

Studien und Materialien zur Musikwissenschaft

Band 69

Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung
Zur Formation musikbezogenen Wissens



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2012

Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung

Zur Formation musikbezogenen Wissens

Herausgegeben von Sandra Danielczyk, Christoph Dennerlein,
Sylvia Freydank, Ina Knoth, Mathias Maschat, Lilli Mittner,
Karina Seefeldt und Lisbeth Suhrcke

Im Rahmen des Strukturierten Promotionsprogramms
„Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung.
Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft“

Redaktion: Sandra Danielczyk, Ina Knoth
und Lisbeth Suhrcke



Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York
2012

Modularisierte Musikgeschichte

Das Interesse meines Beitrages ist kein pädagogisches. Es geht mir nicht darum – so sehr das vielleicht auch nötig wäre – die Vor- und, wie ich denke, vor allem Nachteile der Modularisierung in den Geisteswissenschaften zu diskutieren. Das heißt indes nicht, dass pädagogische Facetten gar keine Rolle spielten, denn, wie schon Thomas S. Kuhn in seiner *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*¹ (1967) betont hat, entstehen, festigen und verbreiten sich Paradigmen nicht zuletzt auch durch Modellbeispiele – eben „paradigms“ –, die in Lehrbüchern oft eine so große Rolle spielen. Und die Modularisierung neigt natürlich in hohem Maße dazu, Inhalte modellhaft zu sedimentieren. In Bezug auf die weithin üblichen Übersichtsvorlesungen zur Musikgeschichte werde ich darauf nochmals zurückkommen.

Ebenso geht es mir nicht um eine kollektive Kritik modularisierter Studieninhalte der Musikwissenschaft. Es hat im Zuge der Modularisierung alte und neue Fächerkombinationen gegeben; alte und neue Inhalte sind festgeschrieben worden. Die Innovationen mögen teilweise begrüßenswert sein, teilweise kritikwürdig. Aus den vorliegenden Erörterungen werden sie einfach ausgeblendet, soweit sie nicht mit der Fragestellung zusammenhängen, die folgendermaßen umrissen werden kann: Inwieweit schlagen sich in den Modulbeschreibungen der musikwissenschaftlichen Institute deutschsprachiger Universitäten ideologische Konstruktionen von Musikgeschichtsschreibung nieder, die aus der langen Tradition des Faches heraus gewachsen sind?

Die Universitäten stellen dazu Quellenmaterial in durchaus unterschiedlichem Maße bereit. Während die eine Universität ausführliche Modulbeschreibungen publiziert hat, listet die andere lediglich Modul-

¹ Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, 2. rev. u. um d. Postskriptum von 1969 erg. Aufl., übers. von Hermann Vetter, Frankfurt a. M. 1976, S. 15.

bezeichnungen auf, die bald mehr, bald weniger über die Inhalte verraten. Und während das eine Institut an ‚klassische‘ Traditionen der Historischen Musikwissenschaft anknüpft, weichen andere, beispielsweise durch Kooperation mit Medienwissenschaften, deutlich von ihnen ab. Universitäten, die die Inhalte nicht verraten, werden im Folgenden naturgemäß weniger ausführlich behandelt, und Institute, die ganz andere Wege der Musikwissenschaft beschreiten, werden gar nicht weiter besprochen, ohne dass hiermit irgendwelche Wertungen verbunden wären. Dass manche Universitäten häufiger kritisch genannt werden als andere, besagt etwas über die quantitative Beschaffenheit ihres Materials und auch darüber, wie sehr die in ihren Modulbeschreibungen thematisierten Inhalte mit der soeben exponierten Fragestellung in Verbindung stehen, aber nichts über den Wert des dort praktizierten Unterrichts. Überdies gilt in dieser Hinsicht ohnehin, dass über die konkrete Lehre hier gar nichts ausgesagt werden kann. Selbstverständlich vermögen sich hinter einer im Blick auf Geschichtskonstruktionen höchst problematischen Modulbeschreibung im Konkreten durchaus kritische und wohlgedachte Veranstaltungen verbergen – ebenso wie auch umgekehrt.²

1. Musikgeschichte im Überblick

Aus dem 18. Jahrhundert liegen nicht wenige Publikationen vor, die, zum Teil in lediglich ein, zwei Bänden, die Geschichte der Menschheit

² Bspw. kann sich hinter einer Veranstaltung mit dem Titel „Ludwig van Beethoven“ ein theoretisch-methodisch höchst konsequentes und innovatives Konzept verstecken, während eine Veranstaltung über Genderkonstruktionen in alten Verkrustungen des Faches stecken bleiben mag – oder umgekehrt. Dies ist auch mein Generalvorbehalt gegen die Studien von Wolfgang Marx, Jan Hemming u. Brigitte Markuse, „Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland. Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur“, in: *Die Musikforschung* 53 (2000), S. 366–388; sowie Nina Adam, Florian Heesch u. Susanne Rode-Breymann, „Über das Gefühl der Unzufriedenheit in der Disziplin“, in: *Die Musikforschung* 55 (2002), S. 251–273, hier: S. 260–272 („Musikwissenschaft an Musikhochschulen in Deutschland. Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur“).

behandeln.³ August Ludwig Schlözers *Vorstellung einer Universal-Historie* (1772) ist eines der bekanntesten Beispiele. Ähnliche Versuche wurden bis ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder unternommen. Musikhistoriker, angefangen von John Hawkins, Charles Burney und Johann Nikolaus Forkel, folgten dem Beispiel der Allgmeinhistoriker.

Würde man heutigen Studierenden der Geschichtswissenschaft in einer Einführungsveranstaltung weismachen, dass sie in den ersten zwei Semestern zunächst einmal die Menschheitsgeschichte in ihrer Gänze zu studieren haben, so würden sie wohl prüfen, ob das aktuelle Datum der 1. April ist; sie würden sich überlegen, ob sie getestet werden sollen; oder sie würden gleich einen Wechsel des Studienfachs in Erwägung ziehen. Was die Menschheitsgeschichte in ihrer Gänze sein soll, ist eine berechnete Frage. Die unendliche Masse von Fakten, insbesondere aber von potenziellen Fragestellungen und Methoden kann Studierenden nicht in einer Überblicksveranstaltung eingetrichtert werden. Die Ursachen hierfür sind sowohl praktischer als auch theoretischer Natur. Praktisch ist das unmöglich, weil es keine Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler geben kann, die in Bezug auf sämtliche Kulturen und Zeiten der Welt

³ Zur Kultur- bzw. Zivilisationsgeschichte im 18. Jh. siehe z. B. Volker Hartmann, *Die deutsche Kulturgeschichtsschreibung von ihren Anfängen bis Wilhelm Heinrich Riehl*, Marburg 1971; Günter Mühlpfordt, „Der Leipziger Aufklärer Johann Christoph Adelung als Wegbereiter der Kulturgeschichtsschreibung“, in: *Storia della Storiografia* 11 (1987), S. 22–45; Johan van der Zande, „Zur Geschichtswissenschaft der Aufklärung. J. C. Adelungs ‚Cultur-Geschichte der Menschheit‘“, in: *Deutschland und Europa in der Neuzeit. Fs. Karl Otmar Freiherr von Aretin zum 65. Geb.*, Bd. 1, hrsg. von Ralph Neville u. a., Stuttgart 1988, S. 359–375; Michael Harbsmeier, „World Histories before Domestication. The Writing of Universal Histories, Histories of Mankind and World Histories in Late Eighteenth Century Germany“, in: *Culture & History* 5 (1989), S. 93–131; Helmut Zedelmaier, „Zur Idee einer Geschichte der Menschheit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine Skizze“, in: *Universität und Bildung. Fs. Laetitia Boehm zum 60. Geb.*, hrsg. von Winfried Müller u. Wolfgang J. Smolka, München 1991, S. 277–299; Jörn Garber, „Von der Menschheitsgeschichte zur Kulturgeschichte. Zum geschichtstheoretischen Kulturbegriff der deutschen Spätaufklärung“, in: *Spätabolutismus und bürgerliche Gesellschaft. Studien zur deutschen Staats- und Gesellschaftstheorie im Übergang zur Moderne*, hrsg. von dems., Frankfurt a. M. 1992, S. 409–433.

sämtliche Forschungen kennen und seriös darüber zu berichten vermögen. Theoretisch ist das unmöglich, weil – wie angedeutet – die möglichen Fragestellungen und Methoden, die man an das Material heranträgt, unendlich sind. Und dies ist das entscheidende Argument.⁴

So wenig es daher verwundert, dass man in der Geschichtswissenschaft vergeblich nach einem Modul „Menschheitsgeschichte im Überblick“ sucht, so sehr würde es überraschen, dass es in der Musikwissenschaft sehr wohl der Fall ist, wenn man es nicht schon wüsste. Sogar in Form von Publikationen gibt es noch dergleichen Unternehmungen, etwa Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendlande* (1991) oder Richard Taruskins *The Oxford History of Western Music* (2005). Doch während die Abseitigkeit solcher Gewaltakte längst zur Kenntnis genommen wurde, zeigen die aktuellen Modulbeschreibungen, wie tief das ganzheitliche Denken über Musikgeschichte dennoch im Fach verwurzelt ist. Viele Curricula schreiben Überblicksveranstaltungen zur Musikgeschichte vor, die sich über ein bis vier Semester erstrecken.⁵

Nun muss man zugeben, dass die Musikgeschichte, wie sie hier begriffen wird, sehr viel kleiner ist als die Menschheitsgeschichte. Doch man

⁴ Übrigens ist diese Unendlichkeit nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln. Wer Objektivität als Maßstab historischer Wissenschaften völlig aufgibt, muss bspw. die Aussage, es habe im Dritten Reich Gaskammern gegeben, und die Aussage, es habe dort keine Gaskammern gegeben, als gleichberechtigt akzeptieren. Tatsächlich lassen sich prinzipiell – d. h. unabhängig von der Frage ihrer jeweiligen praktischen Realisierbarkeit – Kriterien der Falsifikation natürlich auch auf historische Konstruktionen anwenden. Karl Poppers Wissenschaftstheorie hat Gültigkeit nicht nur für die Natur-, sondern auch die Geisteswissenschaften (siehe dazu auch Frank Hentschel, „Imagination historischer Quellen. Beispiele aus der Musikgeschichtsschreibung des 18. und 19. Jahrhunderts“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 91 (2009), S. 125–160).

⁵ Als Belege werden jeweils nur die Hochschulen genannt: Quelle sind in allen Fällen die Studienordnungen oder Studienführer, wie sie im Sommer 2011 im Internet veröffentlicht waren. Wo nicht anders vermerkt (HfM für Musik- und Kunsthochschulen), handelt es sich um Universitäten, im Falle der in diesem Abschnitt behandelten Überblicksveranstaltungen: Basel, Freiburg, Gießen (alte Fassung), Göttingen, Graz, Greifswald, Heidelberg, Innsbruck, Karlsruhe (HfM), Leipzig, München, Münster, Osnabrück, Potsdam, Regensburg, Saarbrücken, Tübingen, Weimar (HfM), Wien, Würzburg.

darf sich nicht täuschen lassen: Der Unterschied ist gradueller, nicht qualitativer Art. Schließlich geht es um nichts Geringeres als 2500 Jahre Geschichte mit Musik. Möglich sind angeblich umfassende Darstellungen daher nur aufgrund von einer Einengung, für die klare Kriterien erforderlich sind. Für die Geschichtsschreibung der Aufklärung war das Kriterium klar: die Entwicklung der menschlichen Kultur bzw. Zivilisation. Menschheitsgeschichten waren Geschichten der fortschreitenden Vervollkommnung der geistigen und materiellen Leistungen der Menschen. Die ästhetischen, moralischen und technischen Kriterien dafür, welche Zustände, Verhaltensweisen und Produkte besser waren, also einen Fortschritt darstellten, lagen klar zu Tage.⁶ Das ist in Zeiten der Posthistoire und des Postkolonialismus sowie der Akzeptanz ästhetischer wie ethischer Pluralität nicht mehr der Fall. Deshalb zeigt das historische Material auf einmal wieder die Unendlichkeit seiner Fülle, und deshalb gibt es keine Entwürfe für Menschheitsgeschichten mehr. Denn die einst akzeptierten Prämissen – etwa die Annahme eines Fortschritts oder eines Zivilisationsprozesses, der Glaube an die Superiorität europäischer Kulturen und der christlichen Religion usw. – haben ihre feste Verwurzelung und Selbstverständlichkeit verloren. Viele der alten Meistererzählungen sind daher fragwürdig geworden.

Umso irritierender ist es daher, dass – einer Zwangshandlung gleich – in der Musikwissenschaft der Glaube an solche eindeutigen Voraussetzungen offenbar derart tief sitzt, dass die Suche nach dem Wesen der Musikgeschichte immer noch betrieben wird. Denn ohne den tatsächlich fast religiösen Glauben an ein solches Wesen ist der Anspruch, Musikgeschichte im Überblick vermitteln zu können, nicht aufrecht zu erhalten.

Es lässt sich den Modulbeschreibungen nicht immer entnehmen, inwieweit die Musikgeschichte tatsächlich als zusammenhängendes Ganzes aufgefasst wird. Wo ein Begriff wie der des Überblicks verwendet wird, der nicht selten begegnet, ist die Sache eindeutig, denn ein Überblick setzt eine solche Vorstellung einer überschaubaren Totalität voraus. Ohne die erwähnten Vorannahmen über das Wesentliche der Musikgeschichte und damit über das Relevante und das Nebensächliche,

⁶ Vgl. nochmals die in Anm. 3 genannte Literatur.

das Zentrale und das Periphere ist Musikgeschichte im Überblick nicht zu leisten. Nicht wenige Modulbeschreibungen benutzen diesen Begriff des Überblicks, andere sind weniger eindeutig. Manche Studienordnungen gehen sogar so weit, eine bestimmte Chronologie vorzuschreiben oder zumindest naheulegen. Wo dies der Fall ist, handelt es sich grundsätzlich um eine Chronologie vom Alten zum Neuen.⁷ Das scheint nur deswegen auf den ersten Blick selbstverständlich, weil es eingefleischt ist. In Wahrheit impliziert es – wiederum aus den Modulbeschreibungen nur sehr begrenzt rekonstruierbare – Annahmen über eine gewisse Logik der zeitlichen Folge. Offenbar wird implizit eine Entwicklung, eine Zielgerichtetheit, ein Fortschritt, ein Vorgang zunehmender Komplexität oder dergleichen weiterhin angenommen; zumindest aber besteht das aufgrund solcher Konstruktionen errichtete Modell fort.

In manch einer Studienordnung und manch einem Modulhandbuch finden sich auch verborgene Indizien auf solche Vorstellungen. Da ist beispielsweise einmal von den „Anfängen [der Musikgeschichte] im neunten Jahrhundert“ die Rede.⁸ Der Begriff des Anfangs verdeckt zum einen gezielt die Tatsache, dass es Musik schon immer und in allen Kulturen gab. Zum anderen wird suggeriert, dass irgendwann, in jedem Falle aber zu einem sehr späten Zeitpunkt, eine besondere Musik entstanden sei, die eben so besonders sei, dass sich die Rede von einem Anfang rechtfertigen lasse. Fragt man, warum der Anfang gerade im 9. Jahrhundert liegen soll, so stößt man natürlich auf die *Musica enchiriadis* und damit auf die vermeintlichen Anfänge der mehrstimmigen Musik.⁹ Vielleicht steht auch Schriftlichkeit als Kriterium im Hintergrund, weil ja – übrigens aus rein pädagogischen Gründen – in diesem Traktat mehrstimmige Musik niedergeschrieben wurde. Auch für die Entstehung und Verbreitung der Neumenschrift ist das 9. Jahrhundert bekannt. Im

⁷ Graz, Greifswald, München, Osnabrück, Saarbrücken, Weimar (HfM), Würzburg.

⁸ Basel; vgl. auch Greifswald, Heidelberg und Leipzig, hier allerdings jeweils ohne Zeitangabe, wo der Anfang der Musikgeschichte anzunehmen sei.

⁹ Zum Topos der Entwicklung der Mehrstimmigkeit vgl. auch den Aufsatz von Harmut Möller, „Mein Weg zur Musikgeschichtsschreibung 3D. Das Karolingische Quartorganum“, in diesem Band.

Abschnitt über das Abendland wird darauf zurückzukommen sein. In einem anderen Curriculum wird das Lernziel des Moduls „Einführung in die Choralkunde“ mit den Worten beschrieben: „Vertrautheit mit den Grundlagen der abendländischen Ein- und Mehrstimmigkeit“.¹⁰ Auch hier wird also die einstimmige Musik ganz aus der Perspektive einer Entwicklung heraus betrachtet, an deren Anfang bestimmte Grundlagen stehen, die spätere Entwicklungen ermöglicht haben. Es fügt sich gut in dieses Bild ein, dass von „großen Epochen“ und „wichtigen Werken“ der Musikgeschichte die Rede ist.¹¹ Denn wonach sollten sich solche Wertungen bemessen? Nicht weniger programmatisch ist es, wenn die „geschichtliche Entfaltung der Musikkonzepte Europas in Antike und Mittelalter“¹² gelehrt werden soll, weil der Begriff der Entfaltung, zusammen mit dem fast bedeutungsgleichen Begriff der Entwicklung, sehr dezidiert auf eine der ältesten Ideologien der Musikgeschichtsschreibung zurückgeht: die Fortschrittsideologie.

Sogleich sei hinzugefügt, dass selbstverständlich Komponistinnen und Komponisten auf die ihnen bekannte Musik, also in der Regel die Musik, in die sie hineingeboren wurden, reagieren, dass sie also fortführend oder negierend daran anknüpfen. Doch als hinreichendes Argument für den Primat einer chronologischen Gestaltung der Musikhistoriographie wird man dies kaum ansehen können; es mag einem so scheinen, weil es ein willkommenes Argument ist, um am Gewohnten festhalten zu können. Indes gibt es viel gewichtigere Argumente, die für andere Konzeptionen der Musikgeschichtsdarstellung sprechen: Auch wenn pädagogische Erwägungen hier prinzipiell außen vor bleiben sollen, lassen sie sich nicht immer gänzlich ausblenden; und es ist schon erstaunlich, dass Musikgeschichte, so wie sie normalerweise unterrichtet wird, vom Schwierigen zum Einfachen voranschreitet. Denn die orale Tradition einer irgendwo zwischen unseren Begriffen von Gesang und Rezitation sich bewegenden Gesangsweise und ihre Funktion im Rahmen einer durch und durch von religiösen Zeremonien und Ritualen durchdrungenen Lebenswelt zu verstehen, ist natürlich eine ungleich größere Herausfor-

¹⁰ Tübingen.

¹¹ Ebd.

¹² Würzburg.

derung, als Musik des uns so nahestehenden 19. Jahrhunderts zu interpretieren – von der zeitgenössischen, insbesondere populären Musik ganz zu schweigen. Pädagogisch betrachtet, müsste die Geschichte also vernünftigerweise retrograd erzählt werden.

Wichtiger noch aber ist dies: Eine Symphonie von Ludwig van Beethoven hat mit dem einstimmigen Gesang des 8. Jahrhunderts kaum mehr zu tun als mit, sagen wir, einer Ritualmusik des südlichen Afrika. Ob man die einstimmige Musik des Mittelalters sinnvollerweise als eine Voraussetzung für die Beethoven'sche Symphonie betrachten muss, kann man anzweifeln, aber selbst wenn dies in irgendeinem vertrackten Sinne so wäre, dann bedeutet dies keineswegs, dass man Beethoven besser versteht, wenn man den einstimmigen Gesang kennt, den Beethoven nicht kannte. Denn ein angemessenes Verständnis von Musik muss – anders kann ich es mir jedenfalls nicht vorstellen – von ihrer Einbindung in die je kultur- und zeitspezifischen sozialen, gesellschaftlichen, politischen, mentalitätsgeschichtlichen Koordinaten usw. ausgehen. Schon in den 1930er Jahren hatte Arthur O. Lovejoy gefordert, klassische Disziplinen wie Literatur- oder Musikwissenschaft gegen kulturspezifische Disziplinen auszutauschen. Es gäbe dann z. B. 14th- oder 20th-Century-Studies, die Literatur, Musik, Kunst, Politik, Gesellschaft etc. jeweils in einem Fach behandeln würden.¹³ Ob man damit nicht vom Regen in die Traufe käme, sei dahingestellt. Recht zu geben ist solchen Überlegungen aber insofern, als sie bewusst machen, wie sehr schon die Disziplinendefinition an der Konstruktion des jeweiligen Gegenstandes beteiligt ist.

Alternative Zugriffe auf Musik könnten über bestimmte Fragestellungen erfolgen, etwa nach Musik und Begräbniskultur, oralen Traditionen von Musik, ästhetischen Ideologien und ihren kompositorischen Umsetzungen, Musik im Krieg, Musik in Diktaturen usw. Es fällt wahrlich nicht schwer, lauter Fragestellungen zu finden, die allesamt interessanter erscheinen als die Frage danach, welche Komponistin oder welcher Komponist welche oder welchen anderen beeinflusst hat. Diese letzte Frage aber scheint die einzige ideologiefreie Rechtfertigung einer Musikgeschichte im Überblick sowie ihres chronologischen Aufbaus zu liefern.

¹³ Vgl. Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being* [1936], Cambridge u. a. 1964, S. 18.

2. Musikgeschichte und Kulturwissenschaft

Viele Studienverlaufspläne sehen neben den soeben behandelten Modulen zur Musikgeschichte im Überblick Module über die Sozialgeschichte oder die Kulturgeschichte der Musik vor. Letztere beide Labels verschwimmen ineinander. Keine Studienordnung scheint Sozial- und Kulturgeschichte in getrennten Veranstaltungen vorzusehen: Entweder sie enthält das eine Label oder das andere.¹⁴ Offenbar sind die Begriffe nicht scharf genug voneinander zu unterscheiden, um zwei distinkte Veranstaltungen oder Module aus ihnen abzuleiten. Beide werden also wohl als mehr oder weniger identisch betrachtet; in der Tat heißt es in einer Studienordnung auch einmal pauschal „Kultur- und Sozialgeschichte der Musik“¹⁵.

Bemerkenswert ist nicht so sehr, dass zwischen Kultur- und Sozialgeschichte verständlicherweise nicht hinreichend differenziert werden kann, um aus den jeweiligen Inhalten separate Modul- oder Lehrveranstaltungstypen zu bilden, sondern dass es neben einer Musikgeschichte eine Sozial- bzw. Kulturgeschichte der Musik geben soll. Denn was kann man sich unter einer Musikgeschichte ohne Berücksichtigung des gesellschaftlichen und kulturellen Kontextes vorstellen? Da Musik eine Äußerung von Menschen ist, die sich grundsätzlich in sozialen Verbänden zusammentun und kulturelle Formationen bilden – Aristoteles nannte den Menschen daher bekanntlich auch das „Zoon Politikón“¹⁶ –, muss wohl angenommen werden, dass Musik grundsätzlich ihre gesellschaftlichen und kulturellen Entstehungs- und Existenzbedingungen, ihre *raison d'être* eingeschrieben bleiben.

Alle Studienordnungen aber, die die Musikgeschichte neben ihre Kultur- und Sozialgeschichte stellen, suggerieren eine Separierbarkeit, hinter der zwei tief verwurzelte, gleichwohl durchaus fragwürdige Ansichten

¹⁴ Sozialgeschichte bzw. Musik und Gesellschaft etc.: Gießen, Göttingen, Kiel („Kompositions-, Sozial- und Ideengeschichte“), Leipzig („Musiksoziologie und Musikpsychologie“), Wien; Kulturgeschichte z. B.: Detmold, Dresden, Düsseldorf („Musik – Kulturen – Kontexte“), Köln („Musik, Kultur, Medien“), Weimar (HfM).

¹⁵ Graz (HfM).

¹⁶ Aristoteles, *Politika*, 1278b20.

stehen: zum einen die im vorigen Abschnitt erörterte Ansicht, es gäbe eine innere Entwicklungslogik der Musik, weshalb man Musikgeschichte als Werkgeschichte schreiben könne, und zum anderen die Ansicht, Musik sei eine autonome Kunst. Beides hängt aufs Engste miteinander zusammen, denn der Autonomiegedanke ist eine Voraussetzung für die Annahme einer inneren Entwicklungslogik. Die Unterscheidung einer eigentlichen Musikgeschichte einerseits und einer Sozial- und Kulturgeschichte andererseits impliziert, dass der sozial-kulturelle Kontext lediglich als ein akzidenteller Rahmen betrachtet wird, während doch die Annahme zunächst viel näher liegt, dass die Musik bis in ihre innersten Fasern von ihrem gesellschaftlichen Umfeld geprägt ist, dass sie an seine Bedingungen gebunden ist und die ihm entsprechenden Funktionen erfüllt sowie Emotionen in ihrer spezifischen historisch-kulturellen Gestalt ausdrückt. Man kann daher wohl kaum eine eigentliche, autonome Musikgeschichte bzw. eine Werkgeschichte von einer Kulturgeschichte der Musik differenzieren.

Nun gilt hier wiederum das oben bereits Gesagte: Komponistinnen und Komponisten reagieren in der Tat auf die Werke ihrer Vorgängerinnen und Vorgänger, und es wäre eine ideologische Prämisse, grundsätzlich zu leugnen, dass es in der Produktion von Musik Faktoren und Elemente geben kann, die von gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen unabhängig sind. Ausgerechnet diese aber zum alleinigen oder wenigstens entscheidenden Auswahlkriterium für Musikgeschichte zu machen, scheitert nicht nur daran, dass es nahezu unmöglich sein dürfte, solche Faktoren und Elemente zu bestimmen, weil sie ja einen schlüssigen Nachweis darüber voraussetzen, dass sie wirklich gesellschaftlich und kulturell unabhängig sind. Vielmehr spricht gegen ein solches Selektionskriterium auch ganz grundlegend, dass es für einen umfassenden Ansatz von Musikhistoriographie gar nicht wünschenswert und sinnvoll sein kann, ein komplexes Gebilde – die Musik – auf Anteile zu reduzieren, die gesellschafts- und kulturunabhängig sind. Ein annähernd angemessenes Verständnis eines Werkes wird man so jedenfalls nicht erlangen können.

Dabei ist es auch völlig unerheblich, welchen Begriff des Verständnisses man wählt, denn zu einer radikalen und nicht begründbaren Beschränkung führt ein solch einseitiger Blick allemal. Beispielsweise dürf-

te die Unterscheidung zwischen einem „gattungsgeschichtlichen“ und einem „kulturgeschichtlichen“ Thema – auch dies kommt in den Modulbeschreibungen vor¹⁷ – nicht ernsthaft aufrechtzuerhalten sein: Ein Seminar über die Oper, das sich nur damit beschäftigt, wie sich die Form der Arie verändert hat oder wie sich die Nummern-Oper in durchkomponiertes Musiktheater transformiert hat, ohne die sozialgeschichtlichen und kulturellen Rahmenbedingungen einzubeziehen, die einen solchen Wandel mit begründen und sich auf diese Weise in die Musik selbst eingeschrieben haben, erscheint als eine wissenschaftlich kaum legitimierbare Verkürzung.

3. Das Abendland und seine Verwandten

Vor einiger Zeit fragte ein Student bei mir als Modulbeauftragtem nach, ob er eine Hausarbeit über den Raga in den 1960er Jahren als Leistungsnachweis für eine musikhistorische Veranstaltung anrechnen lassen könne. Ein Kollege war der Meinung, dass das auf keinen Fall möglich sei, doch lässt sich schwer leugnen, dass der Raga der 60er Jahre ein historischer Gegenstand ist. Dennoch soll eine Arbeit über diesen Gegenstand keine historische Arbeit sein? Musikgeschichte ohne Spezifikation versteht sich hierzulande als Geschichte der abendländischen Musik. Nicht weniger als 14 Universitäten bzw. Hochschulen verwenden den Begriff an teils zentraleren, teils weniger zentralen Stellen zur Beschreibung des Gegenstandes der Musikgeschichte oder dessen, was von ihm abweicht.¹⁸ Zwei Studienpläne empfehlen sogar Eggebrechts *Musik im Abendlande* explizit als musikhistorische Kernlektüre.¹⁹

Dabei ist der Begriff des Abendlandes ein hoch belasteter politischer Kampfbegriff. Er ist, um das mit Worten Richard Fabers auf den Punkt zu bringen, „nicht nur antikomunistisch und antisozialistisch, sondern auch antidemokratisch und antiliberal. In seinen verschiedenen Ausprä-

¹⁷ Detmold.

¹⁸ Berlin (HU), Dresden, Fribourg, Gießen, Graz, Graz (HfM), Greifswald, Hamburg, Köln, Leipzig, Osnabrück, Saarbrücken, Tübingen, Wien.

¹⁹ Tübingen, Zürich.

gungen ist er autoritär bis faschistisch geprägt, elitär bis hierarchisch und klerikal bis neopagan – vor allem aber imperialistisch“²⁰. Nicht alle Untersuchungen des Begriffs sind derart polemisch gehalten wie diejenige Richard Fabers, doch die ideologische Belastung des Terminus wurde auch von anderen Autoren herausgearbeitet.²¹ Es ist jedoch aufgrund der schematischen Natur der Textsorte ‚Studienplan‘ kaum möglich, den Gehalt des Begriffs ‚Abendland‘ in Bezug auf musikhistorisches Denken zu spezifizieren.

Dass schon der Begriff nur Sinn ergibt, sofern man sich die Erde als Scheibe vorstellt, wo der Sonnenaufgang im Osten und ihr Untergang im Westen sich ereignet,²² verweist auf die Realitätsferne des Begriffs, sein logisches Gegenstück – das Morgenland bzw. der Orient – auf die in ihm angelegte ideologische binäre Opposition.²³ Um es noch einmal mit Richard Faber zu sagen: „Grundlegendes Kennzeichen aller konservativen Abendland-Utopien – vor und nach 1945 – ist die Stilisierung des Ostens zu einem den Westen ‚ewig‘ bedrängenden Erbfeind: synchron ein asiatisch wie kommunistisch definiertes Russland.“²⁴ Man kann nun nicht einfach den ideologischen Gehalt des Begriffs ‚Abendland‘ auf die Deutung der musikhistorischen Curricula anwenden, sondern muss danach fragen, welche Funktionen er in diesem spezifischen Zusammenhang besitzen mag.

²⁰ Richard Faber, *Abendland. Ein politischer Kampfbegriff*, 2. Aufl., Berlin u. Wien 2002, S. 10.

²¹ Heinz Herz, *Morgenland – Abendland. Fragmente zu einer Kritik abendländischer Geschichtsbetrachtung*, Leipzig 1963; Heinz Hürten, „Der Topos vom christlichen Abendland in Literatur und Publizistik nach den beiden Weltkriegen“, in: *Katholizismus, nationaler Gedanke und Europa seit 1800*, hrsg. von Albrecht Langner, Paderborn u. a. 1985, S. 131–154; Jonas Jost, *Der Abendland-Gedanke in West-Deutschland nach 1945. Versuch und Scheitern eines Paradigmenwechsels in der deutschen Geschichte nach 1945*, Hannover 1994; Dagmar Pöpping, *Abendland. Christliche Akademiker und die Utopie der Antimoderne 1900–1945*, Berlin 2002.

²² Herz, *Morgenland – Abendland*, S. 14f.

²³ Eine Auseinandersetzung mit dem Orientalismus beleuchtet daher zugleich das Selbstverständnis derer, die sich dem Abendland zugehörig fühlen. Die einschlägige Studie zum Orientalismus stammt von Edward Said, *Orientalism*, New York 1979.

²⁴ Faber, *Abendland*, S. 12.

Eindeutig ist zunächst die Funktion der Abgrenzung des Eigenen vom Anderen. Deutlich wird dies insbesondere bei der Definition des Gegenstandes der Musikethnologie, die sich einer Studienordnung zufolge „ausgewählten Musikkulturen außerhalb des europäisch-abendländischen Kontextes schriftlich überlieferter Musik widmet“²⁵. In der Regel wird der Begriff hingegen eingesetzt zur inklusiven Spezifizierung des musikhistorischen Gegenstandsbereichs. Musikgeschichte im Überblick behandelt die abendländische Musikgeschichte.

Es stellt aber keine geringe Herausforderung dar zu definieren, was das Abendland sei. Dass zur Eingrenzung auch hierbei immer wieder geradezu metaphysische Konstruktionen herangezogen wurden, zeigt der Versuch Eggebrechts, Wesen und Substanz der abendländischen Musik mit den Begriffen von Emotion, Mathesis und Zeit bzw. Rationalität und Emotion auf den Punkt zu bringen.²⁶ Ein geringfügiges Problem stellt hierbei die Tatsache dar, dass es sicher nicht schwerfallen wird, Musik anderer (d. h. üblicherweise nicht zum Abendland gezählter) Kulturen zu finden, die die genannten Merkmale aufweisen.²⁷ Ein schwerwiegendes Problem besteht hingegen darin, dass große Teile der Musik jener Kulturen, die üblicherweise dem Abendland zugeschrieben werden, Mathesis bzw. Rationalität nur in sehr geringem Maße ausgeprägt haben. Sogenannte Volksmusik bildet daher auch oft den Gegenstand der Musikethnologie. Man muss sich aber die Absurdität einer solchen Konstruktion klarmachen, die letztlich ein soziales Kriterium, das mit der Rationalisierung in Form von Schriftlichkeit, Theoretisierung usw. verbunden war, zum Selektionskriterium einer historischen Wissenschaft macht. Vergleichbar wäre sie mit einem Ansatz von Historiographie, der lediglich die Geschichte der Aristokratie behandelt,

²⁵ Wien.

²⁶ Carl Dahlhaus u. Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?*, 2. Aufl., Wilhelmshaven 1987, S. 33 u. 188 bzw. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, 5. Aufl., München u. Zürich 2004, S. 40.

²⁷ Vgl. Albrecht Schneider, „Die Geschichtlichkeit der Kunst und die außereuropäische Musik“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 24 (1979), S. 11–74, hier: S. 12–14, 31 u. 37; Vladimir Karbusicky, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*, Hamburg 1995, S. 56.

während er die übrigen Ereignisse der Ethnologie überließe, wie es das vor der Aufklärung auch gab.

Eggebrechts Versuch einer Begriffsklärung – und man muss ihm immerhin zugutehalten, dass er ihn gewagt hat –, soll indes nicht die Analyse des naturgemäß dünnen Quellenmaterials ersetzen. Eines scheint zunächst klar: Abendland ist weder ein präziser geographischer noch ein präziser politischer Terminus. Da außerhalb unseres curricularen Quellenmaterials die Konstruktion des Abendlandes im Allgemeinen über die Behauptung einer Wertegemeinschaft geschieht, insbesondere die Behauptung christlicher Werte, ist es sinnvoll, sich in den Studienplänen auf Spurensuche nach spezifischen Wertvorstellungen zu begeben. Denn irgendetwas muss ja diese unheimliche Einheit suggerieren.

Nun wäre es methodisch problematisch, Abendlandideologien anderer Kontexte auf die Studienordnungen zu projizieren. Welche Vorstellungen die Einheit ‚Abendland‘ in den Curricula begründet, lässt sich daraus nicht ableiten. Aber die zentrale Funktion des Konstrukts ist eindeutig: Es soll den Gegenstand der Musikgeschichte bestimmen und von anderen Musiken abgrenzen. Nur sind die Einheit und der Zusammenhang ihres traditionell überkommenen Gegenstandsbereichs fragwürdig geworden.²⁸ Der Begriff des Abendlandes dient dazu, eine solche Einheit dennoch zu konstruieren. Und in den Studienplänen finden sich zwei weitere Kategorien, die offenbar dasselbe Ziel verfolgen: nämlich zum einen die Kategorie „Kunstmusik“, „artifizielle Musik“ bzw. „komponierte Musik“.²⁹ Einige Studienordnungen implizieren durch ihre Begrifflichkeiten, dass Unterhaltungsmusik, Volksmusik oder Popmusik nicht zu ihren Gegenständen gehören, ohne dass dies eindeutig konstatiert würde.³⁰ Die andere Kategorie ist die der „schriftlich tradierten Musik“: Schrift, Notation bzw. Paläographie tauchen in zahlreichen Dokumenten als Teil des Curriculums oder aber in beschreibenden Abschnitten der Studienordnungen auf.³¹ Höchst

²⁸ Martin Greve, „Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der ‚Musikethnologie‘“, in: *Die Musikforschung* 55 (2002), S. 239–251.

²⁹ Bern, Gießen, Göttingen, Karlsruhe, Kiel, Köln.

³⁰ Basel u. Heidelberg.

³¹ Basel, Bern, Detmold (HfM)/Paderborn, Freiburg, Fribourg, Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Innsbruck, Münster, Regensburg, Saarbrücken, Salzburg, Tübingen, Würzburg, Zürich.

aufschlussreich ist die in einem solchen Abschnitt anzutreffende Bezugnahme auf den „europäisch-abendländischen Kontext schriftlich überlieferter Musik“³².

Aufgrund der funktionellen Kongruenz der Konzepte ‚Abendland‘, ‚Kunstmusik‘ und ‚Schriftlichkeit‘ ist zu vermuten, dass diese Konzepte nicht einfach nebeneinander stehen, sondern sich ergänzen: Die abendländische Musik meint zuallererst wohl immer die schriftlich überlieferte Kunstmusik. Sowohl der Begriff der Kunstmusik als auch der der schriftlich überlieferten Musik bilden dabei ein Selektionskriterium ab, das den Gegenstand der Musikgeschichte definiert und deutlich werden lässt, dass es sich beim Abendland – oder mit welchem Begriff auch immer man den Gegenstand der Musikgeschichte benennen möchte – um ein Konstrukt aus kulturellen Gegenständen handelt, die besondere Qualitätsmerkmale erfüllen müssen. Es ist eine Geschichte, deren Gegenstand nicht die Musik ist, obwohl sie als Musikgeschichte bezeichnet wird, sondern eine Menge als würdig erachteter Typen von Musik. Weil das Abendland weder geographisch noch kulturell definiert wird, ist es konsequent, dass sogenannte Volksmusik Europas nicht zum Gegenstand der Musikgeschichte gehört, obwohl die sogenannte Kunst- und die sogenannte Volksmusik ein und derselben Kultur angehören (und sich überhaupt kaum überzeugend definieren und voneinander eindeutig abgrenzen lassen). Das musikalische ‚Abendland‘ ist, das wird hier deutlich, eine soziale Konstruktion, denn sie fasst ausschließlich die vermeintlichen Leistungen bestimmter intellektuell führender Schichten zusammen. Deshalb sind Volksmusik und Popmusik, wie noch zu zeigen sein wird, musikhistorisch exterritorial. Hier wird bis heute die schon bei Forkel anzutreffende perspektivische Einschränkung der Geschichtsschreibung deutlich, die dieser ganz explizit machte, indem er darauf verwies, dass in dem Moment, da die Musik in der Antike zur Kunst geworden sei, die Musik der Handwerker „in der Geschichte der Musik [...] unerheblich“ sei.³³

³² Wien.

³³ Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Bd. 1, hrsg. von Othmar Wessely (= Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung 8), Leipzig 1788 [Reprint Graz 1967], S. 409; vgl. dazu auch Frank

Wie man sieht, suchte nicht nur Eggebrecht nach dem Wesen der abendländischen Musik, sondern auch die Studienordnungen setzen ein solches Wesen implizit voraus: Es wird bald im Begriff der Kunst gefunden, bald im Konzept der Schriftkultur. Doch eine solche Wesenskonstruktion verdeckt die Frage, ob die Differenzen nicht das eigentlich Wichtige sind. Hat die Musik des Mittelalters wirklich so viel mit der Musik der Romantik zu tun? Oder handelt es sich nicht vielmehr um zwei grundsätzlich unterschiedliche Musikkulturen? Und ist es relevant, dies überhaupt festzusetzen? M.E. ist es dies nicht und wohl auch nicht wirklich durchzuführen, denn wie wollte man entscheiden, ob die Musik des Mittelalters mehr mit der Romantik zu tun hat als indische Ragas? Die Einheit muss aber suggeriert werden, weil sonst die Einheit der abendländischen Musik zerbricht und damit der Gegenstand der Historischen Musikwissenschaft undeutlich wird.

Statt vom ‚Abendland‘ vom ‚Westen‘ oder von ‚Europa‘ zu sprechen, hat zwar den Vorteil, dass so auch nicht-schriftliche Traditionen und Volksmusik integriert werden können (auch wenn dies längst nicht konsequent geschehen dürfte). Aber diese Begriffe weisen ähnliche geographisch-politische Uneindeutigkeiten auf. Die einzige Möglichkeit, den normalerweise durch das Label ‚Musikgeschichte‘ im curricularen Sinne abgedeckten historisch-kulturellen Raum als Einheit zu begründen, scheint, wie gesagt, darin zu bestehen, objektive Einflüsse und Traditionsbildungen als begriffskonstitutive Mechanismen zu betrachten. Man kann allerdings wirklich anzweifeln, ob dieses Kriterium stark genug ist, um den Gegenstand einer Wissenschaft sinnvoll zu begründen.

Angesichts dieser Problematik gerät leicht aus dem Blick, was möglicherweise viel näherliegt: dass sich nämlich die unterschiedlichen historischen Epochen ebenso als Reihe von aufeinanderfolgenden und ineinander übergehenden, an sich aber eigenständigen und distinkten Kulturen begreifen lassen. Der Terminus ‚Abendland‘ suggeriert eine kulturelle Konstanz, Einheit und Identität, die es vermutlich gar nicht gibt und nie gegeben hat. Damit soll nicht geleugnet werden, dass es einen mehr oder weniger engen oder losen Zusammenhang zwischen den christlich

geprägten Kulturen gegeben haben mag. Aber weshalb er größeres Gewicht haben soll als die zum Teil tiefgreifenden Unterschiede zwischen den zeitlich aufeinander folgenden Kulturen der Geschichte, ist keineswegs einsichtig. Inwiefern sich sinnvollerweise aus der christlichen Prägung ein Wesensmerkmal aller ‚westlichen‘ Musik ableiten ließe, wird man kritisch fragen dürfen. Und dass, wenn dies gelänge, ein solches Kriterium wichtiger wäre als die jeweilige Besonderheit der historischen Kulturen, kann man sofort abstreiten. Denn dies wäre eine nicht begründbare, wertende Prämisse.

4. Die Exterritorialität der Popmusik

Bereits im vorigen Abschnitt habe ich den Begriff der Exterritorialität der Popmusik einfließen lassen. Ich weiß nicht, was Popmusik ist, halte den Begriff aber immer noch für akzeptabler als den der populären Musik; definierbar ist keiner, doch dass einigermaßen verständlich sei, was gemeint ist, darf vielleicht vorausgesetzt werden. Wählte man das Label ‚populäre Musik‘, so eröffnete sich ein Feld, angefangen beim Volkslied, über Tanzmusik und andere Formen der unterhaltenden und funktionalen Musik von der Antike bis zur Gegenwart, über Opernparaphrasen, Haus- und Salonmusik bis hin zu Schlager und Easy Listening, wenn man im Abendlande bleibt. Faktisch aber meint diese Kategorie eben doch lediglich die moderne Popmusik, einschließlich Rock, Metal, Techno usw. Oft umfasst sie auch Jazz.

Die Wahl des Begriffs ist nur ein Randproblem; viel virulenter ist das Problem der Exterritorialität. Das ist natürlich ein schiefer Begriff, aber genau dadurch soll er auf ein Problem aufmerksam machen. Das Territorium des Abendlandes, des Westens oder Europas ist, selbst wenn man die strengsten Maßstäbe anlegt, seit weit über einem halben Jahrhundert von Popmusik derart überflutet, dass es aus historischer Perspektive geradezu absurd erscheinen muss, dass sie nicht den Hauptgegenstand einer jeden Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts bildet. (Weniger traditionelle Studienpläne wiederum schütten nicht selten das Kind mit dem Bade aus, indem sie völlig vergessen, dass Popmusik andererseits eben auch bloß ein gutes halbes Jahrhundert alt ist, dem – nach wie

vor in der Kategorie des Abendlandes und seiner Verwandten gedacht – rund 2500 Jahre andere Musik gegenüberstehen.)

Zu den schönsten, aufschlussreichsten und auch skurrilsten Funden, die man machen kann, wenn man nach musikhistorischen Konstruktionen aktueller Musikhistoriographie sucht, gehört sicher das *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, wo Rock- und Popmusik sowie Jazz zwei von 14 eigenständigen Bänden einnehmen, denen vier Bände Musikgeschichte gegenüberstehen. Pop-, Rockmusik und Jazz sind demnach aus der Geschichte ausgegliedert.³⁴ Genau dies ist in der Tat, was man in den Studienordnungen beobachten kann: Popmusik steht außerhalb der Musikgeschichte; mit Blick auf das Abendland ist sie exterritorial. Einerseits gibt es Module, die die Musikgeschichte abdecken; andererseits gibt es Module zur Popmusik, als ob diese eben kein Teil der Geschichte wäre.³⁵ Nirgendwo wird deutlicher, wie tief sitzende ideologische Urteile die Konstruktion von Musikgeschichte bestimmen. Denn für den unvoreingenommenen Blick muss klar sein, dass die in einem kulturellen Raum vorkommenden musikalischen Zeugnisse zunächst einmal gleichwertiges historisches Material darstellen. Eine Separierung in das geschichtsträchtige und nicht-geschichtsträchtige Material ist ebenso absurd wie die Klassifikation des einen als Kunst und des anderen als Nicht-Kunst.

Dass die Popmusik oft als das dem Abendländischen gegenüberstehende Andere aufgefasst wird, lässt sich auch an Studienordnungen greifen, die Popmusikforschung und Musikethnologie als eine einzige Subdisziplin des Faches Musikwissenschaft definieren.³⁶ An einer Universität wird die Popmusik auch in den Gegenstandsbereich der Systematischen Musikwissenschaft geschoben:³⁷ Man weiß nicht so recht, wohin damit. Dabei kann man ernsthaft fragen, ob man wirklich die Neue Musik, die gewissermaßen als der eigentliche Gegenstand der zeitnäheren Musik-

³⁴ *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Elmar Budde u. a., Laaber 1999–2007.

³⁵ Detmold (HfM) / Paderborn, Gießen, Göttingen, Graz, Graz (HfM), Innsbruck, Köln, Salzburg, Weimar (HfM). Eindeutig aufgehoben ist die Grenze nur in Osnabrück. In Wien findet sich ein Modul, das in schwer verständlicher Weise aktuelle Musik und Populäre Musik beinhaltet, aber auch unterscheidet.

³⁶ Köln, Innsbruck.

³⁷ Potsdam.

geschichte gilt, verstehen kann, wenn man die Popmusik nicht mit einbezieht. Denn erstens ist es – so legitim es sein mag, auch einmal sich auf die Szene der Neuen Musik zu konzentrieren – schlechthin abwegig, eine Musikgeschichte der, sagen wir, 1960er Jahre zu schreiben oder zu unterrichten, die nicht neben Luigi Nono, Steve Reich, Pierre Boulez, John Cage, Karlheinz Stockhausen usw. auch James Brown, The Beatles, Janis Joplin, Bob Dylan, Herbie Hancock, Roy Black usw. behandelt. Es wäre schlicht und ergreifend schlechte Geschichtsschreibung.

Im Übrigen sollte man die Querverbindungen zwischen den Szenen nicht unterschätzen. 1927 meinte Hans Heinz Stuckenschmidt: „Der Einfluss des Jazz ist, direkt wie indirekt, so groß, dass man sagen kann, 90 % der neuen Musik ist ohne ihn undenkbar.“³⁸ Das klingt so daher gesagt und war es wohl auch. Aber es reflektiert womöglich sehr viel mehr von der musikalischen Realität der 1920er Jahre, als sich eine deutsch-österreichisch-tümelnde Musikhistoriographie träumen ließe, die ohne recht nachvollziehbaren Grund die Zweite Wiener Schule und atonale Kompositionstechniken derart in den Vordergrund gerückt hat, dass alles andere inzwischen als Marginalie erscheint: Erwin Schulhoff, George Antheil, Darius Milhaud, Igor Strawinsky, Pavel Haas, Ernst Krěnek, Nikos Skalkottas usw. bestätigen ja durchaus die Einschätzung Stuckenschmidts.

Viel wichtiger aber als solche Einflüsse sind die subtileren, möglicherweise jedoch umso nachhaltigeren Zusammenhänge. M.E. ist Neue Musik, für die eine gewisse Negationsobsession ja bis heute konstitutiv ist, letztlich überhaupt nur vor dem Hintergrund der omnipräsenten Popmusik verständlich.³⁹ Neue Musik reagiert negierend auf den Mainstream; gäbe es diesen nicht, gäbe es auch jene nicht. Insofern untermau-

³⁸ Hans Heinz Stuckenschmidt, „Perspektiven und Profile“, in: *Melos* (1927), S. 72–78, hier: S. 74. Auf das Zitat wurde ich durch Doris Lanz aufmerksam.

³⁹ Siehe dazu auch Frank Hentschel unter Mitarbeit von Andreas Domann u. Almut Ochsmann, *Die Wittener Tage für neue Kammermusik. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik* (= Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft* 62), Stuttgart 2007, S. 233; sowie Frank Hentschel, „Neue Musik in soziologischer Perspektive. Fragen, Methoden, Probleme“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 5 (2010), S. 38–42, online verfügbar unter: http://www.musikderzeit.de/de_DE/journal/current/showarticle,31287.html (16.02.2012), S. 9.

ert die Exterritorialisierung der Popmusik ausgerechnet jene alten Ideologien der Musikhistoriographie, gegen die sich Popmusikforscherinnen und -forscher eigentlich zur Wehr setzen müssten.

Eine Studienordnung, die sich der ideologischen Vereinnahmung entziehen und sowohl der Komplexität historisch-kultureller Zusammenhänge als auch der prinzipiellen Unendlichkeit sinnvoller Fragestellungen und Methoden gerecht werden will, kann nur eine Studienordnung sein, die weitestgehend auf die Festlegung konkreter Inhalte verzichtet. Und je unterschiedlicher die Studiengänge von Hochschule zu Hochschule gestaltet sind, desto vorteilhafter wird es für die Wissenschaft sein.

Abbildungsverzeichnis

- S. 13 Alexander Rehding: Transkription der zweistimmigen Musik, die aus der „Kugel der Isis“ zu hören ist.
- S. 19 Alexander Rehding: Vergleichende Darstellung von (chinesischer) Pentatonik und (griechischem) Tetrachord.
- S. 23 Roussiers tabellarische Darstellung historischer musikalischer Systeme. Aus: Pierre-Joseph Roussier, *Mémoire sur la musique des anciens*, Paris 1770, S. 24.
- S. 24 Roussiers Darstellung des ägyptischen Musiksystems als eine über dreieinhalb Oktaven führende chromatische Tonleiter. Aus: Pierre-Joseph Roussier, *Mémoire sur la musique des anciens*, Paris 1770, S. 64.
- S. 28 Ausschnitt aus einer Grabmalerei der Nekropole von Saqqârah, die sich heute im Ägyptischen Museum Kairo befindet. Aus: *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. 2, Lfg. 1, *Musik des Altertums. Ägypten*, hrsg. von Hans Hickmann, Leipzig 1961, S. 25.
- S. 51 Quartorganum der *Musica enchiriadis*. Photo: Gerald Raab. Msc. Var.1, fol.57r. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek Bamberg.
- S. 56 Stemma der Überlieferung der *Musica enchiriadis*. Aus: *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis. Recensio nova post Gerbertinam altera ad fidem omnium codicum manuscriptorum*, hrsg. von Hans Schmid, München 1981, S. x. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bayrischen Akademie der Wissenschaften.
- S. 157 Giambattista Tiepolo: *Die von der Zeit enthüllte Wahrheit (La Verità svelata dal Tempo)*. Vicenza, Museo Civico. Photo: akg-images/Cameraphoto.
- S. 159 Chronos präsentiert den Spiegel der Wahrheit, Vignette aus dem Libretto zu Benedetto Pamphili/ Carlo Cesarini, *Il trionfo del tempo nella bellezza ravveduta*, Rom 1725. Rar. Libr. Orat. 18. Jh. 310. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Historischen Instituts Rom.
- S. 184 Juliane Riepe: Händel-Bilder. Konstanten und Wandel vom 19. bis ins frühe 21. Jahrhundert.