dass Szendreis Projekt letztlich im Sande verlief. Vgl. zu beiden Projekten: Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil* (2014), S. 132–140.

wissenschaftlerinnen und -wissenschaftler ihren Referenzwert als ein strukturierendes Element ihres musikwissenschaftlichen Handlungsraums. Andererseits zeigt das Pariser Exil, dass die Geschichte des universitären Fachs Musikwissenschaft eben nur ein Teilbereich der Geschichte der Musikwissenschaft ist. Mit anderen Worten: Fachgeschichte ist nicht deckungsgleich mit Wissenschaftsgeschichte.

Die Idee einer bei musikwissenschaftlichen Handlungsräumen ansetzenden Musikwissenschaftstopographie im Exil schärft den Blick für niedrigschwelligere musikwissenschaftliche Kommunikationsräume, wie sie zum Beispiel Zeitschriften bieten. Paradoxerweise wird dadurch das Interesse am geographischen Ort des Exils gleichzeitig gestärkt und aufgeweicht. Denn natürlich sagen Publikationen etwas darüber aus, wer im französischsprachigen Musikwissenschaftsdiskurs der 1930er Jahre wie und womit wahrgenommen wurde. Aber der Publikationsradius von Exilanten wie Alfred Einstein oder Richard Engländer war durchaus transnational und nicht auf den eigenen geographischen Ort beschränkt. Eine Geschichte der Musikwissenschaft wäre insofern auch als transnationale Verflechtungsgeschichte in medialen Räumen zu schreiben. Dies impliziert zweierlei: Einerseits eine gewisse Aufmerksamkeit für veränderliche Bedeutungen von Kategorien wie »Musikwissenschaft« oder »Inter-Nationalität« die sich nicht nur sprachlich in, sondern auch strukturbildend auf die entsprechenden Handlungsräume auswirken. Andererseits ein Plädoyer für eine Mediengeschichte der Musikwissenschaft. Denn mediale Formate bestimmen mit, was wissenschaftlich sagbar ist, und mediale Entwicklungen, wie die des Rundfunks, interagieren mit musikwissenschaftlichen Forschungsideen, wie Szendreis Mikrofoninstitut. Eine entsprechende Geschichte der Musikwissenschaft wäre also nicht auf die Analyse musikwissenschaftlicher Medien zu beschränken, sondern hätte allgemeiner nach den Wechselwirkungen zwischen medialer und musikwissenschaftlicher Wirklichkeit zu fragen.

Zudem sensibilisiert das Exil für die sozialen Bedingungen musikwissenschaftlicher Forschung. Was ich hier am Beispiel von Curt Sachs und Kathi Meyer-Baer angedeutet habe – dass und wie Forschung auch außeruniversitär und in prekären oder nicht vorhandenen Arbeitsverhältnissen betrieben wird, inwiefern Sichtbarkeit von Forschung abhängig ist von Herkunft, Religion, Gender oder Bekanntheitsgrad –, lässt sich als Frage an die Geschichte und Soziologie der Musikwissenschaft insgesamt formulieren. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach dem Erkenntnisgewinn »unsichtbarer Wissenschaft« für die Wissenschaftsforschung: Dass Menschen in bestimmten Zusammenhängen nicht publizieren (wie Exilanten in der *Revue internationale de musique*) oder Projekte nicht realisiert werden (wie Szendreis Mikrofoninstitut), kann wissenschaftsgeschichtlich mitunter genauso interessant sein wie eine Untersuchung des greifbaren wissenschaftlichen Outputs.

Was würde etwa eine Wissenschaftsgeschichte als Geschichte abgebrochener Projekte, also eine Gegengeschichte zur Wissenschaftsgeschichte des Verwirklichten, über musikwissenschaftliches Forschen aussagen? Der scheinbare Umweg – über die Ausnahmesituation, das Exil – schärft insofern auch den Blick für die Vielschichtigkeit wissenschaftlicher Normalität: Migrations- und Wissenschaftsgeschichte wirken als wechselseitige Brenngläser, die Kategorien, Denkansätze und Fragen musikwissenschaftlicher Wissenschaftsforschung deutlich hervortreten lassen.

Methoden und Medien

Autobiographie als Wissenschaftsgeschichte?

Guido Adlers *Wollen und Wirken. Aus dem Leben*

eines Musikhistorikers

Melanie Unseld

Die Autobiographie eines Wissenschaftlers verspricht, neben Einblicken in ein Forscherleben, einige Erkenntnismöglichkeiten über Fachstrukturen und -kulturen. Sie wird üblicherweise, zumal wenn sie von einem zentralen Vertreter des Faches stammt, als wichtige Quelle der Fachgeschichte gelesen. Wenn hier von Erkenntnismöglichkeiten die Rede ist, wären im Folgenden Vorarbeiten zu einer kritischen Textedition oder eine Auseinandersetzung mit jenen Quellen zu erwarten, die dem Entstehungsumfeld des Buches *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers* (1935) von Guido Adler – etwa in seinem Nachlass – entstammen. Beides unternimmt der vorliegende Text bewusst nicht.¹ Vielmehr geht es um das Fragezeichen im Titel. Pointierter wäre dieses möglicherweise folgendermaßen auszuformulieren: Kann die Autobiographie eines Wissenschaftlers überhaupt Quelle für Wissenschaftsgeschichte sein? Und wenn ja, in welcher Art und Weise, unter welchen (methodischen) Prämissen?

1 | Hier liegt ein klares Desiderat offen, das nach der Verlagsankündigung in der annoncierten Neuausgabe von Adlers *Wollen und Wirken*, herausgegeben von Barbara Boisits und Gabriele Eder, aufgegriffen werden wird, die »um bisher unveröffentlichte Manuskripte, Briefe u. ä. aus seinem Nachlass ergänzt« erscheinen wird (s. Verlagsankündigung unter www.boehlau-verlag.com/newbuchliste.aspx?id=5, abgerufen am 20.11.2015). Dieser Neuausgabe sei mit den folgenden Gedanken nicht vorgegriffen, der Fokus der hier thematisierten Zusammenhänge liegt auf der Genretypik von Wissenschaftlerautobiographik und nimmt dabei Adlers Buch exemplarisch zum Ausgangspunkt. Hingewiesen sei dennoch auf den Nachlass Adlers in den Beständen der University of Georgia Libraries www.libs.uga.edu/ (abgerufen am 20.11.2015) bzw. unter Guido Adler papers: hmfa.libs.uga.edu/hmfa/view?docId=ead/ms769-ead.xml#odd (abgerufen am 20.11.2015), sowie auf weitere biographische Informationen zu Guido Adler unter www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002535?wcm:SID=0003&XSL.lexmlayout.SESSION=lexmperson_all (abgerufen am 20.11.2015).

sen? Diese Fragen gehen weit über Guido Adler und seine autobiographische Selbstverortung hinaus, thematisieren vielmehr Grundlegendes zur Frage, welche Quellen für Wissenschaftsgeschichte herangezogen werden können und *wie* mit ihnen sinnvollerweise umzugehen sei. Denn in Anbetracht auto/biographietheoretischer Überlegungen² ist es keineswegs selbstverständlich, die Autobiographie eines Wissenschaftlers als Dokument von Wissenschaftsgeschichte zu begreifen, jedenfalls nicht ohne grundlegend über Fragen der autobiographischen Darstellung als Genre der Identitätsbildung und über Fragen der Subjektwerdung als Wissenschaftler³ zu reflektieren. Dabei ist das Beispiel *Wollen und Wirken* von Guido Adler für diese epistemologischen Fragen ein ungemein interessantes, insbesondere auch deshalb, weil das Buch in zentralen Aspekten – etwa der autobiographischen Selbstbescheinigung – als für Wissenschaftlerautobiographien genretypisch gelten kann. Dieser Genretypik gehen die folgenden Überlegungen nach, nicht zuletzt auch, um konkret beschreiben zu können, warum eine Wissenschaftlerautobiographie, wie sie mit Adlers *Wollen und Wirken* vorliegt, nur dann als Quelle verstanden werden kann, wenn sie in ihrer Genretypik und unter Berücksichtigung der Modellierungen des (Wissenschaftler-)Selbst wahrgenommen wird. Entsprechend werden die folgenden Überlegungen beständig zwischen Allgemeinem und Spezifischem wechseln.

2 | Die Schreibweise (auto/biographisch) steht hier für die Annahme, dass biographietheoretische Diskussionen auch dort für autobiographisches Schreiben relevant sind, wo sie allgemein Fragen der Lebensbeschreibung und der Konstitution und Konstruktion des biographischen Ich tangieren, ohne dass eine eigene Spezifik des Autobiographischen grundsätzlich in Frage stünde. Vgl. hierzu u. a. *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, hrsg. von Bernhard Fetz, Berlin 2009 (hierin insbesondere die Einleitung sowie Abschnitt I. Voraussetzungen); Michaela Holdenried, »Biographie vs. Autobiographie«, in: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hrsg. von Christian Klein, Stuttgart und Weimar 2009, S. 37–43. Zur Autobiographie selbst vgl. außerdem Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart und Weimar 2000 sowie Michaela Holdenried, *Autobiographie*, Stuttgart 2000.

3 | Vgl. hierzu v. a. Martin Kohli, »Von uns selber schweigen wir«. Wissenschaftsgeschichte aus Lebensgeschichten«, in: *Geschichte der Soziologie. Studien zur kognitiven, sozialen und historischen Identität einer Disziplin*, Bd. 1, hrsg. von Wolf Lepenies, Frankfurt am Main 1981, S. 428–465 und Thomas Etzemüller, »Der ›Vf.‹ als Subjektform. Wie wird man zum ›Wissenschaftler‹ und (wie) lässt sich das beobachten?«, in: *Selbstbildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, hrsg. von Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist, Bielefeld 2013, S. 175–196.

Eine Autobiographie ist »die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)«⁴ – so die unmittelbar einleuchtende Definition Georg Mischs. Der Realität autobiographischen Schreibens in aller Vielfalt ihrer wandelbaren Erscheinungsmöglichkeiten wird diese klare Definition jedoch nur sehr bedingt gerecht.⁵ Um nur wenige Hinweise auf Störfaktoren daran zu benennen: *graphia* – welcher Art? Dass das eigene Schreiben zwischen *Dichtung und Wahrheit* stehe, und dabei die Dichtung das »Grundwahre« sei, darauf spielt nicht nur der Titel von Johann Wolfgang von Goethes Autobiographie an.⁶ In Auseinandersetzung mit der Erinnerungsforschung ist es darüber hinaus notwendig, das Schreiben als erinnerungskonstituierenden (und damit Vergangenheit *gestaltenden*) Akt zu fassen. *auto* – welches Selbst? Der Status des Ich als Schreibendem war zumindest bis Ende des 18. Jahrhunderts nicht immer notwendigerweise klar formuliert, somit eine deutliche Trennung zwischen biographischem und autobiographischem Schreiben nicht zwingend erkennbar (beziehungsweise notwendig).⁷ Dass darüber hinaus Reflexionen über das Subjekt in der Moderne und über Praktiken der Subjektivierung an den Vorstellungen des Selbst Grundlegendes veränderten,⁸ ließ die Vorstellung von einem klar fassbaren Ich autobiographischen Schreibens vollends erodieren. *bios* – Leben als (Kunst-)Werk? Spätestens nachdem die Selbstlebensbeschreibung in der Moderne die Funktion des Vorbildgebens weitgehend abgegeben hatte und zum Mittel der Introspektion

4 | Georg Misch, »Begriff und Ursprung der Autobiographie« [1907/1949], in: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, hrsg. von Günter Niggel, Darmstadt 1989, S. 33–55, hier S. 38.

5 | Georg Misch war sich dessen selbst bewusst, betonte er doch immer wieder den fließenden Charakter des Autobiographischen. Vgl. zur Auseinandersetzung mit der Definition, insbesondere auch mit weiteren Überlegungen zum Definitorischen der Autobiographie Holdenried, *Autobiographie* (2000), S. 19–61.

6 | Im Zusammenhang gegenwärtiger Autobiographieforschung wird Goethes *Dichtung und Wahrheit* nicht im Sinne einer »detektivischen Hermeneutik« auf »Fehler« historischer Faktizität hin untersucht, sondern im Sinne einer Selbstlebenserzählung, die den Anspruch des »Grundwahren« vertrete, das für Goethe, »nicht auf der psychologischen Ebene, sondern nur auf der des Symbolischen zu verwirklichen war. Ein Faktum, so sein Credo, gelte nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hat (Gespräch mit Eckermann am 30. März 1831). Im Gegensatz zu Rousseau, aber auch Moritz u. a. wählt er nicht die Introspektion, sondern die Fiktion um die Entwicklung eines Ich darzustellen.« Holdenried, *Autobiographie* (2000), S. 168.

7 | Vgl. dazu Holdenried, »Biographie vs. Autobiographie« (2009).

8 | Vgl. hierzu u. a. Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2006; *Selbstbildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung* (2013).

und Selbstverständigung geworden, zugleich unter den Einfluss krisenhafter Ich- und Weltwahrnehmung geraten war und sich nicht zuletzt als Teil einer virulenten Sprach- und Forminstabilität verstand,⁹ veränderte sich damit auch der Blick auf das, was *als Leben* erzählt wird. Nachdenkenswert erscheint in diesem Zusammenhang der Apell von Carola Hilmes, moderne (Künstler) Autobiographien »nicht als literarische Dokumente von historischem Wert« einzustufen, »sondern ihrerseits als Werke« zu lesen, »d. h. das künstlerische Œuvre ist nicht aus der Biographie zu verstehen, sondern das Leben wird der entsprechenden ästhetischen Programmatik zufolge aufgefaßt und dargestellt. [...] Autobiographie als Kunstwerk.«¹⁰

Wie wäre entsprechend Adlers *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers* in dieses definitiv so instabile Gerüst einzuordnen? Das Buch kann zunächst als *Autobiographie* verstanden werden, wenngleich – wovon noch ausführlicher einzugehen sein wird – weniger das eigene (private) Leben als die Entwicklung des Faches Musikwissenschaft und der eigene Anteil daran geschildert wird. Es entstand in der ersten Hälfte der 1930er Jahre,¹¹ mithin zu einer Zeit, in der (auto)biographisches Schreiben in eklatanter Weise Veränderungen erfuhr,¹² so dass es kaum ohne diese gattungsgeschichtliche Verortung zu verstehen sein dürfte: So gestaltete Adler durchaus zeittypisch seinen Text *Wollen und Wirken* ambivalent, indem er einerseits klare Gattungskonventionen bediente (zum Beispiel paratextuelle Usancen wie etwa in der »Einbegleitung«¹³), andererseits aber auch andere Formen der Selbstbeschrei-

9 | »Um die Jahrhundertwende hatte bereits als eine Art Bündelung des Subjektdiskurses die theoretische Auseinandersetzung mit der Autobiographie eingesetzt. Nicht nur die Autobiographietheorie entstand mit Diltheys und Mischs Ansätzen, sondern auch die Autobiographen selbst beschäftigten sich nun subjekttheoretisch und ästhetisch mit ihrem Gegenstand.« Holdenried, *Autobiographie* (2000), S. 207, siehe für einen Überblick auch ebenda S. 205–233.

10 | Carola Hilmes, *Das inventarische und das inventorische Ich. Grenzfälle des Autobiographischen*, Heidelberg 2000, S. 59.

11 | Vgl. hierzu die Datierung der »Einbegleitung«: Oktober 1930 bis Juli 1934.

12 | Dazu u. a. Bernhard Fetz, »Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie«, in: *Die Biographie* (2009), S. 3–66, hier v. a. S. 11–22, und Christian Klein und Falko Schnicke, »20. Jahrhundert«, in: *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*, hrsg. von Christian Klein, Stuttgart und Weimar 2009, S. 251–264, hier bes. S. 255–257 (»Kämpfe und Kritik in den späten 1920er und 1930er Jahren«).

13 | Zur paratextuellen Typik der Autobiographie gehört die Autorbescheidenheit und die Versicherung, dass die Motivation zum Schreiben der Aufforderung durch Freunde oder Zeitgenossen geschuldet sei. Bei Adler heißt es entsprechend: »Bevor ich den Entschluß fasse, Denkwürdiges aus meinem Leben zusammenzustellen, soll ich mich

bung (hier vor allem der Idee der Selbstbeschreibung als Wissenschaftler und seiner Disziplin, mithin die eigene Autobiographie als Wissenschaftsgeschichte) erprobte. Dass sich Adler dieser Ambivalenz offenbar bewusst war, scheint im Titel (samt Untertitel) erkennbar zu sein. Beide legen eine intertextuelle Lesart insofern nahe, als der Haupttitel auf Goethes *Dichtung und Wahrheit*, der Untertitel auf Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* verweist. Während ersteres dabei eine Anspielung auf die für das bildungsbürgerliche Selbstverständnis höchst einflussreiche Autobiographie Goethes nahelegt, deren Titel aber signifikant verändert – das Wortpaar zielt nicht auf die Aushandlung von Faktizität und »Grundwahrern«, sondern auf das intentionale Handeln ab! –, rekurriert der Untertitel auf Eichendorffs Novelle, die in doppelter Hinsicht Einfluss genommen hat: zum einen inhaltlich, da es sich in der Novelle um die Erzählung eines Selbstfindungsprozesses handelt (noch dazu mit musikalisch-künstlerischen Anteilen). Zum anderen übernimmt Adler von Eichendorff die Form der Textinterpolation, indem er in *Wollen und Wirken* ebenfalls andere Textarten montiert, Brief(auszüge), Memoranden, Protokolle, Dankesworte etc., die hier (anders als bei Eichendorff) der fachgeschichtlichen Beglaubigung qua Textquelle dienen.

In dieser Ambivalenz wird deutlich, dass mit *Wollen und Wirken* keine an einer engmaschigen Faktizität des Lebenslaufes orientierte Selbstlebensbeschreibung vorliegt, sondern ein komplex komponiertes Buch, in dem es Adler um eine fachgeschichtliche Deutungshoheit zu tun war. Damit aber scheint es angebracht, den Text nicht auf seine Faktizität hin »auszulesen«, sondern die Intentionalität Adlers mit Blick auf die Fachgeschichtsschreibung zu berücksichtigen. Hierzu einige ebenso punktuelle wie exemplarische Bemerkungen.

Es fällt auf, dass Adler in der »Einbegleitung« betont, er werde in *Wollen und Wirken* das »Persönliche« in den Mittelpunkt der Darstellung rücken. Die Autobiographie thematisiert dann aber de facto nur zu einem Bruchteil des Buches das »Persönliche«, zumindest, wenn man darunter das *private* Leben versteht. Im Grunde befasst sich nur Kapitel I damit (Herkunft, Ausbildung, Studium, erste Begegnungen und Freundschaften), in den folgenden Kapiteln werden hingegen kaum das private Leben tangierende Ereignisse oder Lebensstationen erwähnt. Besonders auffallend ist etwa das Nicht-Erwähnen der eigenen Familie: Die Hochzeit mit Betti Berger ist Guido Adler kaum der Rede

nach der Berechtigung dieses Vorhabens fragen. Habe ich den Anspruch solches zu unternehmen? War mein Dasein, mein Wirken wichtig genug, um davon zu erzählen? Ermuntert war ich durch Aufforderungen von Freunden und erstklassigen Fachgenossen: ›Sie standen an der Wiege unserer Wissenschaft!‹ ›Sie haben sich an ihrer Begründung, Einrichtung, ihrem Ausbau führend beteiligt.« Guido Adler, *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien 1935, Reprint Hamburg 2012, S. VII.

wert, die Ehefrau wird in der Folge noch ein weiteres Mal knapp genannt.¹⁴ Der 1894 geborene Sohn Hubert Joachim wird nur einmal en passant erwähnt (und dies nur im Zusammenhang mit einer Reise), die 1888 geborene Tochter Melanie Karoline bleibt vollständig unerwähnt. Damit ist deutlich: Adler versteht unter »Persönliches« anderes als private Lebensereignisse.

Umso wichtiger scheint, Adlers Verständnis des Begriffs »Persönliches« genauer in den Blick zu nehmen. Was meint er, wenn er betont: »In meinen Publikationen habe ich Persönliches ausgeschaltet, auch in meinen akademischen Vorträgen ausgeschlossen. *Desto mehr* tritt *naturgemäß* in dem vorliegenden Buch das Persönliche hervor«?¹⁵ Adler unterscheidet zwischen seinen bisherigen, wissenschaftlichen Publikationen und der Autobiographie, die qua Gattung (daher »naturgemäß«) »Persönliches« zum hauptsächlichen Thema habe. Doch im Folgenden wird deutlich, dass Adler unter »Persönliches« nicht etwa das private Leben versteht (Familie, Lebensgewohnheiten, freundschaftliche Kontakte jenseits der Wissenschaft, Selbstcharakteristik etc.), sondern das »Persönliche« ausschließlich im Zusammenhang mit seinem *Handeln als Wissenschaftler* fasst: Arbeitsmotivation, akademisches und kulturpolitisches Handeln, kollegiale Begegnungen etc. Damit knüpft Adler an lebensgeschichtliche Darstellungen an, die im Zurückdrängen der Perspektive auf die »Privatperson« die eigentliche Geschichtsgröße der biographierten Person betonten (u. a. Johann Gustav Droysen).¹⁶ Das »Persönliche« bezieht sich mithin nicht auf das Private, sondern meint explizit *den Wissenschaftler*. In der »Einbegleitung« heißt es in diesem Zusammenhang: »Bestimmend [für das Abfassen der Autobiographie] war der Drang, mir selbst über mein Vorgehen Rechenschaft abzulegen, die organischen Zusammenhänge, die wissenschaftlichen Absichten aufzudecken und den roten Faden meiner Tätigkeit zu verfolgen.«¹⁷

Diese auto/biographische Konturierung *als Wissenschaftler* ist im Übrigen bis heute gängig. Thomas Etzemüller bemerkt dazu:

»Tendenziell hallt in solchen Biographien [von Wissenschaftlern] eine nach wie vor gängige Geringschätzung des Alltags ›Großer Männer‹ nach. Nach wie vor kann es als irreführend gelten, öffentliches Wirken und bleibende Leistungen durch die alltäglichen

14 | »Mit meiner seligen Gattin, der treuen, edlen Gefährtin meines Lebens, besucht ich die Grabstätte des Kardinals im einsamen Waldfriedhof [...]«; Adler, *Wollen und Wirken* (2012), S. 76.

15 | Ebd., S. VII, Hervorhebung M. U.

16 | Mit Droysens diesbezüglicher biographischer Auffassung setzt sich Christian von Zimmermann intensiv auseinander. Vgl. Christian von Zimmermann, *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*, Berlin 2006, bes. S. 113–119.

17 | Ebd., S. VII.

Querelen des privaten Lebens erklären zu wollen. [...] Immer wieder finden wir in den (auto)biographischen Texten eine spezifische Form der Entkörperlichung und Vergeistigung.«¹⁸

Pointiert mit dem Blick auf das damit verbundene Wissenschaftsselbstverständnis schreibt auch Martin Kohli: »Es ist für die Selbstdeutung der modernen Wissenschaften zentral, daß es in ihnen um die ›Sache‹ gehe und nicht um die ›Person‹. Daraus erwächst für diese – strenggenommen – eine Schweigepflicht; zumindest ist das Reden von sich selber problematisch.«¹⁹ Insofern kann Adlers Selbstbeschweigung²⁰ als für Wissenschaftlerautobiographien genretypisch verstanden werden: Das autobiographische Subjekt bleibt als private Person weitestgehend unbeschrieben, um es umso prägnanter als Wissenschaftler, als Akteur im Umfeld akademischer Netzwerke und Prozesse, zum Vorschein treten zu lassen.

Steht, so ließe sich nun aber mit Recht fragen, dazu Kapitel I von *Wollen und Wirken*, in dem es laut Inhaltsverzeichnis um »[...] Jugend, Familie und Freunde. Konservatorium. Jus. Krisen [...]«²¹ und Begegnungen mit Liszt, Wagner und Bruckner geht, im Widerspruch? Oder warum schildert Adler hier ausführlich seine familiäre Herkunft und Ausbildungszeit? Die Erklärung ist, dass hiervon nicht deshalb die Rede ist, weil die Darstellung des Privaten intendiert wäre. Adlers Schwerpunkt liegt vielmehr auf dem, was er mehrfach als »organische Zusammenhänge«²² bezeichnet. Seinen Weg in die Wissenschaft stellt Adler ebenso als »organischen« Werdegang dar, wie er später den Begriff der organischen Entwicklung auch auf die »Entwicklung der Tonkunst«²³ selbst anwendet. Damit ist unter dem naturalisierenden Begriff der »organischen Zusammenhänge« der eigene akademischen Werdegang mit der »Entwicklung der Tonkunst« parallelisiert, was Adler umso wichtiger zu sein scheint, als er keine musikwissenschaftliche *akademische* Ausbildung

18 | Etzemüller, »Der ›Vf.‹ als Subjektform« (2013), S. 182.

19 | Martin Kohli, »Von uns selber schweigen wir. Wissenschaftsgeschichte aus Lebensgeschichten«, in: *Geschichte der Soziologie. Studien zur kognitiven, sozialen und historischen Identität einer Disziplin*, Bd. 1, hrsg. von Wolf Lepenies, Frankfurt am Main 1981, S. 428–465, hier S. 428.

20 | Die im Übrigen nicht zu verwechseln ist mit der »skeptischen Distanzierung vom Autobiographischen«, die Michaela Holdenried für etliche Autorinnen und Autoren der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts analysiert hat (vgl. Holdenried, *Autobiographie* (2000), S. 214–221).

21 | Adler, *Wollen und Wirken* (2012), S. V.

22 | Erstmals bereits in der »Einbegleitung«, in der Folge dann mehrfach. Vgl. Adler, *Wollen und Wirken* (2012), S. VII, 2, 18, 83 (hier auch in Verbindung mit Adlers Stilkritik verwendet) et passim.

23 | Ebd., S. 18 (hier aus seiner Dissertationsschrift zitierend).

vorweisen kann: »Nach Absolvierung des Konservatoriums (1875) beschäftigte ich mich, wie schon erwähnt, mit musikhistorischen Studien. Es war keine Gelegenheit, mich in einer Schule ausbilden zu können. So war ich auf mich angewiesen und suchte einen Untergrund anzulegen.«²⁴

Deutlich aber ist, dass Adler diese Schilderung seines »organischen« Werdegangs als »Hineinwachsen in die Subjektform ›Wissenschaftler‹«²⁵ versteht, wobei der Subjektbegriff, wie Thomas Etzemüller dies vorschlägt, als »Instrument« nutzbar gemacht wird, um »die Subjektwerdung von Wissenschaftlern zu beobachten. Mit seiner Hilfe lässt sich [...] zeigen, wie ein Mensch in eine Profession hineinwächst und sich dadurch zu einem Subjekt gestaltet, das sich in kollektive Lebenslaufmuster, einen Habitus und Praktiken einschreibt und darüber in genretypischen Narrativen biografisch reflektiert.«²⁶ Der Subjektivierungsprozess zum Wissenschaftler, der sich nach Etzemüller in vier Phasen unterscheiden lässt, findet sich erstaunlich passgenau auch in Adlers *Wollen und Wirken* wieder. Etzemüller gliedert die vier Phasen in 1. »Gestaltsehen« im Sinne einer frühen Anlage einer »Kontinuität des Denkens« beziehungsweise der Prägung in »Denkkollektiven« und der Verortung in »Denkstilen«, 2. »Sichtbar werden« im Sinne einer systematischen Etablierung als Wissenschaftler, 3. »Aufmerksamkeit erringen« als »Prozess der ›Meisterwerdung‹« und 4. »Subjekt-/Personwerdung« bei der es um die Festigung von Autorität bei gleichzeitiger Auslöschung des Subjektiven geht: »Der ›Vf.‹ ist das Ideal, die wissenschaftliche Markierung eines Subjekts, das sich von einem *Irgendjemand* erfolgreich zu einem *individuellen, depersonalisierten Autor* geformt hat.«²⁷ Adlers Kapitel, ohnehin nur lose chronologisch organisiert, lassen sich umstandslos diesen vier Phasen des »Hineinwachsens« zuordnen: Kapitel I kann dabei, wie erwähnt, als Phase des »Gestaltsehens« verstanden werden: Im Wahrnehmen von Künstlern und ihrem Schaffen (zeitgenössischen wie historischen) und im Austausch mit ihnen wird Adler die Aura des künstlerischen Handelns gewahrt, die ihm Antrieb zu musikhistorischen Fragen gibt. Kapitel II und III beschäftigen sich dann mit »Sichtbar werden« als Wissenschaftler, wobei Adler ausführlich eigene wissenschaftliche Standpunkte referiert, erste Publikationen und Herausgeberschaften thematisiert und sich als akademischer Lehrer vorstellt. Die dritte Phase, »Aufmerksamkeit erringen«, umfasst die Kapitel IV–VI und damit sowohl Adlers methodisches Epizentrum, die Stilkritik, als auch die publizistischen Hauptwerke (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich [DTÖ]*, *Handbuch der Musikgeschichte*); zur Aufmerksamkeit gehört für Adler außerdem die internationale Sichtbarkeit (u. a. Gründung

24 | Ebd.

25 | Etzemüller, »Der ›Vf.‹ als Subjektform« (2013), S. 188.

26 | Ebd., S. 187.

27 | Vgl. ebd., S. 188–191, hier S. 191, Herv. orig.

der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft) und seine aktive Rolle bei den Zentenarfeiern (Haydn, 1909, und Beethoven, 1927). Die vierte Phase schließlich, »Subjekt-/Personwerdung«, umfasst das resümierende, der Nachfolgefrage gewidmete Kapitel VII.

Die Beobachtung, dass in Adlers *Wollen und Wirken* jene vier Phasen der Subjektwerdung zum Wissenschaftler planvoll gestaltet zu sein scheinen, bekräftigt nicht nur, dass Adler eine Wissenschaftler-Autobiographie intendierte, sondern auch, dass ihm das Muster, wie eine solche Subjektwerdung zu beschreiben sei, zur Verfügung stand. Dies aber verweist auf ein hohes Maß an (Selbst-)Reflexion über das »System Wissenschaft«. Und damit ist auch jede (Selbst-)Aussage innerhalb dieses Systems an ebendieses rückgebunden.

Wie man sich eine solche Rückbindung konkret vorstellen kann, lässt sich an der Darstellung des Verhältnisses zu Kollegen wie Philipp Spitta oder Hugo Riemann beispielhaft verdeutlichen. Beide Kollegen werden in *Wollen und Wirken* wohlwollend erwähnt – was angesichts durchaus konkurrenzträchtiger und konfliktuöser Situationen²⁸ auffällt. Umso bemerkenswerter sind die narrativen Strategien, mit denen Adler die Kollegen und deren Positionen im Fach charakterisiert. Am Beispiel Riemann sei dies kurz ausgeführt: In Kapitel V geht es Adler um seine Methode der Stilkritik und dabei auch um den Begriff selbst, auf den er einen gewissen urheberrechtlichen Anspruch erhebt.²⁹ Vor allem geht es ihm dabei darum nachzuweisen, dass er *systematisch* zu jener Methode gefunden habe. Die von Adler hier verwendeten Verben spiegeln dies wider: »streng ordnen«, »klarlegen« etc.³⁰ Dass Adler bei Hugo Riemann vergleichbare Ansätze und Begrifflichkeiten findet, macht es für ihn (im Sinne einer Rückbindung an das System Wissenschaft) notwendig, hier eine klare wissenschaftliche Hierarchie zu markieren. Dies unternimmt Adler, indem er seiner streng geordneten Vorgehensweise die zufällige Riemanns gegenüberstellt: »Er [= Riemann] spricht dort und da von ›Wurzeln des monodischen

28 | Vgl. etwa die Darstellung der Zusammenarbeit zwischen Spitta und Adler im Zusammenhang mit der *Vierteljahrsschrift* bei Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke*, Kassel 1994, insb. S. 136–153.

29 | »1898 (in meiner akademischen Antrittsrede in Wien) gebrauchte ich schon den richtigeren Ausdruck von ›Stilgesetzen‹, recte Stilnormen und Stilphasen in dem organischen Verlaufe der Tonkunst. Schon in meinen frühen Arbeiten hatte ich im Drange nach Erkenntnis Kriterien behufs Bestimmung der Kategorien, behufs einheitlicher Erfassung all der Momente, welche in Betracht kommen, gesucht. Ich fand, daß der Riesenkomplex derselben in dem Gesamtbegriff ›Stil‹ zusammengefaßt werden kann.« Adler, *Wollen und Wirken* (2012), S. 82 f.

30 | Vgl. ebd., S. 84 f.

Stils« (1888),^[31] von Stilunterschieden (so Kirche, Kammer, Volkslied) (1898); 1901 vom »modernen Stil«, den er um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert ansetzt (!).« Es folgen zahlreiche weitere Beispiele, dann: »Seit 1904 (steht es im Zusammenhang mit meinem *stilistisch streng geordneten* Wagner-Buch?) greift er in die Problemstellung der Stilfragen [...]«,³² weitere Beispiele folgen. Mit diesen zahlreichen Hinweisen auf die Verwendung des Stil-Begriffs bei Riemann entsteht für Adler das Dilemma der wissenschaftlichen Originalität. Diesem begegnet er nun aber mit einem klaren Hinweis, der sich bereits im Einschub zum Wagner-Buch angekündigt hatte. Während Riemann nur *zufällig* mit dem Begriff Stil umgehe, sei er, Adler, *systematisch* auf ihn gestoßen: »Die Unterscheidungen [des Stilbegriffs bei Riemann] sind mehr Zufallsäußerungen, nicht methodisch geordnet.«³³ Darüber hinaus nutze er, Adler, den Stil-Begriff zu wissenschaftlicher Fundierung, Riemann hingegen zur Popularisierung musikhistorischen Schreibens:³⁴ »Seine fleißig geschriebenen »Analysen« haben sehr viel zum Verständnis der Musik in Laien- und Schülerkreisen beigetragen, allein sie stehen an der Eingangspforte der Stilbestimmung, der Stilkritik, die ich in meiner »Methode der Musikgeschichte« 1919 erörterte – als Ergebnis meiner Forscher- und Lehrtätigkeit.«³⁵ Die wissenschaftliche Selbstpositionierung ist damit aus der Perspektive Adlers überdeutlich. Zudem aber betont Adler, dass auch Riemann selbst diese hierarchische Abstufung anerkannt habe: »Ich habe ihm zu danken, daß er schon 1901 von mir gesagt hat, daß ich mich zum »Führer entwickelt habe«,«³⁶ schreibt Adler über den sechs Jahre älteren Kollegen Riemann. Dass sich Adler dabei vor allem auf den Gegensatz Wissenschaftlichkeit vs. Popularität bezieht, unterstreicht seinen Anspruch auf disziplinäre Deutungshoheit.

Die Selbstpositionierung gegenüber Riemann ist nur ein Beispiel, warum Adlers Buch *Wollen und Wirken* nicht allein darin aufgeht, die Lebensgeschichte eines Musikwissenschaftlers zu erzählen, auch nicht darin, eine fachgeschichtliche Quelle zu sein. Erst im Erkennen des Wechselspiels zwischen autobiographischem Schreiben und Subjektwerdung als Wissenschaftler, zwischen disziplinärem Deutungsanspruch und Entwurf einer Fachgeschichte

31 | Mit dem Datum 1888 liegt Riemann zehn Jahre vor Adlers Wiener Antrittsvorlesung, vgl. Anm. 29.

32 | Adler, *Wollen und Wirken* (2012), S. 84 f., Hervorhebung M. U.

33 | Ebd., S. 85.

34 | Vgl. zum Problem des Narrativen im Zusammenhang mit populärem Schreiben in der Musikwissenschaft auch Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln 2014, S. 385–399.

35 | Adler, *Wollen und Wirken* (2012), S. 85.

36 | Ebd.

lässt sich der Text in seinen diversen möglichen Lesarten erfassen. Die Suche nach »Faktentreue« oder »fiktionaler Überformung«³⁷ – ein für die Autobiographik lange gültiges Kategorienpaar – läuft auch hier ins Leere, angemessen scheint vielmehr die Einsicht, dass »Autobiographie [...] keine Dokumentation, sondern erinnernde Neuschöpfung« ist.³⁸ Dies in Betracht ziehend, ist die Genretypik in Adlers *Wollen und Wirken* besonders wichtig zu berücksichtigen: Angesiedelt zwischen Selbstbildungsstrategien und Inszenierung eines Wissenschaftlersubjekts ist es notwendig, den Text unter autobiographie- und subjekttheoretischen Prämissen zu lesen, wie auch als Text, der das Narrativ von Wissenschaftsgeschichte virtuos beherrscht. Dann wird zudem einsichtig, warum Adler in *Wollen und Wirken* eine Selbstbescheidung betreibt, die ihn zugleich als Wissenschaftler-Subjekt ausweist.

37 | Holdenried, *Autobiographie* (2000), S. 167.

38 | Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich. Existentielle Reflexion und literarische Gestaltung*, Bd. 2, München 1978, S. 67.

Vom Datum zum historischen Zusammenhang

Möglichkeiten und Grenzen einer fachgeschichtlichen Datenbank

Annette van Dyck-Hemming, Melanie Wald-Fuhrmann

EINLEITUNG

»Es ist ein Wahn zu glauben, die Geschichte des Erkennens habe mit dem Inhalte der Wissenschaft ebensowenig zu tun wie die Geschichte etwa des Telephonapparates mit dem Inhalt der Telephongespräche: Wenigstens drei Viertel und vielleicht die Gesamtheit alles Wissenschaftsinhaltes sind denkhistorisch, psychologisch und denksoziologisch bedingt und erklärbar.«¹

Was der Lemberger Arzt Ludwik Fleck der Wissenschaftswelt bereits 1935 zu sagen hatte, wurde von neopositivistischer Seite zunächst kritisiert und wenig rezipiert,² bis der Wissenschaftsphilosoph Thomas S. Kuhn zuerst 1967 darauf hinwies, dass Fleck viele seiner wissenschaftssoziologischen Annahmen und Erkenntnisse bereits formuliert habe.³ Zugleich ist damit ein implizites Plädoyer für eine Wissens- und Wissenschaftsgeschichte im Allgemeinen und für Fachgeschichten im Besonderen verbunden, wie sie sich spätestens seit den 1970er Jahren breit etablierten. Doch »denksoziale Kräfte«,⁴ wissenschaftshistorische beziehungsweise -soziologische Aspekte wie eben Generationen,

1 | Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt am Main ¹⁰2015 [Basel 1935], S. 32.

2 | Erich Otto Graf und Karl Mutter, »Zur Rezeption des Werkes von Ludwik Fleck«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 54 (2000), H. 2, S. 274–288.

3 | Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main ²⁴2014, S. 8.

4 | Fleck, *Wissenschaftliche Tatsache* (2015), S. 35; vgl. auch ebd., S. 140: »Vertrauen zu den Eingeweihten, deren Abhängigkeit von der öffentlichen Meinung, gedankliche Solidarität Gleichgestellter, die im Dienste derselben Idee stehen, sind gleichgerichtete

Netzwerke oder Denkstrukturen, die für die Geschichte von Wissenschaften zweifellos von zentraler Bedeutung sind, zeichnet ein weitestgehend uneigentlicher, impliziter Charakter aus. Ob man sie als Beteiligter oder Zeitgenosse wahrnimmt oder nicht, für ›real‹ hält oder nicht, ist nur sehr bedingt eine Sache der Datenlage, noch seltener eine der ernsthaften Quellenrecherche, viel mehr aber eine von Vermutungen, Meinungen, Selbst- und Fremdzuschreibungen: Das gilt vor allem für Schulen und Netzwerke, die sich in keinem Dokument konkret materialisieren, keine Gründungsurkunden, keine Mitgliederlisten und keine Programme produziert haben, sondern sich höchstens indirekt erschließen lassen. Aber auch über Paradigmen wird – wenigstens solange sie Gültigkeit haben – selten explizit gehandelt. Sie sind schlicht selbstverständlich.

Dennoch: Schon der Glaube an solche ›unsichtbaren‹ Gruppen, sei es bei denjenigen, die sich dazu zählen, sei es bei denjenigen, die sich draußen wissen, bewirkt eine gewisse Faktizität, schafft jedenfalls Tatsachen und beeinflusst Handlungsweisen. Man spricht über eine solche Generation, eine solche Schule, ein solches Netzwerk, schreibt ihm Mitglieder, Eigenschaften und Interessen zu, bewertet die wissenschaftlichen Arbeiten seiner Mitglieder entsprechend und richtet – je nachdem – auch das eigene Handeln (Teilnahme an Tagungen, Anfragen bezüglich Gutachten, Einladungen in Kommissionen) danach aus. Der Vermutungscharakter kann sogar denjenigen einer Denunziation (oder Verschwörungstheorie) annehmen: Man vermeint dann hinter bestimmten Ereignissen und Entscheidungen Seilschaften wahrzunehmen, die gar nicht unbedingt bestehen müssen.

Solche je spezifisch gefärbten Wahrnehmungs- und Beurteilungsweisen reagieren freilich auf ein grundlegendes soziologisches Phänomen: Wie jedes andere Interaktionsfeld von Menschen ist auch die Musikwissenschaft ein soziales System. Als System bilden sich in ihr Untergruppen heraus, verschiedene Quantitäten und Qualitäten von Beziehungen zwischen einzelnen Akteuren und Gruppen. Diese strukturelle Ausdifferenzierung hat nicht zuletzt auch eine inhaltliche Komponente (oder zieht sie zugleich auch nach sich): Man gruppiert sich also um geteilte, oft genug nie wirklich explizierte oder gegenüber Außenstehenden kommunizierte Werte, Anschauungen und Interessen.

Die Sozialwissenschaften bieten viele valide Methoden zur Dokumentati- on, Rekonstruktion und Qualifizierung solcher Systeme und Netzwerke. Die Grundlage dafür muss jeweils eine möglichst passgenaue und präzise Daten- basis sein. Neben Methoden der qualitativen Auswertung ganz verschiedener Dokumente können ergänzend auch statistische Verfahren treten. Sozialwis- senschaftler, die zu Themen der Gegenwart forschen, können sich ihre Daten-

soziale Kräfte, die eine gemeinsame besondere Stimmung schaffen und den Denkgebil- den Solidität und Stilgemäßheit in immer stärkerem Maße verleihen.«

basis meist selbst generieren, Historiker sind demgegenüber auf – notorisch unvollständige oder gar fehlende, aus von ihren eigenen Fragestellungen meist unterschiedenen Beweggründen zusammengestellte und bewahrte – Quellen angewiesen, aus denen ›Daten‹ nur in eingeschränktem Maße gewonnen werden können und die in jedem Falle hoch interpretationsbedürftig sind. Selbst für einen netzwerktheoretischen Ansatz der Fachgeschichte wären also nicht nur Sozialwissenschaftler zu Rate zu ziehen, auch (musik)historische Kompetenz ist gefragt, selbst wenn die damit einhergehende Nähe zum Gegenstand ihre eigenen Unwägbarkeiten und Verzerrungsgefahren mitbringt.⁵

Wie aber könnte eine Datensammlung geschaffen werden, die den hier interessierenden sowie weiteren Aspekten der musikwissenschaftlichen Fachgeschichte zugrunde gelegt werden könnte, die der Auffindung von Phänomenen ebenso dienen könnte wie der kritischen Überprüfung bisheriger Vermutungen, Meinungen und ›on-dits‹? In einem 2014 am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt am Main etablierten, langfristig ausgelegten Projekt zur musikwissenschaftlichen Fachgeschichte sind wir genau daran interessiert. Zwar adressiert das Vorhaben genuine fach- und wissenschaftshistorische Fragen, vor allem, wie sich die Institutionalisierungsschübe, Personalentscheidungen, Fachbegrenzungen sowie Themen- und Methodenkonjunkturen auf ihre jeweiligen historischen, soziokulturellen und wissenschaftssoziologischen Rahmenbindungen beziehen lassen, um damit am Ende auch die Gegenwart des Faches in ein Verhältnis zu seiner Geschichte zu stellen. Um Phänomene wie Institutionalisierungsschübe oder Methodenkonjunkturen aber erst einmal als solche sichtbar und damit interpretierbar und für historiographische Narrationen zugänglich zu machen, wird eine Datenbank entwickelt, die ein möglichst breites Datenfundament repräsentiert und statistische ebenso wie qualitative Auswertungen ermöglicht. Dazu werden Daten über Personen, Institutionen, Medien, Themen und Methoden der Musikwissenschaft gesammelt und miteinander verknüpft. Der Untersuchungsraum umfasst in sozialgeographischer Abgrenzung⁶ den deutschspra-

5 | Eine klassische Methodenlehre der soziologischen Akteur-Netzwerk-Theorie ist Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005 (dt. als *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main 2007). Seit einiger Zeit gibt es jedoch auch Versuche, die Netzwerktheorie auf historische Phänomene anzuwenden, siehe etwa Bonnie H. Erickson, »Social Networks and History. A Review Essay«, in: *Historical Methods* 30 (1997), H. 3, S. 149–157 oder das *Handbuch Historische Netzwerkforschung. Grundlagen und Anwendungen*, hrsg. von Marten Düring, Ulrich Eumann, Martin Stark, Linda von Keyserlingk, Berlin 2016.

6 | Vgl. *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hrsg. von Jörg Döring und Tristan Thielmann, Bielefeld 2008.

chigen Raum, also etwa auch Daten aus Straßburg, Königsberg, Wien, Bern oder Prag, sowie Daten zur Musikwissenschaft an den deutschen historischen Instituten in Rom, Istanbul und Paris. Der Untersuchungszeitraum reicht von etwa 1810 – der Zeit der Gründung von Musikakademien in Süddeutschland und Österreich mit ersten Dozenturen für Musikgeschichte, Musikästhetik oder Musiktheorie – bis etwa 1990 und damit zur Wendezeit (die für Deutschland und in eingeschränkterem Maße für Österreich, weniger indes für die Schweiz, als auch fachgeschichtlich wirksame Zäsur gewertet werden muss).

Wenn es um Begriffe und Bezeichnungen (Entitäten) geht, die in datenbankübergreifender Kommunikation eine Rolle spielen, kommt der bibliothekarisch korrekten Verschlagwortung nach den Regeln der Schlagwortnormdatei der Deutschen Nationalbibliothek und der Regensburger Klassifikation sowie insgesamt der Verwendung kontrollierter Vokabulare eine besondere Bedeutung zu. Die Verwendung dieser intersubjektiv erarbeiteten Standards der Inhaltsbeschreibung ermöglicht eine eindeutige Identifizierung der Einträge, ihre Nachverfolgung in andere Datenbankenprojekte sowie eine noch breitere Datenbasis und erhöht so den Nutzen und die Verlässlichkeit der Datenbank.⁷

Die gewonnene Datenbasis wird der Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellt und soll schließlich Anfragen ganz unterschiedlicher Art bewältigen können, wozu auch Fragen zu Generationen, Beziehungsnetzwerken, Schulen oder der Konjunktur von Denkfiguren zählen können, wie etwa (im Aufgriff einiger Themen dieses Bandes):

- Wer hat bei Friedrich Gennrich in Frankfurt/Main studiert, dissertiert oder sich habilitiert? Wer waren seine Assistenten? Welche Positionen nahmen seine Schüler später ein? Gab es eine Kontinuität der Themen und Methoden?
- Mit welchen Themen und Methoden befassten sich die Professoren für Musikwissenschaft an (Ost-/West-Berliner) Hochschulen und Universitäten zwischen 1960 und 1970 oder zwischen 1980 und 1989?
- Gibt es Phasen der Regionalisierung, Nationalisierung und Internationalisierung des wissenschaftlichen Personals (verstanden als Maß der Distanz zwischen Herkunfts- beziehungsweise Qualifizierungsort(en) von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern einerseits, ihren Wirkungsorten andererseits)?
- Kann man signifikante (Generationen-)Wechsel unter den Professoren seit 1900 beobachten? Sprich: Gab es zeitliche Häufungen von Emeritierungen beziehungsweise Neuberufungen?

7 | Vgl. zu Sinn und Nutzen kontrollierter Vokabulare die Darstellung im Internet von Ulrike Spree: www.bui.haw-hamburg.de/pers/ulrike.spree/remind/vokabulare.htm (abgerufen am 12.10.2015).

- Wie breitete sich die Musikwissenschaft als institutionalisiertes Fach in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus (verstanden als sukzessive Anzeige der musikwissenschaftlichen Abteilungen/Institute/Seminare in den Jahren 1910, 1930, 1950 auf den jeweiligen geohistorischen Karten)?

DIGITALE TECHNOLOGIE IN DER MUSIKWISSENSCHAFT

Eine solche in einer relationalen Datenbank repräsentierte historische Datenbasis wird nur möglich unter den Bedingungen der *Digital Humanities*. Diese spielen auch in der Musikwissenschaft schon lange eine Rolle. Viele teils umfangreiche und zumindest musikwissenschaftlich begleitete Projekte zur digitalisierten Recherche, zur Edition von Noten und Texten, zur bibliothekarischen Erschließung von Quellen, zur Entwicklung von Software zur Beschreibung schriftlicher Musik, zur Transkription nicht-schriftlicher Musik, zur Erleichterung editorischer Arbeit oder zur Verarbeitung musikalischer Information generell wurden oder werden realisiert. Als Knotenpunkte hat die Musikwissenschaft wie andere Wissenschaften auch Fachinformationsportale im Internet etabliert, die die wissenschaftliche Recherche zusätzlich erleichtern und außerdem sowohl Öffentlichkeit als auch interne Vernetzung bieten.

Die bequemere Zugänglichkeit von Textcorpora und deren Vergrößerung hat zunächst einmal die wissenschaftliche Arbeit in mancher Hinsicht erleichtert. Die genuinen Möglichkeiten digitaler Speicherung, Darstellung und Aufbereitung legen aber bereits konzeptuelle Umorientierungen nahe. So erfordern beispielsweise digitale Noteneditionen aufgrund schier unerschöpflicher Speicherkapazitäten und zeitsparender Zugriffsalgorithmen nicht mehr unbedingt die letzte Festlegung auf eine, zumindest sehr wenige Textvarianten, die dann im Hauptband abgedruckt werden. Nein, denkbar ist der Wechsel der Varianten mit einem Mausklick, nicht ohne dass außerdem ausführliche wissenschaftliche Begründungen angeboten und belegt werden.⁸ Damit verliert als Folge technischer Möglichkeiten beispielsweise eine für das Fach so zentrale Denkfigur wie die fixe Werk- und Textgestalt ihre einst auch medial – eben durch eine monographische Ausgabe – verstärkte, vielleicht sogar mitbedingte Ausschließlichkeit, was schließlich zu einer angemesseneren editorischen Zugriffsweise auf Repertoires führt, die hiervon bislang nicht oder nur mit Verzerrungen erfasst werden konnten.⁹

8 | Siehe beethovens-werkstatt.de/demo/index.html (abgerufen am 12.10.2015).

9 | Hier wäre besonders das an der Mainzer Akademie der Wissenschaften angesiedelte *Opera*-Projekt von Thomas Betzwieser zu nennen, das eine »klassische« Buch-Edition mit einer digitalen Edition verbindet und vor dem Hintergrund eines Werkkonzepts dezidiert »problematische« Stücke und Gattungen in den Blick nimmt (www.opera).

Koketterie mit dem guten alten Zettelkasten, der Zunft barscher Bibliothekare oder der verklemmten e-Taste an der Olympia scheint demnach im Jahr 2015 nicht mehr ohne Weiteres angebracht¹⁰ angesichts des breiten Spektrums digitaler Werkzeuge, die tagtäglich auf vielfältige Art ihren Nutzen für die wissenschaftliche Arbeit unter Beweis stellen. Dass vor allem historische Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler dennoch regelmäßig vor Konzepten zurückschrecken, die die Möglichkeiten digitaler Technik vor allem auch im Hinblick auf Datenbanken und sich daraus eröffnenden quantitativen Zugängen über den Ersatz bisheriger Anwendungen hinaus ausschöpfen möchten, könnte an einem Verständnis der eigenen historiographischen Tätigkeit liegen, wie es sich etwa in der folgenden Äußerung von Joachim Fest dokumentiert:

»Die Darstellung des Vergangenen verlangt neben der Beherrschung der Quellen und des Stoffes ein hohes Maß an jenen Begabungen, die auch den Schriftsteller ausmachen: an Fantasie und Intuition vor allem, ferner an umsichtig ordnendem Kunstverstand sowie, neben vielen anderen mehr handwerklichen Fähigkeiten, an humaner Neugier. Die Zahlenwerke, Sozialanalysen und Kräftediagramme, die uns stattdessen mit so inständigem Nachdruck als definitive historische Wahrheit angesonnen werden, sind lediglich Handreichungen aus dem Vorbereitungsdienst.«¹¹

Was hier aus einer eher publizistischen Perspektive heraus plakativ und provokant formuliert ist, trifft durchaus den Kern des zünftigen Selbstverständnisses von (Musik-)Historikern: Die Identifikation von Quellen, Quellenkritik und -interpretation, transparente Auswahl und Anordnung von »Fakten« sowie ihre Zusammenbindung in einen Sinnzusammenhang, die historische Erzählung,

adwmainz.de/informationen.html (abgerufen am 02.12.2015)), oder *Freischütz digital* (www.freischuetz-digital.de (abgerufen am 02.12.2015)).

10 | Damit ist nichts gegen Zettelkästen, gewissenhafte Bibliothekarinnen und Schreibmaschinen gesagt. Aus der Reflexion der Bedingungen des Arbeitens mit ihnen kann man etwa die Qualität heutiger Standards für Datenschutz und Urheberrecht ermessen und im Rahmen der Diskussion solcher Standards auch ableiten. Vgl. *Die digitale Bibliothek und ihr Recht – ein Stiefkind der Informationsgesellschaft? Kulturwissenschaftliche Aspekte, technische Hintergründe und rechtliche Herausforderungen des digitalen kulturellen Speichergedächtnisses*, hrsg. von Oliver Hinte und Eric W. Steinhauer, Münster 2014, kups.ub.uni-koeln.de/5720/1/Buchblock_Digitale_Bibliothek_und_ihr_Recht.pdf (abgerufen am 02.12.2015).

11 | Joachim Fest, »Was wir aus der Geschichte nicht lernen«, in: *Die Zeit*, 20.03.2003, S. 3, www.zeit.de/2003/13/Dankrede (abgerufen am 14.07.2015).

sind nach wie vor das Zentrum geschichtswissenschaftlicher Tätigkeit.¹² Die Erstellung von Zahlen- oder Datenreihen hat demgegenüber eine niedrigere Stellung, da sie noch keine Geschichte sind, sondern nur das mehr oder weniger vorbereitete Material dazu – hier wird die alte Differenzierung zwischen Chronik und Historiographie auf neue Weise virulent. Die Hierarchisierung, ja teilweise auch Polarisierung von Methoden, Zugängen und Arbeitsergebnissen sowie die emphatische Aufwertung hermeneutischer Herangehensweisen an ›Vergangenes‹ zu Ungunsten, ja in Abqualifizierung aller anderen, gerade auch der quantitativen, sind selber ein traditionelles rhetorisches Motiv, dessen Funktion jeweils zu untersuchen wäre.¹³ Und wie beim Publizisten Fest äußern sich Ressentiments gegenüber quantitativen Methoden in der historischen Musikwissenschaft oft als Kritik an einem fiktiven ›Positivismus‹ mit unterstelltem Wahrheitsanspruch.¹⁴ Eine Datenbank, die historische Daten verknüpft und damit historische Fakten, Zusammenhänge und Gewich-

12 | Siehe etwa Einführungen in die jeweiligen Fächer wie Martha Howell und Walter Prevenier, *Werkstatt des Historikers. Eine Einführung in die historischen Methoden*, Köln 2004, v. a. S. 76–110, oder – mit einem größeren Fokus auf die Pluralität der resultierenden Geschichten – Federico Celestini, »Historische Musikwissenschaft. Einführung und Standortbestimmung«, in: *Musikwissenschaft studieren. Arbeitstechnische und methodische Grundlagen*, hrsg. von Kordula Knaus und Andrea Zedler, München 2012, S. 113–121. Siehe aber *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2015.

13 | Prägend wirkten hier die zunächst nicht-soziologischen dialektischen Konstruktionen von Theodor W. Adorno: Für ihn war das semantische Feld ›Technik‹ meist negativ besetzt (vgl. etwa »Musik und Technik«, in: *Musikalische Schriften I–III* [= Gesammelte Schriften 16], Frankfurt am Main 1970–1986, S. 229–248), und er zog Gegensätze wie Objekt/Subjekt, Spiel/Authentizität in rhetorischer Analogie zu Nicht-Kunst/Kunst zur Begründung von Wertungen heran, allerdings vor allem musikästhetischer Art, so auch in der *Kritik des Musikanten* (in: *Dissonanzen* [= Gesammelte Schriften 14], S. 75–76); vgl. außerdem die Urteile über Strawinsky (*Philosophie der neuen Musik* [= Gesammelte Schriften 12], S. 195 f.) und Jazz (*Über den Fetischcharakter in der Musik*, [= Gesammelte Schriften 14], S. 43 f.).

14 | Vgl. die Darstellung der Positivismus-Diskussion in der Musikwissenschaft von Michael Walter, »Thesen zur Auswirkung der dreißiger Jahre auf die bundesdeutsche Nachkriegs-Musikwissenschaft«, in: *Musikforschung. Faschismus. Nationalsozialismus*, hrsg. von Isolde v. Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001, S. 489–509. Walter übernimmt die Kritik an der »Konzentration auf positivistische Quellenarbeit und Analysen« (S. 498) zumindest teilweise und beruft sich dabei auf einen als repräsentativ für die Musikwissenschaft veröffentlichten Text von Walter Wiora zur »Methodik der Musikwissenschaft« (man beachte den Singular), in: *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, Bd. 6, München 1970, S. 93–139.

tungen suggerieren könnte, mag vor einem solchen Hintergrund als zutiefst suspekt erscheinen oder doch wenigstens kaum Erkenntnisgewinn gegenüber dem traditionellen Vorgehen bei historiographischer Arbeit versprechen. Ein Mit- oder Nebeneinander hermeneutischer und ›irgendwie‹ technischer Methoden, seien sie philologisch-dokumentierender oder empirisch-quantitativer Art, scheint problematisch.¹⁵ Vielleicht sind entsprechende Projekte deshalb – und im Unterschied zur digitalen Verarbeitung musikalischer Information oder zur digitalen Analyse abgegrenzter Quellenkonvolute – bislang nur höchst selten in Angriff genommen worden.¹⁶ Es seien daher im Folgenden die fragliche Datenbank sowohl in ihrem erkenntnistheoretischen Fundament wie ihrer konkreten Konzeptualisierung etwas näher erläutert und denkbare Wege von einzelnen Daten zu historischen Tatsachen und historiographischen Interpretationen angesprochen.

15 | Um 1970, als Wioras »Methodik der Musikwissenschaft« erschien, tobte *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie* (hrsg. von Theodor W. Adorno u. a., Neuwied 1969) und in der Zeitschrift *Die Musikforschung* eine Auseinandersetzung um Werturteile und die Problematik des hermeneutischen Zirkels (vgl. Peter Sprünken, »Werturteil und Wissenschaftlichkeit«, in: *Die Musikforschung* 23 (1970), H. 1, S. 55–61 und Carl Dahlhaus, »Werturteil und Sachurteil. Eine Entgegnung«, in: *Die Musikforschung* 23 (1970), H. 2, S. 188–190). Etwa gleichzeitig erschien auch im Anhang des Kongressbandes der internationalen musikwissenschaftlichen Tagung in Bonn der von Hans Heinrich Eggebrecht herausgegebene »Bericht über das Symposium Reflexionen über Musikwissenschaft Heute« als Dokumentation einer kontrovers geführten Diskussion um das Selbstverständnis der Musikwissenschaft (in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., Kassel 1971, S. 617–697). In der Tradition dieser Kontroversen stehen noch etwa die Beiträge von Ferdinand Zehentreiter (»Zur Kritik der musikwissenschaftlichen Vernunft«, in: *Historische Musikwissenschaft* (2015), S. 113–129) und Tobias Janz (»Musikwissenschaft als Kunstwissenschaft?«, in: ebd., S. 56–81) und belegen die Lebendigkeit des Diskurses; man beachte aber unbedingt die veränderte plurale Untertitelformulierung des aus »Freude an der kritischen Debatte« herausgegebenen Grundlagen-Bandes.

16 | Momentan kann im Grunde lediglich auf die Datenbank *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650–1750): Musik, Identität der Nationen und kultureller Austausch* (www.musici.eu/index.php?id=93&no_cache=1&L=1 (abgerufen am 12.10.2015)) sowie *eNoteHistory. Identifizierung von Schreiberhänden in Notenschriften des 18. Jahrhunderts mit Werkzeugen der modernen Informationstechnologie* (wwwuser.gwdg.de/~awaczka/Homepage_Andreas_Waczkat/eNoteHistory.html (abgerufen am 12.10.2015)) verwiesen werden.

GENERIERUNG DER HISTORISCHEN FAKTEN

»Daß man die Dokumente, die Daten, die einem Historiker gegeben sind, von den Fakten, die er aus den Daten rekonstruiert, unterscheiden muß, gehört zu den Grundregeln der Geschichtswissenschaft: Nicht die Quelle selbst, sondern der Vorgang, für den sie eine Quelle ist, stellt eine geschichtliche Tatsache – einen Bestandteil einer Geschichtserzählung – dar. Der elementare Charakter der Regel hindert allerdings nicht, daß sogar Historiker manchmal gegen sie verstoßen oder sie aus den Augen verlieren.«¹⁷

Überlegungen zu Datenauswahl, Faktenextraktion und Neuzusammenstellung sind selbstverständlicher Teil der Auswahl- und Reflexionsprozesse historischen Arbeitens, so auch bei der Konzeption der genannten Datenbank zur Fachgeschichte.¹⁸ Die Arbeit erfordert jeweils die Reflexion des Erkenntnisinteresses und des methodischen Vorgehens, die Definition von Begriffen, die Identifizierung und Bewertung der Quellen und die Sichtung bisheriger wissenschaftlicher Forschung. Diese Prinzipien ermöglichen es anderen, den Auswertungsprozess von der Faktur des Überlieferten zu unterscheiden, jeweils zu überprüfen und die Erkenntnisleistung der Wissenschaftlerin, des Wissenschaftlers überhaupt zu würdigen.

Aufgrund der Objektivitäts- und Vollständigkeitsanmutung einer Datenbank ist es jedoch noch wichtiger als bei konventioneller historischer Arbeit, das erkenntnistheoretische Fundament des gewählten Vorgehens offenzulegen: Auch hier sind die gesammelten Tatsachen quellenabhängig, und die schiere Existenz oder Nicht-Existenz einer Quelle, ihre Überlieferung oder Nicht-Überlieferung, ihre erfolgte wissenschaftliche Aufarbeitung oder Missachtung unterliegen Selbstorganisations- und Selbstdeutungsprozessen des Faches, die eigentlich Gegenstand, nicht Bedingung des Projekts sein sollten. Dieses Dilemma kann wenigstens teilweise in ein produktives umgedeutet werden, indem nämlich 1.) die Datenbank konsequent nicht-hierarchisch angelegt wird, Personen mit Positionen oder Orte mit Institutionen, die die vorab festgelegten, rein sachlichen Einschlusskriterien erfüllen, also möglichst flächendeckend erfasst werden, ohne vorher eine Entscheidung über den Grad fachgeschichtlicher ›Bedeutsamkeit‹ zu fällen, und 2.) die daraus aufscheinenden Fehlstellen oder Häufungen von Primär- und Sekundär-Daten zu be-

17 | Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 59.

18 | Auch wenn Dahlhaus zumindest für die Reflexion des Verhältnisses von Daten und Fakten Dispens erteilt: »Von dem Verhältnis zwischen Empfindungsdaten und kategorial geformter Wahrnehmung braucht jedoch in einer Historik, einer Theorie der Geschichtswissenschaft, nicht die Rede zu sein. Die Probleme des Erkenntnistheoretikers sind nicht die des Historikers.« (Ebd., S. 62).

stimmten Orten, Personen oder Themen ihrerseits als ein interpretierbarer fachgeschichtlicher Befund gesehen werden können, ja müssen.

Um das leisten zu können, darf eine historische Datenbank möglichst wenig durch und im Hinblick auf eine forschende Einzelperson, ihr persönliches Erkenntnisinteresse und ihre individuelle Interpretation der Daten geprägt sein, sondern muss für verschiedene Forscher, Zugriffe und Fragen offen sein. Sie kann und soll keine Erzählung leisten, nicht einmal implizit, sondern lediglich die Ingredienzien dafür bereitstellen, insofern ist sie tatsächlich eine »Handreichung«. Zeichnen sich historiographische Monographien also durch eine klare Autorstimme und eine daraus resultierende Quellen- und Fakten-Auswahl, Anordnung und Deutung aus, muss eine Datenbank Daten zwar sauber aufnehmen, aber gleichberechtigt nebeneinander stellen. Statt punktueller Tiefenerschließung wird man eine möglichst flächendeckende und mehrdimensionale Datenmenge erwarten, die eine eher statistische Orientierung erlaubt. Der dadurch bedingte Verlust an Tiefenschärfe (gegenüber einer Fallstudie) wird aufgewogen durch die Breite der Daten, ihre Vergleichbarkeit und die Möglichkeiten zu allgemeingültigen Aussagen und zur Überprüfung von Hypothesen.

So kann gerade der Charakter einer Datenbank als erst einmal rein punktueller, durch verschiedene Abfragefilter jeweils neu und anders gruppierbarer Datensammlung dazu führen, neue Blicke auf »die« Geschichte zu entwickeln, Zusammenhänge spielerisch auszuprobieren, weiße Flecken zu finden oder Hypothesen zu testen. Diese Art erkenntnisfördernden Positivismus ist von Foucault einmal plastisch wie folgt beschrieben worden:

»Eine Menge von Aussagen nicht als die geschlossene und übervolle Totalität einer Bedeutung zu beschreiben, sondern als eine lückenhafte und zerstückelte Figur; eine Menge von Aussagen nicht als in bezug zur Innerlichkeit einer Absicht, eines Gedankens oder eines Subjekts zu beschreiben, sondern gemäß der Streuung einer Äußerlichkeit; eine Menge von Aussagen zu beschreiben, nicht um darin den Augenblick oder die Spur des Ursprungs wiederzufinden, sondern die spezifischen Formen einer Häufung, bedeutet gewiß nicht das Hervorbringen einer Interpretation, die Entdeckung einer Fundierung, die Freilegung von Gründungsakten. Es bedeutet auch nicht die Entscheidung über eine Rationalität oder das Durchlaufen einer Teleologie, sondern die Feststellung dessen, was ich gerne als eine *Positivität* bezeichnen würde. Eine diskursive Formation zu analysieren, heißt also, eine Menge von sprachlichen Performanzen auf der Ebene der Aussagen und der Form der Positivität, von der sie charakterisiert werden, zu behandeln; oder kürzer: es heißt den Typ von Positivität eines Diskurses zu definieren. Wenn man an die Stelle der Suche nach den Totalitäten die Analyse der Seltenheit, an die Stelle des Themas der transzendentalen Begründung die Beschreibung der Verhältnisse der Äußerlichkeit, an die Stelle der Suche nach dem Ursprung die Analyse der Häufung

stellt, ist man ein Positivist, nun gut, ich bin ein glücklicher Positivist, ich bin sofort damit einverstanden.«¹⁹

Vor einem solchen Hintergrund jedenfalls erscheint eine Datenbank, verstanden als »Menge von Aussagen«, gar nicht mehr so inadäquat.

Aber selbst eine möglichst große Breite von Daten lässt sich nicht ohne Auswahl aus dem Überlieferten und individuelle Entscheidungen erstellen. Hinzu kommt das Problem der wünschenswerten (und machbaren) Erschließungstiefe. Um datenbasierte Rückschlüsse etwa auf Netzwerke oder Schulen gewinnen zu können, wären beispielsweise auch Informationen wie Beiträge zu Festschriften, Einladung zu Tagungen oder das gemeinsame Erscheinen auf einem Foto wünschenswert, Faktentypen also, die tendenziell unendlich und uneingrenzt sind. In beiden Fällen braucht eine Datenbank also einen Paratext, der die möglichst objektiven, handhabbaren und nachvollziehbaren Auswahl- und Einschluss-Kriterien für Daten dokumentiert und zur Diskussion stellt. Und sie ersetzt in keiner Weise historische Tiefenerschließungen an weiterführenden Quellentypen, die aber aus praktischen Gründen nicht selbst Eingang in eine solche Datenbank finden können und müssen.

Als Anspruch einer wissenschaftlichen Datenbank kann außerdem weder Geschlossenheit noch Totalität formuliert werden, ebenso wenig bei einer Datenbank wie bei der Darstellung vielleicht von »Lebensbildern« oder Werkanalysen – um häufige musikwissenschaftliche Textsorten zu nennen. Das Gewordene einer Häufung von Aussagen, einer Zusammenstellung von Datensätzen muss die Wahrscheinlichkeit und Existenz von Lücken berücksichtigen. Tatsächlich lässt gerade eine Datenbank, für die nicht die hermeneutische, sondern eine rein quantitative Zusammenhangsbildung nahe liegt, bei der Projektion ihrer Daten etwa auf Zeitverläufe oder geographische Räume bisherige Datenlücken und logische Widersprüche durchaus deutlich zutage treten. Weiße Flächen tun sich auf und bieten die Möglichkeit für vertiefende Forschung, gezielt einzuhaken, weitere Quellen zu suchen oder Lücken und Widersprüche fundiert zu erklären.

Der Nachweis der Quellen ist in einem wissenschaftlichen Text in der Regel kein Problem, in einer Datenbank stellt er eine besondere Herausforderung dar: Jeder Datensatz muss auf Quellen rückführbar sein, muss überprüfbar sein, und es muss deutlich werden, warum dieser Datensatz aufgenommen wurde und nicht ein anderer. Quellennachweise sind auch für die Relationierung von Daten erforderlich. Ob jemand zu jemandem in Relation gesetzt werden kann und welcher Art diese Relation ist, wird nachgewiesen und in der Datenbank so nah an der Quellenaussage wie möglich aufgenommen, wie das folgende Beispiel zeigt:

19 | Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main ©1994, S. 182.

GND-ID 1	Beziehung	GND-ID 2	Quellen
118688030	studierte bei	118737082	MGG2P-Eggebrecht
118688030	ist Nachfolger von	115452761	MGG2P-Eggebrecht
121445372	wurde promoviert von	118688030	MGG2P-Eggebrecht
115787305	trägt zur Festschrift bei von	118688030	FS-Eggebrecht1984

Eine Beziehungsformulierung wie ›trägt zur Festschrift bei‹ wird also nicht hermeneutisch abgeleitet oder in einer selbst bestimmten Oberkategorie (etwa: ›stand in engem kollegialem Verhältnis zu‹) subsumiert, sondern auf dem Aussagegehalt des Faktischen belassen.²⁰ Eine Interpretation des Aussagegehalts der Quelle sollte in diesem Stadium möglichst unterbleiben: Denn es bestehen qualitative Unterschiede zwischen Formulierungen wie dem rein faktischen ›wurde promoviert von‹ und einer aus einem Faktum abgeleiteten Interpretation wie ›war Schüler von‹. Letzteres oder Formulierungen wie ›stand unter dem Einfluss von‹ sind daher als Bestandteil von Datensätzen nicht vorgesehen. Ableitungen und Schlüsse werden dennoch möglich sein, wie im unten vorgestellten Anwendungsbeispiel deutlich werden wird.

Zu den ausgewerteten Quellen können theoretisch alle zugänglichen Publikationen und Archivmaterialien ebenso zählen wie dokumentierte Aussagen von Zeitzeugen. Aus Praktikabilitätsgründen wird mit leicht zugänglichen Publikationen wie Nachschlagewerken begonnen (freilich im Wissen darum, dass die dort abzugreifenden Informationen ihrerseits gewissen Filterungsprozessen unterliegen), um diese dann sukzessiv durch Spezialliteratur und Archivmaterialien zu ergänzen. Dies ist nur möglich, weil das Thema Fachgeschichte in der Musikwissenschaft nach der Wende einen deutlichen Aufschwung genommen hat, nachdem viele Jahrzehnte lang fachgeschichtliche Themen eher kurz abgehandelt wurden. Bis zur Darstellung des Medizinhistorikers Werner-Friedrich Kümmel,²¹ die allerdings nur das 19. Jahrhundert umfasste, war kaum eine musikwissenschaftliche Monographie aus übergreifender historiographischer Perspektive erschienen; die erste bislang bekannte

20 | Weitere Beziehungsbeschreibungen wären etwa: ist verwandt mit, ist verheiratet mit, ist liiert mit, ist Kollege von, ist Kommilitone von, korrespondiert mit, bekommt Empfehlung von, erstellt Gutachten über, gibt Sammelband heraus zusammen mit, ist Zeitgenosse von, schreibt Nachruf für, ist Assistent von u. v. m. Eine historische Datenbank zur Song-Dynastie, in der detailliert und in großem Umfang Beziehungen beschrieben werden, entstand im *China Biographical Database Project* an der Harvard University. Die dort verwendete Liste sozialer Beziehungen und Verwandtschaften ist u. a. unterteilt in die Bereiche Scholarship, Friendship, Family und umfasst Hunderte von Beschreibungen: isites.harvard.edu/icb/icb.do?keyword=k16229 (abgerufen am 06.03.2016).

21 | Werner-Friedrich Kümmel, *Geschichte und Musikgeschichte*, Marburg 1967.

war die Freiburger Dissertation von Elisabeth Hegar von 1932.²² Bis 1967 kann im Bereich der Monographien nur noch Tibor Kneifs Dissertation für sich beanspruchen, einen fachhistorischen Ansatz jenseits der bloßen Fokussierung auf einzelne Personen und Institutionen verfolgt zu haben.²³

In den 1970er Jahren und besonders Ende der 1980er Jahre steigt das Interesse zwar allmählich, auffällig ist jedoch die große Menge an umfangreichen monographischen und anderen Veröffentlichungen zur Musikhistoriographie, die in den 1990er Jahren einsetzt.²⁴ Dabei mögen viele Faktoren eine Rolle gespielt haben: beispielsweise der politische Umbruch und die Zugänglichkeit von Quellen und Archiven, der Seitenblick auf die Nachbarwissenschaften, die Herausforderung durch die zunächst außerhalb Deutschlands und der Musikwissenschaft vorangetriebene Aufarbeitung der Musikwissenschaft der NS-Zeit,²⁵ die Distanz einer neuen Generation von Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftlern zu Personen und Themen des 20. Jahrhunderts. Erklärungsansätze dafür zu entwickeln und zu prüfen, wäre nun wiederum ein Thema für eine fachgeschichtliche Studie.

GENERIERUNG VON ZUSAMMENHÄNGEN: »DAS GEBÄUDE«

Die aus Daten abgeleiteten Fakten an sich sind noch keine Geschichtserzählung. Sie müssen dafür gruppiert, restrukturiert, mit Bedeutung versehen und in einen Zusammenhang gebracht werden. Mit welchen Konzepten etwa die auch in der Musikgeschichte viel vertretene Biographik seit Jahrhunderten das

22 | Elisabeth Hegar, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins*, Leipzig 1932, Reprint Baden-Baden 1974.

23 | Tibor Kneif, *Zur Entstehung der musikalischen Mediävistik*, Göttingen 1964.

24 | Die Reihe der Publikationen ist so zahlreich und vielfältig, dass hier nicht der Versuch unternommen werden soll, auch nur einige Titel zu nennen. Festhalten kann man aber, dass die einsetzende Selbstreflexion der Musikwissenschaft nicht nur die intensiviertere Erschließung eines vernachlässigten potentiellen Gegenstandsbereichs nach sich zog, sondern offensichtlich verstärkt auch zu veränderten epistemologischen Perspektiven und Fragestellungen inspirierte.

25 | Pamela Potters Dissertation erschien bei Universal Microfilm International 1991, anschließend veröffentlichte sie verschiedene Artikel zu Aspekten des Themas, bis 1998 bei Yale University Press die englische Fassung des 2000 als *Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs* bei Klett-Cotta in Stuttgart verlegten Buchs erschien. Das kontrovers diskutierte Buch von Willem de Vries (*Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45*, Köln) erschien 1998.

Leben eines Menschen als sinngebende Einheit zu begreifen versucht, wurde unlängst umfänglich gezeigt.²⁶

Spätestens beim Herstellen von Zusammenhängen scheint die Leistungsfähigkeit beziehungsweise Zuständigkeit von Datenbanken erschöpft. »Wie die Häufung von Bausteinen noch kein Gebäude ergibt, so das Ermitteln von Daten noch keine Wissenschaft«,²⁷ so Walter Wiora in seiner »Methodik der Musikwissenschaft« mit Blick auf die Arbeit mit »Quellenpublikation«, quantitativen Auswertungen (»Datenermittlung«) und zusammentragender »chronologischer« Quellenarbeit, die er der eigentlichen »Denkarbeit« des Musikwissenschaftlers voranstellte und auf verschiedene wissenschaftliche Begabungen aufteilte.²⁸ Dass er damit auch verschiedene Wertigkeiten verband, macht er unmissverständlich deutlich.

Die in Wioras Konzept grundsätzlich an Tradition und Person gebundenen Funktionen der »Zusammenhangbildung« und »Darstellung« scheinen mit den Begriffen Sammlung, Chronologie, Beschreibung, Liste, eben Datenbank nicht so recht vereinbar, vor allem dann, wenn Computer und auch noch quantitative Auswertungen hinzukommen.²⁹ Aus der Ferne erscheinen Zusammenhangbildung und Darstellung hier automatisiert, die Illusion liegt nahe, dass sich diese wichtigen (geistes-)wissenschaftlichen Aufgaben der menschlichen Kontrolle entziehen. Es ist Wiora wichtig, davor zu warnen. Dieser Art wissenschaftlicher Aktivitäten wird genau wie bei dem FAZ-Mitherausgeber Joachim Fest rhetorisch das selbstbewusste Bild des qualifizierten, man kann sogar sagen: »erfahrenen«³⁰ Wissenschaftlers, der Wissenschaftlerin entgegengesetzt, die die Abgrenzung des Gegenstandes und die Bildung von Zusammenhängen im Rahmen der wissenschaftlichen Gemeinschaft, aber letztlich

26 | Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln 2014.

27 | Wiora, »Methodik der Musikwissenschaft« (1970), S. 97.

28 | Vgl. ebd., S. 96 f. Dass dort eher fiktive Antagonisten einen dunklen Hintergrund abgeben, wird deutlich, wenn Wiora wenige Seiten später in aller Ausführlichkeit auf »Die Erfassung der Quellen« eingeht (ebd., S. 100–112), darin das Projekt des RISM lobt, thematische und Incipit-Kataloge konstruktiv kritisiert, mehrfach die Problematik der Materialmassen beschwört und im Schlusssatz des Abschnitts »Verzeichnisse und Klassifikation« sogar schreibt: »Wo immer es aber möglich und zweckmäßig ist, sollte man geistige Arbeit durch Apparate ersetzen, damit sie durch diese entlastet und zu anderen Aufgaben frei wird.« (Ebd., S. 110).

29 | Vgl. ebd. den Abschnitt »Ermitteln und Durchdenken«, S. 96 f.

30 | Vgl. Fleck, *Wissenschaftliche Tatsache* (2015), S. 121: »Der Begriff des Erfahrenseins gewinnt, mit der in ihm versteckten Irrationalität, grundsätzliche erkenntnistheoretische Bedeutung«.

individuell verantworten und ihre jeweiligen Erkenntnisse zu einer »Betrachtung«³¹ formen.

In einem solchen Verständnis von Musikwissenschaft kann das nach sachbezogenen, nicht qualitativen Kriterien ausgewählte und offene, für jeden Interessierten einsehbare und kritisierbare Nebeneinander einer Liste (*pars pro toto*) nur als defizitär wahrgenommen werden.

In solchem Rahmen keimt womöglich gar der Verdacht, dass die Wissenschaftler, die die Listen zusammengestellt haben, einen anderen Plan verfolgen, dass sie vom »Wesentlichen«³² absehen und vom »Gebäude« ein anderes Bild haben, so dass sie letztlich womöglich ganz andere Steine verwenden. Das ist nicht ausgeschlossen: Das *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen*³³ etwa listet viele Namen auf, die es nicht in die verbreiteten Enzyklopädien, Lexika und Handbücher geschafft haben. Hier wurden Fragen unter anderen Vorzeichen gestellt: Nicht ob etwas zum »Gegebene[n] und jeweils Wesentlich[en]«³⁴ gehört, entscheidet hier darüber, ob es Gegenstand der Wissenschaft wird, sondern ob es und die Umstände seines Seins in Vergessenheit zu geraten drohen.³⁵

Bis zu einem gewissen Grad lassen aber auch Datenbanken aufgrund ihrer technischen Matrix eine Zusammenhangsbildung zu.³⁶ Relationale Datenbanken stellen ID-Items in eine Beziehung zu anderen, und es ist diese Beziehung, die den einzelnen Datensatz beziehungsweise das repräsentierte Faktum ausmacht, der dann etwa lautet »ID-Person X lehrte im Zeitraum Y an ID-Institution Z«. Die Zusammenhänge, die sich aufgrund solcher Datensätze dann bei Abfragen ermitteln lassen, könnte man vielleicht als einen Zusammenhang

31 | Wiora, »Methodik der Musikwissenschaft« (1970), S. 115 et passim.

32 | Vgl. ebd.

33 | *LexM. Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, www.lexm.uni-hamburg.de (abgerufen am 15.02.2016).

34 | Wiora, »Methodik der Musikwissenschaft« (1970), S. 115.

35 | Sophie Fetthauer, Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen: *Vorwort. Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, www.lexm.uni-hamburg.de/content/main/projekt/vorwort_de.xml?wcmsID=0111 (abgerufen am 15.02.2016). Man könnte dies auch als Wechsel eines wissenschaftlichen Paradigmas beschreiben, im Sinne von Kuhn, *Wissenschaftliche Revolutionen* (2014), S. 37 f.

36 | Zur Leistungsfähigkeit relationaler Datenbanken und ihren Weiterentwicklungen etwa im Hinblick auf die Zusammenbindung physisch verteilter Datenbanken, auf die Bedeutung von Datenbank-Temporalität bzw. -Multidimensionalität sowie auf die Möglichkeiten von Fuzzy Logic und wissensbasierten Datenbanken vgl. Andreas Meier, *Relationale und postrelationale Datenbanken*, Heidelberg ⁷2010, insb. S. 1–14 und 159–184; vgl. außerdem Josef L. Staud, *Relationale Datenbanken. Grundlagen, Modellierung, Speicherung, Alternativen*, Vilshofen 2015.

erster – der faktischen – Ebene bezeichnen, aus dem Historikerinnen und Historiker dann wiederum einen Zusammenhang zweiter – der sinnhaften – Ebene machen können. Aufgrund der relativen Leichtigkeit, mit der entsprechende Abfragemuster auf ihren Output hin ausprobiert werden können, lädt eine Datenbank im Gegensatz zu einer klassischen Liste oder einem Zettelkasten geradezu zum heuristischen Spiel ein. Bequem können neue Kriterien, neue Filter, neue Foki durchgespielt werden. Die Ökonomie der Vermutung hat keine Gültigkeit mehr, auch abwegige (>unscharfe<³⁷) Verbindungen können getestet werden. Damit könnte ein datenbankbasierter Umgang mit historischen Fakten die historische Hermeneutik durchaus kreativ und erkenntnisstiftend komplementieren beziehungsweise könnten sich beide nicht als einander ausschließende Gegensätze, sondern als Positionen innerhalb ein- und desselben Kontinuums erweisen.

MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN AM BEISPIEL DES BEGRIFFS ›SCHÜLER‹

Ob und inwiefern die Definition von Datensätzen, vorgenommene Relationierungen und weitere Entscheidungen die Ergebnisse von zusammenhangsorientierten Abfragen beeinflussen können, sei abschließend an einem Beispiel vorgeführt: Nehmen wir an, ein Musikwissenschaftler sucht Informationen zur Fachgeschichte der Musikwissenschaft in München; in diesem Zusammenhang liegt ihm der Symposiumsbericht zum 100. Geburtstag von Thrasybulos Georgiades vor.³⁸ Dessen Vorwort bezeichnet die Gruppe der Autorinnen und Autoren als Mischung aus Schülern und eingeladenen Referenten und ein Foto ist abgebildet. Doch um von jedem genau zu wissen, wer vermutlich als »Schüler« bezeichnet wird und wer laut Vorwort »dieser Schule nicht entstammt«,³⁹ müsste er mehrere Namen einzeln recherchieren. Er könnte aber auch eine Datenbank wie die hier entworfene ansteuern und dort eingeben:

Wer	war Schüler von	Thrasybulos Georgiades?
-----	-----------------	-------------------------

Verschiedene Ergebnislisten wären denkbar – alle auf Grundlage derselben Menge von Personendatensätzen, aber aufgrund einer je anderen Definition

37 | Vgl. Meier, *Relationale Datenbanken* (2010), S. 182 f.

38 | Thrasybulos G. Georgiades (1907–1977). *Rhythmus – Sprache – Musik. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 1.–2. November 2007*, hrsg. von Hartmut Schick und Alexander Erhard, Tutzing 2011.

39 | Ebd., S. 9.

der automatisch ausgelösten Suchfunktion, die mit dem Begriff ›Schüler‹ verknüpft ist: Eine erste, sehr kurze Liste entstünde, wenn man strenge und komplementäre Kriterien wie die folgenden anlegte: mindestens drei verschiedene Beziehungsbeschreibungen müssen pro Person bestehen, diese Aussagen sind alle gesichert (das heißt mit Quellenangaben versehen) und betreffen jeweils mindestens die Promotion plus eine weitere persönliche, fachliche und institutionelle Verbindung darüber hinaus, hier etwa: Habilitation oder Assistenz. Diese Kriterien würden beispielsweise auf Wolfgang Osthoff und Frieder Zamminer passen:

„Schüler“	Art der Beziehung		Quellen
Osthoff, Wolfgang	wurde promoviert von	Thrasybulos Georgiades	FS-Georgiades-2011
	habilitierte bei	Thrasybulos Georgiades	FS-Georgiades-2011
	wird als Schüler bezeichnet von	Thrasybulos Georgiades	Bayr. Musikerlexikon online; FS-Georgiades-2011; Ehrmann-Herfort 2010
	trägt zur Festschrift bei von	Thrasybulos Georgiades	FS-Eggebrecht1984
	referierte auf Gedensymposium von	Thrasybulos Georgiades	FS-Georgiades-2011
Zamminer, Frieder	war auf Photographie mit	Thrasybulos Georgiades	FS-Georgiades-2011
	studierte bei	Thrasybulos Georgiades	MGG2P-Zamminer
	wurde promoviert von	Thrasybulos Georgiades	FS-Georgiades-2011
	war Assistent von	Thrasybulos Georgiades	MGG2P-Zamminer
	referierte auf Gedensymposium von	Thrasybulos Georgiades	FS-Georgiades-2011

Eine zweite Liste könnte alle Personen enthalten, die in (den wenigen) berücksichtigten Quellen als ›Schüler‹ bezeichnet wurden ohne weitere Einschränkungen oder Bedingungen. Frieder Zamminer fiel hier heraus.

Die dritte, wiederum längere und die zweite nicht vollständig enthaltene Liste könnte alle diejenigen aufzählen, die sicher bei Georgiades studiert haben oder von ihm promoviert wurden.

Der Begriff der ›Schule‹ wird in wissenschaftlichen Zusammenhängen sehr häufig verwendet, aber unterschiedlich definiert (beziehungsweise benutzt), und er erfordert Reflexion auch außerhalb der bekannten Zusammenhänge ›Wiener Schule(n)‹, ›Mannheimer Schule‹ etc.⁴⁰ Eine Definition würde im Datenbank-Kontext gegebenenfalls transparent dokumentiert, aber die Fragen stellen sich: Was ist ein ›Schüler‹? Darf er weiblich sein, das heißt soll die Suchfunktion annehmen, dass hier Frauen ebenfalls aufzulisten sind, oder fragt sie beim ›User‹ nochmal nach? Muss der ›Schüler‹ oder gegebenenfalls die ›Schülerin‹ bei seinem/ihrer Lehrer dissertiert, gar habilitiert haben? Muss er oder sie sich selbst als ›Schüler‹ verstehen oder von anderen so bezeichnet werden? Muss eine Kontinuität der Forschungsthemen und/oder Methoden vorliegen? Müssen mehrere Kriterien erfüllt sein oder reicht ein besonderes?

Eine wissenschaftliche Datenbank könnte auch auf Ableitungen dieser Art komplett verzichten, wenn die abfragende Wissenschaftlerin selbst eine Definition für den Begriff Schüler besitzt und aus einem vorgegebenen Index entsprechende Suchkriterien herausucht – unsere Frankfurter Datenbank wird, wie oben beschrieben, genau diesen Zugang ermöglichen, indem sie Fakten aufnimmt, keine Vor-Interpretationen. Eine solche Ergebnisliste, in der jedes Kriterium mit einem Beleg versehen ist, kann dann zu Thesen inspirieren, Argumentationen stützen, und sie ermöglicht Vergleiche. Wenn außerdem die Abfrage-Software auch noch in der Lage ist, nicht nur aufzulisten, sondern anschaulich auf einer Karte sichtbar zu machen, wo die ›Schüler‹ 10 Jahre nach ihrer Promotion überall tätig waren, dann liegt vielleicht sogar schon das Anschauungsmaterial für den nächsten Vortrag bereit.

Wie alle wissenschaftlichen Projekte wird die Fachgeschichte-Datenbank des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik ihre Wirksamkeit nur im Rahmen der wissenschaftlichen Gemeinschaft entfalten. Ohne die Kompetenz der Wissenschaft Treibenden, ohne ihre »Fantasie und Intuition«, ihren »umsichtig ordnenden Kunstverstand«, ihre »humane Neugier«,⁴¹ genauso aber ohne Reflexion der eigenen Zugangsweise, kritische Überprüfung von Befunden und Interpretationen wird sich auch diese Datenbasis nicht erschließen.

40 | Siehe hierzu die Beiträge von Henry Hope, Michael Custodis und Manfred Hermann Schmid in diesem Band.

41 | Fest, »Was wir aus der Geschichte nicht lernen« (2003).

Schreiben über Komponist_innen

Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des aktuellen Diskurses in der *Neuen Zeitschrift für Musik*¹

Elisabeth Treydte

Während sich die Musikhochschulen über einen großen Zuwachs an Kompositionsstudentinnen freuen können,² scheint sich auf den Konzertbühnen das Spielen der Werke von Komponistinnen nur sehr langsam zu etablieren. So verzeichnen beispielsweise weder das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks noch das Frankfurter Opern- und Museumsorchester auch nur ein einziges Werk einer Komponistin in ihrem Spielplan für die Saison 2014. Eine Auswertung der Veranstaltungsdatenbank *bachtrack* bringt das Dilemma auf den Punkt, indem sie die am häufigsten gespielten Komponisten und Komponistinnen des vergangenen Jahres ermittelt: Sofia Gubaidulina belegt als meistgespielte Komponistin in der Gesamtstatistik darin lediglich Platz 132.³

Die geringe Präsenz von musikschaaffenden Frauen generell führt dazu, dass auch Werke von Komponistinnen im Konzertleben kaum wahrgenommen werden (können). Die Ursachen sind vielfältig und doch hat jahrzehntelange Frauenforschung gezeigt, dass das (biologische) Geschlecht an sich nicht dafür verantwortlich gemacht werden kann. Vielmehr sind es – in der Vergangenheit

1 | Die hier vorgestellten Ergebnisse basieren auf der Analyse: Elisabeth Treydte, *Schreiben über Komponist_innen. Eine geschlechterforschende Rekonstruktion des Diskurses in der »Neuen Zeitschrift für Musik«*, Magisterarbeit Goethe-Universität, Frankfurt am Main 2014.

2 | Vgl. die aktuellen Zahlen beim Deutschen Musikinformationszentrum. [Deutscher Musikrat], »Studierende in Studiengängen für Musikberufe – nach Frauen und Ausländern«, www.miz.org/intern/uploads/statistik10.pdf (abgerufen am 25.06.2014).

3 | [bachtrack], »2014 in Statistiken: eine Wachablösung der klassischen Art«, bachtrack.com/de_DE/classical-music-statistics-2014 (abgerufen am 05.03.2016). Ausgewertet wurden sämtliche auf der Homepage veröffentlichten Veranstaltungskündigungen (insgesamt 12000, weltweit). Platz zwei der meistgespielten Komponistinnen belegt Clara Schumann, im Gesamtranking nimmt sie damit Platz 180 ein.

wie heute – gesellschaftliche Strukturen, die subtile Formen sozialen oder kulturellen Ausschlusses gestalten. Dies spiegelt sich auch auf den Bühnen wider. So führt zwar die Biologie selbst nicht zur beruflichen Ungleichbehandlung, wohl aber auf ihr basierende stereotype Annahmen über Charakter, Verhalten oder kompositorisches Wirken. Insbesondere letzteres kann so dazu führen, dass Komponistinnen einen Ausschluss aus dem Konzertleben erfahren. Welche stereotypen Annahmen werden heute in das Ideal von Komponistinnen eingeschrieben? Welche Zuschreibungen erfolgen über Komponisten?

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, mittels einer sozialwissenschaftlichen Analyse eine vorläufige Teilantwort auf diese Frage zu formulieren. Dazu ist es nötig, eine biografie- oder werkzentrierte Perspektive auf die Musikgeschichte zu verlassen und gesellschaftliche Strukturierungen stärker in den Vordergrund zu stellen. Die Einbettung der musikwissenschaftlichen Geschlechterforschung in eine sozialwissenschaftlich fundierte Theorie der Geschlechterverhältnisse kann hierzu einen wichtigen Beitrag leisten. Mit den Mitteln der sozialwissenschaftlichen Diskursforschung⁴ – das heißt der Analyse gesellschaftlich geteilter Muster des Denkens und Sprechens – soll untersucht werden, wie in Artikeln der *Neuen Zeitschrift für Musik (NZfM)* in den Jahren von 1982 bis 2014 über Komponist_innen gesprochen, oder genauer, welches Wissen über sie gesellschaftlich (re)produziert wird. Wie äußert sich in dieser Zeitschrift das Denken und Sprechen über Komponisten und Komponistinnen? Welche Zuschreibungen werden vorgenommen? Schließlich gilt es in einem weiteren Schritt zu klären: Trägt dieser Diskurs zur Marginalisierung von musikschaftenden Frauen im Rahmen der heutigen Wissensvermittlung bei?

MUSIKWISSENSCHAFTLICHE GESCHLECHTERFORSCHUNG UND WISSENSSOZIOLOGISCHE DISKURSFORSCHUNG

Historische Musikwissenschaft unter geschlechterforschenden Gesichtspunkten fokussiert die wissenschaftliche Untersuchung von Spielräumen und Möglichkeiten von Komponist_innen in einer in der Vergangenheit im Wesentlichen androzentrisch geprägten Musikgeschichte und -geschichtsschreibung.

4 | Wenngleich die Methoden der qualitativen Sozialforschung und insbesondere der Diskursanalyse in der Musikforschung noch nicht als etabliert gelten können, haben sie sich jedoch bereits als sehr fruchtbar für musikwissenschaftliche Fragestellungen erwiesen, wie etwa in den Publikationen von Rainer Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*, Wiesbaden 2002; Andreas Domann, *Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse*, Freiburg im Breisgau 2012 oder Nina Noeske, *Liszt – Faust – Symphonie. Ästhetische Dispositive um 1857*, Habilitationsschrift, Hannover, April 2013 [Druck i. Vorb.] zeigen.

Dabei stehen beispielweise in einer biographisch angelegten Frauenforschung die Betrachtung des Lebens und der Lebensumstände von Komponistinnen in einer von Männern dominierten Gesellschaft im Mittelpunkt, wie etwa in der Reihe *Annäherung an sieben Komponistinnen* des Furore-Verlags⁵ oder aber im Band über Jacqueline Fontyn,⁶ einer Collage aus Gesprächsprotokollen, Werkbesprechungen und autobiografischen Zeugnissen, zu sehen ist. Weitere Beispiele aus den Publikationen⁷ der deutschsprachigen Musikwissenschaft unterstreichen bislang den Fokus auf die vergangenen Jahrhunderte. Ein ausschließlich historisch verortender Blick auf die Frauen der Musikgeschichte aber ist nicht ausreichend, um eine Perspektive auf die Musikgeschichtsschreibung der Vergangenheit und Gegenwart einzunehmen, welche die gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern berücksichtigt und somit auch einen Diskurs rund um Komponist_innen ins Auge fasst. Dafür ist zumindest eine Ergänzung durch den Blick auf Männer und die Zuschreibungen von Männlichkeit vonnöten, insbesondere aber eine Theorie der Geschlechterverhältnisse. Ein Schritt dorthin ist das breit rezipierte theoretische Konzept von Judith Butler,⁸ das sich grundlegend mit Fragen der Identität(en) auseinandersetzt und diese neu fasst. Sie geht davon aus, dass Geschlechteridentitäten wie weiblich oder männlich nicht als absolut und natürlich gegeben verstanden werden können. Vielmehr stellt sie zwei Prozesse, durch die Geschlecht(sidentitäten) als sozial konstruiertes Geschlecht (gender) hervorgebracht werden, in den Mittelpunkt ihrer Theorie: Sprechen und Handeln. Beides ist nicht zwingend voneinander getrennt zu betrachten, sondern vollzieht sich oftmals im selben Moment.⁹ Butler fasst dies unter den – auch von Seiten der Musikwissenschaft bereits fruchtbar gemachten¹⁰ – Begriff der Performanz, welche sie als entscheidend für die gesellschaftliche Konstituierung von Geschlecht begreift.¹¹

5 | Der erste Band dieser Reihe erschien bereits im Gründungsjahr des Verlags, 1986. Es ist der weltweit einzige Verlag, der sich »ausschließlich der Veröffentlichung von Noten und Büchern von und über Komponistinnen widmet: [Furore], »Über den Verlag«, furore-verlag.de/furore/verlag/ (abgerufen am 15.06.2015).

6 | *Jacqueline Fontyn – nulla dies sine nota: Autobiographie, Gespräche, Werke*, hrsg. von Christa Brüstle, Wien 2013.

7 | Vgl. auch die lexikalischen Artikel der Internetplattform *Musik und Gender im Internet. Musikvermittlung und Genderforschung: Musikerinnenlexikon und multimediale Präsentationen*, hrsg. von Beatrix Borchard, 2003 ff., www.mugi.hfmt-hamburg.de (abgerufen am 20.05.2015).

8 | Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991.

9 | Zum Beispiel »ich taufe dich« oder »ich gratuliere dir«.

10 | *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*, hrsg. von Martina Oster, Waltraud Ernst und Marion Gerards, Hamburg 2008.

11 | Vgl. Butler, *Das Unbehagen* (1991), S. 206 f.

ZUR (RE-)PRODUKTION VON WISSEN

Judith Butler greift bei ihren Überlegungen zur Performativität von Geschlechteridentitäten auf die Diskurstheorie von Michel Foucault zurück. Seine Analysen¹² basieren auf der These, dass gesellschaftlich anerkanntes Wissen – wie etwa Geschlechteridentitäten oder die zweigeschlechtliche Matrix – nicht objektiv gegeben ist, sondern mittels sprachlicher und institutioneller Strukturen gesellschaftlich konstruiert wird und damit Machtstrukturen ausprägt. Sprechen (und Schreiben gleichermaßen) ist damit als Prozess zu verstehen, der auf eine strukturierende Weise bestimmte Formen von Wissen herstellt. Neben der Konstruiertheit des Wissens spielt zudem die gesellschaftliche Anerkennung desselben eine fundamentale Rolle. Etwas wird erst dann zur allgemeingültigen Wahrheit, wenn das Wissen gesellschaftlich als ›wahr‹ anerkannt wird. Dabei geht es weniger um die Akzeptanz durch eine_n Einzelne_n, als vielmehr um die strukturelle Anerkennung in gesellschaftlichen Gruppen und Institutionen, die im Sinne des konstituierten Wissens agieren und sich äußern, und dieses Wissen somit immer wieder erneut bestätigen. Sprachgebrauch und anerkannte Wahrheiten wirken demnach gegenseitig aufeinander ein, (re-)produzieren sich aus einem wechselseitigen Verhältnis heraus und strukturieren einander. In diesem Sinne soll hier im Folgenden der Begriff Diskurs verstanden werden: als eine Form der Wissensproduktion, die zum einen Wahrheit(en) konstruiert, zum anderen gesellschaftlich geteilt und des Weiteren permanent (re-)produziert wird.

Neben diesen Überlegungen zur Reproduktion von Wissen ist ein weiterer Aspekt zu berücksichtigen: die Legitimität des Gesagten beziehungsweise das, was gesellschaftlich als legitim anerkannt wird. Dabei stehen im Mittelpunkt Fragen, die eruieren, welche Inhalte formulierbar sind und welche nicht: »Wer darf legitimer Weise [sic] wo sprechen? Was darf/kann wie gesagt werden?«¹³

Es wird in der Folge davon ausgegangen, dass bestimmte strukturierende Mechanismen und Denkmuster wirken, die Aussagen legitimieren beziehungsweise nicht legitimieren. Gleichzeitig verweist die Frage nach der Legitimität des Gesagten indirekt darauf, dass Diskurse über Abgrenzungen funktionieren. So werden permanent im- oder explizite Ein- oder Ausschlüssen oder Ab- beziehungsweise Aufwertungen anderer Positionen vorgenommen – mit anderen Worten: Diskurse sind immer auch Formen der Macht. Es ist demnach nicht nur diejenige Struktur in Diskursen interessant,

12 | Vgl. dazu Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt 1988.

13 | Reiner Keller, *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, Wiesbaden 2011, S. 67. Herv. orig. Darüber hinaus kann ebenso gefragt werden: Wer darf wovon sprechen? Wo darf/kann/muss etwas wie gesagt werden?

die offenbart, welche Sprachpraktiken qua Verwendung als legitim gelten, sondern auch jene, die durch ihr Verschweigen als illegitim hervorgebracht werden. Für das einzelne Subjekt gilt dabei, dass dieses als Effekt von Rhetoriken¹⁴ und nicht als deren Ursache zu begreifen ist. Zwar kann der/die Einzelne individuelle Äußerungen im Rahmen eines Diskurses vornehmen, vertritt aber keine autonome Stifterfunktion für diesen.¹⁵ Erst viele einzelne Äußerungen werden zu einer Aussage, die als charakteristisch für den gesamten Diskurs aufgefasst werden kann. Dies bedeutet ebenso, dass die hier vorliegende Analyse ihrerseits wiederum als Teil des Diskursstranges gewertet und gelesen werden muss.

Musikjournalismus als Element des gegenwärtigen Diskurses

Ziel des methodischen Vorgehens war es, die zugrunde liegende Oberflächenstruktur des ausgewählten Materials – hier: aus der *Neuen Zeitschrift für Musik* – zu erarbeiten. Um dies zu erreichen, wurden sowohl einzelne Aussageereignisse untersucht, als auch strukturierende Verfahren angewandt, um einen analytischen Blick auf eine Datenmenge zu realisieren, der die stringente Rekonstruktion erst eines und dann mehrerer zu deutender Phänomene der Oberflächenstruktur ermöglichte. Die Schritte der interpretativen Analytik¹⁶ zielen zusammenfassend darauf ab, ein Schema der Äußerungen zu identifizieren, somit eine soziale Typik aus dem Material herauszuarbeiten und die innere, zusammenhängende Struktur der Phänomene (die sogenannte »Phänomenstruktur«¹⁷) eines Diskurses zu rekonstruieren.

Das wichtigste Kriterium zur Wahl des empirischen Gegenstands war, dass das Material den Diskurs um Komponist_innen mit einer gewissen Relevanz und Breite artikuliert. Darüber hinaus können langfristige Präsenz und Kontinuität als Indiz für eine andauernde, sichtbare Wissens(re)produktion gewertet werden. Anhand dieser Komponenten wurde ein Gegenstand ausgewählt, der als Artikulation eines Teils des Diskurses gelten kann: Die *Neue Zeitschrift für Musik* ist ein Ausdruck von Sichtbarwerdung und Langfristigkeit¹⁸ des musik-

14 | Vgl. Regina Becker-Schmidt und Gudrun-Axeli Knapp, *Feministische Theorien zur Einführung*, Hamburg 2000, S. 129 f. Autorintentionen spielen demnach in diesem Zusammenhang keine Rolle.

15 | Hannelore Bublitz, »Subjekt«, in: *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider, Stuttgart 2008, S. 293–296, hier S. 293.

16 | Vgl. Keller, *Diskursforschung* (2011).

17 | Siehe ebd., S. 103.

18 | Die Zeitschrift ist eine der traditionsreichsten im deutschsprachigen Raum und existiert seit der Gründung durch Robert Schumann im Jahr 1834.

wissenschaftlich-journalistischen Diskurses rund um Komponist_innen. Der herausgebende Schott-Verlag bezeichnet sie als »Leitmedium für zeitgenössische Musik«¹⁹ und will aktuelle und neue Entwicklungen im Bereich Musik thematisieren. Die *NZfM* richtet sich dabei gleichermaßen an ein musikinteressiertes Publikum nahezu aller Sparten der Fachwelt wie Musikwissenschaft, Komposition und Interpretation, wie auch an Musikliebhaber_innen und Laien. Die Zeitschrift gewinnt auch ihre Autor_innen aus den zuerst genannten Bereichen und kann damit dem sogenannten Fachjournalismus zugeordnet werden. Die *NZfM* umfasst neben umfangreichen inhaltlichen Schwerpunktthemen, Werkeinführungen, Interviews, Veranstaltungs- und Projektberichten usw. die Rubrik »Porträt«, in der zeitgenössische Dirigent_innen, Instrumentalist_innen und insbesondere auch Komponist_innen vorgestellt und ihre Arbeiten diskutiert werden. Die Rubrik besteht unter diesem Namen seit 1982²⁰ und artikuliert somit ob ihrer Vergleichbarkeit über längere Zeiträume, als auch aufgrund ihrer breit angelegten Perspektive über zeitgenössische Persönlichkeiten einen wesentlichen Teil des Diskurses und ist somit für die Analyse prädestiniert.

Die folgende Darstellung der Ergebnisse erfolgt mittels einer Gegenüberstellung der sozialen Typiken des männlichen Komponisten und der weiblichen Komponistin im Diskurs der *NZfM*. Damit folge ich der angeführten Struktur des Geschlechterdualismus, der in den »Porträts« der Zeitschrift sichtbar wird. Bereits zu Beginn der Analyse der ausgewählten Artikel dieser Rubrik zeichnet sich darin eine erste Typik ab: der Diskurs des »Porträts« fokussiert in erster Linie männliche, europäische und zeitgenössische Komponisten.²¹ An dieser Stelle setzt die interpretative Analytik an, mittels derer die Phänomenstruktur der Zuschreibungen innerhalb der *NZfM*-Berichte offengelegt wurde. Es konnten verschiedene Kategorien und Deutungsmuster hinsichtlich der Repräsentation von Männlichkeit und Weiblichkeit erarbeitet werden, die in der Folge als Ergebnis exemplarisch²² dargestellt werden.

19 | [O. A.], »Neue Zeitschrift für Musik«, www.schott-musik.de/shop/Zeitschriften/Neue_Zeitschrift_fuer_Musik (abgerufen am 12.04.2016).

20 | Von 1834 bis Ende 1981 führte die Zeitschrift eine Rubrik »Zeitgenossen«, die einen ähnlichen porträtierenden Charakter hatte wie die aktuell betitelte Rubrik. Mit der ersten Ausgabe 1982 wurde der Name dieser Rubrik umgeändert und besteht so bis heute.

21 | Von den insgesamt 80 ausgewerteten Artikeln porträtieren 67 Komponisten, nur 13 Komponistinnen.

22 | Die vollständige Analyse kann hier leider nicht präsentiert werden, umfasst aber zahlreiche weitere Deutungsmuster. Die ausgewählten Beispiele bilden demnach nur Teile der jeweiligen sozialen Typik des Diskurses ab. Vgl. darüber hinaus Treydte, *Schreiben über Komponist_innen* (2014).

DIE ERFOLGSSTORY DES MÄNNLICHEN KOMPONISTEN IN DEN PORTRÄTS DER *NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK*

Produktivität und internationaler Erfolg

Eine der Voraussetzungen, als erfolgreicher Komponisten zu gelten, ist seine kompositorische Produktivität. Sie stellt, der diskursiven Logik zufolge, seine Konkurrenzfähigkeit gegenüber anderen Komponisten dar. Produktivität ist hier durchweg positiv konnotiert und es wird immer anerkennend von ihr berichtet. Dabei geht es in erster Linie um vielfältiges und zahlreiches Komponieren in kurzer Zeit. Oftmals spricht ehrfürchtige Bewunderung aus den Sätzen der Autor_innen, die ansonsten in dieser Kategorie mit detailversessener Präzision von der »erstaunlichen Produktivität«²³ der Komponierenden berichten. Eine besonders hohe Anzahl an Kompositionen scheint demnach besonders erstrebenswert zu sein und wird ein ums andere Mal hervorgehoben, wie etwa in der einleitenden Aufzählung: »501 Werke mit einer Gesamtspielzeit von 55 Stunden, 59 Minuten und einer Sekunde (Stand: 20. Mai 2013): Frank Holger Rothkamms Output hält ein weitflächiges Klangimperium bereit.«²⁴

Die bloße Zahl der Stücke verweist dabei auf einen (marktwirtschaftlichen) Wettbewerb im Geheimen: Wem gelingt es zuerst, in möglichst kurzer Zeit möglichst viel zu komponieren? Die Komponisten mit den meisten Kompositionen beweisen somit eine vorrangige, einmalige Position unter ihresgleichen. Die Werkanzahl weist auf vermeintlich außergewöhnliche Kreativität und großes Potential hin. Je höher also die damit dokumentierte Leistungsfähigkeit, so deutet der Diskurs, desto höher die musikalische Energie und Durchsetzungskraft. Auffällig bei dieser Lesart ist aber immer die fehlende Frage nach der Qualität der Kompositionen. Die Autor_innen verhandeln nicht die Frage nach dem musikalischen Gehalt, sondern schmücken die Darstellungen der Quantität sprachlich aus. Zwar suggeriert die Anzahl der einzelnen Stücke oder gar die Summe ihrer Gesamtspielzeit ein objektiv messbares und überprüfbares Faktum für die Leser_innen und Hörer_innen. Doch tatsächlich verweist sie auf die Rivalität, die der hier untersuchte Diskurs den Komponisten zuschreibt, und rekurriert damit auf eine (essentialistisch) männlich konnotierte Eigenschaft, das Konkurrenzverhalten, das auf eine mehr oder weniger versteckte Rangordnung unter den Komponisten hindeutet.

23 | Constantin Floros, »Was immer aus seiner Feder kam, ist Gold«. Ein Schönberg-Schüler in Berlin: Nikos Skalkottas«, in: *NZfM* (2001), H. 3, S. 58–61, hier S. 58.

24 | Klaus Hübner, »Ob ich Künstler bin, weiß ich noch gar nicht«. Über den Komponisten Frank Holger Rothkamm und seine Entwicklung zum »Medium für andere Wesen«, in: *NZfM* (2013), H. 4, S. 64–67, hier S. 65.

Bei der Beschreibung der internationalen Laufbahn der Komponisten wird eine ähnlich kompetitive Zuschreibung durch den Diskurs vorgenommen, die den Komponisten als territorialen Eroberer präsentiert. Dabei wird die beschriebene kompositorische Produktivität in räumlichen Zusammenhängen verbildlicht. Deutlich wird dies etwa in kurzen, aber prägnanten Formulierungen, die von einem »weitflächigen Klangimperium«²⁵ berichten, das der Komponist erschaffen habe. Auch in weiteren Aussagen spielt die Metapher der Räumlichkeit eine Rolle, wenn es etwa heißt, dass der Komponist eine »Werklandschaft von über achtzig Opera«²⁶ begründet habe, oder gar davon die Rede ist, dass jemandes Werke »schnell den Rang eines Flaggschiffs der Polnischen Schule«²⁷ eingenommen haben. Die Komponisten werden durch diesen militärisch anmutenden Sprachgebrauch zu Eroberern musikalischer Territorien.

Während die Verwendung von Zahlen oder geografischer Einbettung gleichsam eine Form rationaler Messbarkeit suggerieren soll, verweisen in der tiefergehenden Betrachtung die militärischen Metaphern auf Krieg und Eroberung und damit insbesondere auf diejenigen individuellen Eigenschaften, welche auf physische Kraft, Ausdauer, mentale Stärke und Konkurrenzfähigkeit hinweisen. Die hier angeführten Deutungsmuster schreiben dem Komponisten all diese Eigenschaften und Verhaltensweisen ein und reproduzieren so eine traditionelle Repräsentation von potenter Männlichkeit.

Der Komponist als Tonschöpfer

Einer der wichtigsten Gegenstände, die im Diskurs der *NZfM* verhandelt werden, ist der künstlerische Akt des Musik-Schreibens selbst. Der Diskurs konstruiert dabei eine Idealfigur des kreativen Erschaffers. Das Komponieren wird in einen pseudo-religiösen Zusammenhang gebracht, indem es stets als schöpferischer Akt oder aber als Schöpfung bezeichnet wird. Der Komponist seinerseits wird bei dieser Deutung zum Tonschöpfer, der neue, innovative Musik zu erschaffen weiß. Dieses Erschaffen von Musik wird als eine extreme, weltumfassende Erfahrung gedeutet, deren überdimensionale Kräfteverhältnisse der Komponist bändigen muss. Unter Umständen entstünden dabei auch Widersprüchlichkeiten, die gleichermaßen in Bahnen gelenkt werden müssen und unter Umständen gerade durch ihre Diskrepanzen für kreative Energien sorgen. Zudem ermöglichen diese Erlebnisse das Erstellen von etwas Neuem, in das Elemente der eigenen Persönlichkeit eingewoben sind:

25 | Ebd.

26 | Peter Becker, »Aus heiterem Geiste geschöpft. Der Komponist Georg Katzer«, in: *NZfM* (2005), H. 4, S. 56 f., hier S. 56.

27 | Hartmut Lück, »Das Melos rehabilitiert... Zur 80. Wiederkehr des Geburtstags von Tadeusz Baird«, in: *NZfM* (2008), H. 4, S. 20–22, hier S. 21.

»Auf diese Philosophie angesprochen, postuliert er [...] die Vorstellung, dass der Schöpfer [der Musik] sich selbst ›neu erfindet‹: die Routine des Komponisten-Handwerks ablegt, sich von jeglichem Akademismus löst. [...] Das Komponieren anhand eines im Vorfeld ersonnenen Strukturplans beenge ihn und sei ›unkreativ‹, da es sich aus komfortablen Arbeitsgewohnheiten ergebe: ›Bequemlichkeit tötet den Geist, stellt er fest. Die von ihm praktizierte Vorgehensweise nennt er ›phänomenorientiertes Entwickeln‹: Ein Phänomen wird ›wahrgenommen, und auf dieses wird reagiert. Dadurch entsteht ein neues Phänomen, auf das wieder reagiert wird. [...] Von dem Künstler fallen die Entscheidungen auf die Phänomene und von den Phänomenen auf den Künstler. Sie schreiben sich ineinander.«²⁸

Ein »Ineinanderschreiben« von musikalischem Phänomen und Komponist kann also einer der Aspekte eines musikalischen Schöpfungsaktes sein. Eigene Persönlichkeit und mythische, unerklärliche Inspiration greifen dabei ineinander. Gleichzeitig deutet dies auf ein stetes Neuerfinden der eigenen Identität hin. Denn durch das »Ineinanderschreiben« würde ein Entwicklungsprozess stattfinden. Ein solcher Akt des Inspirierten, vom Übernatürlichen Geprägten wird im Diskurs dabei immer als über das Handwerkliche, das die Musiker qua Ausbildung eingeübt hätten, Hinausgehende dargestellt. Erst durch einen Schöpfungsakt in diesem Sinne wird der Komponist zum »richtigen« oder »echten« Komponisten. Dabei legen sowohl die emphatischen Schilderungen selbst als auch die Wortbedeutungen des Erschaffens und des Tonschöpfers die religiöse Perspektive auf einen gottgleichen Schöpfungsakt nahe. Durch die verwendete Bildsprache im Diskurs werden die entsprechenden Assoziationen zur Deutung herangezogen. Dies betrifft etwa die Qualitäten des »Tonschöpfers«, dessen Ideen förmlich unablässig »sprießen«²⁹ wie Pflanzen in einem Garten Eden. Damit wird diskursiv ein direkter Vergleich zur Schöpfung konstruiert: Wie der (christliche) Gottvater selbst agieren die Komponisten als Urheber einer (musikalischen) Welt, die aus sich selbst heraus etwas Bedeutendes gestalten und erwachsen lassen oder universal Gültiges hervorbringen.³⁰

28 | Martin Tchiba, »Losgelöst. Der Komponist Peter Kőszeghy«, in: *NZfM* (2014), H. 1, S. 60–63, hier S. 61.

29 | Lutz Lesle, »Spaltpilz im Stoffwechsel des Musiklebens. Der Komponist Krzysztof Meyer im Gespräch«, in: *NZfM* (1998), H. 3, S. 53–55, hier S. 54.

30 | Aufgrund umfassender Sekundärliteratur (vgl. dazu auch die verwendeten Quellen in Eva Rieger, *Frau, Musik und Männerherrschaft*, Frankfurt am Main u. a. 1981, Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main 1991, Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge 1993/2000 oder Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender & Sexuality*, Minneapolis, MN und Oxford 1991/2002) lässt sich vermuten, dass dieses Bild des heroischen, genialen Tonschöpfers seit Jahrhunderten etabliert ist. Vgl. außerdem: Ernst Kris

Komponieren als Antwort auf Krise und Ausgrenzung

Den Darstellungen in den »Porträts« nach basiert Komponieren auf Momenten der Erweckung und Inspiration. Ein häufig beschriebenes Element bilden aber auch krisenhafte Erlebnisse, in denen der Komponist einer extremen Erfahrung ausgesetzt ist oder an seine Grenzen gerät. Dabei kann es sich beispielsweise um Phasen der Krankheit oder sozialen Ausgrenzung handeln, die eine psychische Krise provozieren. Im Diskurs der *NZfM* wird das Schreiben von Musikstücken als individuelle Antwort auf solche krisenhaften Erfahrungen beschrieben. Durch die musikalische Umsetzung und Verarbeitung der negativen Episoden könnten diese eine positive Wendung erfahren.

Krisen, die durchlebt werden, werden dabei häufig als lebensbedrohlicher Existenzkampf geschildert, die den Komponisten an den Rand der Verzweiflung treiben. Doch statt sich dem psychologischen Ausnahmezustand zu ergeben, schreibt der Diskurs dem Komponisten eine handelnde Komponente zu. So verstehe er es, mithilfe technischer Mittel seine inneren Zustände in die Musik zu übertragen. Darüber hinaus gelinge es ihm, die krisenhafte Erfahrung für seinen eigenen künstlerischen Stil produktiv zu nutzen. Seine Ängste werden zum Motor und zur Antriebskraft seiner alltäglichen Arbeit:

»Leidenslast spricht aus den Sätzen dieses Komponisten. Unwillkürlich muß ich an ein Wort Arnold Schönbergs denken: ›Kunst ist der Notschrei derer, die an sich die Leiden der Menschheit erfahren‹. Wie kann ein Komponist in solch extremer Daseinssituation leben und arbeiten? ›Dieses Mitleiden mit den Schmerzen der Welt empfinde ich als Ausgangspunkt meines Schaffens. Ich brauche mir das Leid nicht auszudenken und vorzustellen. Ich bin mittendrin. Meine Familie ist darin. Mein ganzes Volk.«³¹

Einer Katharsis gleich durchlebt der Komponist die krisenhaften Momente und wendet sie positiv in eine künstlerische und musikalische Form um. Wie ein Filter konzentrieren sich Leid und Schmerz der ganzen Welt in der einen Person des Musikers. Er versteht es, sie einer Metamorphose zu unterziehen und so das Negative in etwas Positives zu verwandeln. Der Diskurs typisiert die Komponisten also nicht als passive Opfer, sondern vielmehr als aktiv Handelnde. Selbst Unwägbarkeiten erscheinen für den zwar leidenden, aber jederzeit souveränen Komponisten als berechen- und kontrollierbar. Mehr noch: Ohne diese leidvollen Erfahrungen scheint es den Künstlern nicht möglich zu sein, sich auf die elementaren musikalischen Entwicklungen zu fokussieren, die sie

und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Bd. 1 Frankfurt am Main 1980 und Bd. 2 Frankfurt am Main 1995.

31 | Lutz Lesle, »Musik als Notschrei. Peteris Vasks im Gespräch«, in: *NZfM* (1993), H. 5, S. 41–44, hier S. 41.

als essentiell für ihre Arbeit erachten. Das Komponieren wird im Diskurs somit zum einen als rettendes Element und Antwort auf Krise und Leid konstruiert. Zum zweiten wird es als ein vermeintlich notwendiges Tun gedeutet, das Leiden als Ursache für grundsätzliches Vermögen interpretiert. Die Phänomenstruktur des hier untersuchten Diskurses stellt damit den Komponisten als Sinnbild für eine Figur dar, die heldenhaft und klaglos Rückschläge erträgt und nicht mit ihrem Schicksal hadert, sondern es hoffnungsvoll und lautstark mit anderen Menschen teilt. Der Komponist wird in diesem Sinne zu einer Erlöserfigur stilisiert, die als Sprachrohr der leidvollen Erfahrungen aller fungiert.

Die diskursive Konstruktion der androzentrischen Norm

Zusammenfassend beschreibt die narrative Struktur des Diskurses der *NZfM* die Figur des Komponisten also als von einer Aura des Religiösen und Mythischen umgeben. Dies betrifft zum einen seine Qualitäten als Tonschöpfer. Ihm gelingt es, aus dem Nichts oder aber einem inspirierenden Moment heraus die nötige Kreativität zu ziehen, um ein neues Stück zu komponieren. Zum anderen nimmt der Komponist eine Funktion im gesellschaftspolitischen Sinn ein und fungiert als charakterlich-moralische Instanz. Aus seiner eigenen Erfahrung des nahezu messianisch anmutenden Leidens heraus ist er in der Lage, krisenhafte Erfahrungen auch seiner Mitmenschen nachempfinden zu können und sie zudem noch durch seine Kompositionen positiv zu wenden. Leiden, das eigene sowie auch das anderer, begreift er als notwendig für seine Musik. Zum einen ist es eine Quelle für Ideen und zum anderen kann die Komposition als eben jene politisch-religiöse Botschaft gedeutet werden, die gesellschaftlich vermeintlich von ihr erwartet wird. Das Aussenden solcher Botschaften durch die Musik verleiht dem Komponisten eine neue gesellschaftliche Relevanz.

Auffällig bei der Analyse des Diskurses ist in erster Linie, dass Zuschreibungen und Repräsentation von Geschlecht zu keinem Zeitpunkt offen, sondern immer nur implizit verhandelt werden. Es besteht augenscheinlich keine Notwendigkeit, die Performanz der Geschlechtsidentität des Komponisten zu diskutieren, weil sie im Rahmen eines alltäglich anerkannten Wissens rund um die Repräsentation von Männlichkeit reproduziert wird. Die Schnittstelle zwischen Männlichkeit und dem Akt des Komponierens wird in diesem Diskurs demnach als Norm definiert.

DIE REPRÄSENTATION VON WEIBLICHKEIT – KOMPONISTINNEN IN DER NEUEN ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Darstellung von Komponistinnen in der *NZfM* scheint auf den ersten, oberflächlichen Blick äquivalent zu der der männlichen Komponisten zu verlaufen. Die verwendeten Deutungsmuster des Diskurses offenbaren die gleiche narrative Struktur, unabhängig vom biologischen Geschlecht. Doch nach der Erstellung einer Typik der konstruierten Figur Komponistin anhand der oben genannten methodischen Schritte werden in Abgrenzung zur Typik des Komponisten gravierende Unterschiede in der Wissensproduktion deutlich.

Die Abwertung der Produktivität

Die Produktivität der Komponistinnen spielt im Diskurs eine untergeordnete Rolle. Bei den musikschaftenden Frauen ist der Fokus nicht auf die schiere Menge entstandener Arbeiten gerichtet, sondern auf die Weiblichkeit der Komponistin. Während bei den Komponisten zu beobachten war, dass das Deutungsmuster häufig über ein konkurrierendes Auflisten und Vergleichen der Arbeiten auf quantitativer Ebene argumentiert und die Erzählung dabei stark ausschmückende Elemente enthält, wird gegenüber den Komponistinnen eine andere Perspektive eingenommen. Wenn überhaupt, so erfolgt hier oftmals nur ein knapper Hinweis auf die Summe der geschriebenen Werke: »Hier lebt sie nun seit fünf Jahren in Charlottenburg und ist so rege wie nie, gibt Auskunft über ihr Leben oder reist zu Aufnahmen ihres relativ schmalen Œuvres.«³²

Vielmehr legt der Diskurs nahe, dass die Lebensumstände der Komponistin von größerer Wichtigkeit seien, als die Anzahl ihrer Arbeiten. Der Umfang eben dieser sei relativ schmal. Hier wird also ein Vergleich (»relativ«) der Quantität angedeutet, wenngleich er nicht aufgelöst und erklärt wird, zu wem oder aber wessen Werk diese Relation gezogen wird. Da die musikschaftenden Männer die herrschende Typik des Diskurses bilden, wäre anzunehmen, dass auch der Vergleich mit ihnen zu der Einschätzung führt, das Œuvre der Komponistin sei schmaler beziehungsweise weniger umfangreich als das eines Komponisten. Durch die Relativierung des Werks der Komponistin gegenüber dem des Komponisten und dem Wissen um die positiv gewendete Konnotation hoher Quantität kann die Beurteilung von ersterem als »schmal« durchaus als schmalernd, also abwertend verstanden werden.

Ebenfalls keine absolute Zahl von Werken liefert eine weitere Deutung des Diskursstrangs Produktivität bei Komponistinnen. Denn auch bei der Anerkennung eines umfangreichen Œuvres seien Unterscheidungen notwendig:

32 | Michael Struck-Schloen, »Emigration und Rückkehr. Die Berliner Komponistin Ursula Mamlok«, in: *NZfM* (2011), H. 6, S. 14–17, hier S. 15.

»Bei der Betrachtung ihres umfangreichen Œuvres für Klavier muss man unterscheiden zwischen den pianistisch anspruchsvollen Arbeiten und denen, die vorwiegend für den Klavierunterricht geschrieben sind.«³³

Die Differenzierung und damit Aufteilung der Arbeiten in anspruchsvolle und pädagogische Stücke sei notwendig, man müsse zwischen beidem unterscheiden. Warum dies aber nötig sein soll, bleibt offen. Auch eine weitere Unterscheidung wird angedeutet, wenn die Autorin in den einleitenden Sätzen des Porträts von Barbara Heller deren Sinfonietta von 1998 als eine ihrer »ersten ›gültigen‹ Kompositionen«³⁴ bezeichnet. So gäbe es also »gültige« und demnach auch ungültige, »anspruchsvolle« und pädagogische Arbeiten der Komponistin. Streicht man die ungültigen und pädagogischen Werke aus der Gesamtzahl der Werke, würde sich der bloße Umfang vermutlich um einiges reduzieren, legt die Autorin hier nahe. Die positive Konnotation von Produktivität wird in dieser Deutung unterlaufen, da sie nur noch mit Einschränkungen gültig ist. Der neue Maßstab für die Quantität bezieht bei den Komponistinnen auch Fragen der Qualität mit ein. »Anspruchsvolle« und »gültige« Kompositionen würden akzeptiert, alle weiteren blieben bei einer Zählung außen vor.

Das Deutungsmuster lässt hier nur einen bedingten Vergleich mit der männlichen Typik zu, da bei den hier porträtierten Komponistinnen sowohl auf die tatsächliche Zählung der Arbeiten verzichtet wird, als auch deren Umfang aufgrund qualitativer Maßstäbe künstlich reduziert wird. Durch solcherlei Verringerungen der Quantität ist die Produktivität der Komponistinnen im Diskurs deutlich weniger positiv konnotiert als bei den Komponisten. In der Folge wird Produktivität nicht als Indiz für die Kreativität der Frauen konstruiert. Vielmehr werden hier weiblich konnotierte Eigenschaften besonders betont: Zum einen wird die Perspektive auf das schmale, kurze, wenig umfangreiche oder schlanke Werk gelenkt und damit ein Merkmal beschrieben, das auch für weibliche Körper oftmals als Norm erachtet wird. Zum anderen wird auf Kompositionen hingewiesen, die beispielsweise für den Klavierunterricht gedacht sind, also pädagogischen Ansprüchen genügen sollen. An dieser Stelle wird die Aufmerksamkeit weg von einer möglichen künstlerischen Selbstverwirklichung hin zur Rolle der Lehrerin oder Fürsorgerin gelenkt. Eine solch soziale Funktion in Verbindung mit der idealisierten Ansicht auf den komponierenden Frauenkörper³⁵ repräsentiert innerhalb dieses Diskursstranges Weiblichkeit.

33 | Anne Stegat, »Vom Wechselspiel der Charaktere. Die Komponistin Barbara Heller«, in: *NZfM* (2011), H. 5, S. 62–65, hier S. 62.

34 | Ebd.

35 | Siehe dazu Treydte, *Schreiben über Komponist_innen* (2014), S. 9.

Die Musiktechnikerin

Der Diskurs präsentiert die Komponistin nicht als mythische Schöpferin neuer Werke. Stattdessen erarbeite sie sich ihre Werke durch Fleiß und präzise ausgeführtes Handwerk. In diesem Prozess ist sie völlig losgelöst von Momenten der Schöpferkraft und komponiert nicht aus einer Situation heraus, die von utopischer Kreativität bestimmt ist. Vielmehr wird der Blick auf eine akribisch arbeitende Komponistin eröffnet, die über schier protestantischen Arbeitseifer zu verfügen scheint:

»Dass ihre Musik nicht oberflächlich ist, verdankt die Komponistin einem enormen Arbeitsethos. Der Komposition eines Stücks gehen Monate der Materialsammlung voraus. Das Notizbuch, in dem auch noch die kleinsten Einfälle festgehalten werden, ist ständiger Lebensbegleiter. Die Zettel türmen sich: Nichts soll verloren gehen, könnte es doch dasjenige Element sein, das einen Übergang vollendet, das einer Stelle eine besondere Brillanz verleiht.«³⁶

Die Beschreibung der arbeitenden Komponistin am Schreibtisch wirkt sehr alltäglich und vertraut. Wie bei einer Projektarbeit scheint sie äußerst strategisch und strukturiert vorzugehen, um eine Komposition organisch wachsen zu lassen. Der Diskurs nähert sich dabei weder über metaphorische Beschreibungen dem Prozess des Schreibens an, noch verklärt er diesen zu einem nahezu überirdischen Phänomen, das nur wenigen Menschen zugänglich ist. Vielmehr liege dem Komponieren konzeptionelle Planung und strukturiertes, schrittweises Arbeiten zugrunde, dem ein ernster, selbstkritischer Korrekturdurchgang folge:

»Bei einem sechzigminütigen Klavierstück muss ich mir einen Plan machen, um beim Komponieren eine zeitliche Orientierung zu haben, denn sonst verliert man die Idee. Es ist für mich wichtig, immer in der zeitlichen Folge zu arbeiten, um das Stück dann wieder von vorne durcharbeiten und es immer neu zu korrigieren. Die Korrekturphase braucht viel Zeit – bis dann die Gestaltung des Stücks klar wird.«³⁷

Die Phänomenstruktur des ausgewerteten Materials zeigt also eine Komponistin, die in mehreren Schritten und über einen länger andauernden Zeitraum hinweg Musikstücke produziert. Wie eine Arbeiterin oder Wissenschaftlerin unterteile sie diesen Prozess in mehrere einzelne Phasen, die planvoll zur fertigen Musik führen. Dazu gehörten Materialsammlungen, Notizen, Zeitpläne

36 | Stegat, »Vom Wechselspiel der Charaktere« (2011), S. 59.

37 | Matthias R. Entrefß, »Verästelung der musikalischen Zeit. Die japanische Komponistin Makiko Nishikaze«, in: *NZfM* (2010), H. 5, S. 62 f., hier S. 62.

und Korrekturphasen. Insbesondere letztere sind im direkten Vergleich mit dem Komponisten auffällig, da derartige Phasen dem genialen Schöpfungsakt diametral entgegenstehen. Aber erst durch ein konzeptionelles Arbeiten seitens der Musikerin entstünde Musik, die »nicht oberflächlich« sei. Diese Bewertung drückt indirekt eine Vorannahme aus, die im Diskurs einen offenbar präsenten Platz einnimmt: Die komponierende Frau könne weder tiefgreifende noch technisch hochwertige Musik schreiben, bestenfalls sei sie nicht oberflächlich. Durch die Betonung des wertenden Urteils und die negativ ausformulierte Aussage wird der Blick direkt auf die Mindestanforderung an das Werk gelenkt, die es gerade noch zu erfüllen scheint. Das Vorurteil der künstlerischen Oberflächlichkeit versucht der Diskurs im gleichen Moment zu umgehen, indem die absolut stringente und damit seriöse Arbeitsweise der Komponistin beschrieben wird. Und auch die Komponistin selbst artikuliert dieses Phänomen, wenn sie ihre ritualisierte Planung und Selbstkritik im Arbeitsprozess offenlegt. Dadurch kann sie zwar ihre Ernsthaftigkeit, ihren Fleiß und ihren Willen zur Perfektion unterstreichen, reagiert damit gewissermaßen aber auch vorausseilend auf die diskursive Unterstellung der handwerklichen Unfähigkeit. Denn diese Beschreibung klingt auf mehreren Ebenen wiederholt an: die Musik sei nicht oberflächlich und die Zettel türmten sich, damit nichts verloren gehe. Das heißt, selbst der organisierte Produktionsprozess wirkt unsouverän und es droht – bei mangelhafter Ordnung – der Überblick verloren zu gehen. Auch die Komponistin betont die Wichtigkeit der Orientierung und Kontrolle, die nicht vom Zufall bestimmt wird.

Die Phänomenstruktur hat im Rahmen des Gesamtdiskurses zweierlei Effekte: Zum einen unterstreicht sie das beeindruckende Arbeitsethos und die präzise Arbeitsfähigkeit einer fleißigen Komponistin. Allerdings wäre dies nicht notwendig, wenn Autor_innen und Komponistinnen nicht durch ihre Hinweise auf das dahinter verborgene, vernichtende Vorurteil der handwerklichen Unfähigkeit aufmerksam machten. Zum anderen wird durch die Darstellung einer akribischen und strukturierten Komponistin eine immense Distanz zum oben beschriebenen herrschenden Idealtypus des männlichen Tonschöpfers als mythisch-prometheisches, aus dem Nichts Neues schaffendes Genie aufgebaut. Hinzu kommt die Deutung, dass penibles Handwerk nicht auf gottgegebener Begabung beruht, sondern auf einem nüchternen Lernprozess. Jenseits inspirierter Schaffenskraft plant und strukturiert die Musiktechnikerin, ohne damit berührende, gehaltvolle oder gar innovative Musik produzieren zu können.

Komponieren als Akt der Fürsorge

Ein weiteres Deutungsmuster der Arbeit der Komponistin behandelt ein Konzept des sozialen Komponierens, das die Fürsorge in den Mittelpunkt stellt. Es

betont, dass die Komponistin nicht aus dem Zweck der Selbstverwirklichung heraus künstlerisch arbeitet, sondern ihre Stücke gleichsam mit musiktherapeutischem Gestus für andere schreibt:

»Doch längst hat sie an ihrem Wohnort Wurzeln geschlagen, schreibt Unterrichtsstücke (Sonnenaufgang) für eine Harfenklasse, wirkt in der örtlichen Kantorei bei Bach-, Händel- und Brahms-Oratorien mit, spielt Orgel in der Kirche und singt mit alten Menschen deutsche Volkslieder – als therapeutische Arbeit in den Fachkliniken.«³⁸

Das soziale Engagement der Komponistin nimmt demnach sehr großen Platz ein. Das Komponieren und Musizieren scheint vollkommen auf die Bedürfnisse anderer fokussiert zu sein. Die Unterrichtsstücke für die Harfenklasse dienen dem pädagogischen Zweck des Lernens von Kindern, Gleiches gilt vermutlich für die Unterstützung der Laien in der örtlichen Kantorei. Das Singen mit alten Menschen folgt aus der therapeutischen Absicht der Künstlerin. Auffallend ist auch hier, dass die Komponistin im Wesentlichen mit nicht-professionellen Musiker_innen tätig ist und mögliche künstlerische Beweggründe ungenannt bleiben, woraus die Fokussierung auf den sozialen und fürsorgenden Aspekt folgt.

Während das Deutungsmuster des männlichen Komponisten dessen starke politische Absichten und den provozierenden Charakter seiner Werke betont, wird bei der Komponistin ihr Einsatz für den musikalischen Laien hervorgehoben. Dieser Blickwinkel auf das laienhafte Wesen der Interpret_innen, der zudem insbesondere auf musizierende Frauen gerichtet ist, bewirkt die implizite Übertragung dieses Fokus auf die Komponistin selbst – was sich mit Freia Hoffmanns Beobachtung deckt, dass Frauen bereits in der Vergangenheit oftmals als musikalische Laien identifiziert würden.³⁹ Hinzu kommt die Zuschreibung von Fürsorge und sozialer Großzügigkeit, Rücksichtnahme, Geduld und Sanftmut, und insbesondere Zurückhaltung in die Figur der Komponistin. Das Komponieren der Komponistin begründet sich also der Phänomenstruktur dieses Diskurses nach in ihrem nur laienhaften Können und dem Akt der Fürsorge gegenüber Kindern und Laienmusikerinnen.

Die Komponistin als gescheiterter Komponist

Neben den Einordnungen der Komponistin als Technikerin und fürsorgende Therapeutin schreibt der Diskurs kompositorische Unzulänglichkeiten in diese Figur ein. Dies drückt sich zum einen sprachlich im Fehlen von Superla-

38 | Otto Paul Burkhardt, »Diese Liebe ist ein Kampf. Die estnische Komponistin Mari Vihmand und ihr Weg zur großen Oper«, in: *NZfM* (2010), H. 1, S. 62–65, hier S. 65.

39 | Hoffmann, *Instrument und Körper* (1991), S. 245 f.

tiven oder schmückenden Adjektiven aus, wie sie in der Phänomenstruktur des Komponisten sehr häufig Verwendung finden. Das Werk der Komponistin ist demnach keineswegs herausragend oder einzigartig. Vielmehr wird es mit traditionellen Musikstücken verglichen und scheint dieser Gegenüberstellung nicht standhalten zu können:

»Es gibt Momente in Mari Vihmands Oper *Armastuse valem* [...], in denen sehrender Belcanto üppig orchestriert aufschwelgt – fast wie bei Puccini. Dann wieder psalmisieren zwei Liebende in schwebenden Tonrepetitionen – fast wie bei Debussy. Wer will, kann Einflüsse vorchristlicher estnischer Volksliedkultur heraushören, die heute als ›Runen-Blues‹ auch im Pop-Bereich weiterlebt. In anderen Augenblicken blitzt, ganz leise im Solo-Akkordeon angedeutet, Tango-Magie auf – fast wie bei Piazzolla.«⁴⁰

Das Werk der Komponistin wird hier also mit einer großen Breite musikalischer Charakteristika früherer anerkannter Komponisten verglichen. Diese Analogien funktionieren allerdings ausschließlich über das Scheitern. Es gelingt demnach zu keinem Zeitpunkt, die gleiche Qualität wie die jeweiligen Vorbilder zu erreichen, geschweige denn die Stile zu etwas Neuem zu verbinden oder aber mit eigenem, innovativem Stil darüber hinauszugehen. Der Versuch, etwas individuell Eigenes und Neuartiges zu erschaffen, misslingt. Man spricht der Komponistin damit die Befähigung ab, im direkten Vergleich mit dem Komponisten zu bestehen. So kann sie nicht gleichwertig den Status des Komponisten erreichen. Die vom Diskurs mitgelieferte Begründung dafür liegt in ihrer Weiblichkeit. Denn gemessen an diesen Komponenten der Phänomenstruktur des männlichen Komponisten ist sie in erster Linie Frau und erst danach auch Komponistin.

Die diskursive Konstruktion der Komponistin ex negativo

Der Diskursstrang rund um die Komponistin verweist auf eine Phänomenstruktur, die sie am Idealtypus des komponierenden Mannes misst. Er symbolisiert die Norm, die Komponistin dagegen das Andere.⁴¹ Die Typik der Komponistin in diesem Diskurs setzt sich im Wesentlichen aus vier Parametern zusammen. Im unmittelbaren Vergleich zur Typik des Komponisten wird die Komponistin erstens ex negativo definiert. Sowohl auf sprachlicher als auch auf inhaltlicher Ebene wird das Augenmerk auf das nicht Vorhandene gelenkt.

40 | Burkhardt, »Diese Liebe ist ein Kampf« (2010), S. 62.

41 | Vgl. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg 1998 [Orig. 1949], S. 892 und auch Andrea Trumann, *Feministische Theorie. Frauenbewegung und weibliche Subjektbildung im Spätkapitalismus*, Stuttgart 2002, S. 64.

So fehlen in der syntaktischen Struktur oftmals funktionelle und auch interpretative Satzglieder: »Elena Kats-Chernin, geboren 1957 in Taschkent, in der damaligen Sowjetunion, frühe Hochbegabtenförderung in der Moskauer Gnesin-Akademie: Klavier und Komposition.«⁴²

Dadurch wirkt die Sprache holzschnittartig und distanziert und bewirkt zudem einen passiven Gestus, der auf die Figur der Komponistin übertragen wird. Auch auf inhaltlicher Seite wird der Charakter der Komponistin häufig über Leerstellen definiert. Beschreibende Erzählungen über die Ansichten der Musikerin erfolgen kaum oder lassen viel Raum zur Interpretation, wie etwa das Ausradieren der Weiblichkeit im tatsächlichen und übertragenen Sinn auf dem Diplom.⁴³ Hinzu kommen negative Bewertungen: nicht leicht einzuordnen, nicht alltäglich, nicht oberflächlich, nicht laut und vernehmlich, nicht professionell usw. Ergänzt wird dies zweitens durch weitere Zuschreibungen, die das Gegenteil dessen darstellen, was der Typus des männlichen Komponisten repräsentiert. Dazu gehören Charakteristika wie: ein schmales Œuvre, pädagogische Stücke, enormes Arbeitsethos, Zurückhaltung, politische Distanz, Fürsorge. Dies führt dazu, dass die Komponistin als introvertierte und naive Persönlichkeit illustriert wird. Autonomie und politische Einflussnahme werden ihr ebenso abgesprochen wie, drittens, kompositorische Innovationen. Aufgrund der Phänomenstruktur, die Zuschreibungen wie Schöpferum, Inspiration und eine gleichwertige Einordnung in eine musikalische Traditionslinie nicht für die Komponistin vorsieht, wird auf der Ebene des Diskurses die Fähigkeit der Komponistin negiert, etwas vollkommen Neues und Eigenständiges zu komponieren. Ihre Ideen scheitern demnach immer am vorab von männlichen Komponisten geschriebenen Werk. Da nun aber dieser Deutung nach der Komponistin, aufgrund des Mangels an Innovation und autonomer Stärke, nicht die gleiche Wertigkeit wie dem männlichen Tonschöpfer zugesprochen werden kann, wird sie in der Folge viertens über ihre Weiblichkeit definiert. Ihr Geschlecht steht demnach im Vordergrund und bestimmt das Schreiben über die Komponistin so stark, dass schlussendlich nicht über Komponieren generell gesprochen wird. Vielmehr liegt das Augenmerk in erster Linie auf ihrem Frau-Sein und erst anschließend auf dem Komponieren selbst. Dadurch verschiebt sich der Blick auf eine professionelle Komponistin hin auf eine Frau, die u. a. auch komponiert. Diese Frau geht keinem Beruf, sondern

42 | Heike Staff, »Störmanöver. Die Komponistin Elena Kats-Chernin«, in: *NZfM* (2003), H. 3, S. 52 f., hier S. 52.

43 | Die Komponistin beschreibt, wie sie im verliehenen Diplom des Prix Arthur Honegger (1987) den Hinweis auf die Tatsache ausradiert, dass sie den Preis als erste Frau verliehen bekam. Vgl. Thomas Beigel, »Life is a luminous halo. Die belgische Komponistin Jacqueline Fontyn«, in: *NZfM* (2000), H. 6, S. 58 f., hier S. 58.

einem »seriösen Vergnügen«⁴⁴ nach, dessen Handwerk sie zwar beherrscht, das aber immer auf den Status des vergnüglichen Hobbys reduziert ist. Die Phänomenstruktur zeigt auf, dass die Repräsentationsformen von Weiblichkeit fokussiert werden und die Deutung des männlichen Komponisten nicht äquivalent für ihre Person gilt. Deshalb ist die Darstellung der Komponistin im Vergleich mit dem Idealtypus des Komponisten nicht gleichwertig. Die Komponistin wird als komponierende Frau konstruiert und dadurch in diesem Diskurs marginalisiert.

FAZIT

Die Analyse des Diskurses in der *NZfM* hat gezeigt, dass sich die Wissensproduktion rund um Komponisten gegenüber der um Komponistinnen deutlich anders gestaltet. Der Komponist wird im Diskurs als Tonschöpfer gedeutet, dessen Werke die Konzerthäuser gleichsam erobern. Sein Komponieren sei rebellisch und innovativ, seine schöpferische Kraft ergebe sich aus dem Bändigen äußerer und innerer Krisen. Durch zusätzliche Bezüge auf andere männliche Komponisten wird im Diskurs ein selbstreferenzielles und in sich geschlossenes System artikuliert, welches die männliche Geschlechtsidentität und kompositorische Erbfolge permanent reproduziert. In diesem Kontext ist auffällig, dass das biologische Geschlecht der Komponisten zu keinem Zeitpunkt benannt wird. Es lässt sich daraus schließen, dass es nichts Außergewöhnliches, sondern die unhinterfragte Norm darstellt. Der männliche Tonschöpfer wird gleichsam zum Mythos verklärt.

Die Komponistin dagegen wird in erster Linie als Frau dargestellt. Im Gegensatz zum Komponisten wird ihre Geschlechtsidentität also explizit hervorgehoben und bildet die Grundlage der Argumentation. Ihr werden passive und realitätsferne Charakterzüge zugeschrieben, durch die auch ihr Komponieren weder als professionell, noch als innovativ oder neu zu begreifen sei – vielmehr wird sie als Kopistin und Fürsorgerin konstruiert, die über reine Wiederholungen oder nur pädagogische Arbeiten nicht hinauskomme.

Stellt man diese beiden Typiken gegenüber, so zeigt sich aus geschlechterforschender Perspektive ein deutliches Machtverhältnis in der Porträtierung. Damit lässt sich am hier untersuchten Diskurs die Einsicht Simone de Beauvoirs illustrieren: Erstens wird die gesellschaftliche Norm der Zweigeschlechtlichkeit, durch die grundlegende Unterscheidung der Porträtierten in Männer und Frauen, vom Diskurs reproduziert. Es handelt sich aber zweitens nicht um eine egalitäre Matrix, sondern vielmehr wird der Mann durch ein selbstreferenzielles System hindurch stets als Norm inszeniert, der es nachzustreben

44 | Vgl. Beimel, »Die belgische Komponistin Jacqueline Fontyn« (2000), S. 58.

gelte. Diese androzentrische Norm wird zum Maßstab für alle Geschlechter und auf ihrer Grundlage erfolgt die (De-)Legitimierung als Komponist_in. Die Komponistin wird so zur »Anderen«⁴⁵ und, wie die Analyse gezeigt hat, außerhalb der Norm verortet. Damit wird ihre Weiblichkeit zum Auslöser der Marginalisierung im Diskurs über Komponist_innen.

Die Diskursanalyse hat die in der *NZfM* bestehenden Unterschiede im Sprechen und Denken über Komponist_innen gezeigt. Musikschaffende Frauen werden hier nicht wegen ihres biologischen Geschlechts an sich ausgegrenzt, sondern aufgrund diskursiv vermittelter Wahrheiten und Zuschreibungen. Durch diese werden Komponistinnen marginalisiert und nehmen im Konzertbetrieb nicht den gleichen Status wie männliche Komponisten ein; sie sind auch auf den Bühnen weniger sicht- und hörbar. Der Effekt des bestehenden Diskurses ist somit unmittelbar wahrnehmbar. Die androzentrische Norm wird durch die Komponierenden und Schreibenden gleichermaßen fortlaufend bestätigt und reproduziert damit permanent die kompositorischen Unterschiede zwischen Komponist_innen. Ein erster Schritt, um den herrschenden Diskurs zu ändern und damit die Norm zu durchbrechen, kann in der Bemühung gesehen werden, das Denken und Sprechen über Komponist_innen sprachliche neu zu formulieren und zu reflektieren, zu diskutieren und zu vermitteln. An Schulen, Universitäten und Konzerthäusern gleichermaßen kann Wissen über Komponist_innen neu produziert werden. Die hier vorgestellte Analyse zeigt, dass in der Konsequenz der biografischen Forschung Komponistinnen sichtbar geworden sind. Gleichzeitig zeigt die sozialwissenschaftliche Untersuchung aber auch, dass die androzentrische Norm im Rahmen einer binären Matrix weiterhin ungebrochen reproduziert wird und damit auch weiterhin eine Marginalisierung von Musikerinnen bewirkt. Es ist daher auch zukünftig erforderlich, dass Institutionen, Redaktionen und Konzertbesucher_innen die herrschenden Wahrheiten über Komponist_innen überdenken und neu verorten. Erst auf dieser Grundlage wäre eine wirkliche Gleichstellung auf den Konzertbühnen denkbar.

45 | Vgl. Beauvoir, *Das andere Geschlecht* (1998).

Digital Musicology im Kontext der Digital Humanities¹

Wolfgang Schmale

Der Musikwissenschaft geht es nicht anders als anderen Fächern aus den Geistes- und Kulturwissenschaften: Eine Wissenschaft, die nicht zumindest einen digitalen Zweig aufweist, steht heutzutage unter Begründungsdruck. In den Digital Humanities zieht die Musikwissenschaft mit anderen Fächern gleich: Studiengänge mit dem Schwerpunkt Digital Musicology, PhD-Programme, Professuren, digitale Projekte, Tagungen – das ganze Register wird gezogen.

Nachdem ich mir 2015 im Zusammenhang einer Problemanalyse von »Big Data in den Kulturwissenschaften«² andere Fächer wie die Kunstgeschichte, neben der Geschichte und Literaturwissenschaften, genauer angeschaut habe, bin ich vom Stand der Digital Musicology durchaus beeindruckt. Dem Augenschein nach ist die Frage, ob sich die Musikwissenschaft auf dem Weg zur digitalen Musikwissenschaft befindet,³ klar mit ja zu beantworten.

Ein Bericht der Initiative *DARIAH* (= Digital Research Infrastructure For The Arts And Humanities) von 2014 stellt fest: »Die digitale Musikwissenschaft zeichnet sich dadurch aus, dass ihre Methoden und Verfahren sehr stark interdisziplinär geprägt sind, so dass sich viele Überschneidungen mit verwandten oder angrenzenden Wissenschaften wie der Philologie, Soziologie,

1 | Der Text geht auf einen Vortrag des Verfassers zu dem Thema »Auf dem Weg zu einer digitalen Musikwissenschaft?« auf dem Studientag der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft vom 11.12.2015 am Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien, zurück. Eine erste Fassung wurde am 11.12.2015 als Blog veröffentlicht: wolfgangschmale.eu/digital-musicology. Ich danke Sebastian Bolz und Ina Knoth für die kritische Lektüre des Textes und ihre wertvollen Anregungen.

2 | Wolfgang Schmale, »Big Data in den historischen Kulturwissenschaften«, in: *Digital Humanities. Praktiken der Digitalisierung, der Dissemination und der Selbstreflexivität*, hrsg. von dems. (= Historische Mitteilungen, Beihefte 91), Stuttgart 2015, S. 125–137.

3 | Vgl. Anm. 1, musikwissenschaftlicher österreichischer Studientag.

Ästhetik, Psychologie oder Akustik ergeben.«⁴ Dass »Geschichte« und »Kunstgeschichte« nicht genannt werden, ist merkwürdig, soll uns aber hier nicht beschäftigen.⁵

Es gibt keinen Maßstab, mit dem geklärt werden kann, wann eine Wissenschaft den Zusatz »digitale« Wissenschaft verdient. Vielleicht sind Musikwissenschaft und digitale Musikwissenschaft nicht beziehungsweise noch nicht dasselbe. Interessanterweise hat die Fachgruppe Nachwuchsperspektiven der Gesellschaft für Musikforschung auf ihrer Jahrestagung am 30. September 2015 einen Round Table zu »Digital Musicology«⁶ veranstaltet, und die Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft tat Ähnliches mit ihrem Studientag am 11. Dezember 2015. Diskussionsbedarf besteht – ein tour d’horizon von Problem- und Fragestellungen ist daher sicher nützlich.

Ich beginne irgendwo mittendrin: Speziell in Österreich werden auch die Geistes- und Kulturwissenschaften gedrängt, Forschung Open Access zu publizieren. Finanzielle Anreize sollen dies befördern helfen. Der österreichische Wissenschaftsfonds FWF steuert dies inzwischen über seine Open Access Policy,⁷ ebenso einige Universitäten.⁸ Bezugspunkt ist oft die *Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities*⁹ vom 22. Oktober 2003, die allerdings – mit Verlaub! – von naiven Vorannahmen ausgeht. Darauf ist gleich zurückzukommen.

Natürlich bedeutet Digitalität in welcher Wissenschaft auch immer sehr viel mehr als Open Access zu publizieren. Digitalität erfasst die Digitalisierung von Primärmaterialien, mit und an denen geforscht wird, sie erfasst von vornherein digital entstandene Materialien und Forschungsdaten,¹⁰ sie erfasst

4 | Ruth Reiche u. a., *Verfahren der Digital Humanities in den Geistes- und Kulturwissenschaften* (= DARIAH-DE Working Papers 4), Göttingen 2014, S. 21, nbn-resolving: de/urn:nbn:de:gbv:7-dariah-2014-2-6. Der Zugriff auf die genannten Webseiten erfolgte, sofern nicht anders angegeben, am 19.01.2016.

5 | Als multidisziplinäres Blog-Portal sei hier hypotheses.org genannt. Digitale Kunstgeschichte (Digital Art History) ist im Netz sehr präsent, s. z. B. *International Journal for Digital Art History* (www.dah-journal.org/index.html) oder *arthistoricum.net* (www.arthistoricum.net/en/kunstform).

6 | Vgl. www.lisa.gerda-henkel-stiftung.de/digital_musicology_wo_findet_in_zukunft_musikwissenschaftliches_wissen_statt?nav_id=5878.

7 | Vgl. www.fwf.ac.at/de/forschungsfoerderung/open-access-policy.

8 | So z. B. die Universität Wien (openaccess.univie.ac.at/policy), die Universität Heidelberg (www.uni-heidelberg.de/universitaet/profil/openaccess) oder die Technische Universität München (www.ub.tum.de/open-access-policy).

9 | openaccess.mpg.de/Berliner-Erklaerung.

10 | Zur Problemstellung »Forschungsdaten« vgl. beispielsweise Allianz der deutschen Wissenschaftsorganisationen (www.allianzinitiative.de/de/handlungsfelder/

digitale Arbeitsinstrumente,¹¹ zum Beispiel für das Edi(ti)eren von Quellen aller Art, sie erfasst sehr verschiedene Formen der wissenschaftlichen Kommunikation, die vom Tweet über den Blog bis hin zur gewohnten Kommunikation mittels Veröffentlichung und Rezeption von, sowie kritischer Auseinandersetzung mit Forschungsergebnissen reicht. Neben diese diachronen Kommunikationsformen sind synchrone wie Chat oder Videokonferenz getreten, die allerdings in den Geistes- und Kulturwissenschaften eher marginal denn zentral sind. Software für kollaborative Arbeitstechniken im Web oder um »virtuelle Forschungsumgebungen« herzustellen steht zur Verfügung. *TextGrid III* beispielsweise, das an der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen entwickelt wurde, will ausdrücklich auch die Musikwissenschaft ebenso wie andere historisch-kulturwissenschaftliche Fächer ansprechen.¹² Neben der Entwicklung spezieller Arbeitssoftware wie *music21*,¹³ die sich an keine andere Wissenschaft richtet, liegt in den Digital Humanities ein Entwicklungsschwerpunkt auf digitalen Arbeitsinstrumenten, die in mehreren Fächern eingesetzt werden können und die gegebenenfalls eine Brückenfunktion ausüben. Bezüglich der digitalen Musikwissenschaft ließe sich hier auf Entwicklungspfade wie jene von der *Text Encoding Initiative* (TEI)¹⁴ zur *Music Encoding Initiative* (MEI)¹⁵ und weiter zum *Edirom*-Editor¹⁶ hinweisen.

Eine vollständige Liste digitaler Formate strebe ich hier nicht an, aber Normdatenbanken wie die *Gemeinsame Normdatenbank* (GND)¹⁷ und spezielle, auf Forschungsthemen bezogene Datenbanken, die im geschützten oder Open-Access-Modus auftreten, sollen nicht ungenannt bleiben, schließlich Repositorien aller Art.

All dies versteht sich multimedial. Auditives, Visuelles und Textuelles lässt sich prinzipiell problemlos miteinander verknüpfen und gegebenenfalls gleichzeitig abrufen. Körperliche Handicaps, die Nutzer haben, können technisch ausgeglichen werden – barrierefreie Zugänge zu digitalen Inhalten sind

forschungsdaten); Leibniz-Gemeinschaft (www.leibniz-gemeinschaft.de/infrastrukturen/forschungsdaten); wissenschaftliches Wiki (www.forschungsdaten.org/index.php/Hauptseite).

11 | Vgl. Reiche u. a., *Verfahren der Digital Humanities* (2014), S. 21 f.

12 | www.sub.uni-goettingen.de/projekte-forschung/projektetails/projekt/textgrid-iii-virtuelle-forschungsumgebung-fuer-die-geisteswissenschaften-1.

13 | Michael Scott Cuthbert u. a., »Interoperable Digital Musicology Research via music21 Web Applications«, web.mit.edu/music21/papers/Cuthbert_Hadley_Johnson_Reyes_Music21_SOA.pdf.

14 | www.tei-c.org/index.xml.

15 | music-encoding.org.

16 | www.edirom.de.

17 | www.dnb.de/DE/Standardisierung/GND/gnd_node.html.

herstellbar, werden allerdings oft nicht hergestellt, entweder, weil nicht daran gedacht wird, oder weil Geld fehlt. Martin Schaller erläutert die Problematik repräsentativ am Beispiel des europäischen Zeitungsdigitalisierungsprojekts (*Europeana Newspaper Project*¹⁸) und verweist in Bezug auf die Nutzung digitalisierter Objekte darauf, dass »für die Übertragung in barrierefreie Formate [...] die zu Grunde liegenden Metadaten entscheidend [sind]. Zwar sind passende Formate verfügbar, nur werden beim Digitalisierungsvorgang nicht alle, für einen späteren barrierefreien Zugang nötigen, Informationen erfasst.«¹⁹

Die digitale Verfügbarkeit von Quellen und Forschungen erleichtert transdisziplinäres Arbeiten schon allein unter dem Aspekt der Zeitökonomie. Ungehinderter Zugriff auf benötigte Primärmaterialien beschleunigt das Forschen und Arbeiten. Größere Breite beziehungsweise Vollständigkeit beim Material und bei der Anwendung von Methoden und Theorien aus anderen Disziplinen ist umsetzbar. Erkenntnis kann sich schneller einstellen – und sie kann schneller veröffentlicht werden.

Das ist alles richtig, scheitert aber in der Praxis häufig an allzu vielen Lücken, da bisher keine Wissenschaft mit ihrem gesamten historischen Wissens- und Quellenbestand vollständig digital »übersetzt« worden ist. Ich bevorzuge den Begriff des Übersetzens gegenüber dem des Transfers oder Transferierens, weil es sich tatsächlich um einen Übersetzungsprozess handelt. Lücken entstehen außerdem durch Einschränkungen des Zugangs zu digitalen Materialien aller Art und durch kostenpflichtige Zugänge. Werden die Zugangskosten durch eine Einrichtung wie Bibliotheken übernommen, muss man bei der Einrichtung als Nutzer/in zugelassen sein, profitiert dann aber vom freien Zugang. Das Web ist zwar global, aber in Bezug auf Zugangsmöglichkeiten ähnelt es einer dornigen Heckenlandschaft.

Sich in einer Geistes- und Kulturwissenschaft zu betätigen, heißt derzeit und noch lange, über eine Doppelkompetenz verfügen zu müssen. Man muss die jeweilige Wissenschaft, wie sie historisch gewachsen ist, verstehen und sich in ihr bewegen können – simpel ausgedrückt, man muss zum Beispiel »analoge« Recherchemethoden kennen und praktizieren können – und man muss dieselbe Wissenschaft als digitale Wissenschaft kennen und handhaben.

18 | www.europeana-newspapers.eu.

19 | Martin Schaller, »Arbeiten mit digital(isiert)en Quellen: Herausforderungen und Chancen«, in: *Digital Humanities. Praktiken der Digitalisierung* (2015), S. 15–30, hier S. 19. Weitere von M. Schaller zitierte Websites: »Leibniz« Sach- und Fachbuchaufbereitung für blinde und sehbehinderte Menschen, 2013: www.dzb.de/index.php?site_id=8.20.1; Matthias Leopold, »Digitaler Volltext und Barrierefreiheit«: mdzblog.wordpress.com/2011/10/12/anforderungen-an-die-praesentation-barrierefreier-digitaler-bibliotheksangebote; www.grenzenloslesen.de/leitfaden/dokumente-barrierefrei/volltexte.

Ob es sich bei der digitalen tatsächlich um »dieselbe Wissenschaft« oder nur um die »gleiche« handelt, ist eine offene Frage.

An die bisher genannten Aspekte von Digitalität schließen sich viele Optionen der Dissemination in die Breite und in die Öffentlichkeit an. So wie von »Public Humanities« und »Public History« gesprochen wird, kann man sinngemäß auch »Public Musicology« beziehungsweise »Digital Public Musicology« sagen. Letzterer Begriff scheint allerdings noch unüblich zu sein, jedenfalls ergibt eine Websuche derzeit nur einen Treffer, der auf den entsprechenden Blogbeitrag des Verfassers dieses Beitrages führt. Wird die Websuche anhand der Begriffe Public Musicology oder Digital Musicology durchgeführt, ergeben sich zahlreiche Treffer. Mir schiene es aber konsequenter, den Begriff Digital Public Musicology einzusetzen.

Der »reinen Lehre« folgend, wie sie sich in der erwähnten Berliner Erklärung von 2003 findet, ist die »Übersetzung« der Zeitschrift *Musicologica Austriaca* in eine digitale Zeitschrift im Open-Access-Modus Ausdruck von Digital Public Musicology. Die Zeitschrift rekurriert konkret auf die um ein Jahr ältere *Budapest Open Access Initiative*²⁰ (14. Februar 2002), die sich besonders auf Zeitschriften bezieht und auf die die Berliner Erklärung als eine ihrer Wurzeln zurückverweist.

Die Budapester und die Berliner Erklärung stammen von 2002/2003 – sie sind folglich, gemessen an den Maßstäben des digitalen Zeitalters, uralt. Trotzdem referieren Institutionen wie der FWF, die Universität Wien und andere ganz aktuell hierauf. Der Text der Berliner Erklärung spricht in der Vorbemerkung von »Repräsentation menschlichen Wissens« und von »Wissensverbreitung«. »Kulturelles Erbe« und »Wissenschaft« werden auf eine Stufe gestellt wie auch »wissenschaftliches Wissen« und »menschliches Wissen«. Diese Auffassung vom Publizieren im Internet ist veraltet, da gerade digitale Medien eine Grenzziehung zwischen Forschen als gegebenenfalls öffentlichem Tun und Publizieren wissenschaftlicher Erkenntnisse, also dem Verbreiten, nicht erfordern, sondern, im Gegenteil, aufheben möchten. Der zweite Satz der Erklärung ist noch ganz von der schwärmerischen Stimmung jener Jahre geprägt: »Mit dem Internet ist zum ersten Mal die Möglichkeit einer umfassenden und interaktiven Repräsentation des menschlichen Wissens, einschließlich des kulturellen Erbes, bei gleichzeitiger Gewährleistung eines weltweiten Zugangs gegeben.« Gut: Es geht um eine »Möglichkeit«, das kann als angemessen vorsichtig formuliert gelten. Der Aspekt des »Zugangs« ist schlechterdings nur technisch zu verstehen, aber nicht intellektuell: Wissenschaftliches Wissen, das nicht speziell für ein sehr breites Publikum wie im sogenannten »Sachbuch« aufbereitet wurde, ist nur zugänglich, wenn der Zugangsuchende eine ganze Reihe von Voraussetzungen erfüllt und erforderliche Kompetenzen

mitbringt. Das beginnt beim Vertrautsein mit wissenschaftlichen Schreibstilen und führt über wissenschaftliches Vorwissen hin zu einer gewissen Bewandtnis in Methoden und Theorien. Der weltweite Zugang zu solchem Wissen wird manchmal sicher besser gewährleistet durch ein im besten Wortsinn populärwissenschaftliches Buch, das in viele Sprachen übersetzt wird, wie etwa die Schriften Stephen Hawkings. Doch sogar einen weltweiten Zugang nur im technischen Verständnis gibt es nicht und wird es auf sehr lange Zeit nicht geben.²¹ Das in der Budapester Erklärung angesprochene Ziel von »share the learning of the rich with the poor and the poor with the rich« bleibt auch beinahe sechzehn Jahre später illusorisch.

Eine ausführliche Exegese des Textes der Berliner Erklärung ist hier nicht nötig. Ihn zu zerpfücken wäre ein Leichtes und käme auch nur einer akademischen Pflichtübung gleich. Begeben wir uns lieber zurück in die Niederungen der Praxis und lassen verständliche, aber naive Illusionen hinter uns.

Der Umstand, dass *Musicologica Austriaca* nun auf Englisch erscheint, mag sich innerhalb der Musikwissenschaft im Lauf der Zeit bewähren und möglicherweise die internationale Rezeption erhöhen. Zweifelsfrei kann das Erfordernis des weltweiten Zugangs bei knappen Finanzen am besten erfüllt werden, wenn auf Englisch publiziert wird. Gleichwohl liegt darin nicht automatisch ein Zugewinn. Das deutschsprachige Lesepublikum beziehungsweise jedes Lesepublikum, das in einer anderen Sprache als Englisch zu Hause ist, das kein B2- oder C1-Level des Englischen besitzt, wird am ausschließlich englischen Format keine Freude haben. Das trifft wahrscheinlich weniger die Wissenschaft selber als all die, die aus Interesse eine wissenschaftliche Zeitschrift verfolgen.

Deutsch als Wissenschaftssprache hat in den Geistes- und Kulturwissenschaften oftmals noch eine wichtige, wenn nicht sogar starke internationale Stellung. Es kann immer noch eine lingua franca sein. Wenn klar ist, dass eine wissenschaftliche Zeitschrift, die nur noch auf Englisch erscheint, innerhalb der eigenen Wissenschaft keineswegs zwingend Publikum dazugewinnt, weil die Forscherinnen und Forscher Deutsch mindestens passiv beherrschen, da ohne diese Sprache diese Wissenschaft schon wegen der zentralen deutschen Quellen gar nicht betrieben werden kann, dann steht der unterstellte Mehrwert in Frage. Dazu kommt, dass eventuell Lesepublikum verloren wird. Andererseits hat es keinen Zweck, bestimmte Realitäten auszublenden: Für globale Rezeptionsprozesse ist Englisch entscheidend und bis zu einem gewissen Grade gilt außerhalb enger Fachkreise, dass vieles, das nicht auf Englisch oder in englischer Übersetzung vorliegt, »gar nicht existiert«. Es lassen sich viele Beispiele nennen, die belegen, wie der globale Rezeptionsprozess läuft: Seit zentrale (deutsche) Schriften des berühmten Soziologen Max Weber

21 | Vgl. Wolfgang Schmale, »Digitale Vernunft«, in: *Historische Mitteilungen der Ranke Gesellschaft* 26 (2013/2014), S. 94–100.

(gest. 1920, Übersetzungen seiner Hauptwerke ins Englische nach dem Zweiten Weltkrieg), des berühmten Philosophen Jürgen Habermas,²² des berühmten Musikwissenschaftlers Carl Dahlhaus²³ auf Englisch übersetzt vorliegen, spielen deren Werke eine prominente Rolle in der internationalen Diskussion, obwohl schon vorher – daher rührt das Adjektiv »berühmt« – sozusagen »alle Welt« bedeutsam nickte, wenn solche Namen genannt wurden. Trotzdem verhinderte dies nicht selektive Rezeptionen.²⁴

Illusionen wären im Übrigen fehl am Platz: Da nun »jeder« englischsprachige wissenschaftliche Zeitschriften publiziert, entwertet sich die Strategie wegen der Masse und des Verlustes von Alleinstellungsmerkmalen, zu denen die Sprache gehört, selbst. Die Sprache hat mittelfristig Einfluss auf die Inhalte: Wo immer Vielfalt reduziert wird, reduzieren sich die Inhalte und nähern sich der Ausführung von Mainstream-Themen und Fragen an. Die Situation und Aufgabenstellung der Geistes- und Kulturwissenschaften ist eine grundlegend andere als die der Naturwissenschaften, wo Englisch als wissenschaftliche lingua franca problemlos ist, da auf die in den Geistes- und Kulturwissenschaften zu berücksichtigende lokale Verwurzelung von Kultur nicht rekuriert wird. Zugespitzt formuliert: Originalität lohnt sich nicht mehr, die feinen Zwischentöne und Subtexte einer jeden Sprache, die gerade in den Geistes- und Kulturwissenschaften wichtig sind, weil sie es oft mit dem Endemischen (kulturell, nicht im Sinne der Natur), dem Lokalen, dem Individuellen zu tun haben, gehen verloren. Dagegen gibt es nur ein Mittel, das der mehrsprachigen Publikation. Die wissenschaftlichen Aufsätze sollten daher in mehreren Sprachen verfügbar sein, während die feststehenden Texte wie Redaktionsrichtlinien, Beschreibung des Peer-review-Verfahrens oder Impressum und Datenschutzerklärung sicherlich nur des Englischen bedürfen.

Paradoxerweise führt die Open-Access-Policy eher wieder zu einer stärkeren Trennung von Wissenschaft/Forschung und Öffentlichkeit auf der Akteurs-ebene. Online-Journals müssen, wenn sie ernst genommen und gegebenenfalls (finanziell) gefördert werden wollen, peer-reviewed sein. Sie können kein Ort sein, wo, um es mit einem positiv besetzten Begriff des 18. Jahrhunderts

22 | Habermas' grundlegendes Werk *Strukturwandel der Öffentlichkeit* erschien 1962 auf Deutsch und wurde erstmals 1989 ins Englische übersetzt und wird seitdem auch in englischsprachigen Publikationen systematisch zitiert.

23 | Z. B. Carl Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kiel 1966, englisch erschienen als *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, übers. von Robert O. Gjerdingen, Princeton 1990.

24 | Sebastian Bolz danke ich für den folgenden Hinweis auf Kommentare zum Problem der selektiven Dahlhaus-Rezeption bei Stephen Hinton, »Carl Dahlhaus: Biographie und Methode«, in: *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität*, hrsg. von Hermann Danuser u. a., Schliengen 2011, S. 37–43, v. a. S. 41.

zu sagen, der »dilettant« sich noch publizistisch äußern könnte. Die publizistischen Übergangsräume, die speziell in den Geistes- und Kulturwissenschaften zwischen verschiedenen Akteurs-Milieus traditionell existierten, werden in getrennte Welten abwandern, die sozialen Kontexte dieser Wissenschaften verändern sich zunehmend.

Es ließe sich einwenden, dass Blogs diese Welten ja doch (wieder) zusammenführen (können). Dem kann im Grundsatz zugestimmt werden. Welche Auswirkungen (wissenschaftliche) Blogs langfristig haben werden, ob sie zum Beispiel wissenschaftliche Online-Zeitschriften konkurrenzieren oder ergänzen werden oder ob durch sie eine eigene Sphäre der Öffentlichkeit entsteht, kann noch nicht verlässlich eingeschätzt werden.

Peer-review-Verfahren sind ein eigenes Problem, das hier nicht zu erörtern ist, aber das Kantig-originelle, vielleicht sogar Eigensinnige, was zum wissenschaftlichen Publizieren in den Geistes- und Kulturwissenschaften dazu gehört, wird dabei weggeschliffen. Texte werden in Selbstzensur einer Mainstream-Rhetorik folgend rundgeschliffen, sie bedienen bestimmte Tags, die andere auch schon bedienen. Aufregen können sie nicht mehr.

Zurück zur digitalen Musikwissenschaft. Als *digitale* ist die Musikwissenschaft Teil der Digital Humanities. Diese sind heute prinzipiell Public Humanities oder Digital Public Humanities. Das gegenwärtig Interessante an den Digital Humanities ist das »public«. Entwicklungen wie das »processing« (Übergang und Übertragung vom Druck ins Digitale) und das »networking« (Kommunikationsstrategien, kollaborative Arbeitsweisen mithilfe geeigneter Software) sind noch nicht abgeschlossen, bestehen aber schon seit längerem. Die aktuelle Herausforderung besteht im Potenzial, öffentlich zu sein, das die Nutzung digitaler Medien schafft. Das »öffentlich sein« beginnt in der unmittelbaren Umgebung der Wissenschaften, den Universitäten. Nach wie vor werden Studierende oftmals eher später denn früher in den eigentlichen Forschungsprozess einbezogen. Das liegt zum Teil am Bologna-System, in dem das Bachelor-Studium wenig Forschungspraxis für Studierende ermöglicht. Das muss allerdings nicht so sein, wenn die jeweilige Wissenschaft digital ausgebaut ist. Als digitale Wissenschaft kann eine Wissenschaft erst dann gelten, wenn sie den Lehr- und Lernprozess digital hinreichend einbezieht.²⁵ Das gibt es auch in der Musikwissenschaft, in Gestalt von frei zugänglichen

25 | S. beispielsweise Wolfgang Schmale u. a., *E-Learning Geschichte*, Wien u. a. 2007. Als Beispiel aus der Musikwissenschaft: »Musikwissenschaft als Beruf. Ein Werkstattbericht«, Startseite: lmui.hypotheses.org/. Hier wurden ausgehend von einer Lehrveranstaltung an der LMU München die (Archiv-)Rechercheergebnisse der Studierenden im Format eines wissenschaftlichen Blogs publiziert.

Online-Kursen, die bestimmte Grundkenntnisse und Grundfertigkeiten vermitteln.²⁶

Spannend wird es jedoch erst dann, wenn es um den (Wieder-)Einbau von Forschung beispielsweise in die BA-Studien geht. Hier bedarf es der entsprechenden digitalen Werkzeuge und der sogenannten nicht-trivialen Software. Schaut man sich das Projekt *CHARM* (Center for the History and Analysis of Recorded Music; Royal Holloway, University of London; King's College; University of Sheffield) an, fragt sich, ob die Verbindung mit einem PhD zwingend oder ob nicht genauso gut ein Forschungseinstieg auf BA-Ebene sinnvoll ist.²⁷

Wird eine Wissenschaft digital, hat das einen enormen praktischen Vorteil: Es spielt keine Rolle, ob es zehn, hundert oder tausend Erstsemestrierte sind, für die ein Besuch vor Ort und das Arbeiten vor Ort organisiert werden müsste. Das Argument der Masse, die dies und das nicht zulasse, ist ungültig. Das stimmt auch dann, wenn nicht alle Digitalisate Open Access sind, sondern die Universitätsbibliothek aus urheberrechtlichen Gründen den Zugang erwerben muss – oder eine andere Einrichtung oder ein Verein, wenn wir uns außerhalb der Universität oder einer Forschungsstätte bewegen.

Das Adjektiv »public«, das sich auch in meiner eigenen Wissenschaft, der Geschichte, als »public history«²⁸ findet, wird im Deutschen mit einer doppelten Bedeutung ausgestattet: Es meint einerseits den Umgang der Öffentlichkeit mit Geschichte oder Musik im Vergleich zur jeweiligen Wissenschaft, es meint andererseits so etwas wie in der Öffentlichkeit angewandte Wissenschaft inklusive der dazugehörigen Ausbildung. Das Westminster Choir College (USA) erklärt sein Masterstudienangebot in American and Public Musicology beispielsweise wie folgt: »Westminster's program looks beyond traditional music history and research to consider musicology as a practice in civic engagement.«²⁹

Aktivitäten, die außerdem das »digital public« in anderen Fächern wie der Public History ausfüllen, lassen sich unter dem Schlüsselwort des Crowdsourcing finden, womit »creating or mobilising online communities of volunteers to assist them in their research«³⁰ gemeint ist. Dies ist eine Methode, die bei manchen Projekten tatsächlich dazu führt, dass eine breite Öffentlichkeit zur wissenschaftlichen Arbeit beiträgt. *Zooniverse*, ein naturwissenschaftliches

26 | Als Beispiel sei genannt: Universität Basel, Free Online Course »From Ink to Sound: Decoding Musical Manuscripts«, www.futurelearn.com/courses/from-ink-to-sound.

27 | www.charm.kcl.ac.uk/index.html.

28 | Wolfgang Schmale, »Digital Public History. Eine Kritik« (08.12.2015), wolfgang-schmale.eu/public-history.

29 | www.rider.edu/wcc/academics/graduate-programs/american-and-public-musicology.

30 | www.digitalhumanities.cam.ac.uk/Methods/Crowdsourcing.

Projekt, hat über 800.000 registrierte Nutzer und Nutzerinnen.³¹ Projekte in den Geistes- und Kulturwissenschaften erreichen solche Zahlen nicht, aber sie können auf mehrere 10.000 freiwillige und kostenlose Mitarbeiter/innen kommen. Aber nicht alle Crowdsourcing-Projekte beteiligen das Publikum. Mega-Portale wie *Europeana* arbeiten sozusagen mit einer aus Institutionen wie Bibliotheken, Museen, Archiven, Sammlungen usw. bestehenden Crowd – so zum Beispiel *Europeana Sound*.³²

Die Interpretation der Digital Humanities als eine Chance »for the renewal of humanistic scholarship« und »new modes of knowledge formation enabled by networked, digital environments«³³ unterstützt die Vermutung, dass »public« und »digital« zusammengehören. Digitalität ermöglicht, ein Publikum – ein Fachpublikum ebenso wie ein breit(er)es – auf sehr unterschiedliche Weise anzusprechen. »Mündlichkeit« erlebt dabei eine Renaissance:

»[D]igital networks and media have brought orality back into the mainstream of argumentation after a half-millennium in which it was mostly cast in a supporting role vis-à-vis print. YouTube lectures, podcasts, audio books, and the ubiquity of what is sometimes referred to as »demo culture« in the Digital Humanities all contribute to the resurgence of voice, of gesture, of extemporaneous speaking, of embodied *performances* of argument. But unlike in the past, such performances can be recorded, disseminated, and remixed, thereby becoming units of polymorphous exchange and productive mutation.«³⁴

Stöbert man in den vielen Seiten, die eine Suchmaschine zum Suchwort »Digital Musicology« anzeigt, stellt sich schnell ein »Déjà-vu« ein: Die Themen oder Zauberworte sind keine anderen als in anderen Fächern der Digital Humanities auch: Computational/Informatics Methods, Information Retrieval, Big Data, Visualisierung von Daten und von Audiofeatures, Entwicklung und Anwendung von Algorithmen, Semantic Web/Linked Data, Mustererkennung, digitale Quelleneditionen, optische Erkennungstechniken.

Historische Rückblicke in informationstechnologische Anfänge führen in der Musikwissenschaft ebenso wie in anderen Fächern der *Humanities* in die 1950er/1960er-Jahre zurück. Während man aber beispielsweise in der Geschichtswissenschaft meines Wissens bisher nicht versucht hat, den von Hayden White in *Metahistory*³⁵ vorgelegten Ansatz, den Prozess des Geschichteschreibens bei bestimmten Historikern wie etwa Leopold von Ranke durch Muster zu erklären, durch Ansätze aus der Forschung über Künstliche

31 | www.zooniverse.org.

32 | www.europeanasounds.eu/tag/crowdsourcing.

33 | Anne Burdick u. a., *Digital _humanities*, Cambridge, MA 2012, S. 7.

34 | Ebd., S. 11.

35 | Hayden White, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Frankfurt am Main 2008.

Intelligenz zu ersetzen, hat die Musikwissenschaft offenbar schon in den 1970er-Jahren damit zu experimentieren begonnen, Kompositionsmuster mittels Computerprogrammen zu finden und zu vergleichen³⁶ sowie, rezenter, den historischen Komponisten (zum Beispiel Johann Sebastian Bach) durch ein Computerprogramm, sprich Künstliche Intelligenz am Werk, zu ersetzen. Heute lassen sich die Früchte schon ernten. Man muss lediglich bereit sein, solche Forschungen als sinnvoll anzusehen.

Dieser letzte kleine Seitenhieb leitet in eine Reihe kritischer Fragen über, die zu stellen und zu beantworten sind. Über die Vorzüge der Digitalisierung von Primärmaterial, von digitalen Publikationen sowie der Schaffung geeigneter digitaler Arbeitsinstrumente herrscht meistens Einigkeit. Multimedialität und Trans- beziehungsweise Interdisziplinarität sind willkommene Zusatzefekte. Nur: Wo führt das alles *auch* hin?

Der Begriff der Digital Humanities, zu denen die Digital Musicology zählt, zielt auf eine engere Verzahnung der Geistes- und Kulturwissenschaften unter Einschluss weiterer Humanwissenschaften wie Soziologie, Psychologie etc. sowie, wesentlich, der Informatik. Implizit nährt die Bezeichnung den Anspruch, ein Fach für sich, ein Metafach zu sein. Die europäische Initiative *DARIAH-EU* nennt als Fernziel »to facilitate long-term access to, and use of, all European Arts and Humanities (A+H) digital research data«. Weitere Schlüsselbegriffe sind »network of people«, »work across«, »exchange knowledge, expertise, methodologies, and practices across domains and disciplines«, »ensure that they [= researchers] work to accepted standards and follow best practice«, »experiment and innovate in collaboration with other scholars«. ³⁷

Kann daran etwas schlecht sein? Ja und Nein. Alle Fächer der Digital-Humanities-Gruppe besitzen ihre eigene Wissenschaftsgeschichte, haben für sie spezifische und charakteristische Fragestellungen entwickelt, benutzen bestimmte Theorien und Methoden. In all diesen Bezügen gibt es ohne Zweifel Schnittmengen zwischen den Fächern, die nicht erst im Zuge von Digitalität entstehen. Standardisierungen beziehungsweise Normierungen – und ohne diese gibt es keine Digital Humanities – machen vor der Persönlichkeit eines Faches keinen Halt. Was bedeutet eigentlich, sich zu verpflichten, der »best practice« zu folgen? Gerät das nicht leicht in Widerspruch zu den ebenfalls formulierten Zielen von experimentieren und innovativ sein?

Eine Konkretisierung fehlt allerdings und auffälligerweise meistens. Besonders häufig wird die Möglichkeit der Mustererkennung auf der Basis der Analyse großer Datenmengen genannt. Dass Individuen und Kollektive Muster ausbilden, ist nicht neu, dass Muster nicht alles sind, ist bekannt, und dass

36 | Vgl. www.hfm-karlsruhe.de/imwi/01-studiengaenge/01-was-ist-MI.htm.

37 | dariah.eu/about.html.

zumindest bisher eher banale Erkenntnisse dabei herausgekommen sind, sei lediglich festgestellt.

Worin besteht die »Innovation«? Diese Frage scheint mir die kritischste zu sein, da im Zusammenhang der Digital Humanities kaum ein anderes Wort so oft gebraucht wird wie »Innovation« oder »neu«. Welche sind die »neuen« Forschungsergebnisse, die sich nicht nur auf Details beziehen, sondern neue Interpretamente begründen? Diese oder jene Ergebnisse schneller zu erzielen als früher mit analogen Methoden (ich denke zum Beispiel an die Mühen der Praxis in den Anfängen des *linguistic turn*), macht noch nicht wirklich eine »Innovation« oder etwas »Neues« aus.

Das sind aus meiner Sicht keine Argumente gegen die Digital Humanities oder gegen eine einzelne Wissenschaft wie Digital Musicology. Es ist aber darauf zu drängen, dass solche Fragen grundsätzlich immer mitgestellt werden und dass man sich die Mühe macht, Antworten zu geben. Sonst bleibt es bei einer digitalen Dynamik, deren Hauptvorteil die Rationalisierung von Forschungsprozessen ist und die manche Potenziale wie etwa eine bessere Beziehung zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit in Aussicht stellt.

Autorinnen und Autoren

Sebastian Bolz studierte zunächst Kulturwissenschaften in Hildesheim, später Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in München (Magister Artium 2012). Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Kritischen Ausgabe der Werke von Richard Strauss. Derzeit arbeitet er an seiner Dissertation zum Chor in der deutschen Oper um 1900. Bolz ist Sprecher der Fachgruppe Nachwuchsperspektiven in der Gesellschaft für Musikforschung. Seine aktuellen Interessen umfassen die Musikkultur um 1900 mit Schwerpunkt Musiktheater, die Geschichte und Soziologie der Geisteswissenschaften und die Digital Humanities.

Michael Braun ist seit 2015 wissenschaftlicher Assistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg. Er studierte Musikwissenschaft und Geschichte in Regensburg und Padua und erlangte den Magistergrad 2010 mit einer Arbeit zu Béla Bartóks *Fünf Liedern* op. 15. Seit 2011 ist er in der universitären Lehre tätig. 2015 schloss er seine Dissertation zu Bartóks Vokalmusik ab (*Béla Bartóks Vokalmusik. Stil, Kontext und Interrelation der originalen Vokalkompositionen*, voraussichtliche Veröffentlichung 2016). In Publikationen und Vorträgen befasst er sich neben diesem Schwerpunkt mit verschiedenen Themen der Musikgeschichte, darunter verstärkt mit Filmmusik.

Lisa-Maria Brusius forscht derzeit als Doktorandin im Fach Musikethnologie am King's College London. Sie studierte Musikwissenschaft, Geschichtswissenschaften und Islamwissenschaft an der Universität Oxford (MPhil), der Humboldt-Universität zu Berlin (B. A.) und der Freien Universität Berlin. Ihr Forschungsinteresse in den Bereichen der Musikethnologie und der Sound Studies gilt insbesondere vokalen Praktiken in muslimischen Gemeinschaften, den Voice Studies, der arabischen und deutschen Hip-Hop-Kultur und der Musik sozialer Bewegungen.

Maria Bychkova (geb. 1983 in Kiew, Ukraine) studierte Musikforschung und Musikvermittlung mit dem Schwerpunktfach Historische Musikwissenschaft

an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover sowie Klavier an der Nationalen P. I. Tschaikowski-Musikakademie der Ukraine in Kiew. Seit Mai 2012 promoviert sie im Rahmen des DFG-Projektes *Russisch-deutsche Musikbegegnungen 1917–1933: Analyse und Dokumentation* an der HMTM Hannover unter Betreuung von Stefan Weiss und Susanne Rode-Breymann. Das Thema ihres Dissertationsvorhabens sind russische Musikinstitutionen in Berlin in den 1920er Jahren.

Michael Custodis ist Professor für Musik der Gegenwart und Systematische Musikwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Neben der Auseinandersetzung mit NS-Kontinuitäten im deutschen Nachkriegsmusikleben arbeitet er u. a. über musiksoziologische Themen, Musik des 20. und 21. Jahrhunderts sowie Wechselwirkungen zwischen »populärer« und »klassischer« Musik.

Andreas Domann studierte 1999–2006 Musikwissenschaft und Philosophie an der FU Berlin. 2008–2011 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft und -pädagogik der JLU Gießen, wo er 2010 zum Dr. phil. promoviert wurde (Titel der Dissertation: *Postmoderne und Musik. Eine Diskursanalyse*). Seit 2011 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln. 2015 hat er die Schriftleitung des *Archiv für Musikwissenschaft* übernommen. Letzte Buchveröffentlichung: *Philosophie der Musik nach Karl Marx. Ursprünge – Gegenstände – Potenziale*, Freiburg im Breisgau und München 2016 (Musikphilosophie).

Franziska Hohl (Jahrgang 1990) studierte Soziologie, Kommunikationswissenschaft, Philosophie und Musikwissenschaft in München. Anfang 2015 schloss sie ihr Soziologie-Studium mit einer Master-Arbeit zur *Flüchtigkeit musikalischer Improvisation im Lichte sprachlicher Zugzwänge* ab, Ende 2015 beendete sie mit einer Arbeit zur *Musik als sprachlichem Gegenstand der Musikwissenschaft um 1900* das Bachelor-Studium der Musikwissenschaft. 2014 erschien ihr Beitrag »Ausbildung der Ohnmacht. Bekenntnis einer Tochter« im *Kursbuch 178*. Zwischen April 2015 und April 2016 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Soziologie der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit April 2016 promoviert sie im Rahmen des Graduiertenkollegs *Das Reale in der Kultur der Moderne* an der Universität Konstanz.

Henry Hope studierte Musikwissenschaft, Anglistische Literaturwissenschaft und Kulturmanagement in Weimar/Jena (Magister Artium 2011). Zuvor erwarb Hope bereits einen Masterabschluss an der University of Oxford (2009), wo er 2013 bei Elizabeth Eva Leach promoviert wurde. Seine Dissertation *Constructing Minnesang Musically* wurde unter anderem durch den DAAD und AHRC

gefördert. Hope lehrt derzeit als Stipendiary Lecturer am Magdalen College und New College, Oxford. Ab August 2016 ist er als Assistent am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern tätig. Neben dem weltlichen Lied des Mittelalters und der frühen Mehrstimmigkeit bilden Johann Gottfried Herder und die Historiographie weitere Forschungsschwerpunkte.

Moritz Kelber studierte Musikwissenschaft, Politikwissenschaft und Rechtswissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München (Magister Artium 2011). Im Jahr 2016 schloss er sein Dissertationsprojekt zur *Musik der Augsburger Reichstage im 16. Jahrhundert* an der Universität Augsburg ab. Zwischen 2012 und 2014 war er Sprecher der Fachgruppe Nachwuchsperspektiven in der Gesellschaft für Musikforschung. Seit Februar 2016 ist er Forschungsassistent an der Universität Salzburg im Projekt *Music printing in German-speaking lands*.

Ina Knoth studierte 2003–2009 Musikwissenschaft in Weimar und Cremona sowie Anglistik und Wirtschaftswissenschaften in Jena. 2009–2013 war sie Stipendiatin im Strukturierten Promotionsprogramm »Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung. Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft«, 2013–2014 wissenschaftliche Hilfskraft beziehungsweise Mitarbeiterin in Oldenburg. 2014 wurde sie mit einer Arbeit über Paul Hindemiths Kompositionsprozess *Die Harmonie der Welt* (Universität Oldenburg) promoviert. Seit Oktober 2014 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hamburg mit einem Habilitationsprojekt zu (außer-)ästhetischen Erfahrungen im Konzertwesen Englands (1670–1750) tätig.

Carolyn Krahn promoviert an der Universität Wien über Imaginationen von italienischer Musik um 1800 (Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes). Sie studierte Musikwissenschaft, alte Kirchengeschichte, französische Literatur und Musikvermittlung in Würzburg, Paris, Harvard, Stanford, Detmold und Wien. Magister 2010, Preis für gute Lehre in Stanford 2013, Lehrauftrag in Wien 2015. Musikvermittlung u. a. für den Wiener Musikverein, die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und SWR2.

Anna Langenbruch ist Leiterin der Emmy Noether-Nachwuchsgruppe *Musikgeschichte auf der Bühne: Konstruktionen der musikalischen Vergangenheit im Musiktheater* an der Universität Oldenburg. 1999–2005 studierte sie Musik und Mathematik in Köln. 2011 binationale Promotion an der HMTM Hannover und der EHESS Paris mit einer Arbeit zu Handlungsmöglichkeiten exilierter Musikerinnen und Musiker im Paris der 1930er Jahre (erschieden als *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil*, Hildesheim 2014). Seit 2012 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Oldenburg, 2013–15 als Carl von

Ossietzky Research Fellow. Forschungen und Veröffentlichungen zur Kulturgeschichte des Exils, zu intermedialer Musikhistoriographie, zum populären Musiktheater sowie zu Wissenschaftsgeschichte und Gender Studies.

Gerald Lind studierte Germanistik und Geschichte an der Universität Wien und der University of Edinburgh und promovierte am Initiativkolleg »Kulturen der Differenz« an der Universität Wien. Lind ist als Schriftsteller, Wissenschaftsberater an der Karl-Franzens-Universität Graz, Lektor an der Pädagogischen Hochschule Niederösterreich und Literaturkritiker tätig. In seinem 2013 publizierten Experimentaltext »Zerstörung« (Neofelis) unternahm Lind eine satirische De/kon/struktion des Wissenschaftssystems mit literarischen Mitteln, 2016 erscheinen im Neofelis Verlag der Roman *Lumbers Reise* und der mit Doris Pany herausgegebene Essayband *Ambivalenzraum Universität*.

Jens Loenhoff studierte Philosophie, Psychologie, Soziologie und Kommunikationsforschung/Phonetik an den Universitäten Düsseldorf und Bonn und schloss das Studium 1984 mit dem Magister Artium ab. 1991 erfolgte die Promotion an der Universität Bonn, 1999 die Habilitation für das Fach Kommunikationswissenschaft. Von 2002 bis 2006 war Loenhoff Professor für Interkulturelle Kommunikation an der Universität Mainz; 2007 übernahm er den Lehrstuhl für Kommunikationswissenschaft an der Universität Duisburg-Essen.

Wolfgang Schmale (Jahrgang 1956) ist Historiker. Seit 1999 lehrt er als Professor für Geschichte der Neuzeit an der Universität Wien. Schmale ist Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften. Schwerpunkte seiner Arbeit bilden die Europaforschung sowie der Bereich Digital Humanities. Zu diesem Thema publizierte Schmale 2010 den Band *Digitale Geschichtswissenschaft*, 2015 gab er die Aufsatzsammlung *Digital Humanities. Praktiken der Digitalisierung, der Dissemination und der Selbstreflexivität* heraus. In seinem Blog *Mein Europa* (wolfgangshmale.eu) kommentiert er regelmäßig das politische, gesellschaftliche und wissenschaftliche Zeitgeschehen.

Manfred Hermann Schmid wurde 1947 in Ottobeuren geboren und wuchs in Augsburg auf. Er studierte zunächst Violine am dortigen Konservatorium, dann Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte an den Universitäten Salzburg, Freiburg und München bei Gerhard Croll, Hans H. Eggebrecht und Thrasybulos Georgiades, dessen letzter Doktorand er wurde (Dr. phil. 1975). 1975 bis 1979 war er wissenschaftlicher Assistent an der Universität München, wo er sich 1980 habilitierte. 1979 bis 1986 leitete er das Münchner Musikinstrumentenmuseum. Von 1986 bis 2012 war er Ordinarius für Musikwissenschaft in Tübingen, mit einer Unterbrechung zum Wintersemester 1992/93 für eine Gastprofessur an der Universität Salzburg.

Elisabeth Treydte studierte Musikwissenschaft, Romanistik und Germanistik in Frankfurt am Main. Im Wintersemester 2010/11 war sie als Stipendiatin des DAAD an der Universität Wien. Nach einer Tätigkeit für das Archiv Frau und Musik in Frankfurt am Main von 2011 bis 2014 ist sie seit Dezember 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Melanie Unsel studierte Historische Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft, Philosophie und Angewandte Kulturwissenschaft in Karlsruhe und Hamburg. 1996 Magister an der Universität Hamburg, 1999 Promotion ebenda (»Man töte dieses Weib!« *Tod und Weiblichkeit in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart und Weimar 2001). 2002–2004 war sie Stipendiatin des Lise-Meitner-Programms, 2005–2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hier ab 2006 am Forschungszentrum für Musik und Gender. 2013 Habilitation ebenda mit einer Arbeit über *Biographie und Musikgeschichte*. Seit 2008 ist sie Professorin für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.

Annette van Dyck-Hemming ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik und koordiniert dort seit 2014 das Projekt »Fachgeschichte der deutschsprachigen Musikwissenschaft, ca. 1810–1989«. 2002–12 organisierte sie die Neubearbeitung des *Riemann Musik Lexikons* auf Herausgeberseite. 1999 Dissertation über Elliott Carter und 1996–98 Ausbildung zur CBT-Software-Entwicklerin sowie freiberufliche Arbeit als Dozentin und Projektleiterin im Multimedia-Bereich.

Melanie Wald-Fuhrmann ist Direktorin der Abteilung Musik am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik und leitet dort u. a. das Projekt »Fachgeschichte der deutschsprachigen Musikwissenschaft, ca. 1810–1989«. Zuvor 2010/11 Professorin für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Lübeck und 2011–13 Professorin für Musiksoziologie und historische Anthropologie der Musik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte sind Musikästhetik und -theorie, musikalische Bedeutung, musikalische Kanonisierungsprozesse und soziale Funktionen von Musik.

Musik und Klangkultur



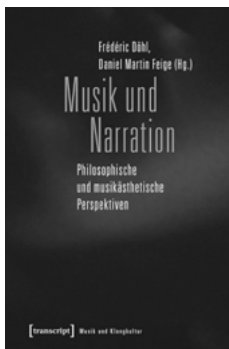
Jörn Peter Hiekel, Wolfgang Menze (Hg.)
Klang und Semantik
des 20. und 21. Jahrhunderts

November 2016, ca. 270 Seiten, kart., zahlr. Abb., ca. 34,99 €, ISBN 978-3-8376-3522-5



Sylvia Mieszkowski, Sigrid Nieberle (Hg.)
Unlaute
Noise/Geräusch in Kultur,
Medien und Wissenschaften seit 1900

September 2016, ca. 300 Seiten, kart., ca. 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2534-9



Frédéric Döhl, Daniel Martin Feige (Hg.)
Musik und Narration
Philosophische und musikästhetische
Perspektiven

2015, 350 Seiten, kart., 34,99 €, ISBN 978-3-8376-2730-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Musik und Klangkultur



Martha Brech, Ralph Paland (Hg./eds.)
**Kompositionen für hörbaren Raum/
Compositions for Audible Space**
Die frühe elektroakustische Musik
und ihre Kontexte/The Early Electroacoustic
Music and its Contexts

2015, 354 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-3076-3



*Camille Hongler, Christoph Haffner,
Silvan Moosmüller (Hg.)*
**Geräusch – das Andere
der Musik**
Untersuchungen an den
Grenzen des Musikalischen

2014, 198 Seiten, kart., 24,99 €,
ISBN 978-3-8376-2868-5



Jörn Peter Hiekel, Wolfgang Lessing (Hg.)
Verkörperungen der Musik
Interdisziplinäre Betrachtungen

2014, 234 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,99 €,
ISBN 978-3-8376-2753-4

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Musik und Klangkultur

Frédéric Döhl

Mashup in der Musik

Fremdreferenzielles Komponieren,
Sound Sampling und Urheberrecht

Juni 2016, 416 Seiten, kart., 39,99 €,
ISBN 978-3-8376-3542-3

Reinhard Gagel,

Matthias Schwabe (Hg./eds.)

Improvisation erforschen – improvisierend forschen/ Researching Improvisation – Researching by Improvisation

Beiträge zur Exploration
musikalischer Improvisation/
Essays About the Exploration
of Musical Improvisation

Juni 2016, 410 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 39,99 €,
ISBN 978-3-8376-3188-3

Lena Nieper, Julian Schmitz (Hg.)

Musik als Medium der Erinnerung

Gedächtnis – Geschichte – Gegenwart

Mai 2016, 268 Seiten, kart., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-3279-8

Marion Saxer (Hg.)

Spiel (mit) der Maschine

Musikalische Medienpraxis
in der Frühzeit von Phonographie,
Selbstspielklavier, Film und Radio

April 2016, 418 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 39,99 €,
ISBN 978-3-8376-3036-7

Marie-Anne Kohl

Vokale Performancekunst

als feministische Praxis

Meredit Monk und das künstlerische
Kräftefeld in Downtown New York,
1964–1979

2015, 430 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €,
ISBN 978-3-8376-3223-1

Martha Brech

Der hörbare Raum

Entdeckung, Erforschung
und musikalische Gestaltung
mit analoger Technologie

2015, 304 Seiten, kart., zahlr. Abb., 34,99 €,
ISBN 978-3-8376-3096-1

Omar Ruiz Vega

Musik – Kolonialismus – Identität

José Figueroa Sanabria und die
puerto-ricanische Gesellschaft
1925-1952

2015, 336 Seiten, kart., zahlr. Abb., 44,99 €,
ISBN 978-3-8376-2900-2

Daniel Siebert

Musik im Zeitalter der Globalisierung

Prozesse – Perspektiven – Stile

2014, 228 Seiten, kart., 32,99 €,
ISBN 978-3-8376-2905-7

Teresa Leonhardmair

Bewegung in der Musik

Eine transdisziplinäre Perspektive
auf ein musikimmanentes Phänomen

2014, 326 Seiten, kart., 37,99 €,
ISBN 978-3-8376-2833-3

Christina Richter-Ibáñez

Mauricio Kagels Buenos Aires

(1946-1957)

Kulturpolitik – Künstlernetzwerk –
Kompositionen

2014, 342 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €,
ISBN 978-3-8376-2662-9

Christian Utz

Komponieren im Kontext der

Globalisierung

Perspektiven für eine Musikgeschichte
des 20. und 21. Jahrhunderts

2014, 438 Seiten, kart., zahlr. Abb., 39,99 €,
ISBN 978-3-8376-2403-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**