

***Musikwissenschaft:
systematisch, historisch oder gar nicht?***

Ausarbeitung eines Vortrags zum 60. Geburtstag von Bernd Enders
Symposium am 8. Dezember 2007 in Osnabrück

(Version Februar 2008)

von:

Herbert Bruhn
Schmarjestrasse 6
22767 Hamburg
herbertbruhn@t-online.de

.1 Einleitung

Systematische contra historische Musikwissenschaft – so sollte der Vortrag eigentlich heißen. Ausgangsbasis für die Arbeit war der Eindruck, den die Tagung der Gesellschaft für Musikforschung im Jahr 2007 in Köln hinterlassen hatte: Während wieder überall Stellenpläne gekürzt und Institute eingestellt werden (zuletzt in Rostock), wurde in Köln Selbstzufriedenheit zelebriert. Der gesellschaftliche Wandel lässt neue Forschungsgebiete in den Medien, der Musiktherapie, dem Musikmanagement, der Entwicklung der Jugend, der Begabungsforschung und der älteren Menschen entstehen – und die Musikwissenschaft lässt zu, dass sich die Forschung in andere Fächer verlagert. Erneut wie schon um 1900 nehmen Psychologie und Ethnologie der Musikwissenschaft die Theorieentwicklung aus der Hand, diesmal allerdings gestärkt durch die neuen Methoden der Neuropsychologie (Kohlsch & Schroeger, 2008).

Gravierend ist der Umstand, dass sich die meisten Musikforscher in Deutschland der Gegenwart zu verweigern scheinen: Die einen, indem sie sich immer tiefer in Musik vergraben, die immer weiter zurück liegt, um hier die letzten immer weniger bedeutsamen Künstler wieder zu beleben. Die anderen, weil sie sich weigern, die neue Musik unserer Zeit als Forschungsgegenstand ernstzunehmen – die moderne rockpoporientierte Musik, die mit Drumset, Gitarre, Keyboard und Lautverstärkung arbeitet und sich weltweit ausgedehnt hat. Und dies alles findet in großer Selbstverständlichkeit und Einmütigkeit statt.

Die Frage der Kontroverse zwischen Systematischer und Historische Musikwissenschaft, die in den letzten Jahren bei Stellenausschreibungen immer wieder zur Niederlage der Systematiker wendete (München, Köln), entwickelt sich zur Frage, ob Musikwissenschaft in der derzeit überwiegend angebotenen Form eine Überlebenschance in der deutschen Wissenschaftslandschaft hat: Wird es weiterhin wissenschaftliche Forschung zum Thema Musik geben?

.2 Zwei Episoden als Einstieg in das Thema

Ende 2001 bis Mitte 2002 bin ich – mehr durch Zufall als geplant – in allen Musicals gewesen, die zu der Zeit in Hamburg liefen: Cats und Mamma mia im Operettenhaus, Phantom der Oper und Titanic in der Neuen Flora

und König der Löwen im „Buddy Holly-Zelt“ im Hafen. Kurz danach habe ich eine Vorstellung der Tosca an der Hamburgischen Staatsoper gesehen. Staunend habe ich erkannt, dass sich das Publikum im Musical wie in der Oper sehr ähnlich war: Die Bekleidung gehoben, das Verhalten festlich und sichtlich in aufgeregter Erwartung eines Kulturereignisses. Es gab im Buddy-Holly-Zelt sogar heiße Himbeeren mit Vanilleeis – in meiner Vorstellung eine unverzichtbare Zugabe für ein Bühnenerlebnis, seit die Münchener Staatsoper dies in den 1960er Jahren einführte. Ich war jedoch erschrocken darüber, wie matt die Show in der Staatsoper wirkte. Die Staatsoper schien Kompetenz an das Hamburger Musical abgegeben zu haben. Selbst heiße Himbeeren mit Vanilleeis habe ich in der Staatsoper nicht mehr gefunden.

Eine zweite Episode, aus dem Jahr 2006: Ich lese von den Feierlichkeiten um den 80. Geburtstag von Peter Alexander (30. Juni 2006). Und mir fiel ein, dass Hans Werner Henze am Tag darauf ebenfalls seinen 80. Geburtstag feiert. Ich habe nicht gewusst, dass beide fast auf den Tag gleich alt sind und spreche das Thema in einer Lehrveranstaltung an. Erstaunt musste ich zur Kenntnis nehmen, alle kannten Peter Alexander, aber nur drei Studierende wussten, dass Hans Werner Henze etwas mit Musik zu tun hat.

.3 Konfliktstoff: Die Musik der Musikwissenschaft

Dies mag ein Spezifikum von Musiklehrerausbildung im Norden des Landes sein. Unverkennbar ist jedoch: Die Kluft zwischen der traditionellen Musikwissenschaft und der lebendigen Musikkultur unserer Gesellschaft wird immer größer: Der überwiegende Teil der Musikforscher ist damit beschäftigt, die Geschichte mitteleuropäischer Musikentwicklung zu bearbeiten. Mit großer Sorgfalt und mit hohem persönlichen Einsatz wird nahezu jeder Zeitabschnitt der Musik von der ersten Aufzeichnung römischer Choraltraditionen bis hin zu Hans Werner Henzes 10. Sinfonie ausgeleuchtet und verschriftlicht. Vertreten werden die Musikforscher durch die Gesellschaft für Musikforschung, die mit fast 2000 Mitgliedern eine der größten Wissenschaftlervereinigungen von Mitteleuropa ist. Man beschäftigt sich mit der Musik von gestern und vorgestern.

Wenige Forscher kennen sich in der Musik des 20. Jahrhunderts aus – vor allem blenden die meisten von ihnen den überwiegenden Teil der real existierenden Musik aus. Gemessen an der großen Mitgliederzahl beschäf-

tigen sich erstaunlich wenige Musikforscher der Gesellschaft für Musikforschung mit moderner Musik – und zwar mit moderner Musik, wie sie die Gesellschaft, die Bevölkerung unseres Kulturkreises versteht.

Starke Impulse gehen heute von den Musiksoziologen an, wie man auf der Tagung im Sommer 2007 in Ludwigsburg feststellen konnte – die Organisatorin Renate Müller wird mit dem Thema der Selbstsozialisation (Müller, Glogner & Rein, 2007) in der Gesellschaft für Musikforschung nicht zur Kenntnis genommen.

Müllers Arbeit wäre jedoch gar nicht denkbar ohne die Entwicklungen der 1980er und 1990er Jahre (Rösing, 1987), für die die Aktivitäten von Helmut Rösing, verbunden mit den Namen Eckehart Jost, Georg Maas und Thomas Phleps stehen. Historische Musikwissenschaftler verstehen die Popmusik als eine Art künstlicher Musik, die ihre Existenz alleine der Musikindustrie verdankt. Dadurch bleibt die Erforschung der Geschichte der Popmusik überwiegend Journalisten und Fans von Popgruppen überlassen, die Biografien zu Musikpersönlichkeiten der aktuellen Musik verfassen.

Die negative Einstellung von traditionsorientierten Vertretern und Vertreterinnen der Musikwissenschaft ist nicht zuletzt durch Theodor W. Adorno zu erklären: Seine Kritik an den Musikpädagogen nach dem 2. Weltkrieg führte zur Stigmatisierung der populären Musikstilrichtungen (dazu Günther, 1985): Das Kunstwerk sollte im Mittelpunkt aller Betrachtungen stehen. Höchstes Ziel der Beschäftigung mit Musik wurde in der vollständigen intellektuellen Durchdringung und der Imagination des Musikstück beim Lesen von Partituren angesehen (Adorno, 1962; Gieseler, 1986). Rock, Pop und Jazz wurden dabei von vorneherein ausgeschlossen.

.4 Die wirkliche moderne Musik

Adorno war nicht aktuell informiert, als er in den Musiksoziologievorlesungen der 1950er Jahren die „grölende Gefolgschaft von Elvis Presley“ dem Jazzpublikum zuordnete (Adorno, 1968, S. 24). Dennoch nahmen Musikwissenschaftler die Feiern zum 100. Geburtstag zum Anlass, Adornos Bedeutung auch für das neue Jahrtausend zu betonen. Dabei kann man es als bewiesen ansehen: Die „Philosophie der neuen Musik“ betraf bereits mit Erscheinen des Buches die experimentelle Ausrichtung einer alten Musik. Rockpoporientierte Musik ist die Ars nova unserer Zeit. Die von Adorno „neu“ genannte Musik, die experimentelle zeitgenössische Musik ist

eine Seitenentwicklung der *Ars antiqua*, der mitteleuropäischen Kunstmusik.

Von Wissenschaftlern aus Hamburg, Kassel und Bremen ist deutlich gemacht worden, dass die Popmusik im Zentrum musikwissenschaftlicher Forschungsaktivität stehen sollte. Popmusik ist nicht nur ein soziologisches oder wirtschaftliches Thema, sondern ein im Kern musikwissenschaftliches. Dies haben die Ausführungen von Wolfgang Jaedtke im Jahrbuch des Arbeitskreises Studium populäre Musik ASPM von 2000 deutlich gemacht (siehe Tabelle 1). Wir haben einen umbruchartigen Stilwandel, einen Epochenwechsel verpasst, der vor mehr als fünfzig Jahren stattfand.

Dabei ist der Umbruch sogar deutlicher als der Übergang von Barock zur Klassik – damals erkennbar an der Entwicklung des Klaviers und der bürgerlichen Musikkultur. Im 20. Jahrhundert stand das Drumset als zentrale musikalische Neuentwicklung für den Epochenumbruch – gleichzeitig die gesellschaftlich bedeutsame Entwicklung der Jugendkulturen (dazu Baacke, 1987).

Der Begriff Popmusik wird von Wolfgang Jaedtke (2000) nicht auf *populär* im Sinne von *beliebt* oder *unterhaltend* eingeengt. Popmusik ist bereits lange etabliert und ermöglicht innerhalb ihres Stils die Differenzierung nach ernster und unterhaltender Musik. Mit Popmusik ist ein konkreter, musiktheoretisch beschreibbarer Stil gemeint, durch den ein großer Teil der Gesellschaft Mitteleuropas und des angloamerikanischen Raums sein Lebensgefühl artikuliert.

Tatsächlich handelt es sich nicht mehr um eine Abfolge von Modetrends, sondern um ein interaktives Nebeneinander sich weiterentwickelnder Stile (vgl. Budde, 1998, S. 44ff). Die stilistische Einheitlichkeit von Popmusik klar definierbar. Besonders auf den *Kanon des Verbotenen* soll verwiesen werden: Die Tabus (bzw. modern ausgedrückt, die „does and donts“) zeugen von einem implizitem Bewusstsein für Stil und Geschichte der Popmusik und deuten auf eine breite Basis gemeinsamen künstlerischen Empfindens zwischen Musikhörern und Produzenten. Außerdem ist deutlich, dass es sich nicht mehr um eine Abfolge von Modetrends handelt, sondern um ein interaktives Nebeneinander differenzierter und sich entwickelnder Stile (vgl. Budde 1998, S. 44ff).

Tabelle 1: Stilmerkmale von Popmusik, zusammengetragen von Wolfgang Jaedtke (2000).

Instrumentation: Mit nur geringfügigen Varianten Schlagzeug, E-Bass, (E)Gitarren, Keyboard, Gesangsstimmen und fakultativ Soloinstrumente wie das Saxophon. Klangfarbe vom durchgehenden Schlagzeugfundament (Groove) und den elektronisch erzeugten Klängen dominiert.

Lyrische Grundhaltung: Primär Ausdrucksmusik in Liedform, Ausdruck von Gemüthsheiten und Geföhlen. Popmusik ist Vokalmusik mit der formalen Struktur des Strofenlieds. Dynamische Entwicklungen sind nicht beabsichtigt.

Metrik und Agogik: Überwiegend Zweierstrukturen (4/4-Takt), Dreiergliederung fast nur übergeordnet in Melodielinien (ternäre Rhythmisierung) oder in Formstrukturen des Blues (3 mal 4 Takte).

Melodik: Ausbildung einer Melodieform, die sich dem gesungenen Wort bis hin zum Sprechgesang anschmiegt. Anwendung von Verzierungsstechniken, die wie natürliche Unschärfen wirken (Verschleifung der Töne, Glissandi, vorschlagartiges Anzielen einzelner Töne, leichte Alternationen, Blue Notes).

Satzweise und Harmonik: Drei Typen werden unterschieden, der homophone Akkordsatz-Typ sowie homophoner und polyphoner Ostinatotyp. Reine Durmoll-tonale Abschnitte werden vermieden zu Gunsten eines Moll-ähnlichen Modus. Verwendung von leittonfreien Skalen, in denen man den Eindruck von modalen Tonskalen und modaler Harmonik erhält: Quintverwandtschaften sind durch Parallelakkordik ersetzt.

Kanon des Verbotenen: Wie in der klassischen Musik hat sich eine Anzahl von Regeln entwickelt, die von Jaedtke in Anlehnung an Adorno (1991, S 40) als „Kanon des Verbotenen“ bezeichnet werden können - Tabus, die man nicht durchbricht, will man stilistisch dazu gehören. Zu diesen Tabus gehört u. a. die Vermeidung von Terz- und Sextparallelen, von gebrochenen Akkorden oder Melodiesequenz (Folgen von gleichen Melodieabschnitten auf unterschiedlichen Tonstufen).

Die Beschäftigung mit Popmusik ist eine originär historische Aufgabe – dennoch wird die wissenschaftliche Forschung an die Systematiker delegiert. Noch 1992 wurde die am weitesten verbreitete Musik des 20. Jahrhunderts so wenig ernst genommen, dass sie mit 29 Seiten Text im letzten von 12 Bänden des Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft berücksichtigt wurde – Rock, Pop und Jazz als Anhängsel an die Volksmusik (Wicke, 1992).

.5 Ein weiterer Konflikt

Der Konflikt um die Definition „moderne Musik“ ist nicht einmal der wichtigste – er wird gewissermaßen außerhalb der traditionellen Musikwissenschaft geführt und ist bereits entschieden: Seit dem Bestehen von Klas-

sik-Radio hat die Ars antiqua den Oberbegriff „Klassische Musik“ erhalten, auch wenn dies von historischen Musikwissenschaftler abgelehnt wird.

Ebenso sicher, wie die gemeine Bevölkerung weiß, was moderne Musik ist, weiß allerdings ein Vertreter der traditionellen Musikwissenschaft, dass diese moderne Musik gar nicht Musik sein kann. Die Fronten bleiben verhärtet.

Als weiteren Konflikt erlebt man innerhalb der Musikforschung das Verhältnis zwischen den Historikern und den Vertretern der sogenannten Systematischen Fächer. Historiker contra Systematiker - was die beiden Fächer prinzipiell unterscheidet, kann man nach Cook (1998) mit datenreich und datenarm kennzeichnen. Hermeneutisch, interpretierende historische Forschung ist datenarm – systematische Forschung macht für Erkenntnisgewinn eine reiche Datenerhebung notwendig.

Forschungsentscheidungen der Zukunft werden ohne ausreichende Datensammlung nicht akzeptiert werden. Dennoch werden Musikwissenschaftlerstellen überwiegend für Historiker ausgeschrieben und mit Historikern besetzt. Natürlich gilt es, den Bedarf der Musikhochschulen an qualitativ hochwertigen Musikgeschichtevorlesungen abzudecken. Aber dies kann nicht die Zukunft der Musikwissenschaft in Deutschland sein.

Bemerkenswert war in diesem Zusammenhang eine scheinbar unwichtige Terminkollision auf der Kölner Tagung der Gesellschaft für Musikforschung. Sektion III war der Tagungsabschnitt, der vom einladenden Kölner Lehrstuhlinhaber Uwe Seifert organisiert wurde – an diesem Nachmittag fanden gleichzeitig die Arbeitsgruppensitzungen „Freie Forschungsinstitute“ und „Musikwissenschaft an der Universität“ statt. Wer Interesse an der Vereinspolitik hatte, war ausgeschlossen von den Themen der Systematiker (und umgekehrt). Gedankenlosigkeit und Nachlässigkeit oder Desinteresse? In jedem Fall aber Leichtfertigkeit im Umgang mit der Zukunft, denn gerade 2007 in Köln wurde deutlich, dass Ethnologie, Psychologie und Physiologie Fortschritte aufweisen, die zu einer Neubewertung musikwissenschaftlicher Ziele führen müssten (vgl. dazu das Vorwort zum Neuen Handbuch Musikpsychologie: Bruhn, Kopiez & Lehmann, 2008).

Beim Kampf um die Neubesetzung von Stellen wurden allzu oft die Stellenbeschreibungen so gewendet, dass man Historiker auf Systematikerstellen berufen konnte. Neue Gebiete wurden dadurch nicht von Musikwissenschaftlern besetzt: Ganz wichtige Themen wie Musikwirtschaft, Musikmanagement, Sound-Branding, Veranstaltungspädagogik werden bereitwillig in die Hände anderer Fächer wie Kommunikationswissenschaft oder Publi-

zistik gelegt. Selbst innerhalb der Musikwissenschaften trennen sich Musikwissenschaftler von den Musikpsychologen, Musikpädagogen, Akustikfachleuten, Musikmediziner.

Bei der Bearbeitung der letzten auffindbaren Kleinmeister aus Barock und Renaissance vergessen die Historiker, dass sich die ganze Welt in und außerhalb der Universitäten verändert hat. Folge des jahreslangen beharrlichen Aussitzens war bereits die Gründung des Arbeitskreises Studium populäre Musik ASPM (1982) und der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie (1983). Dass die Gründung der Gesellschaft für Systematische Musikwissenschaft Ende der 1980er Jahre in Hamburg nicht gelang, ist eher erstaunlich.

.6 Grounded theory – die Suche nach Bodenhaftung

Im Dezember 2007 wurden die Deutschen mit den Ergebnisse der einer ZDF-Umfrage konfrontiert: Wer ist Deutschlands beliebtester Musiker? Herbert Grönemeyer – an zweiter Stelle Udo Jürgens. Erst an dritter Stelle Mozart. Dann Ludwig van Beethoven (6. Platz), Richard Wagner (21. Platz) und Johann Sebastian Bach (34). Nur vier Namen aus der Musik der deutschen Musikwissenschaft!

In derselben Woche hatte Udo Jürgens Premiere mit seinem Musical „Ich war noch niemals in New York“. Zusammen mit einem befreundeten Rundfunkredakteur, Musicalspezialist, hat meine Frau die Vorpremiere für die Presse gesehen. Ich war gleichzeitig in einem Konzert der Musikhochschule Hamburg – der Bassist Frank Reinecke spielte Uraufführungen von Hamburger und Münchener Komponisten (Peter Michael Hamel, Nikolaus Brass, Erhan Sanri, Manfred Stahnke und Hans Lüdemann). Ein wunderbares Konzert – aber hier wussten meine Freunde noch nicht einmal, dass Udo Jürgens ein Musical zusammengestellt hat („Ach, der ist in Hamburg?“). 48 Stunden später waren bereits die ersten vier Monate der Musical-Spielzeit bis auf Einzelkarten ausverkauft.

In beiden Fällen handelt es sich um moderne Musik: bei Peter Hamel um die moderne Musik der Musikfachleute, bei Udo Jürgens um moderne Musik im Sinne der breiten Bevölkerung. Niemand hat es bisher als wichtig angesehen, einmal empirisch herauszufinden, wie der Begriff „modern“ denn in Bezug auf Musik verwendet wird.

Wie stark die Einstellungen auseinander driften, konnte ich auf einer Tagung der Körper-Stiftung im Januar 2008 in Hamburg erkennen. Eingela-

den waren die Vertreter der pädagogischen Programme von Konzertveranstaltern – anwesend waren Vertreter nahezu aller Konzerthäuser in Mitteleuropa sowie die Intendanten oder Chefdraturgen großer Konzertsorchester. Eine deutsche Konzertpädagogin äußerte sich besonders stolz darüber, dass es ihr gelänge, traditionelle Klassikliebhaber mit Werken experimenteller Musik so zu konfrontieren, dass sie der Musik nicht ausweichen können. Der Trick: Das ungeliebte schwierig zu hörende Werk wird zwischen einem international bekannten Solisten und einem der Hauptwerke der symphonischen Literatur gespielt, so dass niemand den Saal verlassen kann. Ein Trick, der den mündigen Konzertbesucher wütend machen kann. Mit solchen Tricks schafft man keine nachhaltige Zuneigung für experimentelle Klassik.

Ausländische Vertreter (wie der Intendant der Philharmonie Luxemburg) belegten dagegen eindrucksvoll, dass sie ihre Konzerthäuser als Einheit verstehen, in der Popmusik ebenso wie Jazz und klassische Musik vertreten ist – moderne Musik verbunden mit älterer Musik. Das Prinzip war, der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu folgen und aus ihr heraus die Entscheidungen für das Musikprogramm des Hauses heraus zu treffen.

Wissenschaftlich gesehen ist dies „grounded theory“ als vorbildliche Praxis! Grounded theory gilt in der deutschen Musikwissenschaft als Neuerung der 1990er Jahre – historisch handelt es sich um eine Forschungseinstellung, die auf die Kultursoziologie der 1930er Jahre zurückgreift: Die Wahrnehmung ist die Grundlage der Musik, gesellschaftliche und soziale Gebundenheit das Umfeld der Forschung – bereits im alten Handbuch Musikpsychologie von 1985 wird auf Boesch (1980) und Mead (1934) verwiesen – als Forschungsparadigma ist diese Einstellung bereits bei Silbermann (1957) und Nettl (1983) selbstverständlich (siehe Bruhn, Oerter & Rösing, 1985, S. 5 f).

.7 Die Themen der Musikwissenschaft: freiwilliger Abschied

Soweit mir bekannt ist, wurde die Musikwissenschaft eigentlich nie öffentlich für ihre Themenauswahl in der Forschung kritisiert. Implizit sieht sich das Fach aber immer wieder Kritik ausgesetzt und reagiert darauf. Die Forderung Adornos nach einer Verwissenschaftlichung des Musikunterrichts hat zunächst ein breites Arbeitsfeld für musikwissenschaftliche Themen mit sich gebracht. So ist die Didaktik der Musik von Michael Alt eigentlich als Ritterschlag für die Analyse von Musikstücken zu bezeichnen – der

Zeitpunkt markiert die Gesellschaftsfähigkeit der Musikwissenschaft (Alt, 1968).

Mit der Verbreitung der Methoden in der Musikpädagogik wurden die Ergebnisse der Musikwissenschaft allerdings auch der Anwendung in der Schule ausgesetzt und diskutiert. So wird natürlich die Frage gestellt, ob man einer Sonate von Beethoven, Schubert oder Hindemith gerecht wird, wenn man sie nach dem Prinzip der Sonatenform analysiert. Oder es wird nachgefragt, dass das Romantische an Schubert sei, wo er doch praktisch gleichzeitig mit dem Klassiker Beethoven gelebt habe.

Die Folge dieser selten offen geäußerten Nachfragen war nicht, dass man sich verstärkt übergreifenden Aussagen zur Formenlehre oder zu Epochen- definition zugewandt hätte. Im Gegenteil: Es wurden Themenbereiche aufgegeben. Kaum ein Musikwissenschaftler wagt es noch, eine Lehrveranstaltung „Formenlehre“ anzubieten, da für die Abweichungen von Form- prinzipien offensichtlich keine Antworten bereit standen. Dabei ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Prinzip der Formentwicklung mitteleuropäischer Musik weiterhin grundlegend. Helmut Rösing wies bereits den Weg, als er in der „Orientierung Musikwissenschaft“ über die Formen wissenschaftlichen Umgangs mit Musik schrieb (Rösing & Petersen, 2000). Der Rückzug musikwissenschaftlicher Forscher aus der Formenlehre hat zur Folge, dass sich in den Schulen Halbwissen reproduziert.

Und auch zur Epochengliederung werden Themen freiwillig aufgegeben: Zum Beispiel ordnete Carl Dahlhaus für das Neue Handbuch der Musik- wissenschaft die mitteleuropäische Musikentwicklung nicht nach Musikstil- len, sondern schlicht nach Jahrhunderten. Erstaunlicherweise funktioniert dieses Ordnungsprinzip nahezu ebenso gut wie die Stilcharakterisierung von Renaissance, Barock und Klassik – und man vermeidet auf jeden Fall die Diskussion darüber, wann denn die barocke Epoche abgeschlossen sei, wie Telemann oder Johann Sebastian Bach einzuordnen seien oder was das Klassische an Beethovens späten Quartetten sei (zur Diskussion von Epo- chendefinitionen siehe Rienäcker & Rösing, 1998).

Die daraus erwachsene Praxis ist jedoch der schlechteste Weg, den man hätte gehen können: Alleine durch die Titel der einzelnen Bücher mit „Mu- sik des x-ten Jahrhunderts“ werden erneut Kategorien geschaffen, diesmal jedoch unsachgemäß und ohne Theoriehintergrund.

Man kann sogar sagen, dass die Nichtdefinition zur Folge hat, dass zwei bis drei Definitionen nebeneinander und konkurrierend verwendet werden: Historische Musikwissenschaftler nennen die mitteleuropäische Kunstmu-

sik ab ca. 1950 „modern“. Manchmal werden auch die Komponisten der expressionistischen Phase wie Hindemith, Strawinsky oder die Vertreter der Neuen Wiener Schule modern genannt – dies ist aber eher die Bezeichnung von Konzertbesuchern für Musik, die sie nicht so einfach verstehen können, weil das Tonalitätsgefüge komplex ist oder sich in der Auflösung befindet. Für Musikwissenschaftler ist modern ein Stilkriterium, für den Musiknutzer wird der Begriff „Modern“ zum Abwertungskriterium: modern = häßlich,

Die Mehrheit der Bevölkerung bezeichnet nur aktuelle Popsongs oder Schlager als moderne Musik. Die Musik von Elvis, den Beatles oder den Stones gilt als „Opa-Musik“, die Songs von ABBA ebenso wie Yesterday und Satisfaction als Klassiker. Und hier überholt die musikhörende Gesellschaft die traditionelle Musikwissenschaft auf allen Spuren: Nicht nur, dass die Moderne anders definiert ist – selbst das was von dem normalen Musikhörer, dem normalen Popmusikhörer, klassisch genannt wird, unterscheidet sich bereits epochal: klassisch als Begriff für „besonders gut, herausragend“, als Qualitätslabel für etwas, dem man überdauernden Wert zuschreibt.

.8 Die Themen der Gesellschaft für Musikforschung

Das Forschungsgebiet Musik wird in der Deutschen Forschungsgemeinschaft ausschließlich von der Gesellschaft für Musikforschung vertreten – das heißt, die Gesellschaft für Musikforschung hat als einzige das Vorschlagsrecht bei die Wahlen der Fachvertreter in den Gutachtergremien.

Die Gesellschaft tritt in der Öffentlichkeit durch die viermal im Jahr erscheinende Zeitschrift „Die Musikforschung“ auf. Der Titel signalisiert den Anspruch auf Vertretung des gesamten Bereichs der Vertretung, der Inhalt ist jedoch wenig umfassend (Tabelle 2):

- Die Themen betreffen nur in den Nachrufen Inhalte nach 1980.
- Popmusik ist nicht vertreten.
- Themen der Systematischen Musikwissenschaft sind nicht vertreten.
- Weniger als 50 % der Inhalte sind wissenschaftliche Beiträge.
- Der Servicecharakter wird mit dem umfangreichen Buch- und Notenbesprechungsteil deutlich (Tabelle 3).

Ausführlich wird über Tagungen und Sonderveranstaltungen berichtet. Dabei stammen die Berichte überwiegend von deutschen Instituten, selten von Instituten außerhalb des deutschsprachigen Bereichs. Die Vernetzung mit

Tabelle 2: Themenschwerpunkte der wissenschaftlichen Beiträge in der Zeitschrift „Die Musikforschung“ in den zehn vergangenen Ausgaben. Keines der Themen zum 20. Jahrhundert betrifft Popmusik, Jazz oder Rock.

	ab2/2005	2006	bis 3/2007	Anzahl
20. Jahrhundert	4	6	3	13
19. Jahrhundert	5	3	5	13
18. Jahrhundert	0	4	2	6
früher	6	4	3	7

Tabelle 3: Anteile der Beiträge, in Prozent zum Gesamtumfang der Zeitschrift „Die Musikforschung“ in den letzten 10 Ausgaben.

	ab2/2005	2006	bis 3/2007	Mittelwert
wiss. Beiträge	52 %	48 %	49 %	47 %
Berichte über Tagungen	17 %	17 %	14 %	16 %
Buchbesprechungen	28 %	34 %	30 %	31 %

internationalen Musikwissenschaftlichen Forschungsgesellschaften ist gleich null. Die Tagungen anderer deutscher Musikverbände sind nicht erwähnt (Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung AMPF, Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie DGM, Arbeitskreis Studium Populäre Musik ASPM, Deutsche Gesellschaft für Musiktherapie DGMT).

Im Prinzip ist es nicht falsch, wenn eine Forschungsgesellschaft sich auf einen Teilaspekt des Gesamtgebiets konzentriert. Es ist zwar nicht ehrenhaft, aber durchaus statthaft, sich ausschließlich mit Lieblingsthemen auseinander zu setzen und einen wesentlichen Teil der Forschung für sich auszublenden. Der Trend, den Zeitraum von ca. 1200 bis 1950 in den Vordergrund des Interesses zu rücken und historisch aufzuarbeiten, ist ungebrochen: Klassische Musik ist das Wertvolle und Edle, mit dem sich die Historiker auseinander setzen.

Der Rest bleibt der Systematischen Musikwissenschaft vorbehalten. In manchen Instituten greifen Systematiker gerne zu, da man ihnen zum Beispiel mit der Geschichte der Popmusik freiwillig ein wichtiges Thema der Musikwissenschaft überlässt. Die Geschichtsschreibung ist originäres Thema der Historischen Musikwissenschaft – die Geschichte der Popmusik scheint jedoch nicht dazu zu gehören.

Die Ablehnung der Popmusik beginnt beim Namen: Seit den 1970er Jahren sprechen Musikwissenschaftler von der „Populärmusik“ – eine Be-

zeichnung, die eher an eine Krankheit (Pulmonalinfekt, Coronarverengung) erinnert als an Popmusik. Eine Musik, die eher Gefahr und Manipulation bedeutet – was für ein Glück, dass sie ohnehin in sich zusammenfallen wird, wenn die Industrie ihre Millionen abzieht (naive Aussage eines Kollegen auf der erwähnten Tagung in Köln).

Popmusik, ihre Stilentwicklung und die Biografien der Musiker und Komponisten ist mittlerweile lange Thema von Journalisten oder schriftstellerisch begabten Fans. Die Zeitschrift, die am besten über die aktuellen Stilrichtungen und Entwicklungen in Deutschland schreibt, ist sogar Teil der PR einer Verkaufskette: WOM.

.9 Abgabe von Forschungsthemen: freiwilliger Abschied

Ebenso wie die Biografie- und Geschichtsforschung der modernen Musik werden weitere Themen der Musikforschung freiwillig an Andere abgegeben. Vermittlungsaspekte werden zum Beispiel überhaupt nicht berücksichtigt.

Zusammen mit den Kommunikationswissenschaftlern ist in den letzten Jahrzehnten viel im Bereich Musikvermittlung und Musikmanagement geschehen. Nahezu jedes Konzerthaus in Mitteleuropa und jedes Musiktheater in Deutschland hat mittlerweile nach englischem und amerikanischen Vorbild eine pädagogische Abteilung, um das Angebot des Hauses an neue Zielgruppen zu vermitteln und neue Hörergruppen zu begleiten. Wenn Musikwissenschaftler in diesem Bereich tätig werden sollen, so sind sie nicht gut genug ausgebildet. Unabhängig von der mangelnden Ausbildung in populären Musikstilrichtungen fehlen meist detaillierte Kenntnisse des Musiklebens, Fertigkeiten in der Kommunikation von Konzepten (Werbung), markt- und betriebswirtschaftlichen Kenntnissen sowie die Erfahrungen im Bereich Management von Musik- und Kulturveranstaltungen.

Auch der Rundfunkbereich wird nicht gut bedient. Wie in einem authentischen Bericht über die Berliner Szene der Klassiksender deutlich wird, lassen sich selbst promovierte Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen nicht befriedigend für die Moderation eines Klassiksenders einsetzen, da sie zu geringe Literaturkenntnisse mitbringen und sich nicht mit den aktuell vorhandenen Aufnahmen der Künstler im Repertoire der Medienkonzerne auskennen (Gembris, Kraemer & Maas, 2004).

Bundesweit entstehen zur Zeit Initiativen mit dem Schlagwort „Jedem Kind ein Instrument“. Der Nutzen und die Bedeutung von Musik in der

Entwicklung von Kindern und Jugendlichen ist allen Menschen sehr präsent. Die Forschung hierzu wird jedoch nicht von Musikwissenschaftlern, sondern von Psychologen (Spsychiger, 1993; Oerter & Bruhn, 2005) und Musikpädagogen (Bastian & Kormann, 2001) durchgeführt. Auch die Psychologie der musikalischen Entwicklung liegt mittlerweile in der Hand von Musikpädagogen oder Entwicklungspsychologen (Gembris, 1998; Schwarzer, 2000; Stadler Elmer, 2005).

Weitere Abwanderungstendenzen erkennt man, wenn man die Liste der von der DFG geförderten Musiktagungen durchblättert. Insgesamt wurden 12 Veranstaltungen gefördert – mit der zeitgenössischen Musik (inklusive der Popmusikrichtungen) beschäftigen sich ausschließlich andere als musikwissenschaftliche Institute (Tabelle 4).

Tabelle 4: Von DFG im Jahr 2006 geförderte wissenschaftliche Tagungen zum Thema Musik – auffällig ist, dass die modernen Themen nicht von musikwissenschaftlichen Instituten beantragt wurden.

Diedrich/ <i>Englisches Seminar</i> , Münster - Crossover: African american and germany
Honneth/ <i>Institut für Sozialforschung</i> , Frankfurt - Bob-Dylan Konferenz: „There's no way back home“. Zum kritischen Gehalt von Dylans Werken
Tadday/Musikwissenschaften, Bremen - Robert Schumanns Spätwerk
Altenburg, Musikwissenschaften/Jena - Spontini und die Oper im Zeitalter Napoleons
Steinbeck/Musikwissenschaft, Köln - Bach und die deutsche Tradition des Komponierens
Werbeck/ <i>Kirchenmusik in Greifswald</i> - Universität und Musik im Ostseeraum
Loos/Institut für Musikwissenschaft, Leipzig Robert Schumann und die Öffentlichkeit
Leopold/Musikwissenschaften, Heidelberg - Theater um Mozart ...
Probst-Effah/ <i>Musikalische Volkskunde</i> , Köln - Regionalität in der musikalischen Popularkultur
Blumenröder/Musikwissenschaften, Köln - Iannis Xenakis
Gervink/Hochschule für Musik Dresden - Carl Maria von Weber ...

Die Themen für Tagungen und Symposien, die im Jahr 2006 von der DFG bezuschusst wurden, stammen zur Hälfte aus dem historischen Bereich, unter anderem von den Fachvertretern der Gesellschaft für Musikforschung in den Gutachtergremien der DFG. Popmusik, schwarzafrikanische Musik und Bob Dylan werden jedoch nicht von Musikwissenschaftlern behandelt.

Mehrere Frage entstehen daraus:

- Offensichtlich gibt es nur wenig Anträge auf Unterstützung einer Tagung durch die DFG, denn von 240 bezuschussten wissenschaftlichen Tagungen sind nur elf mit Musikbezug verzeichnet.
- Gab es keinen musikpsychologischen, musikpädagogischen oder musiktherapeutischen Antrag, auch nicht von den Forschungsgesellschaften der Musikpädagogik?
- Oder waren die Anträge der Systematiker und der Pädagogen alle nicht gut genug?

.10 Folgerungen und Forderungen

Ursprünglich habe ich gedacht, wir haben lediglich innerhalb der Musikwissenschaft ein Problem der Akzeptanz der systematischen Forschung. Während der Analyse der Probleme ist mir deutlich geworden, dass wir es mit einem Problem des gesamten Fachs Musikwissenschaft zu tun haben. Es gibt eine große Gruppe von Vertretern und Vertreterinnen des Fachs, die sich sicher darin sind, ihre Arbeit richtig zu machen. Der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung hat dies gerade vor einem halben Jahr in der Neuen Musikzeitung betont: „Akademische Nabelschau“ nannte er die Kritik, die geübt wurde. Es würden zwar an vielen Traditionsuniversitäten Stellen gestrichen. Aber insgesamt wird die Kritik an der Musikwissenschaft als „idée fixe“ abgetan (Altenburg, 2007).

Symptomatisch sehe ich den Verfall der Berliner Szene. Berlin war seit dem 19. Jahrhundert Zentrum der Musikforschung. Noch zu Beginn der 1990er Jahre gab es sieben Institute, in denen wissenschaftlich erhebliche Beiträge zur Musikforschung entstanden sind:

1. Freie Universität Berlin
2. Humboldt-Universität zu Berlin
3. Technische Universität Berlin
4. Hans Eisler Hochschule für Musik
5. Universität der Künste
6. Museum für Völkerkunde
7. Musikabteilung in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Als relevante Forschungsstelle wird in wenigen Jahren lediglich die Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität übrigbleiben. Die beiden Musikhochschulen werden als Service weiterhin traditionelle Musikgeschichte anbieten. Es ist kaum erklärbar, wie es zu diesen radikalen Kürzungen kommen konnte. Sicher ist aber, dass der Berliner Szene nicht klar gewesen ist, dass sie durch mangelnde Kooperation und durch Passivität nach der politischen Wende die Ausgangsbasis für eine in der Welt führende Position verspielt haben. Hieran sind alle Schuld, Historiker, Systematik und Musikethnologen (ja, man höre und staune, auch dieses Fach hat es in Deutschland gegeben!).

Es ist schon viel versäumt worden, da wesentliche Impulsgeber des letzten Jahrhunderts sich nicht mehr in der Szene engagieren. Führende Vertreter der Gesellschaft für Musikforschung, die sich für eine Öffnung der The-

men eingesetzt hatten, sind in diesen Jahren in Pension gegangen: Helga de la Motte-Haber, Klaus-Ernst Behne, Eckehard Jost, Günter Kleinen – mahnende Stimmen werden leiser. Junge Musikwissenschaftler können es sich nicht leisten, die Stimmen zu erheben, da eigentlich jedes Berufungsverfahren in Deutschland von Historikern dominiert wird. So ist es auch nicht verwunderlich, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik und Musikkultur mit nicht einem einzigen Wort im Abschlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“ erwähnt wurde (Deutscher Bundestag, 11. Dezember 2007). Ein schlechtes Zeichen für die Zukunft?

Eine direkte Forderung soll diese Klage beschließen: Es muss unverzüglich gewährleistet werden, dass die Gesellschaft für Musikforschung den Alleinvertretungsanspruch für die Musikforschung aufgibt. Es ist dringend notwendig, dass die folgenden Verbände einbezogen werden:

1. Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie DGM
2. Deutsche Gesellschaft für Musiktherapie DGMT
3. Arbeitskreis Studium populärer Musik ASPM
4. Arbeitskreis Musikpädagogische Forschung AMPF

Erwähnt werden soll auch, dass es neuerdings auf meine Anregung hin einen Expertenkreis Angewandte Musikwissenschaften gibt – eine Kreis von jungen Musikfachverständigen aus Wirtschaft, Kommunikation und Wissenschaft, die bisher nirgends eine wissenschaftliche Heimat gefunden haben.

Die gravierenden Veränderungen der Universitäten durch das Bachelor-Master-System sind in ihren Folgen für die Musikwissenschaft noch nicht absehbar. Es ist aber wahrscheinlich, dass die derzeitige Situation nicht aufrechterhalten werden kann: Früher konnte man Musikwissenschaft als angenehmes Nebenfach zu allen anderen Fächern hinzuwählen – eine nette Beschäftigung, die auch die Freizeit zu beleben half. Unter dem Druck der neuen Leistungsmaßstäbe wird bald nachgefragt werden, warum man denn bestimmte Inhalte lernen soll. Kompetenzvermittlung statt Wissen und Bildung – welche Kompetenzen vermittelt die Beschäftigung mit mittelalterlichen Musik oder dem Kontrapunkt im 17. Jahrhundert?

Mit der Antwort auf diese Frage gebe ich gleichzeitig eine Antwort auf die Anfangsfrage: Nur eine Wissenschaft, die Kompetenzen für den Umgang mit Musik im 21. Jahrhundert vermittelt, hat Überlebenschancen. Und ich irre mich sicher nicht, wenn ich behaupte, dass man diese Kompetenzen nicht im Umgang mit Mittelalter, Beethoven und Ligeti erwirbt.

Literatur

- Adorno, T. W. (1962). *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp (2. erweiterte Auflage Rowohlt 1968).
- Alt, M. (1968). *Didaktik der Musik*. Düsseldorf: Schwann (4. Auflage 1977).
- Altenburg, D. (2007). Die Lust an der akademischen Nabelschau. *Neue Musikzeitung NMZ*, 56 (7), 15 (siehe auch <http://www.nmz.de/nmz/2007/07/p-hochschule.shtml>).
- Baacke, D. (1987). *Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung*. Weinheim: Juventa (2. Auflage 1993).
- Bastian, H.-G. & Kormann, A. (2001). Transfer im musikpädagogischen Diskurs Definitorenische und methodologische Reflexionen zur Evaluations- und Entwicklungsforschung. In: Gembris, H., Kraemer, R.-D. & Maas, G. (Hg.), *Macht Musik wirklich klüger? Musikalisches Lernen und Transfereffekte (Musikpädagogische Forschungsberichte Bd. 8)* (S. 39-66). Augsburg: Wißner.
- Boesch, E. E. (1980). *Kultur und Handlung: Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern: Huber.
- Bruhn, H., Oerter, R. & Rösing, H. (1985). Musik und Psychologie - Musikpsychologie. In: Bruhn, H., Oerter, R. & Rösing, H. (Hg.), *Musikpsychologie - Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen* (S. 3-11). München: Urban Schwarzenberg.
- Bruhn, H., Kopiez, R. & Lehmann, A. C. (Hg.) (2008). *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Reinbek: Rowohlt.
- Cook, N. (1998). *Music. A very short introduction*. Oxford: University Press.
- Gembris, H. (1998). *Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung*. Augsburg: Wißner (3. Auflage 2007).
- Gembris, H., Kraemer, R.-D. & Maas, G. (Hg.) (2004). Vom Kinderzimmer bis zum Internet. *Musikpädagogische Forschung und Internet (Musikpädagogische Forschungsberichte Band 9)*. Augsburg: Wissner-Verlag.
- Gieseler, W. (1986). *Orientierung am musikalischen Kunstwerk oder: Musik als Ernstfall*. Kassel: Bärenreiter.
- Koelsch, S. & Schroeger, E. (2008). Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikverarbeitung. In: Bruhn, H., Kopiez, R. & Lehmann, A. C. (Hg.), *Musikpsychologie. Das neue Handbuch* (S. 393-412). Reinbek: Rowohlt.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self and society. From the standpoint of a social behaviorist*. Chicago: University Press.

- Müller, R., Glogner, P. & Rein, S. (2007). Die Theorie der musikalischen Selbstsozialisation: Elf Jahre ... und ein bisschen weiser? *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, 19, 11-30.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Oerter, R. & Bruhn, H. (2005). Musikpsychologie in Erziehung und Unterricht. In: Oerter, R. & Stoffer, T. H. (Hg.), *Spezielle Musikpsychologie. Enzyklopädie der Psychologie: Musikpsychologie Bd. 2* (S. 555-624). Göttingen: Hogrefe.
- Rienäcker, G. & Rösing, H. (1998). Epochendefinitionen und Geschichtsschreibung. In: Bruhn, H. & Rösing, H. (Hg.), *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs* (S. 409-429). Reinbek: Rowohlt.
- Rösing, H. (Hg.) (1987). *Ist Popmusik die Volksmusik von heute?* Beiträge zur Populärmusikforschung - Arbeitskreis Studium Populäre Musik: Band 1.
- Rösing, H. & Petersen, P. (2000). *Orientierung Musikwissenschaft: Was sie kann, was sie will*. Reinbek: Rowohlt.
- Schwarzer, G. (2000). Musikalische Wahrnehmungsentwicklung: Wie Kinder Musik hören. *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, 16, 55-76.
- Silbermann, A. (1957). *Wovon lebt die Musik? Prinzipien der Musiksoziologie*. Regensburg: Bosse.
- Spychiger, M. (1993). Musik und außermusikalische Lerninhalte. In: Bruhn, H., Oerter, R. & Rösing, H. (Hg.), *Musikpsychologie. Ein Handbuch* (S. 360-368). Reinbeck: Rowohlt (4. Auflage 2002).
- Stadler Elmer, S. (2005). Entwicklung des Singens. In: Oerter, R. & Stoffer, T. H. (Hg.), *Spezielle Musikpsychologie. Enzyklopädie der Psychologie: Musikpsychologie Bd. 2* (S. 123-152). Göttingen: Hogrefe.
- Wicke, P. (1992). Jazz, Rock und Popmusik. In: Stockmann, D. (Hg.), *Volks- und Populärmusik in Europa (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 12, hg. von Carl Dahlhaus und Hermann Danuser)* (S. 445-477). Laaber: Laaber.