

Nomos
Bibliothek

Julian Caskel

Historische Musikwissenschaft

Einführung

GEORG OLMS 
VERLAG



Nomos

NomosBibliothek

Die Reihe **NomosBibliothek** bietet Studierenden der Sozial- und Geisteswissenschaften ausgezeichnete Einführungen in die jeweilige Fachdisziplin. Klar strukturiert und in verständlicher Sprache vermitteln die Bände grundlegende Fachinhalte und fundiertes Expertenwissen. Sie sind ideal geeignet zum Einstieg in das Studium und zur sicheren Prüfungsvorbereitung – ein unentbehrliches Handwerkszeug für alle angehenden Sozial- und Geisteswissenschaftler:innen.

Der Name ist Programm, denn ähnlich einer Bibliothek hat die Reihe den Anspruch, Studierenden prägnante und verlässliche Einführungen in das jeweilige Fachgebiet an die Hand zu reichen. In der Zusammenschau aller Einführungswerke entsteht dabei ein enzyklopädischer Wissenspool. Die markant gestalteten Bände dienen zudem der fachlichen Information auch über Studieninhalte hinaus.

Julian Caskel

Historische Musikwissenschaft

Einführung

GEORG OLMS 
VERLAG



Nomos



Onlineversion
Inlibra

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7560-0126-2 (Print)

ISBN 978-3-7489-4734-9 (ePDF)

1. Auflage 2026

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2026. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
2. Historischer Durchgang I: Musikgeschichte als Forschungsgegenstand	18
2.1. Älteste Quellen: Musik ohne Musikgeschichte	18
2.2. Antike: Musikgeschichte ohne Musik	22
2.3. Das christliche Mittelalter: Musik für die Ewigkeit	29
2.4. Die europäische Neuzeit: Musik für die Endlichkeit	38
2.5. 17. Jahrhundert: Rhetorik	47
2.6. 18. Jahrhundert: Grammatik	56
2.7. 19. Jahrhundert: Dialektik	65
2.8. Zeitgenössische Musik: „100 Jahre Einsamkeit“	75
3. Historischer Durchgang II: Musikwissenschaft als Forschungsfach	85
3.1. Pioniere: Schreiben über Musik	85
3.2. Professionen: Schreiben für die Musikwissenschaft	95
3.3. Politisierung: Verurteilungen der Moderne	105
3.4. Purismus: Verpflichtung zur Moderne	117
4. Synchrone Aspekte I: Grundbegriffe	133
4.1. Epoche	133
4.2. Gattung	141
4.3. Stil	149
4.4. Material	159
5. Synchrone Aspekte II: Teilgebiete	170
5.1. Empirie: Medienzuschaltungen	170
5.2. Ethnografie: Raumeroberungen	182

Inhaltsverzeichnis

5.3. Überschreibungen: Interdependenzen der Musikwissenschaft	193
5.4. Übersetzungen: Internationale Musikwissenschaft	203
6. Studienperspektiven	219
6.1. Standortdebatte: Universitäten und Musikhochschulen	219
6.2. Schreibwerkstatt: Arbeitstechniken der Musikwissenschaft	226
7. Ausblick: Zukunftsmusikwissenschaft	237
Literaturverzeichnis	247
Register	281

1. Einleitung



Überblick

Die Einleitung diskutiert einflussreiche Positionen zur Fachausrichtung der Historischen Musikwissenschaft. Dabei werden unterschiedliche Musik- und Wissenschaftsbegriffe erkennbar. Anschlüsse und Abgrenzungen zu anderen Teilbereichen der Musikwissenschaft werden benannt. Abschließend werden eigene Zugangsprinzipien erläutert sowie Hinweise zur Anlage der folgenden Kapitel gegeben.

Es gibt keine Geschichte ohne Musik: Königinnen werden gekrönt, Feldherren mit Triumphzügen gefeiert, Nationalhymnen werden abgespielt, berühmte Persönlichkeiten mit allem Pomp beerdigt. Jedoch ist die Musik in all diesen Vorgängen nicht das eigentliche historische Ereignis. Historiker:innen können von Helden und Opfern der Geschichte erzählen, ohne die Musik als Teil dieser Erzählung zu erwähnen. Das Prinzip gilt bis in die Jetztzeit: Jede Nachrichtensendung beginnt rahmend mit einer Fanfare oder einer anderen Form der Erkennungsmelodie, die eigentlichen Nachrichten aber gehören zu den ganz wenigen medialen Formaten ohne Musikuterlegung.

Die Einbettung von Musik in die allgemeine Geschichtsschreibung wird zwar auch, aber kann niemals ausschließlich die Tätigkeitsfelder einer Historischen Musikwissenschaft begründen. Es gilt vielmehr zu bestimmen, welche eigene Geschichte, welche eigenständige historische Bedeutsamkeit sich für die Musik als Forschungsgegenstand benennen lässt.

Dabei besteht jedoch das umgekehrte Problem: Es gibt jede Menge von Musik scheinbar ohne Geschichte. Wenn wir Musik einüben, aufführen oder über verschiedenste Medien anhören, dann haben wir selten das Gefühl, etwas historisch Bedeutsames zu tun. Eine Alltags- und Sozialgeschichte kann und wird diese Formen der Musikausübung aber selbstverständlich miteinbeziehen.

Musikgeschichte muss also trivialerweise beides umfassen – den Pol der *untersuchten Musik* und den Pol einer *unterstellten Geschichtlichkeit* dieser Musik. Eine Schwerpunktsetzung kann dabei in beide Richtungen erfolgen, wie es der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus in seiner Einführung zu *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977a: 37) ausgeführt hat: Es gibt entweder eine *Geschichte* der Musik (die Forschungsprinzipien der Geschichts-

1. Einleitung

wissenschaften auf den Gegenstand der Musik überträgt) oder eine Geschichte der *Musik* (die musikalische Fragestellungen in den Kontext einer geschichtswissenschaftlichen Forschung überführt).

Vielleicht kann das am besten ein konkretes Beispiel verdeutlichen: Beethovens Dritte Symphonie in Es-Dur trägt den Beinamen „Eroica“. Im siebten Takt des Kopfsatzes erklingt in der Melodielinie der Cellogruppe jedoch ein in Es-Dur leiterfremdes *cis* als unerwarteter Einzelton. Für sich genommen ist dies eine deskriptive, analytische Aussage über ein Detail des Notentextes. Zu einer musikhistorischen Beobachtung wird dieses Faktum erst dann, wenn z. B. darauf verwiesen wird, dass sich für dieses Detail eine Relevanz in der Rezeptionsgeschichte nachweisen lässt. So ist von Richard Wagner die folgende Aussage überliefert (als Eintragung in den Tagebüchern von Cosima Wagner am 17. Juni 1871):

„Weißt du, wie die Note der ganzen neueren Musik heißt? Sie heißt *Cis*, es ist das *Cis* des ersten Themas der *Eroica*; wer hatte vor Beethoven, wer hat nach ihm diesen Seufzer in der völligen Ruhe eines Themas ausgestoßen?“ (Wagner 1976: 401)

Beethovens Arbeit an der „Eroica“ fällt zeitlich mit den Feldzügen und der Kaiserkrönung von Napoleon Bonaparte zusammen. Diese historische Koinzidenz besitzt jedoch erst dann musikhistorische Konsequenzen, wenn z. B. auf die Tatsache verwiesen wird, dass es ein Titelblatt zu dieser Symphonie gegeben hat, auf dem Beethoven eine Widmung an Bonaparte zuerst aufgeschrieben und später ausgestrichen hat. Somit wäre zu beurteilen, wie glaubwürdig eine nach Beethovens Tod von dessen Schüler Ferdinand Ries überlieferte Aussage ist, mit der Beethoven diesen Vorgang kommentiert haben soll:

„Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher, wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden!“ (Wegeler/Ries 1838: 78)

Dies ist das Tagesgeschäft der Historischen Musikwissenschaft: Historische Quellen werden möglichst genau mit wissenschaftlich angemessenen Methoden beurteilt und mit den klingenden musikalischen Gegebenheiten zusammengeführt. Allerdings wird man nicht mehr die ‚Helden‘ sowohl der allgemeinen wie der musikalischen Geschichte in derselben Weise ins Zentrum rücken. Die von Dahlhaus (1977a: 173 ff.) noch vertretene Position einer „relativen Autonomie“ der Musik (bzw. der Musikgeschichte) wird

heute kritisch hinterfragt, die darin ausgedrückte Problemstellung aber bleibt gültig. Dies kann ein Abgleich mit zwei aktuellen Standortbestimmungen der Historischen Musikwissenschaft verdeutlichen.

Eine erste Position geht davon aus, dass Musik wie jedes andere historische Objekt behandelt werden muss, über das nachweislich zutreffende wissenschaftliche Aussagen getroffen werden sollen: „Es gibt keine an sich relevante oder bedeutsame Musik, sondern immer nur im Hinblick auf eine bestimmte Fragestellung“ (Hentschel/Herzfeld 2019: 33). Dies setzt die Annahme voraus, dass Flaggen, Münzen oder eben auch Musikstücke in derselben Weise als Gegenstände objektiviert werden können. Es gilt jenseits des heutigen Gebrauchswerts die einstmals gegebene historische Bedeutung dieser Gegenstände zu rekonstruieren (man bezahlt ja auch nicht mehr mit alten Münzen, hisst nicht mehr die alten Flaggen).

Eine zweite Position beharrt demgegenüber auf der Grundidee, dass (musikalische) Kunstwerke keine gewöhnlichen historischen Gegenstände sind. Denn sie sind niemals in derselben Weise vergangen, sondern bleiben in der eigenen Gegenwart als intensive Präsenzerfahrung nachvollziehbar:

„Ästhetik und Geschichte gründen jeweils auf Formen von Zeitlichkeit, die zueinander in Widerspruch stehen. Denn die ästhetische Erfahrung lebt im Augenblick, wobei ein durch die ästhetische Erfahrung erfüllter Augenblick das zeitliche Kontinuum, aus dem Geschichte besteht, sprengt.“ (Celestini 2012: 114)

Offenkundig liegt die Wahrheit zwischen den Forderungen nach Objektivität und Subjektivität (bzw. eigener ästhetischer Erfahrung) irgendwo in der Mitte der beiden angeführten Positionen; man wird nicht über Beethovens „Eroica“ forschen, ohne die Symphonie im Konzert gehört, sie sich am Klavier vergegenwärtigt oder mit der Partitur studiert zu haben. Aber auch die Forderung nach einer Berücksichtigung des eigenen ästhetischen Eindrucks bleibt in sich begrenzt: Musikwissenschaft beurteilt Kunstwerke nicht, indem bei gelungenen Stellen applaudiert wird und Kritik sich auf Buhrufe beschränkt. Eine möglichst wertfreie Beschreibungssprache ist eine Voraussetzung von wissenschaftlicher Arbeit – was nichts daran ändert, dass auch persönliche musikalische Vorlieben die wissenschaftlichen Zugangswege mitbestimmen.

Jenseits der methodischen Zugangsfragen besteht für die Historische Musikwissenschaft jedoch ein Problem bereits in der Bestimmung ihrer Unter-

1. Einleitung

suchungsobjekte. Das Hauptarbeitsgebiet ließ sich (und lässt sich durchaus weiterhin) mit Begriffen umreißen, die auch im Alltag oftmals einer Klassifizierung der verschiedenen Musikangebote dienen: Historische Musikwissenschaft beschäftigt sich demzufolge mit ‚klassischer Musik‘ (aller Zeiten), mit Kunstmusik, mit schriftlich fixierten musikalischen ‚Werken‘. Doch dies bedingt verschiedene Schwierigkeiten: Alle diese Begriffe sind selbst historisch entstanden und gewachsen und müssten selbst zum Gegenstand kritischer musikhistorischer Forschung werden, statt die Auswahl der Gegenstände dieser Forschung weiterhin zu begründen. Das relevante Stichwort ist hier der musikalische „Kanon“ (Pietschmann/Wald-Fuhrmann 2013), verstanden als Selektion einer begrenzten Klasse von musikalischen Kompositionen, die in das Zentrum der wissenschaftlichen Lehre und Forschung gestellt werden (und häufig auch die öffentliche Wahrnehmung in Konzert- und Opernaufführungen seit dem 19. Jahrhundert bestimmen).

Erneut lassen sich die beiden skizzierten Grundpositionen beobachten: Einerseits wird die Vorstellung von einem Kanon musikalischer Werke grundsätzlich kritisiert, weil das Verständnis historisch älterer Zeiten durch die ästhetischen Wertvorstellungen unserer eigenen Zeit nur kontaminiert werden kann (Hentschel 2013). Andererseits werden objektive Gründe für eine Präferenz von bestimmten Forschungsbereichen genannt:

„Ein Fach hat nur dann eine institutionelle Existenzberechtigung, wenn es über einen spezifischen Gegenstand handelt, über den andere Fächer nicht, oder zumindest nicht zentral handeln können.“ (Walter 2013: 86)

Diese Form der Konzentrierung soll verhindern, dass Musik zwar als partikularer Gegenstand in anderen, übergreifenden Fächern abgehandelt wird, aber keine eigenständige Musikwissenschaft als Universitätsfach mehr notwendig wäre (Janz 2025: 474). Es gäbe sonst nur noch Soziologen, Sinologinnen oder Teilbereiche der Kultur- und Sprachwissenschaften, die sich auf Musik spezialisieren (und solche sinn- und wertvollen Forschungen in anderen Fächern gibt es natürlich tatsächlich; siehe u. a. Müller 2014 zur Soziologie; Mittler 1997 zur Sinologie).

Der einfachste Weg zu einer Eigenständigkeit der (Historischen) Musikwissenschaft verweist auf die Eigentümlichkeit *schriftlich fixierter* Musik: Es geht in der Musikwissenschaft häufig um ein Wissen, das zumindest als einen relevanten Arbeitsschritt eine Entzifferung von musikalischen Notationen beinhaltet. Das Noten-Lesen-Können wird zwar nicht mehr immer für ein Studium der Musikwissenschaft zwingend vorausgesetzt, bleibt of-

fenkundig aber eine Kompetenz, die man sich spätestens im Studium aneignen sollte (Rösing/Petersen 2000: 17).

Die Musikwissenschaft befindet sich dadurch in den Geistes- und Gesellschaftswissenschaften in einer gleichermaßen *privilegierten* wie *prekären* Außenseiterposition. Privilegiert ist Musikwissenschaft, weil in der Dechiffrierung von musikalischen (Noten-)Texten ein spezifischer, tatsächlich für kein anderes Fach in dieser Weise vorausgesetzter Zugangsweg besteht. *„Ich verstehe ja gar nichts von Musik“* – diese meist falsche, aber oft gehörte Aussage dokumentiert die Annahme eines exklusiven Wissenszugriffs. Prekär wird dies jedoch, wenn die Musikwissenschaft nicht in fächerübergreifende Forschungsansätze und Theorieupdates einbezogen wird. Das Fach gilt in dieser Hinsicht als „verspätete Disziplin“ (Gerhard 2000), das wissenschaftliche Paradigmenwechsel oder gesellschaftliche Debatten manchmal erst mit deutlicher Verzögerung rezipiert.

Die Idee einer *relativen Autonomie* lässt sich fachgeschichtlich nochmals genauer einkreisen: Es ging der Musikwissenschaft in der BRD nach 1945 konkret auch darum, die funktionale und soziale Einbettung von Musik zu relativieren, und zwar durch die Idee eines selbstgenügsamen (bzw. eigenen historischen Gesetzen gehorchenden) Kunstwerks; in der DDR war aufgrund der marxistisch-materialistischen Theoriehintergründe eine soziologische Funktionsbindung von Musik hingegen eine staatliche Vorgabe (weiterführend: Hepokoski 1991: 222; Shreffler 2003).

Das Ziel ist damals wie heute, die Eigenständigkeit des Faches hochschulpolitisch zu stärken: Die Autonomie der Musik begründet die Autonomie der Musikwissenschaft.

Eine Eingrenzung wie Entgrenzung der Forschungsgegenstände der Historischen Musikwissenschaft erzeugen jeweils eigene Herausforderungen. So wird in eigenständigen Forschungsinstituten sowie in Gesamtausgabenprojekten – die häufig durch solche Forschungsinstitute bearbeitet werden – sozusagen ein gesellschaftlicher Wille formatiert, möglichst alles über eine bestimmte Person wie J. S. Bach, Beethoven oder Johannes Brahms zu erfahren und zu sammeln (und damit werden eine Kanon-Ausrichtung und Kunstwerk-Ästhetik eher weiter festgeschrieben). Folgerichtig gibt es als öffentlichkeitswirksame Player (Finscher 2000: 10 f.) neben den Professuren an Universitäten und Musikhochschulen z. B. auch das Beethoven-Haus in Bonn oder das Bach-Archiv in Leipzig. Eine Selektion von Komponisten

1. Einleitung

(Komponistinnen wurde diese Sichtbarkeit bislang verwehrt), deren Rang als unbestritten gilt, steuert als Motor größerer Forschungsinitiativen die Fachgeschichte seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert. Wenn ein neues kurzes Stück von Mozart entdeckt wird (wie im September 2024 geschehen), ist dies sogar den Hauptnachrichtensendungen eine Kurzmeldung wert. In diesem Sinn gibt es stets auch eine *relative Heteronomie* des Fachs: Es wird sozial auch durch die Verbindungen zum populären Sprechen über Musik und performativen Spielen von Musik sichtbar gehalten, durch Vernetzungen mit einem Aufführungsbetrieb, der eigene ökonomische wie bildungsfördernde Interessen vertritt.

Dennoch wird eine aktuelle Positionierung für die Historische Musikwissenschaft des 21. Jahrhunderts eine teils weitreichende Entgrenzung ihrer Forschungsgegenstände anerkennen. So wie in der modernen Musik jeder Akkord auf jeden anderen Akkord folgen darf, wäre es nun auch möglich, dass jede beliebige Musik auf jede andere Musik z. B. im Kontext eines musikwissenschaftlichen Seminars oder eines Sammelbandes folgen darf. Auch andere lange wirkende ‚Tabus‘ des Fachs fallen: Künstlerische Forschung führt das praktische Musizieren und das wissenschaftliche Publizieren enger zusammen; Gender Studies und Postcolonial Studies verweisen auf Ausschlusskriterien im musikalischen Kanon; Interpretationsanalysen beziehen Aufnahmen der Stücke gleichwertig neben dem Notentext in die Forschungen ein.

Ein wissenschaftliches Fach grenzt sich vielleicht am stärksten von den Berufsgruppen und Diskussionsformen ab, mit denen es besonders leicht verwechselt werden kann. Und dies wären (gelistet in Reihenfolge der vorherigen Referenzen): der rein praktisch, nicht auch theoretisch ausgebildete Musiker; ein Verständnis von Wissenschaft, das unangenehme Wahrheiten ausspricht (wie die soziale Ausgrenzung, die das generische Maskulinum im Wort „Musiker“ im vorigen Halbsatz anzeigt); und schließlich auch die feuilletonistische Musikkritik mit ihrer eigenständigen Beschreibungssprache und den einseitig wertenden Urteilen.

Die Auseinandersetzung der Historischen Musikwissenschaft mit verwandten, aber das Fach potenziell verwandelnden Themen- und Darstellungsfeldern wandelt sich gerade selbst: Anstelle einer Exklusion ‚fachfremder‘ Musikarten (von der Popmusik bis zu einer gemäßigten Moderne des 20. Jahrhunderts) wird eine Inklusion von möglichst diversifizierten Musik-

und Forschungsbegriffen angestrebt. Dies zeigt sich teils ganz konkret durch eine Neuausrichtung von Stellenprofilen und Institutsstrukturen.

Eine einführende Darstellung in die Historische Musikwissenschaft ist damit konfrontiert, dass die Wissenschaften sich insgesamt in einer Übergangs- und Transformationsphase befinden.

Es scheinen zwei grundlegend verschiedene Wissenschaftsverständnisse zu konkurrieren: Dies sind einerseits eine *evidenzbasierte*, an empirischen Methoden geschulte und positivistische Forschung, andererseits eine *engagierte*, auf kulturelle Praktiken bezogene und ausdrücklich ‚positionistische‘ – also z. B. politische Bekenntnisse einfordernde – Forschungshaltung.

Demnach scheint es unabdingbar, eigene Positionen nicht nur des Faches, sondern auch der hiermit vorgelegten Darstellung dieses Faches offenzulegen. Der eigenständige Zugang innerhalb des Genres der einführenden Überblicksliteratur soll durch drei Grundentscheidungen abgebildet werden, die in sich die drei logisch möglichen Formen für solche Darstellungen kombinieren (nämlich entweder die Reduktion auf ein leitendes Prinzip, oder die Ausrichtung an gegensätzlichen Prinzipien, oder aber die Referenz auf mehrere gleichwertige Prinzipien).

(1) Als leitendes Einzelprinzip wird vorgeschlagen, die anthropologische Bestimmung der „exzentrischen Positionalität“ (Plessner 1981: 360 ff.) auf die Musikphänomenologie zu übertragen. Musik ist im Kern eine flüchtige, performative Kunstform, die also niemals direkt durch eine historische Wissenschaft erfasst und erforscht werden kann. Nur wenn Musik *exzentrisch* diese Präsenzerfahrung überschreitet, hinterlässt sie Spuren in historischen Quellen: durch Instrumente und andere Artefakte, in Traktaten, ikonografischen Abbildungen, Handschriften und Drucken, Tonträgern, online gestellten Blogs usw. Und diese Quellen sind in gewisser Weise positioniert bzw. sogar polarisiert gegenüber jeglichem Begriff einer ‚Musik-an-sich‘. Sie sind in ihrer relativen Dauerhaftigkeit das Gegenteil einer tatsächlich in der Gegenwart erklingenden Musik (Unsel'd 2014: 56 f.).

Hieraus kann man den eigenen Reiz eines wissenschaftlichen Studiums der Musik begründen: Der Reichtum von verschiedenartigen Quellen lässt eine musikwissenschaftliche Lehrveranstaltung im Vergleich zu anderen Unterrichtsfächern wie ein sinnliches Panoptikum von Klängen, Bildern, Texten und Stimmen erscheinen. Der Gedanke einer „exzentrischen Positionalität“ wird für die historisch-chronologischen Teile dieser Einführung

1. Einleitung

herangezogen; in *Kapitel 2* wird ein chronologischer Überblick über Forschungspositionen des Fachs zu musikhistorischen Zeiträumen von den Anfängen der Geschichte bis zur Gegenwart gegeben; in *Kapitel 3* wird ein ausführlicher Überblick über verschiedene Phasen der Fachgeschichte und des ‚Schreibens über Musik‘ bereitgestellt. Es ist klar, dass ein solcher Überblick niemals Vollständigkeit, aber zumindest hoffentlich Verständlichkeit anstreben kann; auf den wenigen Seiten wird nicht die Musikgeschichte, sondern es wird die Historische Musikwissenschaft an ihrem ureigenen Gegenstand der Geschichtsschreibung vorgestellt.

Musikgeschichte ist in dieser Perspektive die Umformung von Musik in Geschichte (oder stärker: das Verschwinden-Lassen von Musik in historisch beständigen Quellentypen). Dieser Vorgang kann, aber muss keineswegs nur als Erfolgs- oder Fortschrittsgeschichte einer stetig zunehmenden Rationalisierung erzählt werden (einflussreich hierzu: Weber 1921).

Die ‚abendländische‘ Musikgeschichte kann auch als Tragödie begriffen werden, insofern die rationalen Kontrollinstanzen von Musik stets auch etwas von der Musik extrahieren (z. B. durch Kompositionsregeln, Konventionen der schriftlichen Notation, konfessionelle Regulierungen oder strengstens ritualisierte Konzertaufführungen). Verloren geht die unhistorische Qualität eines spontan entstehenden, ebenso spontan wieder verschwindenden Ausdruckswillens, in der man ebenso eine Essenz des Musikalischen erblicken kann:

„Die Erbsünde des musikalischen Menschen ist es, sich von tierischer Musik abzuwenden. Viele Zeitalter später wiederholt sich dies im besonderen Schicksal der europäischen Musik und ihrer Hinwendung zur Abstraktion.“ (Spitzer 2021: 18)

(2) Die Historische Musikwissenschaft wird üblicherweise als der größte von drei Teilbereichen des Fachs Musikwissenschaft bestimmt. Diese Unterteilung bleibt relevant bei der Besetzung von Professuren, bei der Akkreditierung von Studiengängen oder der Modularisierung von Seminartemen. Neben der *Historischen Musikwissenschaft* werden die *Systematische Musikwissenschaft* und *Musikethnologie* an Universitäten sowie den Musikhochschulen in Deutschland und darüber hinaus unterrichtet (hinzu kommen u. a. Musiktheorie, Musikpädagogik und die Sound Studies). Aus diesem Fachpanorama ergibt sich für die synchronen Aspekte dieser Einführung ein dualistisches Darstellungsprinzip: Die Historische Musikwissenschaft soll in Umkehrung der üblichen Hierarchieverhältnisse bewusst

aus ihrer Nähe und Ferne zu den beiden anderen Teilbereichen dargestellt werden.

Es ist nun relativ einfach möglich (aber deswegen nicht unbedingt auch eindeutig richtig), die Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie voneinander methodisch abzugrenzen: Systematische Musikwissenschaft orientiert sich an *naturwissenschaftlichen* Methoden, betreibt also quantitative Forschung auf der Basis ausgewerteter Datensätze und benötigt für die Auswertung und Prüfung ihrer Ergebnisse teils anspruchsvolle statistische Verfahren. Die Musikethnologie ist eine *kulturwissenschaftliche* Disziplin, die vor allem qualitative Forschungen auf der Basis eigener Erfahrungen umsetzt, z. B. durch teilnehmende Beobachtung (Gesamteinführungen in alle drei Teilbereiche: Knaus/Zedler 2012; Calella 2024).

Die Verschiedenheit der Zugänge wird z. B. plastisch in den normativen Ansprüchen, die immer dann in Erinnerung gerufen werden, wenn sie nicht erfüllt scheinen. Die Historische Musikwissenschaft soll in diesem Fall ihre Quellen nochmals überprüfen (der lateinisch gefasste Ruf lautet: „ad fontes“); die Systematik muss die Validität der Daten kontrollieren (die Forderung lautet, dass man „in the lab“, also im Laboratorium, etwas zu prüfen habe); und in der Ethnologie ist es ein Wertkriterium, wie eng Schlussfolgerungen der eigenen Beobachtung entspringen (die Forderung ist es nun, „in the field“ zu Ergebnissen zu gelangen, also mittels eigener Feldforschungen).

Man kann allerdings einen entscheidenden Transformationsvorgang erkennen: Eine ‚relative Autonomie‘ (oder sogar Autorität) der Historischen Musikwissenschaft gegenüber den anderen Teilbereichen lässt sich nicht mehr begründen, sondern Forschung wird immer stärker durch den Einbezug multipler Einflussphären mitbestimmt. Die *Gesellschaft für Musikforschung* (GfM) versteht sich als Dachverband aller Forschungsbereiche, es gibt dort auch Fachgruppen für Systematik und Ethnologie. Dennoch behält die Historische Musikwissenschaft institutionell eine gewisse Priorisierung. Demgegenüber soll bewusst eine andere Perspektive vorgeschlagen werden, wonach die Historische Musikwissenschaft auch als das verbindende Mittelglied zwischen der empirischen und ethnologischen, der quantitativen und qualitativen Wissenschaft bescheidener eingeordnet werden könnte.

1. Einleitung

Es gibt allein deswegen eine Notwendigkeit für eine Historische Musikwissenschaft in diesem Sinne, weil es immer mehr Musik gibt, die nur historisch verstanden werden kann: Die Popmusik entwickelt eigene Klassiker, die eben nicht einfach durch das nächste kommerzielle Produkt verdrängt werden; der Postkolonialismus verweist darauf, dass für jede Musikkultur die Konfrontation mit „westlichen“ Musikkonzepten eine historische Bruchlinie erzeugt (die z. B. für China und Japan jeweils anders erzählt werden müsste; Geiger 2009; Hirschfeld 2005); sogar in der Musikpsychologie muss man rekonstruieren, ob ältere Forschungsdaten weiterhin gültig sind oder auf soziokulturelle, historisch veränderliche Bedingungen verweisen.

Daher sollen in *Kapitel 4* einige Grundbegriffe einer traditionellen Musikforschung auch aus ihren aktuellen Dekonstruktionen begriffen werden (z. B. der „linguistic turn“ oder „cultural turn“). Und in *Kapitel 5* werden u. a. Gegenstände und Gebiete einer historisch ausgerichteten Forschung vorgestellt, die sich durch eine Nähe und Übernahme von systematischen bzw. ethnologischen Prinzipien kennzeichnen lassen.

(3) In einer Situation relativer Unsicherheit, was genau die Historische Musikwissenschaft ausmacht, wird ein drittes, pluralistisches Leitprinzip für die folgenden Darstellungen relevant. Es sollen gezielt die Ansichten anderer Überblicksdarstellungen miteinbezogen werden, auch um stets in Erinnerung zu rufen, dass es in einem historischen Fach nur selten die eine allein richtige Lösung gibt. Dabei ist daran zu erinnern, was in dieser Einführung *nicht* bereitgestellt werden kann, z. B. Hinweise zu Berufsperspektiven oder verschiedenartigen Strukturierungen von Studiengängen. Relevante Basisinformationen hierzu werden in *Kapitel 6* vermittelt.

Die Spannweite der aktuellen Musikgeschichtsschreibung reicht von einer konservativen Einordnung der kanonisierten Werke in ihre kulturhistorischen Voraussetzungen, die meistens eine reine Höhenkamm- bzw. Heroengeschichte bleibt (Richter 2023), bis zu einer Auflösung solcher Vorstellungen in einer kritischen Geschichtsperspektive, die marginalisierte Gruppen bewusst ins Zentrum rückt (Irving/Rehding 2024). Ebenso verbreitet bleibt der Wunsch, eine ‚vollständige‘ Musikgeschichte als Summe der eigenen wissenschaftlichen Karriere vorzulegen (Gruber 2020). Daraus ergibt sich ein Lösungsansatz, der – ein wenig ambitioniert formuliert – als „transzendente“ Musikgeschichtsschreibung beschrieben werden könnte: Es geht nicht in erster Linie darum, eine weitere individuelle Sichtweise für die Historische Musikwissenschaft vorzuschlagen, sondern darum, grundle-

gende Phänomene aus dem Abgleich mit den vorhandenen Sichtweisen neu zur Diskussion zu stellen. Musikgeschichte ist die Summe der wahrgenommenen Formen von Musikgeschichtsschreibung.



Literaturempfehlungen

Carl Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Hans Gerig 1977 [auch: Laaber: Laaber 2017].

Friedrich Geiger / Tobias Janz (Hrsg.): *Carl Dahlhaus' „Grundlagen der Musikgeschichte“. Eine Re-Lektüre*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016.
→ Ein ‚Klassiker‘ zum wissenschaftlichen Arbeiten über Musikgeschichte kann mit aktuellen Fachpositionen verglichen werden, die jeweils ein Kapitel aus dem Buch von Dahlhaus kritisch kommentieren.

Register

A

Abbate, Carolyn 205, 214
Absolute Musik 46, 65, 66, 69, 102, 128
Adler, Guido 95, 103, 104, 123, 149, 150, 155,
177, 208, 209, 223, 239
Adorno, Theodor W. 24, 77–79, 118, 128–
130, 140, 154, 159–163, 165, 167, 173, 186,
196, 197, 205, 212
Analyse/Analyseverfahren 58, 111, 120, 130,
147, 160, 165, 167, 173–175, 177, 198, 199,
201, 207, 209–217, 220, 231, 233–235
Attali, Jacques 158
Autonomie, relative [der Musik] 8, 11, 15,
120, 138, 150
Autonomie/Autonomieästhetik 8, 11, 65, 74,
102, 108, 111, 120, 131, 138, 144, 146, 150,
168, 178, 186, 188, 196, 217, 241

B

Bach, Carl Philipp Emanuel 60, 86, 87, 160
Bach, Johann Sebastian 11, 50, 56, 71, 91, 119,
129, 139–141, 154, 156, 162, 230, 235
Barock/Barockzeitalter 39, 50, 56, 131, 134,
136, 138, 139, 151, 152
Barthes, Roland 207
Beethoven, Ludwig van 8, 9, 11, 18, 56, 59,
60, 62, 66, 69, 71, 85, 95, 96, 106, 107, 110,
118, 119, 126, 129, 136, 138–142, 154, 160–
162, 171, 176, 179, 181, 194, 213, 215, 245
Bekker, Paul 106, 140, 156, 160
Berg, Alban 76, 81, 106
Berlioz, Hector 67, 72
Bessler, Heinrich 45, 114
Biomusicology 20
Blessinger, Karl 114
Blume, Friedrich 110, 111, 115, 117, 118, 193,
204, 225
Boulez, Pierre 79, 118, 146
Brendel, Franz 97–99, 134
Burney, Charles 59, 91–93
Busoni, Ferruccio 106

C

Cage, John 79
Chaminade, Cécile 215
Concert Studies 147
Crawford-Seeger, Ruth 78
Cultural Turn 16, 137, 140, 141, 152, 155

D

Dahlhaus, Carl 7, 8, 40, 46, 76, 119–121, 123–
125, 127, 128, 141, 212, 221, 246
Deleuze, Gilles 206, 207
Derrida, Jacques 206
Digitalisierung/Digital Humanities 36, 150,
158, 171, 175, 179, 185, 199, 238
Diskurs/Diskursbegriff 27, 62, 151, 152, 154,
171, 187, 206, 216, 217

E

Ecomusicology 215
Eggebrecht, Hans Heinrich 116, 126–128,
179, 237
Ernste Musik/Unterhaltungsmusik [Gegen-
satz] 57, 78, 107, 108, 145, 161, 173, 185,
238, 239, 245

F

Filmmusik/Filmmusikforschung 80, 174,
175, 177, 194, 212, 214
Floros, Constantin 127, 128
Forkel, Johann Nikolaus 91–93
Fortschritt/Fortschrittsgeschichte 14, 38,
69, 77, 78, 84, 93, 96, 98–100, 107, 118,
122, 162, 163, 189
Foucault, Michel 51, 54, 59, 152, 205, 206

G

Geck, Martin 127, 128
Geisteswissenschaften [Fachzugänge] 51,
100, 152
Gender/Gender Studies 12, 121, 147, 152,
188–190, 212, 215, 245
Globalisierung 185, 187, 238
Gluck, Christoph Willibald 63, 64, 101

H

Händel, Georg Friedrich 64, 139, 140, 202
Halm, August 105, 106, 139, 140
Hanslick, Eduard 95, 99–101, 103, 157, 170,
196
Hawkins, John 91–93
Haydn, Joseph 60–62, 95, 129, 138, 141, 203
Helmholtz, Hermann von 102, 137
Hermeneutik, musikalische 100, 101, 176,
193, 212–216, 231, 232, 235

Register

Heteronomie, relative [der Musik] 12, 138, 151

Historische Aufführungspraxis/Historisch informierte Aufführungspraxis 48, 176

Hochkultur/Massenkultur [Gegensatz] 71, 81, 107, 108, 113, 122, 166, 209, 239, 240, 244, 245

Hoffmann, E. T. A. 95, 96, 99, 141

Huber, Kurt 112

I

Interpretation/Interpretationsforschung 12, 175–177

Intertextualität 37, 87, 159

Ives, Charles 78, 245

J

Jacobsthal, Gustav 97

Jazz/Jazzmusik 77, 106, 109, 166, 197, 209, 244

K

Kanon/Kanonisierung 10–12, 16, 59, 60, 69, 71, 72, 74, 83, 84, 102, 119, 122, 135, 149, 155, 189, 211, 214, 216, 230, 233

Kerman, Joseph 124, 195, 212, 216

Kiesewetter, Raphael Georg 136, 139

Kittler, Friedrich 172

Klassik/Klassikbegriff 16, 55, 60, 63, 90, 96, 101, 102, 129, 134, 136–141, 146, 147, 148, 149, 152–154, 166, 177, 223, 224, 237, 238, 242, 245

Knepler, Georg 120, 146

Kramer, Lawrence 216, 217

Kretschmar, Hermann 95, 100–102, 134, 193, 224

Kulturwissenschaften [Fachzugänge] 15, 28, 43, 114, 131, 158, 168, 184–186, 198, 199, 212, 223, 243

Künstlerische Forschung 12, 180, 181, 229

Künstliche Intelligenz 180, 181, 229

Kunstmusik/Trivialmusik [Gegensatz] 10, 36, 71, 81, 84, 112, 121, 122, 161, 186, 208, 209, 243

L

Lerdahl, Fred 164

Linguistic Turn 16, 137, 140, 141

M

Mahler, Gustav 69, 70, 81, 113, 124–129, 154, 194

Martines, Marianna 148, 149

Material/Materialbegriff 78, 123, 128, 159–168

Materialität, endliche [von Musik] 94, 147, 157, 158, 162, 180

Mattheson, Johann 52, 57, 58, 64, 88, 136

McClary, Susan 215, 217

Medien/Medienwissenschaften 77, 80, 82, 168, 170–174, 177, 179, 180, 182, 185, 199, 214, 243

Mendelsohn, Felix 65, 66, 112, 115, 116, 129, 189

Minimalismus/Minimal Music 34, 80, 149

Monteverdi, Claudio 48, 51, 53, 55

Moser, Hans Joachim 112, 243, 244

Mozart, Wolfgang Amadé 12, 57, 58, 60, 62, 83, 95, 129, 138, 140, 141, 148

Müller-Blattau, Joseph 107, 112

Musicking 166, 167, 205

Musikalische Akustik 35, 52, 97, 103, 104, 172, 177, 178, 208

Musikästhetik/Ästhetik 9, 36, 43, 46, 62, 66, 68, 71, 72, 88, 89, 95, 96, 99, 101–104, 106, 118, 121, 123–126, 128, 138, 161, 166, 178, 181, 186, 195, 196, 199, 200, 205–207, 241

Musikkritik/Musikjournalismus 12, 109, 125, 130, 171, 216, 225

Musikphilosophie/„philosophy of music“ 62, 68, 88, 102, 118, 159, 196–198, 206, 213, 221

Musikethnologie 14, 15, 103, 108, 111, 119, 168, 182–185, 190–192, 200, 205, 222, 223, 227, 228, 240, 246

Musikpädagogik/Musikvermittlung 14, 79, 100, 105, 130, 188, 189, 195, 197, 199, 208, 216, 221, 224, 240, 242

Musikphilologie/Editionsphilologie 111, 119, 131, 149, 193–196, 198, 208, 225, 228, 231, 232, 235, 245

Musikpsychologie 16, 123, 159, 178, 179, 191

Musiksoziologie 103, 123, 173, 191

Musiktheorie 14, 23, 25, 26, 28, 36, 39, 47, 50, 57–59, 94, 103, 123, 124, 133, 155, 185, 195, 198, 199, 209–211, 213, 214, 234

N

Narrativität/Narrationstheorien 21, 135, 213, 214

Naturwissenschaften [Fachzugänge] 15, 52,
103, 150, 181, 219, 221
Neue Musik/Zeitgenössische Musik 75–82,
107, 117–119, 121, 122, 125, 128–130, 153,
155, 157, 163–165, 187, 194, 196, 197
Nietzsche, Friedrich 22, 129, 157, 205
Notation/Notationsformen 10, 14, 22, 30,
32–34, 49, 50, 154, 174, 195, 231, 233

O

Ohrwurm (Musik) 179

P

Palestrina, Giovanni Pierluigi da 42, 55, 96,
98, 119
Parameter/Parameterbegriff 30, 79, 164, 165
Performanz/„performative turn“ 13, 67, 137,
158, 167, 168, 174, 175, 205, 212
Personalstil 140, 153–155
Pfitzner, Hans 106, 157
Popmusik/Popmusikforschung 12, 16, 80,
121, 122, 145, 152, 173, 174, 177, 185, 186,
197, 223, 224, 237–240, 244–246
Positionalität, exzentrische [von Musik] 13,
20, 22, 34, 51, 84, 147, 156, 180
Postkolonialismus/Postcolonial Studies 12,
16, 137, 182, 183, 188
Programmmusik/programmatische Musik
67, 69, 72, 89, 99, 100, 102, 119, 127, 128,
212, 214

Q

Quadrivium 27, 219
Quantz, Johann Joachim 63, 64, 87
Queerness/Queer Studies 67, 154, 190

R

Rhetorik 27, 52–54, 58, 73
Rieger, Eva 188, 189
Riemann, Hugo 102, 104, 105, 107, 193, 208,
210, 214
Romantik/Romantikbegriff 54, 66, 67, 72,
95, 96, 108, 119, 134, 136–138, 140, 141, 166
Rousseau, Jean-Jacques 62, 63, 156, 206

S

Schönberg, Arnold 69, 76–78, 81, 106, 118,
125, 129, 151, 153, 155, 161, 166, 193, 209,
210
Scholastik 43

Schostakowitsch, Dmitri 230, 235
Schubert, Franz 126, 129, 154, 190, 194, 214,
232–235
Schütz, Heinrich 53, 55, 98
Schumann, Robert 66, 67, 71–73, 97, 106,
189
Scientific Turns 133, 137, 141, 166, 168
Semiotik 89, 167, 205, 217
Serialismus/Serielle Musik 78–80, 121, 130,
164, 165
Sieben Freie Künste/Septem Artes Libera-
les 27, 219
Sound Studies 14, 171, 172
Sozialisation, musikalische 146, 190, 237
Spätstil 153–155
Spatial Turn 146, 168
Spitzer, Michael 51, 54, 59, 211
Stockhausen, Karlheinz 79, 118, 187
Strawinsky, Igor 77, 78, 107, 118, 129, 156
Systematische Musikwissenschaft 14–16, 88,
103, 104, 111, 119, 123–125, 168, 177–179,
184, 185, 191, 192, 198, 204, 205, 222, 223,
227, 228

T

Taruskin, Richard 69, 76, 134, 176
Topic Theory 147
Trivium 27, 52

V

Vergleichende Musikwissenschaft 103, 104,
182, 183, 192
Videospielmusik/Ludomusicology 83, 175

W

Wagner, Richard 8, 66, 69, 71, 72, 74, 97–99,
129, 166, 214
Webern, Anton 76, 79, 81, 107, 129
Weltmusik 183, 186, 187
Werk/Werkbegriff 9–11, 30, 46–47, 66, 69,
72, 74, 85, 102, 126, 128, 135, 140, 143, 144,
146, 152, 162, 166, 168, 173, 178, 188, 194–
196, 199, 200, 202, 203, 209, 213, 216, 217,
227, 233, 240, 243

Z

Zwölftonmusik/Zwölftontechnik 109, 126,
209