

Sektion 2

Innovation in der Musikwissenschaft (den Kunstwissenschaften)

Cristina Urchueguía, Universität Bern

Das Ziel von Wissenschaft, auch von Kunstwissenschaft, so habe ich es in den 90ern beim Studium gelernt, sei Erkenntnisgewinn. Der zur Erkenntnis führende Prozess gleiche, frei nach Michelangelo, dem Herausschälen des im Quellenmaterial schlummernden Wahrheitsgehalts. Erkenntnis sei als absolut, überzeitlich und intersubjektiv gültig zu betrachten, folglich bewohnen Erkenntnisgewinn und Innovation zwei völlig unterschiedliche Universen: beim ersten spielt Zeit keine, beim zweiten die entscheidende Rolle.

Eine derartige Charakterisierung von wissenschaftlichem Erkenntnisgewinn ist natürlich idealisiert, denn sie verschleiert deren notwendiges Eingebundensein in den zeitbedingten Rahmen der Disziplinen und der an diesen agierenden Menschen. Von Überzeitlichkeit und Allgemeingültigkeit kann nur unter Vorbehalt die Rede sein, vielmehr gilt auch in den Kunstwissenschaften die Maxime, dass jede Generation die Pflicht, aber auch das Recht hat, ihr Forschungsobjekt neu abzustecken und zu untersuchen. Nicht selten wurde die ständige Auseinandersetzung mit den jeweils zeitgenössischen Entwicklungen der Gesellschaft und der Wissenschaft als nicht enden wollende Serie von «Turns» und «-ismen», von letztlich «modischen Trends» abgetan. Deren lästiges Rauschen nahmen einige als Eingriff in die ureigene Freiheit des Wissenschaftlers, in die akademische Ruhe wahr, als gäbe es für einen Kunstwissenschaftler geradezu ein Recht auf Abschottung im schallisolierten Elfenbeinturm. Ganz im Gegenteil besteht kein Zweifel daran, dass es den Kunstwissenschaften inhärent ist, im steten Wandel bezüglich Inhalten, Methoden und Zielsetzungen begriffen zu sein.

Mit diesem Wandel reagieren Kunstwissenschaften auf die Transformationen ihrer Forschungsobjekte – Gesellschaft, Geschichte, Kultur, Kunst und kulturhistorische Selbstwahrnehmung – und auf die daraus resultierenden Bedürfnisse der wissenschaftlichen Gemeinschaft, aber auch der Gesellschaft. Birgt die Reaktionsfähigkeit und -willigkeit der Kunstwissenschaften jedoch Innovationspotenzial?

Halten wir uns an die offiziellen Definitionen, so ist das Erörtern von Innovation in den Kunstwissenschaften widersinnig, denn die Kriterien für Innovation, die aus der Produkt-, Prozess- oder Marketing-Innovation abgeleitet werden, lassen sich nicht ohne argumentative Verrenkungen auf Erstere übertragen. Vielmehr wird der Wissenschaft als Kerngeschäft der universitären Hochschulen gemäss dieser Definition die Innovationsfähigkeit pauschal abgesprochen. Im Sinne strikter Arbeitsteilung erhält die Wissenschaft den Auftrag zur Gewinnung allgemeiner Erkenntnisse, während andere Akteure, beispielsweise die Fachhochschulen, für ihre innovationsgesteuerte Verwertung zuständig sind. Dass in der realen Welt diese saubere Arbeitsteilung nicht herrscht, erwähnte ich bereits; es drängt sich die Frage auf, was dieser simplistischen Vorstellung Modell stand, offenkundig nicht die Geisteswissenschaften, geschweige denn die Kunstwissenschaften. Ob sich die Natur- und Technikwissenschaften damit identifizieren, wage ich zu bezweifeln.

Vater dieses Gedankens scheint mir vielmehr der Wunsch gewesen zu sein, die austarierte Hierarchie in der Schweizerischen Hochschulstruktur durch eine Staffelung von Zielsetzungen auch im Forschungssektor abzubilden. Einer Zuweisung von Grundlagenforschung an die Universitäten und von ihrer innovationsgesteuerten Anwendung an die berufsbildenden Hochschulen unterwirft sich die Forschungsrealität in den verschiedenen Institutionen indes nicht.

Ich betrachte das Ausbalancieren von Erkenntnisideal und Relevanz, wodurch sich kunstwissenschaftliche Fächer von jeher auf das Verstehen der Lebenswirklichkeit und auf die Vermittlung ihrer Erkenntnisse an die Öffentlichkeit auszurichten bemühen, als ihr ureigenes Innovationsfeld und möchte anhand eines Beispiels die tiefgreifenden Veränderungen in Inhalt, Methode und Zielsetzungen illustrieren und die gesellschaftsrelevante Leistung, welche kunstwissenschaftliche Innovation hervorbringt.

Kunstwissenschaften haben eigene Methoden entwickelt und gepflegt, aber auch den Anschluss an übergeordnete Perspektiven gesucht. Veränderung, Justierung, Reform, Selbstkritik waren seit der Institutionalisierung im 19. Jh. ständige Begleiter. Nur: Wohin sollte die Reise gehen? Obschon ich hier aus der Perspektive der Musikwissenschaft spreche, bin ich überzeugt, dass Vieles eine Entsprechung in anderen Kunstwissenschaften aufweist. Welche der zahlreichen Impulse, die in der Musikwissenschaft wirksam wurden oder von ihr ausgingen, welche der Perspektivverschiebungen, Paradigmenwechsel und Methodenrevolutionen sind nicht nur anders und neu, sondern auch innovativ?

In der Musikwissenschaft durchdringen sich wissenschaftliches Innen und lebensweltliches Aussen, Erkenntnis und Anwendung in einer flexiblen und gegenseitig befruchtenden Weise: Die Musikwissenschaft steht, wenn nicht mit einem Bein, dann zumindest mit einem Fuss in der gesellschaftlichen Realität. Dies ist nicht immer so gewesen; daher möchte ich den Prozess, der zu dieser Durchlässigkeit führte und der als Übergang von einer werkbezogenen zu einer menschengewandten Musikwissenschaft beschrieben werden kann, als die zentrale Innovation in meinem Fach vorstellen.

In seinem 1885 erschienen Aufsatz «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft» deklarierte Guido Adler, der Gründervater des universitären Faches, das musikalische «Kunstwerk» zu dessen Gegenstand.¹ Dieses zeichnet sich durch eine feste, schriftlich fixierte Struktur aus, mit ausgesprochenem Kunstcharakter. Schriftlichkeit wurde zum privilegierten, wenn nicht einzigen, Ausgangsmaterial musikwissenschaftlicher Analyse, die Ausformulierung des künstlerischen Wertes zu dessen Ziel; die musikalische Gegenwart geriet ins Abseits, weil ihre Einbindung in den Kanon der Künste risikobehaftet war.

Die Konsequenzen dieser Setzung waren verheerend: Das Phänomen Musik wurde nach qualitativen Kriterien in zwei unvereinbare Arten von Musik geteilt und diese jeweils zwei völlig voneinander isolierten Disziplinen zugeordnet: der historischen Musikwissenschaft und der Musicologie, also der Musikethnologie. Eine dritte Spezialisierung, die systematische Musikwissenschaft, entpuppte sich rasch als Handlanger der historischen Musikwissenschaft. Die Historik verhandelte ausschliesslich Noten westlicher Musik aus der Vergangenheit und fühlte sich weder für «niedere» Musiken noch für die Gegenwart verantwortlich. Das Konzertleben etwa wurde der unwissenschaftlichen Musikkritik zugesprochen, nicht schriftliche Musik war keine Musik, Populärmusik kein Gegenstand der Forschung. Die Musikethnologie wiederum wandte den Blick auf die Musik der anderen, der «fremden Völker», und ignorierte deren Geschichte. Die fleischlose Vergangenheit auf der einen, die zeitenthobene, exotische Gegenwart auf der anderen Seite hatten weder eine gemeinsame Zielsetzung noch eine Methode, um ins Gespräch zu kommen. Eine ausschliesslich eurozentrische Sichtweise und rassistische Dünkel durchwirkten dieses Konstrukt genauso wie nationalistische und elitäre Vorurteile.

1 Adler, Guido (1885), «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1, S. 5–20.

Was ich hier als die entscheidende Innovation in meinem Fach vorstelle, ist der Vorgang, der die Befestigungsmauer zwischen diesen beiden Teildisziplinen permeabel machte. Die Etappen dieses Prozesses und die Motivationen sind komplex, aber einige Schritte verdienen Erwähnung: dass Deutschland als Mekka der Musikwissenschaft ab spätestens den 1970er-Jahren von den USA überflügelt wurde und seither eine grosse Zahl an anderen Ländern musikwissenschaftliche Forschung fördern, hat den Fokus genauso verschoben wie die grundsätzliche Erfahrung, dass eine Musikwissenschaft, die nicht willens und in der Lage ist, das Musikleben zu verstehen und daran teilzuhaben, ihre Legitimation einbüsst.

Einerseits hat die Internationalisierung der Musikwissenschaft die nationalistische Motivation der Gründerzeit wenn nicht obsolet gemacht, dann zumindest global relativiert. Andererseits wurde die «Musik» aus dem Prokrustesbett der Schriftlichkeit befreit: Dazu war es nicht nur notwendig, die Methoden der Musikethnologie auf die Objekte der Geschichte anzuwenden, sondern den Musikbegriff als Ganzes neu zu definieren. Musik wurde nicht mehr als Summe musikalischer Werke begriffen, sondern als eine menschliche Handlung, die von Klang, aber auch vom Tun, Denken, Fühlen und Wollen der Menschen mit konstituiert wird.

In diesem Sinn hat das Zeitalter der «Turns» entscheidende Schützenhilfe geleistet: Während die Transversalität von Gender-Studies, die Erforschung von Popularkultur sowie die Manifestationen von Minderheiten oder Migrantengruppen den Blick jenseits kanonischer Repertoires lenkte, haben der «Performative Turn» und die «Sound Studies» den Klang, die Aufführung und das Musizieren einschliesslich der Musiker als Elemente eigenen Rechts ins Zentrum gerückt. Der Gegenstand der Musikwissenschaft hat sich grundlegend verändert: Der tote Buchstabe wurde zur klingenden Aufführung, das Primat der Kunst wurde zugunsten eines Musikbegriffs als anthropologisches Bedürfnis zur Seite geschoben. Die Grenzziehung zwischen Historik und Gegenwart ist dadurch ebenfalls gefallen: Selbst wenn wir Musik aus dem 11. Jahrhundert hören, klingt sie heute und ist daher gegenwärtig. In der Musikethnologie wiederum wuchs das Bewusstsein der Historizität volkskultureller Phänomene.

Folgerichtig musste der Zuständigkeitsbereich erweitert, ja demokratisiert werden und dieser einem multiperspektivischen Zugriff geöffnet werden: Pop-Rock, Punk, Filmmusik, die Musik von Computerspielen gehören gleichberechtigt mit experimenteller Musik, den Versuchen, mittelalterliche Musik zu interpretieren, oder der Aktivität von Laienchören zum Zuständigkeitsbereich der Musikwissenschaft. Noch vor zwanzig Jahren wäre dies undenkbar gewesen.

Die Musikwissenschaft ist polyphon geworden, aber nicht nur das Fach, auch die musikinteressierte Gesellschaft hat dank dem Internet ihre Stimmen laut werden lassen. Niemals war so viel Musik verfügbar: Noten, Aufnahmen, audiovisuelle Zeugnisse, und niemals wurde so viel über Musik nachgedacht: Neben den wissenschaftlichen Positionen stehen nun Meinungen der breiten Öffentlichkeit in Blogs und anderen Medien zur Verfügung. Als Betätigung ist Musik niederschwellig, universell und für alle gesellschaftlichen Schichten relevant. Die Ergebnisse der Musikwissenschaft sind aber keine Produkte, sie lassen sich nicht für die Vermarktung oder für die Produktion von verkäuflichen Gegenständen nutzen. Das brauchen sie auch nicht, um eine wichtige Leistung für die Gesellschaft zu erbringen, nämlich die Komplexität und den Reichtum musikalischer und künstlerischer Symbolisierungsfähigkeit immer wieder neu und innovativ zu reflektieren, um die Erkenntnisse dieser Analyse für das Verständnis und die Gestaltung historischer Analyse, ästhetischer Wertungen und gesellschaftlicher Prozesse zur Verfügung zu stellen.