

Ludwig Finscher

Diversi diversa orant.

Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft

Meine Damen und Herren,

zunächst eine gute Nachricht: dies wird ein kurzer Vortrag. Ich hoffe, daß er Ihnen nicht allzuviel Unbehagen verursachen wird. Ich hoffe andererseits, daß er für Diskussionen sorgen wird. Der Untertitel lautet *Bemerkungen*. Das ist wörtlich zu verstehen: ich kann weder eine systematische Darstellung der Situation noch einen erschöpfenden faktischen Überblick bieten, vielmehr Bemerkungen zu einer Reihe von Problemen und Entwicklungen – und problematischen Entwicklungen –, die mir etwa in den letzten zehn Jahren aufgefallen sind. Keine dieser Bemerkungen ist in irgendeiner Weise persönlich gemeint; es geht mir um das, was ich für Trends und Symptome halte, nicht um Personen. Konzentrieren werde ich mich auf die deutsche, nicht die deutschsprachige Musikwissenschaft. Die Entwicklungen in der Schweiz und in Österreich laufen seit längerer Zeit deutlich anders als in der Bundesrepublik, und das ist schon ein Teil des Problems. Der Haupttitel des Vortrages lautet *Diversi diversa orant*. Dies ist das Motto, das Nicolas Gombert einer Motette voranstellte, die er in seinem zweiten Buch vierstimmiger Motetten in Venedig 1541 drucken ließ.¹ Der Superius der Motette singt das *Salve regina* samt seiner gregorianischen Melodie, leicht verziert; die drei übrigen Stimmen singen gleichzeitig eine Reihe anderer marianischer Antiphonen, jeweils mit ihren eigenen Melodien. Es entsteht ein sehr dichter, imitationsfreier, gleichwohl sinnfällig gegliederter Satz von großer melodischer und klanglicher Eleganz. *Diversi diversa orant*: sie beten in einer Sprache, aber mit verschiedenen Gebeten, und zu einer Person, im Dienste einer Sache. Die enge Bindung an den gregorianischen Choral, der vierstimmige Satz, der durchgehende gleichzeitige Vortrag vierer verschiedener Texte sind Allegorien der – im Sinne der christlichen Tradition – weltumfassenden Sache, um die es geht. Damit bin ich in mehrfacher Hinsicht beim Thema. Man könnte sich wünschen, daß Gomberts Motette auch eine Allegorie der Situation der deutschen Musikwissenschaft sei: so vielgestaltig, so zentral auf eine Sache, die Musik, bezogen, so wohlgeordnet, zu so vielen Themen, aber in einer Sprache sprechend. Aber die Wirklichkeit ist längst nicht so harmonisch geordnet, und als Allegorie taugt Gomberts Werk schon deshalb nicht, weil es in Deutschland kaum noch einen Menschen gibt, der sich mit der Musik jener Epoche beschäftigt. Liest man das Verzeichnis der Lehrveranstaltungen für das kommende

¹ Das Motto ist eine Paraphrase des Anfangs eines Distichons des neo-ovidischen Elegikers Maximilianus aus dem 9. Jahrhundert: *Diversos diversa iuvant* (Eleg. 1, 103). Die Verse 103-110 vertonte Jacobus Gallus im vierten Teil seiner *Moralia* (postum 1596 erschienen). Vgl. Hartmut Krones, *Musik und Humanismus in Prag Rudolfs des II. am Beispiel der „Moralia“ von Jacobus Gallus*, in: Wiener humanistische Blätter 33 (1992), S. 57-74. Ich danke dem Kollegen Krones für den freundlichen Hinweis.

Semester im jüngsterschienenen Heft der *Musikforschung* und nimmt man die verfügbaren Informationen über außeruniversitäre musikwissenschaftliche Institutionen und deren Aktivitäten – also vor allem die Freien Forschungsinstitute – hinzu, dann ergibt sich zunächst der bezwingende Eindruck blühender Landschaften. Die Freien Forschungsinstitute mit ihren großen und langfristig angelegten Editionen – Institute, um deren Organisation und Effizienz uns die Musikwissenschaft in anderen Ländern seit langem beneidet – leisten eine bewundernswerte Arbeit, obwohl sich ihre finanziellen Bedingungen langsam, aber kontinuierlich verschlechtern. Innerhalb des Faches gibt es – seit jeher und immer noch – eine Neigung, diese Leistungen als Kärner-Arbeit und „bloße“ Philologie geringzuschätzen, aber die Institute können sich damit trösten, daß ihre Arbeit derjenige Teil der musikwissenschaftlichen Aktivitäten ist, der unmittelbar in die Öffentlichkeit hineinwirkt und der einem Laienpublikum – zum Beispiel Politikern – ganz sinnfällig macht, was Musikwissenschaftler so treiben und was dabei herauskommen kann. Infolgedessen ist dies der Bereich des Faches, der in der politischen Öffentlichkeit am ehesten bemerkt und für förderungswürdig gehalten wird, zumal hier mit einfachen und griffigen volkswirtschaftlichen Argumenten gearbeitet werden kann (etwa auf der Linie input-output). Die Musikwissenschaft sollte sich dieser Vorteile gerade in einer Zeit, in der die Universitäten unter zerstörerischen Druck geraten sind, bewußt sein und die Freien Forschungsinstitute als einen Kern der fachlichen Organisation und der fachlichen Inhalte begreifen. Hinzu kommt, daß die Freien Forschungsinstitute in der Forschungslandschaft auch immer deutlicher Akzente für die wissenschaftliche Arbeit über ihr engstes Aufgabengebiet hinaus setzen – das hat etwa die Tübinger Tagung der Institute zum Thema *Der Text im musikalischen Werk*, deren Referate gerade erschienen sind, höchst eindrucksvoll gezeigt. Mir scheinen die Freien Forschungsinstitute heute derjenige Bereich der deutschen Musikwissenschaft zu sein, der am fruchtbarsten und in gewisser Weise am selbstverständlichsten arbeitet.

Aber nicht nur diese Institutionen vermitteln den Eindruck blühender Landschaften, sondern ebenso die musikwissenschaftlichen Institute der Universitäten und Musikhochschulen. Liest man noch einmal im letzten Heft der *Musikforschung*, dann findet man nicht weniger als fünfzig Institute, die musikwissenschaftliche Aktivitäten für das Wintersemester ankündigen, wobei die Zahl der Lehrpersonen zwischen zwei (Potsdam, Koblenz/Landau) und 18 (Köln) schwankt. Die Zahl der Studenten ist notorisch schwierig zu ermitteln, weil die Statistiken der Hochschulverwaltungen ebenso notorisch unzuverlässig bzw. realitätsfern sind; für das Fach eingeschrieben haben sich mehrere Tausend; die Zahl derjenigen, die das Fach tatsächlich und mit dem ernsthaften Ziel eines Abschlusses studieren, dürfte noch immer deutlich über eintausend liegen. Nur ein kleiner Prozentsatz von ihnen strebt eine Arbeit in der Universität, in – um einen fast schon verrufenen Begriff zu gebrauchen – Forschung und Lehre an; die meisten suchen von vornherein nach Berufsmöglichkeiten außerhalb dieses Bereiches. Dabei hilft ihnen – man darf das sagen, ohne die beruflichen Schwierigkeiten des Nachwuchses zu unterschätzen – ein sehr differenzierter musikalisch-musikwissenschaftlicher Markt, in Presse, Fachpresse, Rundfunk, Fernsehen, Theatern, kommunalen Kulturinstitutionen, Bibliotheken, und die weiterhin wachsende

Wissenschaftsgläubigkeit der Öffentlichkeit (die in so merkwürdigem Gegensatz zur Verengung des allgemeinen Wissenschaftsbegriffs auf angewandte Naturwissenschaften steht) dürfte dafür sorgen, daß dieser Markt in Zukunft nicht allzusehr schrumpft. Schließlich wird das Bild der blühenden Landschaften angereichert durch eine geradezu beängstigende Fülle von musikwissenschaftlichen Publikationen und verlegerischen Großprojekten und durch eine ebenso beängstigende Fülle von Kongressen, Tagungen und Symposien, die nicht zuletzt vom neuerdings ausgebrochenen Profilierungseifer der Universitäten und Hochschulen, aber auch von der Fülle und Differenziertheit der deutschen Kulturlandschaften und Kulturtraditionen profitieren, aus denen sich unbegrenzt Anlässe für Tagungen kleineren Formats herausholen lassen.

Aber alle diese positiven Aspekte haben ihre Kehrseite. Die Überfülle der Lehrveranstaltungen im kommenden Semester spiegelt keineswegs eine ausgeglichene Struktur der fachlichen Interessenschwerpunkte, sondern das genaue Gegenteil: eine Spezialisierung und Überspezialisierung innerhalb oft ganz kleiner Teilbereiche. Daß sie – wohl unter dem Druck der universitären Kapazitätsverordnungen – Computerkurse für Musikwissenschaftler als Lehrveranstaltungen anbietet, mag man peripher finden. Daß aber die Musik des Mittelalters, des 15. und 16. und sogar des 17. Jahrhunderts fast nur noch in Überblicksveranstaltungen (Musikgeschichte römisch eins usw.) auftauchen, ist das Symptom einer erschreckenden Verengung der fachlichen Horizonte, die sich auch auf anderen Ebenen beobachten läßt. Längst ist hier ein *circulus vitiosus* entstanden, den zu durchbrechen offenbar die Kraft fehlt, jedenfalls im bestehenden Universitätssystem und seinen politischen Zwängen. Die wenigen Personen, die in den genannten Gebieten überhaupt noch forschen, können ihre Forschung kaum noch in Lehre umsetzen, weil in der Lehre die Dominanz des 19. und vor allem 20. Jahrhunderts sich vor allem durch den Modernisierungsschub der 1970er Jahre so sehr durchgesetzt hat, daß sie vielfach als unbefragte Norm verinnerlicht wird, auf welcher Organisationsebene auch immer. Folgerichtig empfinden immer mehr Studenten die Arbeit mit Quellen allgemein, vor allem aber mit älteren Quellen, etwa gar in speziellen Notationen und fremden Sprachen, als Zumutung. Folgerichtig werden die Ansprüche immer weiter gesenkt; eine Anpassung nach unten, die durch den allgemein bekannten verheerenden Zustand der schulischen Bildung vorbereitet wird. Folgerichtig werden sich die Personen, die im 14. oder 15. Jahrhundert forschen, solche karriereschädlichen Hobbys vernünftigerweise abgewöhnen. Am Ende geht nicht nur der Rest der berühmten Einheit von Forschung und Lehre verloren, sondern ein ganzer Forschungsbereich, ja eine ganze wissenschaftliche Struktur. Und das liegt im Trend und ist schon lange nicht mehr fachspezifisch. Der berühmte „Uni-Test Europa“ des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* hat, nicht zuletzt durch die statements der befragten Politiker, drastisch deutlich gemacht, daß Politik (durch alle Parteien hindurch), Wirtschaft und große Teile der Öffentlichkeit ein aktives Interesse daran haben, die deutschen Universitäten in Fachschulen umzubauen, naturwissenschaftliche Forschung auf Industrieforschung zu reduzieren und geisteswissenschaftliche Forschung abzuschaffen. Für jede Wissenschaft, keineswegs nur für die Geisteswissenschaften, ist das sehr schnell tödlich, aber das Bewußtsein vom lebendigen und sich ständig aus sich selbst regenerierenden wechselseitigen Zusammenhang von For-

schung und Lehre ist weitestgehend verschwunden, war in den die Tatsachen schaffenden Kreisen wohl auch nie vorhanden. So antwortete der Wissenschaftsminister eines reichen Bundeslandes auf die schüchterne Mahnung eines *Spiegel*-Redakteurs, eine Universität solle doch auch dem Austausch unter den verschiedenen Disziplinen dienen: „Ja, das ist die klassische ‚universitas‘, der ich im Idealbild auch noch anhängen. Wenn wir dieses Idealbild allerdings an der Realität messen, sieht es sehr viel schlichter aus. Außerdem müssen wir in Europa nun einmal alle Hochschulen, so wie sie da sind, akzeptieren. Das heißt, hier wird auch der Markt entscheiden“. Und der Markt entscheidet nach den Regeln, nach denen auch die Fernsehprogramme gebastelt werden: Anpassung nach unten. Das Erschreckendste am Phänomen aber ist, daß es kaum noch einen hörbaren Protest gibt. Man hat sich auf dem sinkenden Schiff eingerichtet. Daß eine negative Entwicklung im Trend liegt, sollte allerdings nicht als Entschuldigung benutzt werden: die Krise ist auch hausgemacht. Für das Bild der Musikwissenschaft, wie es sich der Öffentlichkeit bietet, aber ebenso den jetzt anfangenden Studenten, sind wir selbst verantwortlich. Bei der Lektüre der *Musikforschung* habe ich mich gefragt, wohin ich gehen möchte, wenn ich jetzt anfangen würde, Musikwissenschaft zu studieren, und zwar ohne jede konkrete Berufsvorstellung (so wie es tatsächlich war) und nur gelenkt von meinen musikalischen und musikhistorischen Interessen (Folgen einer spezifisch bürgerlichen musikalischen Sozialisation) und einem diffusen Lernbedürfnis, das in der Schule nicht befriedigt worden war. Ich habe keine Antwort gefunden. Das liegt natürlich (auch) daran, daß mein Horizont arg begrenzt ist, aber auch daran, daß in der deutschen Musikwissenschaft heute nicht nur ganze Jahrhunderte, sondern ganze Sachbereiche und Methodenkomplexe weitgehend ausgespart werden, und zwar gerade solche, die in der traditionellen Musikwissenschaft zentral waren. Dazu gehört – um nur einige wichtige Aspekte zu nennen – eine Epochen- und Gattungsgeschichtsschreibung, die nicht nach Vorurteilen das Material selektiert, sondern die die Fülle des Materials zu ordnen versucht und dabei die Ordnungskriterien offenlegt und die vor allem sich nicht mit der Handvoll von Meisterwerken begnügt, die – aus welchen Gründen auch immer – dem Zahn der Zeit widerstanden haben, sondern die neugierig ist auf die Werke, die vergessen worden sind – wiederum aus welchen Gründen auch immer –, und die die Gründe für solche historischen Selektionsprozesse aufsucht und beschreibt. Die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts sieht aus einer solchen Perspektive ganz anders aus als aus der Perspektive Adornos und der vielen Musikwissenschaftler, die ihm gefolgt sind und folgen. Sie – oder auch die Musikgeschichte des 19. oder 18. Jahrhunderts – sieht aus der Perspektive methodisch kontrollierter Arbeit an den Quellen auch ganz anders aus als aus der postmodernen Perspektive, in der die historische Methodik hinter der freien Entfaltung der Subjektivität zurücktritt. Aber die Einsicht, daß die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts eben nicht von Schönberg und danach in Darmstadt geschrieben worden ist, und die Einsicht, daß eine Gattungsgeschichte, die immer wieder dieselben wenigen Werke interpretiert, nur eine Fortsetzung der so verpönten Heroengeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts ist, scheinen sich nur langsam durchzusetzen. Hermann Danusers Handbuchband *Die Musik des 20. Jahrhunderts* oder Arnfried Edlers *Geschichte der Klaviermusik im Handbuch der musikalischen Gattungen* sind

hier zwar ermutigende Zeichen, aber vorläufig nicht mehr als das. Zu den bedenklichen Verengungen des Horizonts, die in jüngerer Zeit zu beobachten sind, gehört auch das immer stärkere Zurücktreten der traditionellen Werkinterpretation, das einhergeht mit dem wachsenden Desinteresse an der Kategorie Werk überhaupt. Mit einer leichten Verzögerung folgt die Musikwissenschaft darin den Tendenzen der Kompositionsgeschichte; je mehr Musikwissenschaftler sich mit der zeitgenössischen und nur mit der zeitgenössischen Musik beschäftigen, desto eher muß ihnen die Kategorie Werk als obsolet erscheinen. Daß die Kompositionsgeschichte, wie es scheint, schon wieder einen Schritt weiter ist und daß wieder Werke im emphatischen Sinne geschrieben werden und als solche rezipiert werden sollen, könnte hoffnungsvoll stimmen – womit aber nicht der nacheilenden Bindung der Musikwissenschaft (oder großer Teile von ihr) an die jeweils jüngste kompositionsgeschichtliche Entwicklung das Wort geredet werden soll. Immerhin mag sich so der Boden für die Einsicht bereiten, daß weder das kluge Reden über einzelne Aspekte einzelner Werke, wie es so viele kleine Dahlhäuser kultivieren, denen nur leider die Genialität des Vorbildes fehlt, noch die Cultural Studies in ihrer ganzen Breite ein Ersatz sein können für die unablässige interpretatorische Bemühung um die Werke als Werke, als den Kern einer Tradition, auf die wir umso weniger verzichten sollten, als sie im Kulturleben einerseits versteinert, andererseits immer mehr an den Rand gedrängt wird. Es ist heute gefährlich leicht, in der Begeisterung über die Vielfalt der Musikkulturen der Welt, die Vielfalt der Musiken, die uns alltäglich umgeben, und die Ausweitung des Kulturbegriffs (etwa durch die erwähnten Cultural Studies) die Einzigartigkeit unserer traditionellen Musikkultur zu vergessen oder zu verleugnen. Aber gerade indem man sie explizit mit anderen Musikkulturen in unserer Gesellschaft oder in fremden Kulturen und mit neuen Fragen an die Werke konfrontiert, wird diese Einzigartigkeit umso deutlicher hervortreten. Zu ihr gehört es, daß der Diskurs über sie genauso wie die stets neue praktische Werkinterpretation notwendig ist, um sie am Leben zu halten. Das ist nur in Kontinuität möglich, und man sollte keine Angst vor solcher Kontinuität haben, nur weil ihr notwendig ein konservatives Moment innewohnt. Gary Graffman, der Direktor des Curtis Institute in Philadelphia, hat vor einiger Zeit auf die Frage eines Reporters, was sich denn in seinem Institut in den letzten zehn Jahren geändert habe, geantwortet: „*nothing at all – at least, I hope so*“. Und das ist kein Witz, sondern eine sinnvolle, wenn auch begrenzte Antwort, denn sie baut auf dem Verständnis der Tradition unserer musikalischen Hochkultur als eines zu schützenden und durch Arbeit an ihr im Diskurs immer neu zu erwerbenden Erbes auf. Zugleich ist dieser Diskurs ein dringend nötiges Gegenmittel – wenn auch wohl keins mit permanent heilender Wirkung – gegen die ständig enger werdende Verschränkung von Wissenschaftskultur und Medienkultur mit ihrer uferlosen wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Buchproduktion, der schrumpfenden Verweildauer solcher Publikationen auf dem Markt, der dann die totale Vergessenheit folgt, der Erfindung immer neuer Modethemen und Großprojekte, der außerhalb der traditionellen Hochkultur schon virulenten Verschmelzung von Pop-, Medien- und akademischer Kultur in der Gestalt

des „professoralen Theorie-Popstars neuen Typs... der in der Lage ist, in einem Atemzug Deleuze, Habermas, Donna Hathaway, Liotard und LL Cool J zu zitieren“.²

Der Diskurs allerdings muß stattfinden, und hier sieht es in der Musikwissenschaft in Deutschland nicht eben ideal aus. Das ständige Anwachsen der Produktion und die Beschleunigung der Zirkulation verhindern nicht nur das Reifen großer, relativ zeitbeständiger Werke, sondern auch, trotz aller Kongresse, die Diskussion. Jeder muß so viel und so schnell schreiben, daß er nicht mehr zum Lesen kommt. Auf der Ebene des Printmediums spiegelt sich das darin, daß die Musikwissenschaft kein funktionierendes Rezensionswesen hat. Vorbild könnten etwa die Rezensionsteile des *Journal of the American Musicological Society* oder des *Journal of Musicology* sein: in ihnen werden nur wenige, aber in aller Regel wesentliche Titel besprochen, diese aber in einer Ausführlichkeit und mit einer Gründlichkeit, für die es bei uns auch nicht entfernt Parallelen gibt. In ein und demselben Heft des *Journal of the American Musicological Society* konnte man 1997 eine sehr ausführliche und auf hohem Niveau kritische Rezension von Charles Rosens Buch *The Romantic Generation* und eine Rezension, die geradezu ein eigenständiger Aufsatz ist, über Scott Burnhams *Beethoven Hero* lesen – zwei Bücher, die bei uns offenbar noch gar nicht angekommen oder die in der Fülle der neuen Titel und deren nivellierender Wirkung untergegangen sind. Stattdessen erscheinen mehr oder weniger freundliche Anzeigen, die bestenfalls über den Inhalt des besprochenen Werkes informieren, und zwischen wichtigen, gar sensationell neuen Arbeiten, Produkten der Routine und belanglosen Titeln ist, was den Umfang und den Ton der Besprechung angeht, kaum ein Unterschied auszumachen. Hier täte radikales Umdenken not. Dafür braucht man Rezensenten, die bereit wären, Zeit und Arbeit zu investieren, als wär's ein Stück von ihnen.

Zur Verengung des Horizonts gehört schließlich die Isolierung gegenüber dem, was jenseits der Grenzen geschieht. In der Arbeit an der MGG hat sich immer wieder und in erschreckendem Maße gezeigt, daß Autoren vor allem die angelsächsische Spezialliteratur zu ihrem Thema schlichtweg nicht zur Kenntnis genommen hatten, so als gäbe es in England und in den USA keine Musikwissenschaft. Daß die Publikationswut in den USA noch weit größer ist als bei uns, vor allem im Zeichen des noch immer gültigen (und im Prinzip richtigen) *publish or perish*, kann im Zeitalter von RILM und des Internet als Entschuldigung nicht taugen. Erst recht untauglich als Argument ist die unbestreitbare Tatsache, daß in den USA die deutschsprachige Literatur fast überhaupt nicht mehr zur Kenntnis genommen wird – immerhin hat man dort die kleine Entschuldigung, daß die deutsche Sprache für das Studium der Musikwissenschaft nicht mehr obligatorisch ist (auch ein Reflex der schwindenden Geltung der deutschen Musikwissenschaft in der Welt), während es wohl kaum einen deutschen Geisteswissenschaftler gibt, der Englisch nicht wenigstens liest. So haben sich, in den letzten etwa zehn Jahren sehr deutlich, zwei Kulturen der Musikwissenschaft entwickelt, die kaum noch etwas voneinander wissen. Die deutsche Musikwissenschaft mag den amerikanischen Kollegen als provinziell erscheinen, und dafür kann man Argumente finden. Wir sollten uns aber hüten, die Sache umzudrehen: im Gegenteil sollten

² Günther Jacob in: *Kunstforum* 134 (1996), S. 138.

wir versuchen, etwas von der Weltoffenheit zurückzugewinnen, die in guten Zeiten ein Merkmal aller Wissenschaften in diesem Land war. Daß Entsprechendes für unser Verhältnis zur Musikwissenschaft in den europäischen Nachbarländern gilt, muß nicht betont werden.

Um nicht mißverstanden zu werden: ich meine keineswegs, daß wir die wissenschaftliche und wissenschaftspolitischen Entwicklungen in der Musikwissenschaft in den USA aufgreifen sollten. Zu vieles von dem, was sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat, ist zutiefst problematisch, allem voran die auch in der Musikwissenschaft grassierende political correctness, unter deren Fallbeil – und es kann hier ja, da die USA im Gegensatz zu Deutschland kein Beamtenparadies sind, durchaus um existentielle Gefährdungen gehen – die vorurteilsfreie oder wenigstens vorurteilsarme Diskussion und Untersuchung von Minderheitenprogrammen wie gay and lesbian musicology oder von modischen Konzepten wie Dekonstruktivismus oder auch nur der unkontrollierten Subjektivität mancher Vertreter der New Musicology und Postmodern Musicology kaum möglich ist; das round table Gespräch *Directions in Musicology* beim IGMW-Kongreß in London 1997 hat das geradezu beklemmend gezeigt. Es müßte aber möglich sein, neue Ansätze und Entwicklungen zur Kenntnis zu nehmen, gleichgültig wo sie sich ereignen, und kritisch zu prüfen. Sehr vieles wäre da zu tun, auch wenn der Balance-Akt zwischen der Bewahrung der fachlichen Traditionen, für die ich entschieden plädiere, und der Verarbeitung neuer Impulse heikel sein mag. Der Kongreß, den wir hier eröffnen, schlägt einige neue Themen an, und mehr ist in einem solchen Rahmen sicherlich nicht zu leisten. Aber es fällt doch auf, daß ganze Themenbereiche fehlen, die mit der angelsächsischen Bewegung der Cultural Studies zusammenhängen, wie Geschmacksgeschichte und Mentalitäten, die Rolle der Musik in Klassengesellschaften und ihr Beitrag zur Bildung und Stabilisierung solcher Gesellschaften, Gender Studies und anderes mehr. Es fällt auch auf – und dies seit längerem –, daß eine gewisse Theorieverdrossenheit sich auszubreiten scheint, die nach den Theorie-Exzessen der Jahre nach 1968 verständlich war, die aber nicht zu akzeptieren ist in einem Fach, das sich mit Recht eine Wissenschaft nennt. Es ist kein guter Zustand, daß wir – zum Beispiel – keine Theorie des musikalischen Kunstwerks und außer Hermann Danusers glänzendem MGG-Artikel kaum eine Gattungs-Theorie und keine Diskussion über diese Theorien haben, an der sich mehr als zwei oder drei Personen beteiligen. Es ist auch kein guter Zustand, daß über das Verhältnis von Produktions- und Rezeptionsästhetik oder über die Interaktionen zwischen Kompositionsgeschichte, Theoriegeschichte, Institutionengeschichte und Rezeptionsgeschichte wenig und jedenfalls nicht kontinuierlich nachgedacht wird oder daß, noch allgemeiner, Beschreibungsmodelle für das Funktionieren von Musik aller Arten in Theorien von Cultures as Textures weitgehend fehlen.

Sie werden von mir nicht erwarten, daß ich nach diesen unsystematischen kritischen Bemerkungen ein idealtypisches Modell einer vollkommenen Musikwissenschaft entwerfe, aber ich kann doch sagen, was ich mir wünsche. Ich wünsche mir eine Musikwissenschaft, die sich ihrer guten Tradition bewußt ist und die ihre schlechten Traditionen ohne Tabu aufarbeitet. Eine Musikwissenschaft, die sich den Herausforderungen stellt, die in der Einzigartigkeit unserer Musikkultur liegen und die keine

