Michele Calella
Streitgespräch ÖGMW 20.6.2011: „Von der New Musicology zur Neuen Musikwissenschaft“

Sehr geehrte Damen und Herren,
ich denke, dass es hier notwendig ist, meine Position zu präzisieren, bevor der Eindruck entsteht, ich sei ein orthodoxer Vertreter der *new musicology* und sei der Meinung, man könnte in direkte Anlehnung an die *new musicology* eine sozusagen ‚neue Musikwissenschaft' gewinnen. Wenn Sie also hier erwarten, dass ich die Ansicht teile, der erste Satz der Neunten Symphonie sei als Form patriarchalischer sexueller Gewalt zu verstehen, während ödipale Konflikte die Grundlagen für die Reprise im Brahms' ersten Satz aus der dritten Symphonie bilden, muss ich Sie enttäuschen. Ich akzeptiere selbstverständlich diese Interpretationen als Beispiele einer spezifischen diskursiven Tradition im musikwissenschaftlichen Umgang mit Musik, ich akzeptiere sie jedoch nicht als autoritative Aussage darüber, was diese Werke bedeuten sollen – dies könnte ich jedoch auch von anderen Interpretationen behaupten, die nicht mit Genderkategorien arbeiten.
Wenn wir von der *new musicology* sprechen, gehen wir meistens von der kognitiven Identität der TrägerInnen dieser Tendenz und ihrer Vorbilder aus. Die prominentesten Namen sind bekannt: Susan McClary, Gary Tomlinson, Lawrence Kramer, Rose Subotnik und andere, deren erste einflussreiche Schriften um 1990 entstanden sind und die eigentlich kein einheitliches Konzept vertreten haben. Die *new musicology* ist also inzwischen über 20 Jahre alt und insofern nicht immer sehr ‚neu'. Als Inspirationsquelle, gleichsam als Autorität dieser neuen Orientierung, gilt Joseph Kerman, der bereits seit den 60er Jahren seine kritische Stimme gegen die amerikanische Musikwissenschaft und den dort herrschenden Positivismus erhoben hatte. Diese positivistische Forschungsausrichtung, die noch in den 70er und 80er Jahren die angloamerikanische Musikwissenschaft als Erbschaft der deutschen Tradition prägte, war sicher der Grund – oder jedenfalls der wichtigste Grund, warum die *new musicology* dort mit so großer Vehemenz ausgebrochen ist. Spätestens ab 1980, mit dem Aufsatz *How to get into analysis and how to get out of it* (in der Zeitschrift *Critical Enquiry* erschienen), aber besonders mit dem Buch *Contemplating music* (1985), sind die Punkte von Kermans Kritik am musikwissenschaftlichen Positivismus klar fokussiert: die amerikanische Musikwissenschaft beschäftige sich laut Kerman nur mit älterer Musik und Quellenforschung, sie widme sich wenig dem „criticism“ der Musik selbst und vernachlässige die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Genau so wenig „criticism“ betreibe laut Kerman die akademische *music theory* mit deren festen und unhistorischen Methoden der Analyse nach Schenker und der *pitch class set theory*.
Aus deutscher Perspektive muss man sagen, dass diese Kritik die deutsche Musikwissenschaft weniger tangierte, denn die Situation war besonders durch den Einfluss von Carl Dahlhaus zum Teil

anders. Es wird in der Tat dabei immer wieder vergessen, dass Kerman in seinem Buch Dahlhaus' Schriften als große Hoffnung für eine Trendwende der Musikwissenschaft betrachtet. Was Kerman nicht vorhersehen konnte, war die Tatsache, dass seine Kritik in einem akademischen Milieu aufgegriffen werden würde, das in den 80er Jahren von einer posttrukturalistischen Welle der Literaturwissenschaft überschwemmt worden war. Während Dahlhaus im Grunde genommen gegen die positivistischen Tendenzen des Fachs eine gleichsam neue Musikwissenschaft entwarf, die u. a. versuchte den russischen Formalismus mit Historismus und Strukturgeschichte zu verschmelzen und trotz seiner großen Vorbehalte gegenüber marxistischer Historiographie und Soziologie der Rezeptionsästhetik den theoretischen Stand der 60er, frühen 70er Jahre reflektierte, griff die amerikanische *new musicology* auf die theoretisch-philosophischen Entwicklungen aus dem Frankreich der 70er Jahre zurück, die unter Poststrukturalismus bzw. Postmoderne bekannt sind, jedoch gefiltert durch die angloamerikanische Literaturwissenschaft der 80er Jahre.

So neu ist dies alles also nicht, und dieser Verzug bestätigt dabei vielmehr das Bild der Musikwissenschaft als „verspätete Disziplin". Trotzdem haben diese neuen Tendenzen die Fachdiskussion in Bewegung gebracht. Wenn ich hier einige positive Punkte einer hypothetischen ‚neuen Musikwissenschaft' der letzten Jahrzehnte hervorhebe, möchte ich dabei besonders zwei weitere akademische diskursive Komplexe erwähnen, die sich als einflussreich erwiesen haben. Erstens die englische *critical musicology* heute auch *radical musicology* genannt, in der die Theorien der so genannten Postmoderne zur Diskussion gestellt und im Rahmen der Adorno-Rezeption seitens der *cultural studies* und des *cultural materialism* in einer ausgeprägten linken Tradition verortet werden – bedeutend sind dabei einige Beiträge aus dem Band *Rethinking music* hg. v. Nicholas Cook und Mark Everist aus 1999 und besonders *The Cultural Study of Music: A critical introduction* hg. v. Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton aus dem Jahre 2003. Zweitens die so genannte(n) Kulturwissenschaft(en), die sich seit den späten 90er Jahren im deutschsprachigen akademischen Raum etabliert hat (haben). Sie wird von einigen als eigenes Fach verstanden, die meisten sind sich jedoch darüber einig, in ihr ein Bündel philosophischer- und literaturtheoretischer Konzepte zu sehen – daher das Plural. Diese Konzepte haben das Ziel, eine theoretische Orientierung für andere Disziplinen zu bieten. Darunter sind unterschiedliche theoretische Entwürfe zu finden, die von der post-kolonialen Theorie über Gender-Studies, medienantropologische Theorien, Kultursemiotik, Gedächtnistheorien bis zu Fragen der Intertextualität und Narrativität reichen.

Die zentrale Frage lautet hier: Welche Erkenntnisgewinne können wir als MusikwissenschaftlerInnen aus all diesen Impulsen der letzten Jahrzehnte ziehen?

Ein erster Punkt betrifft die kritische Analyse der Denkkategorien des Fachs Musikwissenschaft überhaupt. In der Tat kommt in jüngeren Diskussionen immer mehr das Bedürfnis zum Ausdruck,

eine fachhistorische oder fachkritische Forschung zu betreiben. Es wird immer offensichtlicher, dass der Gegenstand der Musikwissenschaft – die Musik – als Ergebnis diskursiver Praktiken im Rahmen der akademischen Musikwissenschaft produziert wird. Denn die Fachgründer und besonders die späteren Fachvertreter der historischen Musikwissenschaft haben nicht nur dafür gesorgt, dass man sich hauptsächlich mit einer elitären Form von Musik beschäftigt, sondern sie haben den Textcharakter der Musik (das Kunstwerk) in den Vordergrund gestellt und dies auf Kosten anderer Aspekte, wie z. B. des Klanges und der Aufführung – die dann teilweise Aufgabengebiete der Systematiker und der Musikethnologen wurden.

Ein weiterer Punkt betrifft die ästhetische Autonomie der Musik, eine Auffassung, die besonders im deutschsprachigen Raum für eine Privilegierung der klassisch-romantischen Instrumentalmusik geführt hat und letztendlich die theoretischen Grundlagen der musikalischen Analyse stark beeinflusst hat (also jenen ‚Formalismus', der von den VertreterInnen der *new musicology* stark kritisiert wird). Das Beharren auf der so genannten Autonomie ist in der Musikwissenschaft viel ausgeprägter als in anderen Fächern und die Kritik kam bereits in den 60er und 70er Jahren von der Musiksoziologie und der marxistischen Musikwissenschaft, sowie von Adorno, der eine eigene komplexe Idee der Heteronomie der Kunst hatte. Die *new musicologists* sind der Meinung, Musik besitze immer eine kulturelle Bedeutung – Lawrence Kramer hat nicht zuletzt die Bezeichnung „cultural musicology" statt „new musicology" vorgeschlagen. Ihre Analysen tendieren dazu, im musikalischen Werk die Spuren einer subjektiven oder einer soziokulturellen Intention zu finden (diese Tendenz kann man noch heute z. B. in den Schriften Lawrence Kramers beobachten, der die Idee einer Musik, die nur auf sich selbst verweist, völlig ablehnt). Auch Richard Taruskin hat die Idee der ästhetischen Autonomie stark angegriffen, wobei er jedoch kein positives Konzept einer Heteronomie vertritt. Meiner Meinung nach sollte man aufpassen, dass man von einem Dogma der Autonomie nicht zu einem Dogma der Heteronomie übergeht, obwohl die klassische marxistische Widerspiegelungstheorie von Basis und Überbau heute von keinem Musikwissenschaftler ernsthaft vertreten wird. Ich persönlich würde für eine Spannung zwischen diesen Polen plädieren und finde dabei Unterstützung u. a. in einem Aufsatz von David Clarke mit dem Titel *Musical Autonomy revisited* (aus dem oben genannten *The cultural study of music*), der mit Recht betont, dass Formen der ‚autonomen' Instrumentalmusik inzwischen auch im Populärbereich zu finden sind, wie z. B. in der Technoszene. Das Spannungsmoment sollte also die Dialektik des ‚Entweder-Oder' ersetzen, die noch sehr stark bei Dahlhaus zu spüren ist.

Aber vielleicht sollte man – und dies entgegen Dahlhaus' Vorbehalten und auch im Widerspruch zu einigen Vertretern der *new musicology* – im musikwissenschaftlichen Umgang mit Musik das Dogma der Intentionalität auflockern und die Frage der Bedeutung vielmehr als Ergebnis einer ‚dialogischen' Produktion oder als Überschneidung unterschiedlicher Diskurse betrachten. Was

passiert nämlich, wenn eine Symphonie Beethovens in einem Film verwendet wird oder ein Walzer von Strauss – d. h. eine Musik für den Tanz – in einem Konzert mit sitzendem Publikum aufgeführt wird? Wer ‚spricht' in einer Oper von Richard Strauss oder in einer symphonischen Dichtung von Franz Liszt?

Diese Deprivilegierung der Intentionalität hat jedenfalls in der Musikwissenschaft bereits zu einer Relativierung der Kategorie der Authentizität geführt, vor allem in der Aufführungspraxis, aber teilweise auch in der Textphilologie. Richard Taruskin, an sich kein Vertreter der *new musicology* aber sicher ein kritischer Musikwissenschaftler, hat bereits 1988 einen Aufsatz geschrieben, der deutlich die spezifische Historizität jeglicher Aufführung und die Unmöglichkeit einer ‚authentischen' Aufführungspraxis unterstreicht. Unter dem Einfluss der so genannten ‚neuen Philologie' geht man heute sehr vorsichtig mit der Idee einer ‚authentischen' Werkausgabe um. Auch hier verlässt man die Vorstellung eines statischen Notentexts und geht davon aus, dass eine Edition auch ein Akt der Interpretation des Herausgebers bzw. der Herausgeberin ist. Darüber, was der Aufführende dann damit macht, hat der Musikwissenschaftler keine Machtbefugnis mehr.

Ich möchte hier präzisieren, dass es dabei nicht um die Ablehnung der philologischen Arbeit – also der Archivforschung wie der Editionspraxis – geht. Es geht vielmehr um die Art, wie man mit den Ergebnissen solcher Forschungen in einem musikwissenschaftlichen Diskurs umgeht und wie man sie liest. Quellen müssen interpretiert werden, damit sie in Bezug auf die Musik oder auf den kulturellen Umgang mit Musik „sprechen" können. Wir müssen uns im Klaren sein, welche unsere hypothetischen Zielsetzungen sind, bevor wir Texte nach einer musikwissenschaftlichen Problemlösung untersuchen.

Dazu bietet die musikwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche Diskussion der letzten Jahre eine Fülle von Ansätzen, die sich je nach Erkenntnisinteressen und nach Kompatibilität mit dem untersuchten Gegenstand sehr fruchtbar erweisen können. Denn können die kulturelle Gedächtnisforschung und die Frage der Identitätskonstruktion uns etwa nicht dabei helfen, die Permanenz bestimmter Cantus firmi in der Messe des 16. Jahrhunderts zu erklären? Ist Gender bei Klaviermusik um 1800 wirklich irrelevant, wenn wir feststellen, dass die WidmungsträgerInnen vorwiegend Frauen waren? Kann die Performanzforschung uns etwa nicht erklären, inwiefern die Musik einer Bach-Passion Spuren einer theatralischen Körperlichkeit aufweisen kann? Kann uns die Narratologie und die musikalische Semiotik wirklich nicht dabei helfen, das rhetorische Erzählpotential einer Symphonie Bruckners und Mahlers anhand von Luchino Viscontis Filmen *Senso* und *Tod in Venedig* zu untersuchen? Ist postkoloniale Theorie bei einer Untersuchung von Béla Bartóks Umgang mit Volksmusik wirklich fehl am Platze? Kann uns die Diskursanalyse wirklich nicht dabei helfen zu verstehen, dass Genreunterscheidungen wie „Kunstmusik" und „Jazz" diskursive Formationen sind, die das Ziel haben soziale oder kulturelle Gruppenunterschiede

durch ihr kulturelles Kapital aufrecht zu erhalten?

Diese sind nur wenige exemplarische hypothetische Fragestellungen, die meiner Meinung nach nicht nur zeigen, welche fruchtbare Diskussionen sich aus solchen Ansätzen ergeben können, sondern auch deutlich den Gedanken implizieren, dass nicht alles zu allem passt. Also ob z. B. eine Genderinterpretation von Bachs *Die Kunst der Fuge* wirklich sinnvoll sei, oder ob die postkoloniale Theorie interessante Erkenntnisse zu Weberns Bagatellen op. 9 liefern kann, ist meiner Meinung nach fraglich. Ich plädiere vielmehr für eine methodische Flexibilität, bei der je nach Fall unterschiedene methodische Optionen nach ihrem Erkenntnisgewinn und nach ihrer Angemessenheit beurteilt werden.

Wichtig ist, dass die Musikwissenschaft – besonders die historische Musikwissenschaft – ihr methodisches Spektrum und letztendlich auch ihren Gegenstandsbereich erweitert – und dies kann nur mit einer Definition des Musikbegriffs selbst beginnen. Wir können nicht mehr nur die Träger einer klassisch-romantischen Kultur sein, die sich auf eine apologetische Deutung der Großmeister beschränken und die in dieser Hinsicht auf ständigen Kuschelkurs mit dem Bildungsbürgertum gehen, um die Größe ihrer musikalischen Helden und damit ihre kulturelle Identität zu bestätigen, sondern wir müssen unseren eigenen Musikgeschmack relativieren und unser operatives Spektrum erweitern – ohne dass diese Tradition notwendigerweise aufgegeben wird. Ich sehe auch in der deutschsprachigen Musikwissenschaft der letzten Jahre mehrere Ansätze zu dieser Neuorientierung und bin dabei sehr optimistisch.