

Dörte Schmidt

Musikwissenschaft

Über die Musikwissenschaft ist die Musik als Gegenstand integraler Teil der aktuellen Wissenschaftslandschaft. Gleichzeitig liefert die Disziplin Grundlagen und bildet das Personal für viele nicht im engeren Sinne künstlerische Aufgaben des musikalischen Kultur- und Bildungswesens aus. Sie ist derzeit in großer methodischer Breite an den meisten Universitäten (auch in interdisziplinären Studiengängen und Forschungszusammenhängen), an allen Musikhochschulen (als integraler Teil auch der künstlerischen und wissenschaftlich-künstlerischen Ausbildungsgänge) und in zahlreichen außeruniversitären Forschungseinrichtungen vertreten, von der Forschungsgruppe Musikalische Akustik am Fraunhofer-Institut für Bauphysik in Stuttgart bis hin zu einer eigenen Abteilung im Frankfurter Max-Planck-Institut für Empirische Ästhetik. Aus den unterschiedlichsten Interessen heraus wird die Musik überdies immer wieder zum Gegenstand verwandter wissenschaftlicher Disziplinen.

Über den engeren akademischen Bereich hinaus sind musikwissenschaftliche Fragestellungen und Methoden in der öffentlichen Wahrnehmung dauernd präsent durch eine reiche Anzahl von Museen, Bibliotheken und Archiven in öffentlicher wie privater Trägerschaft, über vielfältige Tätigkeitsfelder in Theatern, Orchestern, im Rundfunk und in Verlagen sowie ganz grundlegend im Musikunterricht der allgemein bildenden Schulen. In Wissenschafts- wie Kulturverwaltung, -verbänden und -politik sowie in der Kreativwirtschaft wird ebenfalls vielfach musikwissenschaftliche Expertise wirksam. Das ist uns so selbstverständlich, dass diese vielfältigen Arbeitsbereiche oft nicht mehr direkt auf die akademische Disziplin bezogen werden, die die Qualifizierung der darin Tätigen trägt bzw. an ihr mitwirkt – und dennoch ist gerade diese Selbstverständlichkeit mit der Existenz einer akademischen Einbindung der Musik eng verbunden, weil in ihr die gesellschaftliche Selbstverständigung über die Funktion der Musik repräsentiert ist.

In den verschiedenen Zweigen der Musikwissenschaft reflektiert unsere Gesellschaft mit der ganzen Breite der ihr zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Methoden, was sie unter Musik versteht, welchen Ort und welche Funktionen sie ihr zuweist. Mit solcher Reflexion geht unmittelbar auch ein historisches Bewusstsein über die Entstehung wie die Wandelbarkeit sowohl des Gegenstandes selbst wie der an ihn angelegten Erkenntnisweisen einher. Dass ein Gemeinwesen dies und in dieser Weise überhaupt in den Blick rückt, d. h. dass es eine akademische Disziplin etabliert, die sich der Reflexion der Musik widmet und diese im System der Wissenschaften verortet, sagt etwas aus über den Stellenwert der Musik in der Kultur. Es ist ein Zeichen für die konstitutive Bedeutung und Erkenntnisfunktion, die der Musik in ihren viel-

» Mehr aus dem Infoangebot des MIZ:



Themenportal Bildung & Ausbildung mit ausführlichen Informationen zu Strukturen und aktuellen Entwicklungen der Ausbildungslandschaft sowie mit Dokumenten, Nachrichten, Links und Literaturempfehlungen.



Institutionen und Organisationen:

- > Verbände und Gesellschaften
- > Forschungseinrichtungen



Statistiken z.B. zu Studierendenzahlen und Abschlussprüfungen

fältigen Erscheinungsformen zugeschrieben wird – auch über ihre unmittelbar sinnliche und ästhetische Erfahrbarkeit hinaus. Das Prinzip, dass die methodischen Zugriffe auf Musik sich aus den zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Möglichkeiten der Welterfassung speisen und dass diese mitbestimmen, was wir als Musik ansehen und verstehen können, gilt für die Disziplin bis heute. Die weitgehend auf öffentlicher Trägerschaft gründende institutionelle Landschaft, in der sich die Musikwissenschaft hierzulande ansiedelt, verankert eine Vorstellung von Kultur, in der kulturelle bzw. künstlerische Praxis, ästhetische Erfahrung zum Gegenstand von Reflexion und Erkenntnisgewinn werden. Der Verfassungsrechtler Dieter Grimm sieht hier die Grundlage für die ideelle Reproduktion der Gesellschaft: „Zur Kultur wäre dann alles zu zählen, was sich auf Weltdeutung, Sinnstiftung, Wertgründung, -tradierung und -kritik sowie deren symbolischen Ausdruck bezieht, sogenannte Gegen- und Subkulturen eingeschlossen.“ (1) In einer so verstandenen Kultur wären die vielfältigen Erscheinungsformen von Musik Teil eines gesellschaftlichen Aushandlungsraums, in dem sich ein demokratisches Gemeinwesen über seine gesellschaftlichen Grundlagen klar wird. Grimm sieht in ihr aus verfassungsrechtlicher Perspektive die Basis für eine Legitimation staatlicher Aufgaben. Ein demokratischer Staat ist existentiell auf einen solchen Aushandlungsraum angewiesen, kann er doch anders als ein autokratischer diese Legitimation nicht selbst erzeugen oder setzen, sondern muss sie kulturell konstituieren. Genau das wird in Kunst, Wissenschaft, Bildung und Kultur verhandelt, deshalb müssen sie frei sein – autonom, nicht autark, d. h. nicht unabhängig vom Staat, sondern auf dessen Fundament. Daraus ergibt sich auch, dass die Bedeutung der Kultur und im Besonderen der Musik in unserer Verfassung nicht darin liegt, dass sie eine bestimmte (ggf. essentialisierbare) Gestalt hat, sondern, dass man der Auseinandersetzung mit und über Musik einen zentralen Platz in diesem Aushandlungsraum zuweist. Durch die institutionelle Verankerung der Musik wie der Musikwissenschaft im öffentlichen höheren Bildungswesen (allgemein bildende Schulen und Hochschulen) repräsentiert und sichert das Staatswesen diesen Platz. Die Verbindung dieser Sicherung mit der Autonomieforderung schafft gleichzeitig die Voraussetzungen für Veränderung und Weiterentwicklung und öffnet die Möglichkeiten der Reflexion in die Zukunft.

Die internationale Verbreitung und Vernetzung der Disziplin Musikwissenschaft mag man als Zeichen auch für die Verbreitung solcher Überzeugungen sehen. (2) Damit arbeitet sie in vielfacher Weise an Schutz und Förderung jener musikalischen Vielfalt mit, die seit 2005 durch eine UNESCO-Konvention zum konstitutiven Teil kultureller Vielfalt erklärt wurde. Die Musikwissenschaft teilt deren gleich in der Einleitung formulierte Motivation – die Erkenntnis, „dass die kulturelle Vielfalt ein gemeinsames Erbe der Menschheit darstellt und zum Nutzen aller geachtet und erhalten werden soll“ – ebenso wie ihre zentralen Ziele, vor allem jenes, „das Bewusstsein für den Wert dieser Vielfalt auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene zu schärfen“. (3)

» **Musikwissenschaft als akademische Disziplin – keine Selbstverständlichkeit**

In sehr spezifischer Bedeutung gehörte *musica* als spekulative mathematische Disziplin im Rahmen der Sieben freien Künste, d. h. als eine abstrakte Theorie jenseits der musikalischen Praxis, zwar bereits zum Bildungskanon der Spätantike und der mittelalterlichen Universität. Dass sie allerdings im universitären Rahmen die tatsächlich erklingende Musik und deren Prinzipien zu ihrem Gegenstand macht, liegt durchaus nicht einfach auf der Hand, sondern hat viel mit der öffentlichen Selbstverständigung über die Bedeutung der Musik für die kulturelle Verfasstheit der Gesellschaft zu tun. Als eigenständige akademische Disziplin im modernen Sinne hat sich die Musikwissenschaft erst nach und nach in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etabliert – sie ist also eher ein junges „Fach“. Einerseits geschah dies im Kontext bürgerlicher Bildungsemanzipation über die Akademisierung der praktischen Musikausbildung seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch Konservatoriums- und Hochschulgründungen. Viele dieser Einrichtungen boten,

weil sie in der öffentlichen Bildungshierarchie auf der Ebene der „höheren Bildung“ angesiedelt waren, u. a. Frauen noch vor dem Zugang zu Gymnasien oder Universitäten eine Möglichkeit, einen dem Abitur vergleichbaren Bildungsabschluss zu erreichen. Zum anderen beförderte die Spezialisierung und Ausdifferenzierung der wissenschaftlichen Fächer an den Universitäten in der zweiten Jahrhunderthälfte generell eine Erweiterung des akademischen Fächerkanons. Während sich die philosophische Ästhetik aus der allgemeinen akademischen Zuständigkeit für die Künste zurückzog, entwickelte die Musik eine eigenständige wissenschaftliche Disziplin neben den liturgischen und allgemein bildenden Aufgaben der Universitätsmusikdirektoren. Damit partizipierte die junge Musikwissenschaft methodisch in ihrer Anfangsphase nicht nur von den bereits etablierten Nachbarfächern der alten Philosophischen Fakultät, die zunächst noch nicht in Geistes-, Sozial- und Naturwissenschaften trennte: also neben den Philologien, der Geschichte, Kunstgeschichte etc. auch die Mathematik und die Physik umfasste. Sie erkannte, wie man etwa der berühmten Fachsystematik von Guido Adler entnehmen kann, früh auch die Möglichkeiten der sich neu formierenden Fächer wie der Psychologie oder der Völkerkunde für die Untersuchung ihrer Gegenstände. (4) Dadurch schloss das Selbstverständnis des akademischen Fachs in seiner Gründungsphase ein über die Grenzen der Geisteswissenschaften – und damit den engeren Zuständigkeitsbereich der Kunstdeutung – hinausweisendes methodisches Spektrum ein, das den Konnex der älteren akademischen Traditionen mit der Öffnung für die Neuentwicklungen innerhalb des Fächerspektrums suchte. So war die neue Disziplin, bei aller durchaus vorhandenen Betonung von philologischen und kunstwissenschaftlichen Fragestellungen, gerade durch die institutionellen Interaktionen ein sehr bewegliches und vielgestaltiges Gebilde.

Die Entstehung einer im eigentlichen Sinne akademischen Musikausbildung, die auch wissenschaftliche Anteile enthielt und bis heute enthält, wie auch die Implementierung der Musik als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung an Universitäten und Hochschulen wird seit dieser Zeit enge institutionelle wie sachliche Interaktion von Musikausübung, Bildung und Wissenschaften geprägt – und die Musikwissenschaft als Disziplin steht von Beginn an gewissermaßen an institutionellen wie methodischen Kreuzungspunkten zwischen diesen Bereichen. Die Verortung der Disziplin ist bis heute den Bedingungen und Forderungen der regionalen institutionellen Landschaften folgend jeweils sehr unterschiedlich verlaufen, sodass die jeweiligen konkreten Schwerpunktbildungen häufig weniger aus der Art der Institution als aus den institutionellen Konstellationen und Rechtfertigungszusammenhängen hervorgegangen sind und selten einer abstrakten Ordnung der Disziplin Rechnung tragen. Wie eine Konsequenz aus der wechselseitigen Beziehung zwischen Kunstausbildung, Wissenschaften und Bildung lassen sich die bis heute wirksamen Bemühungen des preußischen Kulturpolitikers Leo Kestenberg und seiner Mitstreiter seit den 1920er Jahren verstehen, Musik als ein den wissenschaftlichen Fächern gleichgestelltes und nicht allein auf die Praxis, sondern auch auf Reflexion ausgerichtetes Schulfach in den gymnasialen Fächerkanon aufzunehmen. Er legte damit den Grundstein für die universitäre, künstlerisch-wissenschaftliche Doppelqualifikation von Lehrkräften im Fach Musik, wie sie bis heute üblich ist. Seitdem ist die Musikwissenschaft ein zentrales Fach auch in der Lehrerbildung. (5)

Dass das Grundgesetz die Freiheit von Wissenschaft und Kunst in einem gemeinsamen Paragraphen festhält, spiegelt die bis heute tragende politische wie gesellschaftliche Legitimierung dieser Verbindung in der Verfasstheit der Bundesrepublik Deutschland. Die institutionelle Gleichstellung von Universitäten und Kunsthochschulen im Hochschulrahmengesetz von 1977 zieht hieraus schließlich die institutionsrechtlichen Konsequenzen. Schon Friedrich Chrysander und Joseph Joachim hatten diesen Status in ihrem Entwurf einer „musikalischen Universität“ für die Berliner Hochschulgründung durch den Preußischen Staat im April 1871 angestrebt, der uns heute so selbstverständlich scheint und die doppelte akademische Verankerung der Musikwissenschaft in Kunsthochschulen und Universitäten begründet. (6)

Für die heutige musikwissenschaftliche Landschaft mindestens so prägend wie die Ausgangssituation um die Wende zum 20. Jahrhundert ist, dass die Aushandlungsprozesse über den akademischen Ort der Musikwissenschaft in Deutschland vor der Zeit des Nationalsozialismus keineswegs abgeschlossen waren, sondern durch die Indienstnahmen, Gleichschaltungen und Verstaatlichungen geradezu unterbrochen – und in zahlreichen Zweigen des Fachs durch die nationalsozialistischen Verfolgungen auch abgebrochen wurden (vor allem in Bereichen der systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft, in denen besonders viele Vertreter ins Exil getrieben worden sind). (7) Die Wiederaufnahme dieser Aushandlungsprozesse nach dem Zweiten Weltkrieg stand dann in einem vergangenheitspolitischen Kontext, in dem der Musik als Kunst eine zentrale Rolle zukam: Noch stärker als die Literatur sollte ihre emphatische Universalität nicht nur aus der Sicht der Gebliebenen und Belasteten, sondern durchaus auch aus der vieler Exilierter dafür bestehen, dass der Zivilisationsbruch des Nationalsozialismus nicht zwangsläufig ein Kulturbruch war. Dies hatte zwei Folgen, die die Situation des Fachs Musikwissenschaft noch heute beeinflussen: Weil die Musik nun (zunächst gemeinsam mit der Literatur) die kulturelle Basis für ein Wiederanknüpfen internationaler Kommunikation sichern sollte, verstärkten sich die Hoffnungen an die Universalität von Kunst nicht nur, sondern sie wurden auch von einem viel breiteren Konsens getragen, als je zuvor. Und: In der breiten Öffentlichkeit wurde Musik die Kunst, an der man sich über die Realitäten des Lebens erhob, die sich der Sprache, und damit der Vernunft, entzog. Sprechen über Musik wurde zu einer Spezialistensache, abgetrennt von den allgemeinen Kulturdebatten und auch in gewisser Weise alleingestellt unter den akademischen Disziplinen. Die akademische Verortung nach dem Krieg konnte also im Grunde nicht verhandelt werden, und Bestandsaufnahmen der Verluste waren schwierig, bzw. wurden implizit über eine aktive Internationalisierung des akademischen Feldes angegangen. Dies prägte lange Zeit das Selbstverständnis des Fachs und seinen breit wahrnehmbaren Rückzug ins Philologische und Analytische – ein Rückzug auf gewissermaßen intern musikalisches Gebiet – ebenso wie die strikte Abwehr solcher Überhöhung und Entkontextualisierung der Kunstmusik und die zunehmende Ausweitung, Aktualisierung und Politisierung der Methoden wie der Forschungsgegenstände. Die Wirkungen der verschiedenen Phasen des kulturellen Kalten Krieges verschränkten sich hierbei mit den vergangenheitspolitischen Bedingungen der Musikdebatten in Ost und West.

In seiner Rede anlässlich der Verleihung des Ernst von Siemens Musikpreises 2001 betonte Reinhold Brinkmann die Bedeutung dieser Situation. Programmatisch schloss er sich – und darin liegt die eigentliche auch politische Verortung seines Standpunkts – Arnold Schönberg an, als er seine Zielvorstellung für eine recht verstandene Musikwissenschaft formulierte, „nämlich (mit dem aktiven Akkusativ): ‚Forschungen in die Tiefe der musikalischen Sprache.‘“ Und dies, so liest man weiter, versteht Brinkmann nicht als individuelle, persönliche Haltung, sondern als grundsätzliche Konsequenz aus der historischen Lage, denn: „genau für dieses stritt meine Generation in den 1950er- und frühen 1960er-Jahren, dies als leitendes Prinzip zu etablieren: den Kunstcharakter des einzelnen Werks, seine Individualität, aus dem Durchgang durch die Kompositionstechnik zu erhellen – das sahen jene damals enthusiastischen jungen Wissenschaftler, die der herrschenden geistesgeschichtlichen Methode überdrüssig waren, als ihre geschichtliche Aufgabe. Sie wollten eine nach der Nazi-Herrschaft und nach dem zweiten Weltkrieg neue, von den politisch-ideologischen Verfehlungen der Vätergeneration unberührte Methodologie aufbauen. In deren Zentrum stand die Erkenntnis des Kunstwerks, der Schlüssel dazu lag in einer eindringenden musikalischen Analyse. Analyse aber bedeutete Strukturanalyse, nicht von vornherein und für jeden war es ästhetische Interpretation. Und einher mit dieser Orientierung ging eine Nobilitierung der musikalischen Avantgarde als eines legitimen Objekts musikwissenschaftlicher Arbeit. Es gelang damals, beides durchzusetzen.“ (8)

Gegenwärtig kann man eine sich breit artikulierende Reserve der aktuellen kultur- wie medienwissenschaftlich und interdisziplinär ausgerichteten Zweige des Fachs beobachten gegenüber Ansätzen, die die Musik als Kunst ins Zentrum stellen (und die nicht Wenigen pauschal als konservativ beharrende erscheinen). Auch die Abkehr von der Schriftbezogenheit musikalischer Kunstwerk-Konzepte durch performativ ausgerichtete Ansätze folgt ähnlichen Tendenzen. Aus einer wissenschafts- und kulturhistorischen Perspektive erweist sich dies jedoch nicht einfach als Symptom einer zeitgenössischen globalen, eventuell postkolonialen Öffnung, sondern auch als eine – möglicherweise gar nicht in jedem Fall bewusste – Distanzierung von der eigenen Geschichte mit ihrer Verbindung zur vergangenheitspolitischen Funktion der europäisch geprägten Kunstmusik. Diese Reserve markiert letztlich das Ende der Nachkriegszeit über zuweilen fast emphatisch als methodischer Fortschritt propagierte Abgrenzungsprozesse, deren Akteure oft nicht (mehr) wissen oder gar wissen wollen, wogegen sie sich wenden – genau wie auch manche Verteidiger des „Kunst-Kanons“ die existentielle Dimension nicht mehr zu kennen scheinen, die die Aufladung dieses Kanons nach dem Zweiten Weltkrieg bedingt hatte.

Dass seit einiger Zeit eine Konjunktur fachgeschichtlicher Forschungen zu beobachten ist, zeigt, wie wichtig es ist, die Debatte über die inhaltlichen wie methodischen Perspektiven des Fachs Musikwissenschaft heute mit einer wissenschaftshistorischen Debatte über seine akademischen Verortungen zu verbinden. (9) Erst dadurch wird die dringend nötige Neudiskussion der so oft sorgsam ausgeblendeten Frage möglich, was Musik als Kunst im 20. Jahrhundert sein konnte und heute sein kann, gerade wenn das unhinterfragte Beshwören einer Tradition sich gesellschaftlich wie wissenschaftspolitisch kaum noch halten lässt und nicht nur von der Ökonomisierung des Musikbetriebs unterlaufen wird. Die Funktion der Universalität von Musik als Kunst im Kontext von Exil und Vertreibung und ihre Bedeutung für die deutsche Nachkriegskultur fügt der Sicht auf die „deutsche der Künste“ eine Dimension hinzu, die der pauschalen Kritik am Kunstwerk als hegemonialem Konzept zumindest Differenzierung abverlangt. Parallelen zur Entwicklung der Germanistik und deren gleichfalls aktuell schwierigem Verhältnis zum literarischen Kunstwerk sind wohl wenig zufällig. Ähnliches zeigt sich auch an den gleichfalls die zentrale Bedeutung der Kunstwerkkategorie in Frage stellenden Debatten zwischen Kunst- und Bildwissenschaften, wie denen zwischen Musikwissenschaft und Sound Studies. Die aktuelle Bedeutung der Performance Studies und der Kulturwissenschaften für alle auf die Künste bezogenen Wissenschaften mag damit eng zusammenhängen.

» **Aspekte der aktuellen Forschungslandschaft: Perspektiven – Chancen – Aufgaben**

Eine Reihe von neu gegründeten Fachgesellschaften hat in den letzten 30 Jahren die für die öffentliche Wahrnehmung der deutschen Musikwissenschaft seit der Nachkriegszeit so prägende Überblendung von Musikgeschichte, Philologie und musikalischer Analyse ausdifferenziert und die methodische Vielfalt des Fachs sichtbar werden lassen. (10) Die Lenkungsfreude der aktuellen Forschungspolitik führt zu einer zunehmenden Ausdifferenzierung der Forschungsgebiete und damit auch der Stellen-Denominationen, die heute oft eher Aufgabengebiete formulieren als fachliche Zuordnungen. Dadurch hat sie in vielen Fächern eher die in solcher Vielfalt latent steckende Abgrenzungsenergie als die Souveränität des disziplinären Zusammenhangs befördert. Die Musikwissenschaft allerdings hat darauf reagiert, indem sie sich in den letzten zehn bis 15 Jahren zunehmend um den disziplinären Zusammenhang gerade dieser Vielfalt und eine Integration der so unterschiedlichen methodischen Ausrichtungen und Forschungstraditionen unter dem Dach ihrer Disziplin bemüht hat. Sichtbar wird dies u. a. am wachsenden, beweglichen und im Austausch befindlichen Netz der Fachgruppen im Rahmen der Gesellschaft für Musikforschung, der von der Gesellschaft zu den vielfältigen Ansätzen des Fachs herausgebrachten Handbuchreihe Kompendien Musik, und ihrem ausdrücklichen Interesse an der Kommunikation mit den fachlich verwandten Disziplinen.

Interdisziplinär vernetzt sich das Fach durch die Präsenz seiner Fachvertreterinnen und -vertreter in zahlreichen übergreifenden Gesellschaften, ihre Beteiligung an DFG-Graduiertenschulen und -kollegs, den unterschiedlichen Formaten im Rahmen der Exzellenzinitiative etc.

Durch die zunehmende Internationalisierung des akademischen Feldes ist in den letzten Jahren das Verhältnis der Praktiken insgesamt und damit auch der Künste zu den auf sie bezogenen Wissenschaften institutionell in Bewegung geraten. Die dieser Entwicklung Rechnung tragende Übernahme englischer Terminologien produziert dabei zuweilen produktive, zuweilen aber auch fatale Unschärfen nicht nur in der Verortung von methodisch so breit aufgestellten Disziplinen wie der Musikwissenschaft im Wissenschaftsbetrieb, sondern auch in ihrem Verhältnis zur Kunst. In der angelsächsisch geprägten Welt ist das Fach Musik/Musikwissenschaft in zwei unterschiedlichen Fachkulturen verankert: So kann es im Kontext der „liberal arts“ stehen, deren Entwicklung eine eigene Diskussion wert wäre, und schließt dann unter dem Oberbegriff Musik Wissenschaft und Kunstausübung gleichberechtigt ein. Im Gegensatz dazu steht die Musikwissenschaft in der anderen verbreiteten Fächerdisposition zwischen den Fronten der Teilung in die experimentell bzw. empirisch arbeitenden „sciences“ und die „humanities“; sie ist aber jedenfalls als Wissenschaft von der Kunstausübung getrennt. In der Übertragung verwirren sich nicht nur oft beide Kulturen, sondern die Übersetzung der englischen Begriffe für „Forschung“ bringt überdies immer Unklarheiten in der Unterscheidung von „(scientific) research“ und „scholarship“ mit sich und hat – vor allem in nicht anglophonen Ländern, in denen die akademische Musikausbildung der Wissenschaft institutionell nicht selbstverständlich gleichgestellt ist – zu einer Konjunktur des Kunstworts „artistic research“ geführt, hinter dem sich sehr unterschiedliche Interessen und Konzepte verbergen können. Als Schlagwort begegnet es einerseits in einer durch die Bologna-Reform ausgelösten, auch in Deutschland zunehmend geführten Diskussion über die Notwendigkeit der Vergabe akademischer Grade in künstlerischen bzw. künstlerisch-wissenschaftlichen Fächern im dritten Zyklus des Europäischen Qualifikationsrahmens für deutsche Hochschulabschlüsse, in der es auch um die Frage wissenschaftlicher Anteile in künstlerischen Studiengängen geht. (11) Andererseits geht von der damit transportierten Idee einer Nähe von wissenschaftlichen und künstlerischen Verfahren auch für die universitären Kunstwissenschaften eine offensichtliche Attraktivität aus, weil es diesen traditionell von der Kunstausübung getrennten Institutionen erlaubt, ihrerseits künstlerische Arbeit zu integrieren.

In der Forschung ist die deutsche Musikwissenschaft in ihren verschiedenen methodischen Ausrichtungen international sehr gut vernetzt. Bis heute weltweit führend ist sie vor allem in der Editionsphilologie. Und das nicht so sehr, weil diese seit dem 19. Jahrhundert eng mit dem Fach verbunden ist, sondern vor allem, weil es aufgrund der Bedeutung des philologischen Zugriffs auf die Musik für die westdeutsche Nachkriegskultur gelungen ist, zunächst mit Hilfe der Volkswagenstiftung und dann über die deutschen Akademien der Wissenschaften ein Förderprogramm zu institutionalisieren, das in Kooperation mit den großen deutschen Musikverlagen breit angelegte Projekte mit einer Laufzeit zwischen zwölf und 25 Jahren finanzieren kann. Das Programm trägt nicht nur die großen traditionellen Gesamtausgaben, sondern erlaubt heute wohl weltweit einmalig durch sehr langfristige Absicherung, die Konzepte wissenschaftlich-kritischer Musikedition sowohl innerhalb der bestehenden als auch im Rahmen neu begonnener Projekte auf dem aktuellen Stand der methodischen Debatte wie der Technik weiterzuentwickeln. Vor allem durch Neuerungen im Bereich der digitalen Werkzeuge und ihrer Anwendung macht dies die Musikphilologie zukunftsfähig und kann damit auch in den übrigen öffentlich wie privat finanzierten Bereich der Edition auszustrahlen. (12) Damit bieten sich innerhalb oder ausgehend von bestehenden Gesamtausgaben-Projekten, wie z. B. in den Vorhaben Freischütz digital oder Beethovens Werkstatt, und in neuen Projekten, etwa der Richard Strauss- und der Max Reger-Ausgabe sowie der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe,

überdies Chancen zur Revision und Modernisierung von Konzepten für autorbezogene Editionen. Wie die Vorhaben „Opera – Spektrum des europäischen Musiktheaters in Einzelausgaben“ und „Corpus monodicum. Die einstimmige Musik des lateinischen Mittelalters“ zeigen, entstehen auf dieser Grundlage auch Editionen, die nicht autorzentriert angelegt sind und so neue Perspektiven eröffnen. (13) Hier lässt sich beispielhaft sehen, wie langfristige, institutionalisierte Förderung den Wandel gerade nicht hemmt, sondern ermöglicht. So besteht in vielerlei Hinsicht die Chance, eine produktive Zusammenarbeit zwischen Kunst, Wissenschaft, Archiven, Bibliotheken und Verlagswesen im digitalen Bereich zu etablieren und damit die Zukunft dieser technisch wie rechtlich so vieldimensionalen Interaktion modellhaft zu gestalten.

Das breite Anwendungsfeld dieser großen Editionsprojekte liefert nicht nur die Basis für die Entwicklung von mittlerweile weltweit eingesetzten digitalen Editionswerkzeugen im Rahmen des in Detmold/Paderborn angesiedelten Edrom-Projekts (14), mit denen die deutsche Musikwissenschaft eigene fachspezifische Standards für Notentexte gesetzt hat. Sie eröffnet auch der international arbeitenden Music Encoding Initiative (MEI), die das derzeit umfassendste und den Erfordernissen einer wissenschaftlichen Nutzung gerecht werdende Datenformat zur Auszeichnung von Notentexten bietet, ein praktisches Erprobungsfeld für sehr unterschiedliche Anwendungsanforderungen. Damit besetzt die deutsche Musikphilologie im Bereich der Digitalisierung derzeit eine aktuell besonders dynamische Stelle nicht nur in der deutschen, sondern auch in der internationalen musikwissenschaftlichen Forschungslandschaft mit vielen Anschlussstellen in die Musikkultur.

Auch Recherchemöglichkeiten und Quellenzugänge haben sich in der Musikwissenschaft im Zuge der Digitalisierung der Wissenschaften im vergangenen Jahrzehnt sehr stark erweitert und internationalisiert. Die zentrale Beteiligung der deutschen Fach-Community an dieser Entwicklung verdankt sich allerdings auch hier einer weiter zurückreichenden Weichenstellung. Nicht nur ist die Musikwissenschaft traditionell eng verbunden mit dem Bibliothekswesen, sondern auch hier erfährt die Entwicklung durch die vergangenheitspolitische Situation der Nachkriegszeit eine spezifische Dynamik. Dabei spielte die (Re-)Integration Westdeutschlands in ein Netzwerk von international arbeitenden Nichtregierungsorganisationen im Umfeld der UNESCO eine wichtige Rolle, z. B. des 1949 gegründeten International Music Council (IMC) (auch der Deutsche Musikrat gehört zu den in diesem Umfeld zunächst als deutsche Sektion des IMC entstandenen Verbänden). So war neben der Initiative der International Musicological Society die 1953 erfolgte Gründung einer deutschen Gruppe der Association Internationales des Bibliothèques, Archives et Centres de Documentation Musicaux (AIBM) eng mit der Entstehung der internationalen Quellendatenbank Répertoire Internationale des Sources Musicales (RISM) im Jahr zuvor verbunden, deren (heute ebenfalls in der Förderung der Union der deutschen Akademien der Wissenschaften stehende) Zentralredaktion seit 1960 in Deutschland sitzt und die mittlerweile frei online zugänglich ist.⁽¹⁵⁾ Die Geschichte von RISM zeigt beispielhaft, wie stark nach dem Zweiten Weltkrieg die Idee der Dokumentation und Sammlung von deutscher Seite als Möglichkeit internationaler Vernetzung begriffen worden ist. Harald Heckmann hebt nicht von ungefähr besonders hervor, dass der Impuls zur Gründung eines neuen, in internationaler Zusammenarbeit erstellten Quellenlexikons auf der ersten Nachkriegskonferenz der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel von einem Deutschen ausging:

„Ich erinnere mich nicht mehr, was uns Zuhörern damals mehr Respekt einflößte: der Mut, ein solch gigantisches und in seinem Umfang und Aufwand auch nicht ansatzweise überschaubares Projekt anzugehen, oder das (mit einer gewissen Verzögerung) einsetzende gewaltige positive Echo, das ihm entgegen gebracht wurde. Und dies, obwohl die Idee aus Deutschland kam, das zwar weltweit als Ursprungsland

einer neuzeitlichen Musikwissenschaft galt, das aber einen erheblichen Teil dieses Ansehens in der Zeit zwischen 1933 (oder auch schon früher) und 1945 (oder auch darüber hinaus) verspielt hatte.“ (16)

Über die dokumentierende Orientierung an der Materialität musikalischer Quellen und ihre dadurch erforderte Lokalisierung wurde letztlich jene neue, übernationale Kartierung möglich, deren politische Dimension sich von Beginn an in der Verbindung zum bei der UNESCO in Paris angesiedelten International Music Council zeigt. Im Folgenden wurde RISM zum Modell für zahlreiche weitere damit verbundene internationale Erschließungsprojekte, so 1966 (unter Beteiligung der Gesellschaft für Musikforschung) die Fachbibliographie Répertoire Internationale de la Littérature Musicale (RILM). (17) Davor führte seit 1954 das Staatliche Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (SIMPK) seine 1936 gegründete Bibliographie des Musikschritttums (BMS) weiter, die seit 2001 auch online zugänglich ist und bis heute weiterläuft. (18) Das SIMPK beheimatet seit 1968 sowohl diese als auch die deutsche Redaktion von RILM. Seit 1979 arbeitet eine deutsche Arbeitsstelle für Répertoire International de la Iconographie Musicale (RIDIM) und seit 1981 für Répertoire International de la Presse Musicale (RIPM).

Die Musikabteilungen der großen Forschungsbibliotheken beteiligen sich rege an dieser Entwicklung über die Digitalisierung und bibliothekarische Erschließung ihrer Bestände. So arbeiten die Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz und die Bayerische Staatsbibliothek als Projektpartner der RISM-Zentralredaktion direkt zusammen. In Berlin liegt ein Schwerpunkt auf der Tiefenerschließung und Verfügbarhaltung von Musikautografen im Kompetenzzentrum Forschung und Information Musik, das z. B. für seine Entwicklungsarbeit im Bereich der Papierbestimmung und Wasserzeichenforschung führend ist. (19) Die Bayerische Staatsbibliothek betreibt in Verbindung mit der Sächsischen Landesbibliothek und mit Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft den Fachinformationsdienst Musikwissenschaft (FID) (20) und treibt u. a. die Entwicklung digitaler Instrumente im weitläufigen Feld des Music Information Retrieval, also der automatisierten Analyse von Audiodaten oder digitalen Notentexten, voran. Das Dresdner Digitalisierungszentrum der Sächsischen Landesbibliothek, eines der führenden deutschen Zentren für Massendigitalisierung, legt einen seiner Schwerpunkte auf die Digitalisierung und Verfügbarhaltung von historischen Ton- und Filmträgern.

Auch im Bereich der Musikinstrumentenmuseen greift die beschriebene Entwicklung mit der Gründung eines Comité international pour les musées et collections d'instruments de musique 1960, ebenfalls in Paris. (21) Und auch hier führte die internationale Vernetzung 2009 mit dem EU-Projekt Musical Instrument Museums Online (MIMO) zu einer Pionier-Initiative im Bereich der Digitalisierung, an der die großen deutschen Instrumentensammlungen in Museen wie z. B. die des Ethnologischen Museums Berlin oder der Universität Leipzig beteiligt sind. (22)

All diese musikbezogenen Datenbestände sind heute Teil einer sehr ausdifferenzierten und internationalen digitalen Recherche-Landschaft und in Deutschland öffentlich, d. h. auch für Nutzer außerhalb der akademischen Institutionen zugänglich. Sie stehen damit über die Wissenschaft im engeren Sinne hinaus allen Bereichen des Musiklebens zur Verfügung. Je nach Trägerschaften dieser digitalen Angebote bieten sich unterschiedliche Zugänge. Die größte Verbreitung erfahren Open-Access-Plattformen wie die Virtuelle Fachbibliothek Musik (ViFaMusik), die online frei verfügbare Quellen und Datenbanken (darunter RISM, RIDIM und BMS) zusammenfasst. (23) Nicht kostenlos zugängliche Datenbanken (wie z. B. RILM oder RIPM) oder Datenträger sind für Nutzer in öffentlichen Universitäts-, Landes- oder Staatsbibliotheken aufrufbar, Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung können nach Registrierung auf die Datenbanklizenzen des

von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft über die Bayerische Staatsbibliothek zugreifen. (24)

Mit ihrer breiten Beteiligung an umfangreichen Quellenerschließungs- und Digitalisierungsprojekten und den großen Editionsprojekten nimmt die deutsche Musikwissenschaft aktiv sowohl an der technischen und fachlichen Gestaltung des digitalen Raums wie an der kultur- und wissenschaftspolitischen Debatte über die Digitalisierung von Kulturgütern teil. Gerade weil sie mit ihrer langjährigen Forschungsexpertise zahlreiche und vielfältige Anwendungsfälle für den Schritt in die digitale Welt bereitstellen konnte, führte dies zu Synergien, die Standardbildungen und Forschungsstrukturen begünstigte. Nicht zufällig gehörte denn auch die Musikwissenschaft zu den geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die bereits in der ersten Förderphase am deutschen Zweig des EU-Projekts Digitale Forschungsinfrastruktur für die Geistes- und Kulturwissenschaften (DARIAH) beteiligt waren und grundlegende fachspezifische Informationen und Empfehlungen zu Datenformaten und Metadaten zusammengetragen haben. (25) Seit 2014 bündelt das Zentrum Musik – Edition – Medien (ZenMEM) die Erfahrungen und Kompetenzen in diesem Bereich und bietet Projekten sowohl technisch wie fachspezifisch Beratung und Fortbildungen an. (26)

Zu den wichtigsten Zukunftsaufgaben gehört zum einen das Vorantreiben von Standardbildungen auf dem Gebiet der musikspezifischen Formate, die auch über das engere akademische Feld hinaus in der Musikkultur wirksam werden können, damit Digitalisierungsvorhaben in- und außerhalb des akademischen Bereichs in der Musik breit nachnutzbar werden. Zum zweiten ist es notwendig, tragfähige Strukturen der Langzeitverfügbarhaltung und -archivierung für die spezifischen Bedürfnisse der Musik aufzubauen. Hierfür sind wir auf eine öffentlich getragene, dauerhafte Infrastruktur an der Schnittstelle zwischen Museen, Bibliotheken, Wissenschaft und IT-Entwicklung angewiesen. Zum dritten, und hier müssen Musikkultur, vor allem Urheber und Verlagswesen, und Musikwissenschaft Hand in Hand gehen, gilt es ausreichend flexible Konzepte für das Rechtemanagement nicht-profitorientierter und öffentlich finanzierter digitaler Projekte im Bildungs-, Wissenschafts- und Kulturbereich zu entwickeln: Die Bedingungen der Natur- und Lebenswissenschaften und ihre Bedürfnisse an Veröpfentlichungsstrukturen und Forschungsdatensicherung sind nicht ohne weiteres auf digitalisierte Kulturgüter und die mit ihnen arbeitenden Anwendungen übertragbar. Speziell die Rolle der Verlage unterscheidet sich im Bereich der Musik zu der in diesen Wissenschaftskulturen. Harte Open-Access-Regeln bergen die Gefahr, rechtlich geschützte Gegenstände von der Forschung pauschal auszuschließen. Harte Forderungen der Urheber oder Verlage dagegen werden es der Musikwissenschaft sehr erschweren, die Bedürfnisse der Musik im Wissenschaftsbetrieb zu etablieren. Hier kann nur ein gemeinsam vertretenes Modell nachhaltig wirksam werden.

Schließlich muss es ein gemeinsames Ziel von Musikwissenschaft und Musikkultur sein, verstärkt die Frage nach dem Verhältnis der Digitalisate zu den Objekten selbst zu stellen und den Schutz des materiellen Kulturguts zu fördern. Auch wenn digitalisierte Reproduktionen den Anschein von Nähe zur Quelle transportieren, entfernen sie sich letztlich von den Objekten und nähern sich eher Editionen. Im Extremfall scheinen sie zuweilen das Archivieren als institutionalisierte Bewahrungsstrategie durch neue Prinzipien ersetzen zu wollen. Das Ziel der „Information“ tendiert dazu, sich vor das der dauerhaften Repräsentation zu schieben. Die traditionellen Grenzen zwischen Archiv, Bibliothek, technischer Entwicklung und Forschung geraten im Digitalen in Bewegung. Die aktuellen Diskussionen über die Anlage und Erweiterung von Metadaten zur Erschließung von Digitalisaten im Archiv- wie im Bibliotheksbereich deuten an, in welche Richtung die Entwicklung derzeit geht. Welche Konsequenzen dies über längere Zeit haben wird, bleibt zu beobachten und zu diskutieren. (27)

» Studium Musikwissenschaft

Bei aller Präsenz ihrer Gegenstände im Kulturleben steht die Musikwissenschaft als Studienfach in der öffentlichen Wahrnehmung deutlich hinter den künstlerischen Studiengängen im Bereich der Musik zurück. Sie befindet sich gleichsam hinter jener öffentlichen Bühne der Musikausübung und bezieht ihre Legitimation auch aus der ästhetischen Präsenz ihres Gegenstands. Genauso wenig jedoch, wie etwa der eine Solist auf der Bühne die vielen Personen zeigt, die im Vorfeld oder hinter der Bühne dafür sorgen, dass eine Aufführung stattfinden kann, spiegelt die allgemeine Sichtbarkeit der Musikausübung die Gewichtung der Anteile in der Ausbildungslandschaft. Vielmehr zeigt die Statistik des Deutschen Musikinformationszentrums zu [Studierenden in Studiengängen für Musikberufe](#) für das Wintersemester 2015/16 (und das ist, wie man der Übersicht entnehmen kann, durchaus repräsentativ für die letzten Jahre), dass sich die Studierenden im Fach Musikwissenschaft und in den Lehramtsstudiengängen, in denen die Musikwissenschaft einen bedeutenden Anteil einnimmt, mit jeweils 23 Prozent knapp ein Viertel der gesamten Studierenden und zusammen fast die Hälfte ausmachen und jeweils nur fünf Prozentpunkte hinter den Studierenden der Instrumental- und Orchesterfächer (27 Prozent) liegen. (28) Der [Frauenanteil](#) bewegt sich in diesen Studiengängen insgesamt etwas über dem Durchschnitt aller Studienrichtungen im Bereich der Musik (WS 2015/16, Durchschnitt: 48 Prozent, Lehramt: 61 Prozent, Musikwissenschaft 53 Prozent.). Im WS 2015/16 kamen 13 Prozent der Studierenden im Fach Musikwissenschaft aus dem Ausland. Besonders auffällig ist der starke Zuwachs der Abschlussprüfungen (einschließlich Promotionen) im Fach Musikwissenschaft, die seit der Jahrtausendwende um 150 Prozent (rechnet man nur die Hauptfachprüfungen, sogar um 156 Prozent) zugenommen hat (in absoluten Zahlen sind das seit 2012 etwas über 1.000 Abschlüsse pro Jahr, davon zwischen 700 und 800 im Hauptfach). Hier zeigen sich die Auswirkungen der Bologna-Reform.

Was für Studienbedingungen aber verbergen sich hinter diesen relativ dünnen Zahlen? Während in der DDR Musikwissenschaft als Diplomstudiengang mit einem Hauptfach studiert wurde, war sie in der Bundesrepublik in der Regel Teil einer interdisziplinären Fächerkonstellation, die von jedem Studierenden aus den Angeboten des jeweiligen Hochschulorts individuell ausgewählt werden konnte – im Rahmen von Magister- und Promotionsstudiengängen (mit zwei Nebenfächern oder einem zweiten Hauptfach) oder im Rahmen eines wissenschaftlich-künstlerischen Lehramtsstudiums, das in der Regel ein zweites wissenschaftliches Schulfach erforderte. Nicht selten führten und führen diese Lehramtsstudien bis heute ebenfalls auf den Weg in eine musikwissenschaftliche Promotion. Im Zuge des Bologna-Prozesses haben sich die Studiengänge zum einen deutlich ausdifferenziert, zum anderen die Fächerkonstellationen weitgehend in solchen profilierten Studiengängen festgelegt. Was einmal individualisiert wählbar war, ist nun nicht nur ausdifferenziert, sondern in diesem Zuge gleichsam institutionalisiert worden. Musikwissenschaft ist sowohl in seiner klassischen Benennung, teilweise in ähnlicher Struktur wie in den alten Magisterstudiengängen (z. B. derzeit in Heidelberg, Kiel, aber auch in Weimar), teilweise als Ein-Fach-Studiengang (aktuell etwa in Essen oder Gießen), aber auch als Teil verschiedenster interdisziplinär angelegter, auch wissenschaftlich-praktischer bzw. -künstlerischer Studiengänge mit unterschiedlichsten Benennungen studierbar. Das ständig in Bewegung befindliche Spektrum reicht derzeit von „angewandter Musikwissenschaft“, u. a. in Gießen, „Musik und Medien“, z. B. in Hannover, bis hin zu eher technisch ausgerichteten Studiengängen wie „Musik-informatik“, der aktuell in Karlsruhe angeboten wird.

In der Folge der institutionellen Gleichstellung der Hochschulen im Hochschulrahmengesetz boten nicht mehr nur die Universitäten, sondern nach und nach auch die Kunsthochschulen Studienmöglichkeiten auf dem Gebiet der Musikwissenschaft an. Bereits 1977 hat die Musikhochschule Detmold in Kooperation mit der Universität Paderborn ein gemeinsames Musikwissenschaftliches Seminar gegründet, in dem auch das

Promotionsrecht ausgeübt werden konnte. In den 1980er Jahren setzten einige andere große Musikhochschulen ein eigenes Promotionsrecht in Gang (zunächst West-Berlin, Hannover, Köln, heute nahezu überall). Mit der Bologna-Reform haben sich über die Promotion hinaus auch zunehmend musikwissenschaftliche Bachelor- und Master-Studiengänge an Musikhochschulen verbreitet.

Einerseits macht das die Vielfalt der Anschlussmöglichkeiten der Disziplin in viel breiterer Weise öffentlich sichtbar, als es in den alten Studienstrukturen der Fall war, andererseits sorgt es aber auch für nicht unbeträchtliche Schwierigkeiten bei der Orientierung in diesem Angebot. Teilweise ändern sich Benennungen und Ausrichtungen relativ schnell. Die Sichtbarkeit von Angeboten hängt überdies stark von den Kapazitäten der jeweiligen Institutionen für Öffentlichkeitsarbeit ab, was u. a. dazu führt, dass viele der (in der Regel nicht fachlich spezifisch ausgerichteten) Suchmaschinen für Studienmöglichkeiten im Netz leider unzuverlässige Informationen bieten.

Eine gute Orientierung über die fachliche Ausrichtung der Institute bietet neben dem Blick auf die Studiengänge selbst immer auch derjenige auf die Forschungs- und Tätigkeitsprofile der einzelnen Mitglieder des jeweiligen musikwissenschaftlichen Instituts oder Seminars bzw. der zuständigen musikwissenschaftlichen Mitglieder interdisziplinärer Institute bzw. Departements (am zuverlässigsten über die Homepages der Institute selbst). (29) Hilfreich ist ebenso der Blick auf die musikwissenschaftlichen Lehrveranstaltungen der letzten Jahre (30) und auf die nach Instituten dokumentierten Themen der abgeschlossenen Dissertationen. (31)

Für die Berufsorientierung wächst mit zunehmender Digitalisierung der Produktionsbedingungen in vielen Bereichen neben den seit Beginn der Fachkonstitution vorhandenen Methodenverwandtschaften zu den klassischen Geistes-, Sozial- und Naturwissenschaften die Bedeutung der Verbindungen zu Jura und Wirtschaftswissenschaften wie zu Medientechnik und Informatik. Dabei ist die Promotion, wie in vielen anderen universitären Fächern auch, nicht unbedingt als ein rein auf eine wissenschaftliche Laufbahn ausgerichteter Abschluss zu verstehen, sondern sie qualifiziert für alle Tätigkeiten, für die die Fähigkeit zur eigenständigen und originellen Beurteilung und Bearbeitung komplexer wissenschaftlicher Fragestellungen im Bereich der Musik, die Kenntnis der Wissens-Ressourcen, die die akademische Musikwissenschaft über ihren engeren Bereich hinaus bereitstellt, sowie die selbständige Planung und Durchführung eines größeren Projekts (nicht selten verbunden mit ersten Erfahrungen im Einwerben von Drittmitteln) von Nutzen ist. Gerade weil die Musikwissenschaft in ihrer vielfältigen Verflechtung mit dem Kulturleben außerhalb der Universität im dritten Zyklus der akademischen Ausbildung nicht allein auf die Hochschullaufbahn zielt, ist die Individualpromotion, bei der die Doktoranden ihre Themen unter fachlicher Betreuung selbst wählen und entwickeln, von besonderer Bedeutung. Deshalb ist es für das Fach besonders wichtig, dass neben themenorientierten Nachwuchsförderungen auf der Ebene der Graduiertenkollegs, Drittmittelprojekte etc. auch die klassischen – in ihren Forschungsthemen nicht festgelegten – Mittelbau-Stellen wie die Promotionsstipendien der Begabtenförderwerke weiterhin gleichberechtigt gesichert bleiben. (32)

Grundsätzlich bleibt Musikwissenschaft bei aller Profilbildung ein Fach, das auf allen Qualifikationsstufen nicht berufsspezifisch, sondern weiterhin im eigentlichen Sinne akademisch gelehrt wird. Seine Abschlüsse befähigen im Idealfall für ein sehr breites und sich ständig änderndes Betätigungsfeld, das sich durchaus nicht auf die Universität beschränkt, sondern in sehr vielfältige Bereiche der Vermittlung, Bildung, Kultur, Kultur- und Wissenschaftsverwaltung sowie -politik, Archiv- und Bibliothekswesen, Museum, Journalismus, Verlagswesen, Produktion, Management etc. führen kann, sowohl in öffentlichen wie in privaten Trägerschaften.

» **Postscriptum: Musikwissenschaft im Deutschen Musikrat**

Im Deutschen Musikrat beteiligt sich die Disziplin über ihre Vertreter in den verschiedenen Mitgliedseinrichtungen an der Diskussion über den gesellschaftlichen Ort der Musik und der Musikwissenschaft. Hier treffen sich die vielfältigen Interessen der in akademischen wie nicht-akademischen Musikberufen tätigen Musikwissenschaftler mit denen der ausübenden Künstler. Ihre Vertreter bemühen sich um die Vernetzung wissenschaftlicher und kultureller Initiativen im Bereich der Musik sowie darum, die Kulturverbände für die Anliegen der Kunst- und Kulturwissenschaften in den weitgehend von den Natur- und Lebenswissenschaften dominierten wissenschaftspolitischen Debatten zu mobilisieren. Dass die Musikwissenschaft die Interaktion zwischen der deutschen Wissenschafts- und Kulturlandschaft nicht erst vor dem Hintergrund der aktuellen kultur- und wissenschaftspolitischen Debatten für wichtig hält und ihre fachpolitische Repräsentanz in beiden Bereichen pflegt, spiegelt sich auch im langjährigen und vielfältigen Engagement zahlreicher Fachvertreter in den Gremien des Deutschen Musikrats, den Bundesfachausschüssen und in zahlreichen Landesmusikräten. Im Präsidium wurde dies getragen von so namhaften Persönlichkeiten wie Carl Dahlhaus, Rudolf Stephan, Christoph-Hellmuth Mahling und Detlef Altenburg. Mahling, Stephan und Ludwig Finscher zeichnete der Deutsche Musikrat überdies mit einer Ehrenmitgliedschaft aus (ein Drittel aller Ehrenmitglieder hat ein Studium der Musikwissenschaft absolviert).

Stand: 06. November 2017

Prof. Dr. Dörte Schmidt lehrt als Professorin für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin. Sie leitet die Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe und ist u.a. Mitglied der Berlin Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften sowie Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrats und Präsidentin der Gesellschaft für Musikforschung.

- (1) Dieter Grimm: Kulturauftrag im staatlichen Gemeinwesen, in: Veröffentlichungen der Vereinigung der Deutschen Staatsrechtslehrer, Heft 42, Berlin 1984, S. 47-82, hier S. 60.
- (2) Die bereits 1927 gegründete Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft verzeichnet derzeit 26 nationale Fachgesellschaften aus fünf Kontinenten, vgl. <http://ims-international.ch> (letzter Zugriff: 13. Oktober 2017).
- (3) Vgl. <http://www.unesco.de/infotehke/dokumente/uebereinkommen/konvention-kulturelle-vielfalt.html> (letzter Zugriff: 30. März 2016).
- (4) S. Guido Adler: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1 (1888), S. 5-20, Abb. S. 16, online zugänglich unter: http://uhvold.ff.cuni.cz/pdf/gabrielova/Adler_UmfangMethodeUndZielDerMusikwissenschaft.pdf (letzter Zugriff: 19. September 2017). Adlers Systematik ist (bei aller Zeitgebundenheit) modern, indem sie die zu dieser Zeit im universitären Kanon noch sehr neuen Disziplinen wie etwa Psychologie und Ethnologie bereits berücksichtigt und durch das „etc.“ auch Erweiterungsfähigkeit signalisiert. Bemerkenswerterweise gibt es zwischen den Gebieten und den Methoden keine klare Zuordnung, offenbar geht Adler insgesamt von einer gewissen Beweglichkeit und potentiellen Unabgeschlossenheit seines „Gebäudes“ aus – Weiterbauen ist möglich.
- (5) Siehe auch das Memorandum der Gesellschaft für Musikforschung zur Lehrerbildung im Fach Musik, Kassel, September 2014, online unter: <http://www.musikforschung.de/index.php/memoranda> (letzter Zugriff: 10. Oktober 2017).
- (6) Siehe beispielsweise Dörte Schmidt: Zwischen allgemeiner Volksbildung, Kunstlehre und autonomer Wissenschaft. Die Fächer Musikgeschichte und Musiktheorie als Indikatoren für den Selbstentwurf

- der Musikhochschule als akademische Institution, in: Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857, hrsg. v. Joachim Kremer und Dörte Schmidt, Schliengen 2007 (forum musikwissenschaft, Bd. 2), S. 362-408, sowie Musikwissenschaft 1900-1930. Zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin, hrsg. v. Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann u. Tomi Mäkelä, Hildesheim 2017.
- (7) Siehe hierzu etwa Christa Brüstle: Musikwissenschaft im Exil. Effekte des „brain drain“/„brain gain“ vor und nach 1933, in: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 26 (2008), S. 167-194.
 - (8) Reinhold Brinkmann: Dankesworte, in: 2001. Ernst von Siemens Musikpreis. Reinhold Brinkmann, Zug 2001, S. 54-71, hier S. 59f.
 - (9) Siehe neben Auhagen/Hirschmann/Mäkelä (wie Anm. 5) beispielsweise auch: Wissenskulturen der Musikwissenschaft. Generationen – Netzwerke – Denkstrukturen, hrsg. v. Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Ina Knoth und Anna Langenbruch, Bielefeld 2016; Musikwissenschaft – Nachkriegskultur – Vergangenheitspolitik. Interdisziplinäre wissenschaftliche Tagung der Gesellschaft für Musikforschung Mannheim 2012, hrsg. v. Wolfgang Auhagen u. a., Hildesheim 2017 (Mannheimer Manieren Bd. 4); Wege der Musikwissenschaft. Jahrestagung der Gesellschaft für Musikwissenschaft Mainz 2016, Tagungsbericht in Vorbereitung.
 - (10) Beispielweise die Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie, gegründet 1983; die Gesellschaft für Populärmusikforschung, gegründet 1984 als Arbeitskreis Studium Populärer Musik; der Internationale Arbeitskreis für Systematische und Vergleichende Musikwissenschaft, gegründet 1993; die Gesellschaft für Musiktheorie, gegründet 2000. Überdies hat sich auch die Musikpädagogik nicht nur durch eine Zuwendung zur ästhetischen Praxis von der Musikwissenschaft emanzipiert, sondern auch in ihren wissenschaftlichen Unternehmungen ausdifferenziert und eigene Verbindungen zu den methodischen Perspektiven der Musikwissenschaft ausgebaut. Für eine Übersicht über die Fachgesellschaften siehe: http://www.miz.org/artikel_institutionen_vorbemerkungen_organisationen.html (letzter Zugriff: 13. Oktober 2017)
 - (11) Siehe hierzu das Memorandum der Gesellschaft für Musikforschung zur künstlerisch-wissenschaftlichen Promotion: <https://www.musikforschung.de/index.php/memoranda> (letzter Zugriff: 19. September 2017)
 - (12) Siehe hierzu jüngst: Musikedition im Wandel der Geschichte, hrsg. v. Reinmar Emans u. Ulrich Krämer, Berlin/Boston 2015 (Bausteine zur Geschichte der Edition, Bd. 5); Musikphilologie. Grundlagen – Methoden – Praxis, hrsg. v. Bernhard Appel u. Reinmar Emans, Laaber 2015 (Kompendien Musik, Bd. 3)
 - (13) Eine Übersicht bietet: <http://www.akademienunion.de/forschungsprojekte/> (letzter Zugriff 10. September 2017).
 - (14) <http://www.edirom.de> (letzter Zugriff 19. September 2017).
 - (15) <http://www.rism.info/en/organisation/project-history.html> (letzter Zugriff: 19. September 2017).
 - (16) Harald Heckmann: Das Repertoire Internationale des Sources Musicales (RISM) in Geschichte und Gegenwart, in: *Fontes Artis Musicae* 57 (2010) 2, S. 140-147, Zitat S. 141.
 - (17) <http://www.rilm.org/aboutUs/history.php> (letzter Zugriff: 10.9.2017).
 - (18) <http://www.musikbibliographie.de> (letzter Zugriff: 19. September 2017).
 - (19) <http://staatsbibliothek-berlin.de/die-staatsbibliothek/abteilungen/musik/projekte/dfg-projekt-kofim-berlin/> (letzter Zugriff: 19. September 2017)
 - (20) <https://www.bsb-muenchen.de/ueber-uns/projekte/fachinformationsdienst-musikwissenschaft/> (letzter Zugriff 19. September 2017).

- (21) <http://network.icom.museum/cimcim/who-we-are/cimcim-history/L/2/> (letzter Zugriff: 19. September 2017).
- (22) http://www.mimo-international.com/MIMO/default.aspx?_lg=de-DE (letzter Zugriff: 19. September 2017)
- (23) <https://www.vifamusik.de/startseite/> (letzter Zugriff: 19. September 2017)
- (24) <https://vifamusik.wordpress.com/2015/09/08/neue-lizenzangebote-des-fachinformationsdienstes-musikwissenschaft-fuer-gfm-mitglieder/> (letzter Zugriff: 19. September 2017)
- (25) <https://wiki.de.dariah.eu/display/publicde/3.3+Musikwissenschaft> (letzter Zugriff 19. September 2017)
- (26) <http://zenmem.de/confluence/display/ZMEM/Das+Zentrum> (letzter Zugriff 19. September 2017)
- (27) Siehe hierzu auch Dietmar Schenk, Die Welt der digitalen Archive, in: ders., „Aufheben, was nicht vergessen werden darf“. Archive vom alten Europa bis zur digitalen Welt, Stuttgart 2013, S. 193-208.
- (28) <http://www.miz.org/downloads/statistik/8/statistiko8.pdf> (letzter Zugriff: 10. September 2017)
- (29) Recherchierbar über: <http://www.miz.org/institutionen.html>, <http://www.musikforschung.de/index.php/studium-musikwissenschaft>, ferner bei der Virtuellen Fachbibliothek Musikwissenschaft unter <https://www.vifamusik.de/wissenschaftliche-kommunikation/institutsdatenbank/>.
- (30) <http://www.musikforschung.de/index.php/studium-musikwissenschaft>, dort gibt es Unterseiten zu den aktuellen und zu den vergangenen Lehrveranstaltungen.
- (31) <https://www.musikforschung.de/index.php/zeitschrift-die-musikforschung/musikforschung-dissertationen>.
- (32) Ausschreibungen für Doktorandenstellen finden sich für registrierte Mitglieder unter „career service“ im internen Bereich der Homepage der Gesellschaft für Musikforschung. Zu den Stipendien der Begabtenförderwerke siehe: <http://www.begabtenfoerderungswerke.de/startseite.html> (letzter Zugriff: 19. Oktober 2017). Zur Doktorandenförderung der DFG siehe: http://www.dfg.de/download/pdf/foerderung/programme/grk/fragen_antworten_promotion.pdf (letzter Zugriff: 19. Oktober 2017).