

Julia Heimerdinger und Andreas Holzer

**DIE MUSIK DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS IN VORLESUNGS-
VERZEICHNISSSEN DES DEUTSCHSPRACHIGEN RAUMS
EIN BLICK AUF DIE STUDIENJAHRE 2013/14 BIS 2015/16**

Ausgangspunkt der vorliegenden Studie war unser Interesse an der gegenwärtigen Position der Musikgeschichte des 20. und inzwischen nicht mehr ganz so jungen 21. Jahrhunderts im universitären Unterricht. Im Rahmen unserer Lehrtätigkeit, bei der Musik dieses Zeitraums einen Schwerpunkt darstellt, sind wir laufend mit der Frage beschäftigt, was dabei sinnvollerweise zu vermitteln ist: Curricula sind diesbezüglich oft sehr ungefähr (und das ist auch gut so), Kanon-Debatten haben in den vergangenen Jahren weidlich stattgefunden, wir diskutieren weiterhin über die verschiedenen Perspektiven und Methoden bei der Beschäftigung mit Musik und ihren (historischen, kulturellen, sozialen ...) Kontexten. Der hier fokussierte Zeitraum spielte zu unseren eigenen Studienzeiten – sprich in den 1980er bis Anfang der 2000er Jahre keine sonderlich große Rolle, wobei dies selbstverständlich auch davon abhing, wo man studierte. Laut einer Untersuchung von Markus Frei-Hauenschild aus dem Jahr 1998¹ betrug der Anteil der Lehrveranstaltungen (betrachtet wurden die LV-Titel) zur Musik des 20. Jahrhunderts 1994 an 17 bundesdeutschen Universitäten erst etwa 14 %, nachdem dieser in der ersten Hälfte der 1970er Jahre schon auf etwa 12 % und damit im Vergleich zu den 1950ern deutlich angestiegen war.²

Musik des 19. Jahrhunderts und früherer Epochen dominierte die Vorlesungsverzeichnisse und es gab genügend Anlässe, den Eindruck zu gewinnen, dass Musik desto wertvoller sei, je älter sie war. Neuere Musik – und das heißt mitnichten nur die mit ‚Avantgarde‘ etikettierte Musik – oder populäre Musik waren mit Ausnahme einzelner Universitäten im Lehrangebot nur spärlich vertreten und wir haben entsprechende Konzerte, Tonträger und Schriften meist selbständig aufgesucht, um uns damit auseinanderzusetzen.

1 Markus Frei-Hauenschild: „Boulez–Nono–Stockhausen‘ – Triasbildung als Wirkungsstrategie“, in: „*Dauerkrise in Darmstadt?*“ *Neue Musik in Darmstadt und ihre Rezeption am Ende des 20. Jahrhunderts*. Mainz: Schott, 2012. Der Band zur gleichnamigen Tagung erschien erst mit einigen Jahren Verzögerung. Wir beziehen uns hier u. a. konkret auf Frei-Hauenschilds Unterkapitel „Die musikwissenschaftliche Lehre zur Musik des 20. Jahrhunderts in der Bundesrepublik Deutschland 1950 bis 1994“ und folgende, S. 247–265.

2 In unserer Studie verweisen wir mehrfach auf Frei-Hauenschilds Untersuchung, möchten aber betonen, dass der Vergleich aufgrund der unterschiedlichen Anzahl an berücksichtigten Universitäten bzw. in unserem Falle auch Hochschulen entsprechend vorsichtig zu betrachten ist.

Den Mangel an LV zu populärer Musik kritisierten im Jahr 2000 Jan Hemming, Brigitte Markuse und Wolfgang Marx in ihrem Aufsatz „Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland. Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur“ in der Zeitschrift *Die Musikforschung*. Darin erläuterten sie überdies, dass zu einem Fortbestand der Disziplin der historischen Musikwissenschaft (welche das Fach im Grunde genommen nach wie vor in hohem Ausmaß repräsentiert) eine Öffnung sowohl in Richtung der anderen Teildisziplinen als auch in Richtung benachbarter Disziplinen stattfinden müsste, wobei u. a. dem Bereich „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“ wesentlich mehr Aufmerksamkeit als bisher gewidmet werde [sollte].³ Eine im Jahr 2002 erschienene Analyse des Lehrangebots und der Fachstruktur an deutschen Musikhochschulen der Studienjahre 1999/2000 und 2000/2001 von Nina Adam, Florian Heesch und Susanne Rode-Breymann⁴ zeichnet bezüglich der interdisziplinären Offenheit und auch der Durchlässigkeit zwischen den musikwissenschaftlichen Teildisziplinen ein etwas positiveres Bild für die Musikhochschulen und benennt auch keinen spezifischen Mangel im Bereich von Genres.⁵ Keine der beiden Studien geht im Übrigen näher auf die Frage der in Lehrveranstaltungen abgedeckten Zeiträume ein.

Wenn unsere Fragerichtung auch eine andere ist, haben wir uns eine ähnliche Aufgabe wie die KollegInnen um die Jahrhundertwende gestellt und die musikwissenschaftlichen Vorlesungsverzeichnisse der Studienjahre 2013/14–2015/16 von 73 Universitäten und Musikhochschulen (bzw. 77 Instituten)⁶ des gesamten deutschen

3 Jan Hemming, Brigitte Markuse und Wolfgang Marx: „Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland: Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur“, in: *Die Musikforschung* 53/4 (2000), S. 387.

4 „Über das Gefühl der Unzufriedenheit in der Disziplin“, in: *Die Musikforschung* 55/3, S. 251–273. Teil II des Artikels, „Musikwissenschaft an Musikhochschulen in Deutschland. Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur“, bezieht sich direkt auf die Studie von Hemming, Markuse und Marx.

5 In vielerlei anderer Hinsicht ist der Vergleich der beiden Studien untereinander und mit unseren Ergebnissen dennoch sehr interessant.

6 *Deutschland*: Universität Augsburg, Universität Bayreuth, Humboldt-Universität zu Berlin, Freie Universität Berlin, Technische Universität Berlin, Universität der Künste Berlin, Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, Universität Bonn, Technische Universität Braunschweig, Universität Bremen, Hochschule für Künste Bremen, Universität Paderborn und Hochschule für Musik Detmold (Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn), Universität Paderborn (Institut für Kunst / Musik / Textil, Fach Musik) (das Angebot der beiden Institute deckt sich zum Teil); Technische Universität Dortmund, Technische Universität Dresden, Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, Europa-Universität Flensburg, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Hochschule für Musik Freiburg, Justus-Liebig-Universität Gießen, Georg-August-Universität Göttingen, Universität Greifswald, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Universität Hamburg (Institut für historische und Institut für systematische Musikwissenschaft),

Sprachraums⁷ mithilfe von MAXQDA, einer gängigen Software für qualitative Inhaltsanalyse, untersucht. Die Entscheidung, musikwissenschaftliche Institute an Universitäten und Musikhochschulen bzw. Musikuniversitäten nicht getrennt voneinander auszuwerten haben wir getroffen, da u. E. aufgrund der zunehmenden Zahl von Musikhochschulen mit Promotionsrecht im Fach Musikwissenschaft die *inhaltlichen* Unterschiede inzwischen weniger ins Gewicht fallen, obwohl die Curricula entsprechende LV fraglos noch immer in unterschiedlichem Ausmaß und unterschiedlicher Zielrichtung anbieten.⁸

Die Vorlesungsverzeichnisse lagen uns nahezu vollständig vor, in den meisten Fällen mit mehr oder weniger ausführlichen Lehrveranstaltungsbeschreibungen, die vereinzelt auch Literaturempfehlungen enthalten. Alle verfügbaren Informationen und Angaben waren Gegenstand der Analyse, wobei LV, die keine Musik des 20./21.

Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Universität Heidelberg, Stiftung Universität Hildesheim, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Hochschule für Musik Karlsruhe, Universität Kassel, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Universität Koblenz-Landau (zwei Institute: Institut für Musikwissenschaft und Musik sowie für Musikwissenschaft und Musikpädagogik), Universität zu Köln, Hochschule für Musik und Tanz Köln, Universität Leipzig, Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Musikhochschule Lübeck (unvollständige Datenerhebung), Leuphana Universität Lüneburg, Johannes Gutenberg Universität Mainz, Hochschule für Musik Mainz, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim, Philipps-Universität Marburg, Ludwig-Maximilians-Universität München, Hochschule für Musik und Theater München, Westfälische Wilhelms-Universität Münster (Institut für Musikwissenschaft und Musikhochschule), Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Universität Osnabrück, Universität Regensburg, Hochschule für Musik und Theater Rostock, Universität des Saarlandes, Universität Siegen, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, Staatliche Hochschule für Musik Trossingen, Eberhard Karls Universität Tübingen, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Hochschule für Musik Würzburg; *Österreich*: Karl-Franzens-Universität Graz, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, Universität Innsbruck, Universität Salzburg, Universität Mozarteum, Universität Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung und Institut für Populärmusik); *Schweiz*: Universität Basel, Universität Bern, Hochschule der Künste Bern, Universität Zürich, Zürcher Hochschule der Künste. Universitäten und Hochschulen der französischen und italienischen Schweiz wurden in unserer Auswertung nicht berücksichtigt.

7 Quelle war die Institutsdatenbank der Virtuellen Fachbibliothek Musikwissenschaft. Musikuniversitäten bzw. -hochschulen ohne eigenes musikwissenschaftliches Institut bzw. deren Lehrangebot im Bereich Musikgeschichte wurden ebenfalls aufgenommen. Die Entscheidung, den Sprachraum ins Auge zu fassen, war auch dadurch mitbedingt, dass gerade die musikwissenschaftlichen Diskurse stark durch Sprachgrenzen bestimmt sind. Während der Blick in die englischsprachige Literatur zwar in hohem Ausmaß gegeben ist, ist der Austausch mit dem benachbarten französischen oder italienischen Bereich bemerkenswert gering. Die internen Differenzen des deutschen Sprachraums konnten in dieser Untersuchung nur in Ansätzen berücksichtigt werden.

8 Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass unsere Forschungsdaten eine entsprechende vergleichende Untersuchung zuließen.

Jahrhunderts zum Gegenstand hatten, lediglich in Hinblick auf den darin behandelten Zeitraum, d. h. das entsprechende Jahrhundert oder die entsprechende Epoche, betrachtet wurden. In dem ausführlichen und mehrere Durchgänge umfassenden Analyseprozess wurden folgende Aspekte unterschieden und jeweils näher untersucht und differenziert:

- Zeiträume
- Veranstaltungsformen
- Themen
- Methodische Ausrichtung
- Länder, Regionen
- Empfohlene Fachliteratur

Zu allen in den Vorlesungsverzeichnissen vorgefundenen Kategorien – im MAXQDA-Jargon: Codes – gibt es eine Reihe Unterkategorien, die, so im Falle der THEMEN (Kapitälchen zeigen im Folgenden Codes an), bis zu drei Unterebenen reichen (z. B. unter THEMEN: GENRES / BEREICHE > POPULARMUSIK > BLUES). Die Kriterien für eine bestimmte Codierung wurden im Zuge der Analyse eindeutig festgelegt, um Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten, und werden an den entsprechenden Stellen im Text näher erläutert.

Was, so unsere zentrale Frage, wird heute – bzw. dafür repräsentativ in den Studienjahren 2013/14–2015/16 – unterrichtet, wenn es um Musik des 20. und 21. Jahrhunderts geht? Was hat sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten markant verändert und was bedeutet dies für unsere Lehrkultur?

Auswertung

In den Vorlesungsverzeichnissen der Studienjahre 2013/14 bis 2015/16 der genannten Universitäten, Musikuniversitäten bzw. Musikhochschulen wurden 4241 Lehrveranstaltungen codiert. Da von einigen wenigen Institutionen keine Vorlesungsverzeichnisse vorlagen (z. B. von der Essener Folkwang Universität der Künste), kann von einer etwas größeren Anzahl an LV im Untersuchungszeitraum ausgegangen werden.

Zeiträume (Jahrhunderte und Epochen)

Insbesondere für weit zurückliegende Jahrhunderte sind in Lehrveranstaltungstiteln oft Epochenamen genannt, für das 15. Jahrhundert und folgende zunehmend die Jahrhunderte. Bei der Codierung dieser Kategorie galt die entweder/oder-Regel, d. h. LV mit Titeln wie „Aufforderung zum Tanz mit dem Tod. Endzeitvorstellungen im 15. Jahrhundert“ oder „Guillaume Dufay und die Musik um 1450“ wurden unter 15. JH. codiert, LV wie „Musik der englischen Renaissance“ oder auch „Ein-

führung in die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts“ unter dem Code **RENAISSANCE** (wenngleich man letztere Zuordnung kritisch sehen kann). Rund 10 %⁹ der LV ließen sich zeitlich nicht einordnen (**ZEITRAUM UNKLAR**). LV, die große, eventuell auch nicht exakt definierte Zeiträume vor dem 20. Jh. zum Gegenstand haben, wurden unter **GRÖßERE ZEITRÄUME VOR 1900** gefasst (so z. B. die LV „Mehrstimmige Vokalmusik des Mittelalters und der Renaissance“ oder „Europäische Musikinstrumente bis ca. 1800“), große Zeiträume inklusive das 20./21. Jahrhundert umfassende LV dagegen unter dem Code **GRÖßERE ZEITRÄUME INKL. 20./21. JH.** Hierunter fielen erwartungsgemäß viele Überblicksvorlesungen zur Musikgeschichte.

Ein bemerkenswertes Ergebnis ist, dass 57 % (d. h. 2413) aller codierten LV entweder ausschließlich (36 %) oder wenigstens teilweise (21 %) Musik des 20./21. Jahrhunderts zum Gegenstand haben. Im untersuchten Zeitraum beschäftigen sich dagegen lediglich knapp 17 % der LV an Universitäten und Hochschulen ausschließlich mit Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Dieser Prozentsatz erhöht sich nur unwesentlich auf 20 %, rechnet man die LV zum Barock und einen Teil der LV zur Musik vor dem 20. Jahrhundert allgemein dazu (etwa 80 hiervon touchieren Musik des 18./19. Jh.). Gleichzeitig überrascht das Ranking der unter den Codes 18., 18./19. und 19. Jh. der in LV-Titeln aufscheinenden Namen wenig – diese sind in absteigender Reihenfolge: Beethoven, Bach(s), Mozart, Brahms und Wagner, Schubert, Schumann, Händel, Mendelssohn(s), Bruckner und Haydn usw.¹⁰

Zeiträume 20./21. Jahrhundert

Soweit möglich, wurden die LV zur Musik des 20./21. Jh. (Rubriken 20./21. JH. und **GRÖßERE ZEITRÄUME INKL. 20./21. JH.**) in Hinblick auf die behandelten Zeiträume genauer unterteilt. Von den insgesamt 2413 LV war dies bei 792 (also etwa 33 %) möglich (beispielsweise auf Grundlage von Titeln wie „Musik im ersten Weltkrieg“ oder „Musik nach 1970“). Bei der Festlegung sinnvoller Zeitabschnitte in dieser Codegruppe haben wir uns die Lehrinhalte entsprechend angesehen, falls die Zeitabschnitte nicht durch die Titel ohnehin benannt wurden („Dresden-Bilder in der Musik nach 1945“, „60 Jahre Eurovision Song Contest“ oder „Musikalische Lyrik um 1900“). Die Einteilung, wie sie in Diagramm 2 dargestellt ist, erschien uns auf dieser Basis am naheliegendsten.

9 Es wird im Fließtext auf ganze Zahlen gerundet, die Diagramme geben das Ergebnis bis eine Stelle nach dem Komma an.

10 Bemerkenswert ist aber doch das Ausmaß der Dominanz deutschsprachiger Komponisten, die wir hier nicht weiter kommentieren.

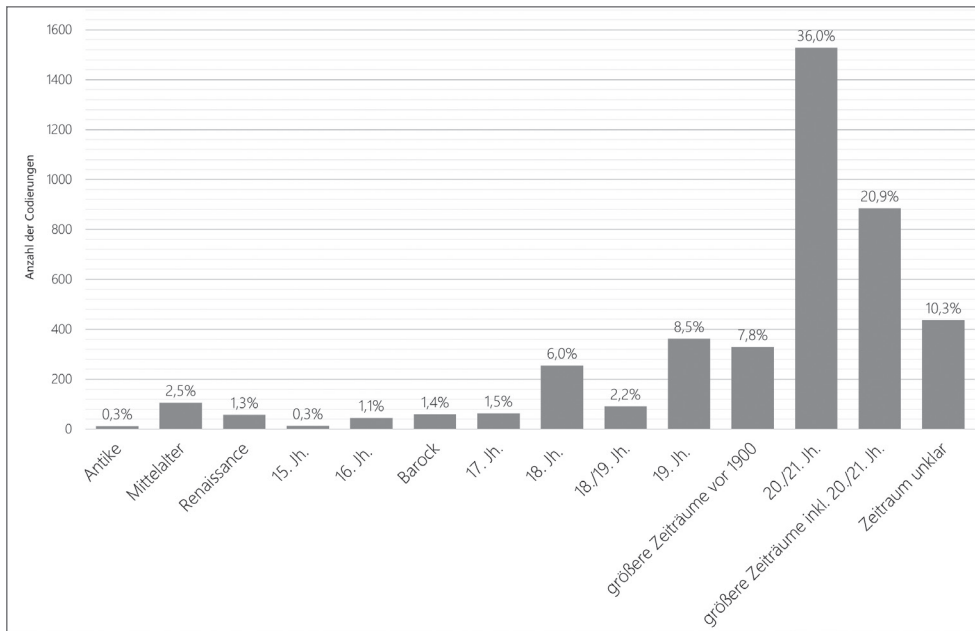


Diagramm 1: In Lehrveranstaltungen abgedeckte Zeiträume (Jahrhunderte und Epochen). Gesamtzahl codierter LV: 4241

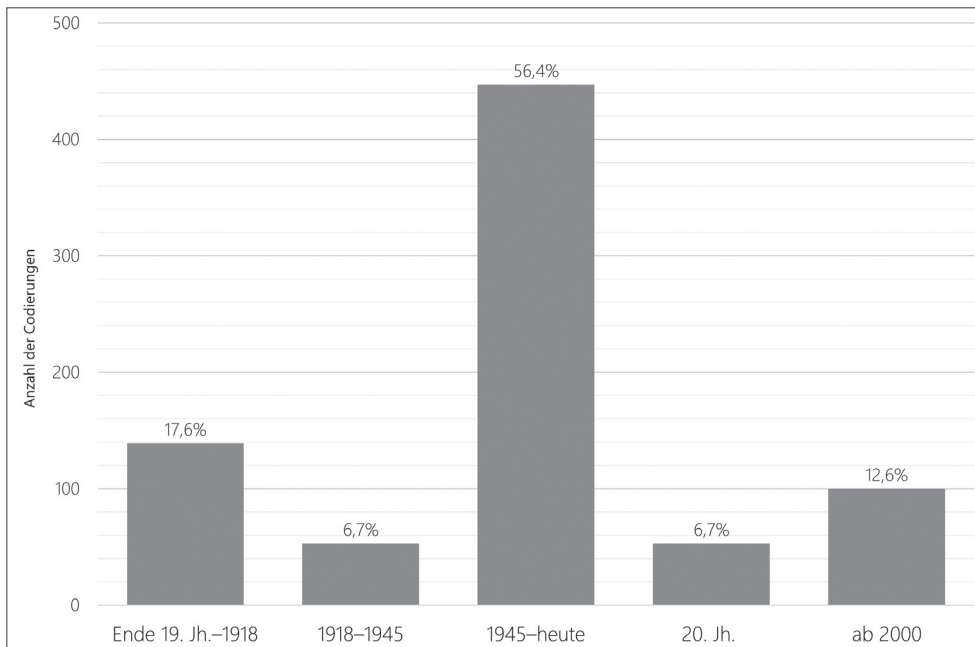


Diagramm 2: In Lehrveranstaltungen zum 20./21. Jahrhundert speziell fokussierte Zeiträume. Gesamtzahl codierter LV: 792 (von 2413 LV zum 20./21. Jh.)

Eine deutliche Konzentration zeigt sich – anders als noch in Frei-Hauenschilds Untersuchung, wo diese im Gesamt der Musik des 20. Jh. vergleichsweise wenig vertreten war – bei MUSIK NACH 1945–HEUTE (447 bzw. 56 %). Besonders oft handelt es sich hier um LV zu POPULARMUSIK (154), weniger zu NEUER MUSIK (84). Dass Populärmusik in den vergangenen zwei Jahrzehnten weiter ins Zentrum des musikwissenschaftlichen und pädagogischen Interesses gerückt ist, spiegelt sich, wie noch gezeigt wird, in den Vorlesungsverzeichnissen überhaupt sehr deutlich.

Eine weitere Häufung findet sich bei der Musik der Jahrhundertwende (dies betrifft auch eine Reihe von LV aus der Rubrik INKL. 20./21. JH) bis zum Ende des 1. Weltkriegs (14 LV thematisieren diesen explizit), wo sich die Namen Gustav Mahler und Richard Strauss im Übrigen sehr häufig finden (zum Namensranking unten mehr). Der Code 20. JH. wurde immer dann vergeben, wenn der LV-Titel explizit darauf verweist (z. B. „Instrumentation im 20. Jh.“ o. ä.), der Code 1918–1945 für Veranstaltungen wie „Musik der 1940er Jahre“ (oder auch für „Ernst Kreneks *Jonny spielt auf*“), der Code AB 2000 bei LV wie „Komponieren im 21. Jh.“ oder auch „Aktuelle populäre Musik“. Man mag an diesen Codierregeln eine gewisse Schräglage feststellen, doch Tendenzen und Sichtweisen auf Musik des 20./21. Jh. lassen sich unseres Erachtens auf diese Weise gut beobachten.

Veranstaltungsformen (inhaltlich)

Hier soll nur ein sehr allgemeiner Überblick über die Aufteilung zwischen überblickenden und inhaltlich speziellen LV gegeben werden, die etwa in einem Verhältnis von 37 % zu 63 % stehen. Vielfach ist die Abgrenzung klar; bei Lehrveranstaltungstiteln wie „Musikgeschichte des 20./21. Jahrhunderts“ oder „Schönberg als Lehrer“ dürfte es wohl keine Diskussionen geben. Wie wäre aber eine „Geschichte des Requiems“ einzuordnen? Das ist zweifellos ein Überblick, aber eben ein spezieller. Für eine Einordnung als ÜBERBLICKSDARSTELLUNG haben wir uns immer dann entschieden, wenn

- ein allgemeiner Überblick zumindest ein halbes Jahrhundert umfasst („Musik nach 1950“; nicht aber: „Musik des Fin de Siècle“);
- Gattungen, Genres oder auch Regionen über einen längeren Zeitraum beobachtet wurden („Das Streichquartett“, „Geschichte des Musiktheaters ab 1900“; nicht aber: „Das Lied um 1900“, oder bei regionalen Begrenzungen: „Das Streichquartett in Frankreich“);
- Einführungen in ein umfassendes Gebiet vorliegen („Einführung in die Populärmusik“, „Grundbegriffe der Musikpsychologie“; nicht aber: „Hardrock und Heavy Metal“).

Personenbezogene Lehrveranstaltungen („Helmut Lachenmann“, „Das Liedschaffen von Richard Strauss“) wurden immer als LEHRVERANSTALTUNGEN MIT SPEZIELLEM INHALT codiert.

Darüber hinaus war uns auch daran gelegen, LEHRVERANSTALTUNGEN MIT EXTERNEN AKTIVITÄTEN (72) aufzunehmen. Diese Exkursionen gliedern sich wie folgt:

<ul style="list-style-type: none"> • Schauplätze einer Stadt: 9 • Begegnungen mit KünstlerInnen / Proben: 8 • Ausstellung / Galerie / Museum: 8 • Musiktheater: 7 • Wissenschaftliche Institutionen / Archive: 7 • Festival: 6 • Konzertbesuch: 6 	<ul style="list-style-type: none"> • Workshop / Symposium: 6 • Installation / Klangskulptur / Performance: 3 • Tonstudio: 2 • InstrumentenbauerInnen: 2 • Verlag: 2 • Kino: 1 • Kontakt mit Schulen: 1
--	---

Exkursionen würden sich in Anbetracht der LV-Themen häufiger anbieten; die relativ geringe Zahl ist insofern bemerkenswert.

Themen

Ein wesentliches Anliegen der Untersuchung war es, einen Überblick über das Themenspektrum der (2413) LV zur Musik des 20. und 21. Jahrhunderts zu gewinnen. Prinzipiell haben wir darauf geachtet, die Themen möglichst präzise, aber nicht zu kleinteilig, zu erfassen – und entsprechend zu codieren. Mehrfachcodierungen waren demnach möglich, aber nicht zwingend. Pro LV wurden durchschnittlich 1,5 Themencodierungen vorgenommen, in einzelnen Fällen bis zu vier oder auch keine: Beispielsweise wurde im Fall „Musikgeschichte – 20. Jahrhundert und Gegenwart“ nur 20./21. JH. (unter ZEITRÄUME) und ÜBERBLICKSVERANSTALTUNG (unter VERANSTALTUNGSFORMEN) codiert. Während des Codierprozesses wurden die Themen – wie es mit dieser Methode üblich ist – zunächst überhaupt benannt und im weiteren Verlauf immer wieder zusammengefasst oder auch differenziert (bspw. wurde bei einer LV mit dem Titel „Geschichte der populären Musik 1“ POPULARMUSIK codiert, die LV „Geschichte und Entwicklung des Hip Hop“ mit dem Code HIP HOP, dieser wiederum als Untercode des Codes POPULARMUSIK festgelegt). Nach Abschluss des Codierens erschien eine Sortierung der Codes nach umfassenden Themenbereichen sinnvoll; in wenigen Fällen erschien es jedoch angebracht, Themen für sich stehen zu lassen. Hieraus ergibt sich folgende Übersicht (in Klammern folgen jeweils einige Beispiele):

- GENRES / BEREICHE¹¹ ([KUNST]MUSIK, POPULARMUSIK, JAZZ, WELTMUSIK etc.)
- STRÖMUNGEN (MODERNE, NEOKLASSIZISMUS, NEUE MUSIK etc.)
- MUSIKALISCHE VERFAHREN / KOMPOSITIONSTECHNIKEN / STILRICHTUNGEN (DODEKA-PHONIE & SERIALISMUS, EXPERIMENTELLE MUSIK etc.)
- GATTUNGEN / FORMEN / MUSIK FÜR BEST. BESETZUNGEN (KAMMERMUSIK, MUSIK-THEATER, SUITE etc.)
- GESCHICHTEN (INTERPRETATIONS-, KOMPOSITIONS-, KULTURGESCHICHTE etc.)
- MUSIK FÜR/IN BEST. KONTEXTE/N (FILMMUSIK, KIRCHENMUSIK, TANZMUSIK etc.)
- GRUNDWISSEN / ‚KUNDEN‘ / KOMPETENZEN (INSTRUMENTENKUNDE, AUDIOTECHNIK etc.)
- KLANG / KLANGKUNST / SOUND / SOUND STUDIES
- MUSIKÄSTHETIK / MUSIKPHILOSOPHIE
- MUSIKTHEORIE / MUSIKANALYSE
- MUSIKSCHRIFTTUM (MUSIKKRITIK, TAGEBÜCHER etc.)
- KONZERTWESEN
- PERSONEN & GRUPPEN / WERKE & WERKGRUPPEN
- MUSIK UND ... (... ANDERE KÜNSTE, POLITIK, RELIGION & SPIRITUALITÄT, WIRT-SCHAFT etc.)

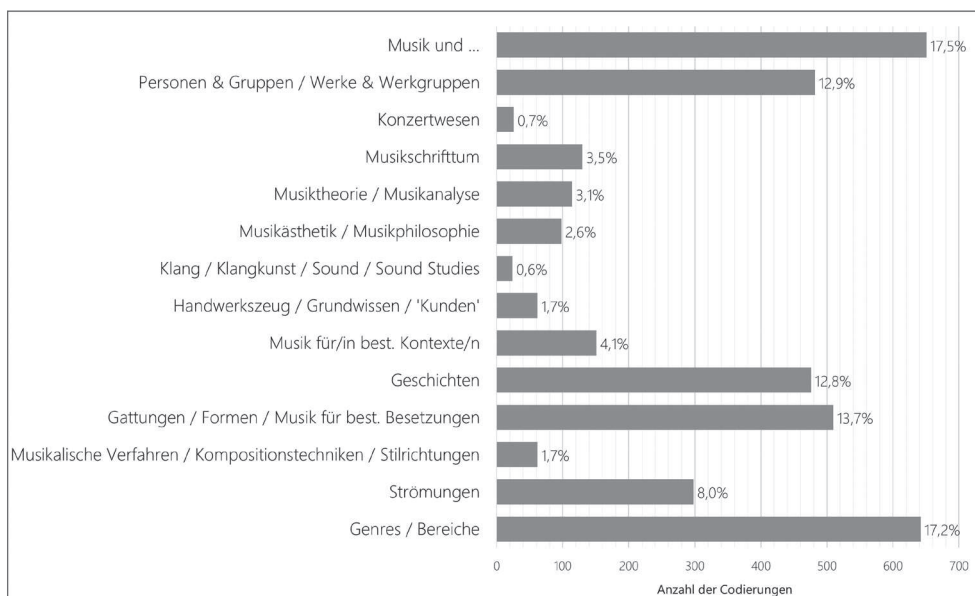


Diagramm 3: In Lehrveranstaltungen behandelte THEMEN (Mehrfachcodierung möglich). Gesamtzahl Themen-Codings: 3700 (bezogen auf 2413 LV)

11 Oder, wie es die Musikindustrie ausdrückt: „Teilmärkte“.

Diagramm 3 zeigt im Vergleich, wie häufig die verschiedenen Themen behandelt wurden. Erwähnenswert ist überdies, dass die meisten Mehrfachnennungen (im MAXQDA-Vokabular: Überschneidungen) sich – wenig überraschend – zwischen den Kategorien GATTUNGEN / FORMEN / MUSIK FÜR BEST. BESETZUNGEN und PERSONEN / GRUPPEN in LV wie „Die Tondichtungen von Richard Strauss“, „Die Opern Alban Bergs“ oder „Vokalwerke von Adriana Hölszky“ finden. Beobachtungen zu den einzelnen Themenbereichen werden im Folgenden näher geschildert.

Genres / Bereiche

Diese Kategorie umfasst:

- (KUNST)MUSIK (als KUNSTMUSIK bezeichnet: 7 Codings, rund 1850 LV behandeln entsprechende Musik, diese wurden jedoch nicht eigens codiert)
- ZWISCHEN KUNSTMUSIK UND POP (mit Untercode CROSSOVER) (26 Codings)
- POPULARMUSIK (445 inkl. Mehrfachcodierung von Untercodes; ges. 427 codierte LV)
- JAZZ (110)
- VOLKSMUSIK (32)
- WELTMUSIK / WORLD MUSIC (21)

Mehrfachcodierungen waren möglich, doch von diesen Oberkategorien wurden nur POPULARMUSIK und JAZZ häufiger (31) gemeinsam codiert, einige LV behandeln außerdem die Verbindung von Jazz und Kunstmusik (z. B. „Neue Musik und Jazz“). Etwas speziell (oder: überprononciert?) mag die Kategorie KUNSTMUSIK erscheinen, die in den Vorlesungsverzeichnissen und auch prinzipiell fast ausschließlich als Abgrenzungsbegriff verwendet wird. Lehrveranstaltungen wurden zunächst nur dann hierunter codiert, wenn der Begriff im Titel (bspw. „Analyse westlicher Kunstmusik und Neuer Musik“) oder prominent im Rahmen der LV-Beschreibung vorkommt. Dies ist häufiger im Kontext einer Gegenüberstellung mit anderen musikalischen Bereichen, meist mit Populärmusik der Fall (z. B. „Beziehungen zwischen Populär-, Volks- und Kunstmusik heute“), daher wurde hierfür ein eigener Code ZWISCHEN KUNSTMUSIK UND POP (26 Codings) definiert. Wenngleich die an Universitäten und Hochschulen behandelte Kunstmusik dort in der Regel nicht so bezeichnet wird, macht sie doch etwa 76 % der in LV thematisierten Musik aus.

Da Populärmusik, Jazz usw. Gegenstände von etwa 26 % der LV sind und damit heute deutlich präsenter, erscheint es folgerichtig, dass eine – wenn auch nicht lange – Reihe von LV das Verhältnis von Kunst und Pop, ‚E‘ und ‚U‘ (wie veraltet dieses Konzept auch erscheinen mag) auslotet („Zwischen Hoffnung und Desaster – Klassik trifft Jazz trifft Rock“, „Crossover zwischen E- und U-Musik von den 1960er Jah-

ren bis in die Gegenwart und ihre technischen Voraussetzungen“ oder „Neue Musik, Popmusik, ‚Klassik‘. Kompositionsgeschichte, Massenkultur und Krise der musikalischen Ausführung im 20. Jahrhundert“) und damit einen Blick auf die Gegenwartskultur wirft; auch dies ist eine jüngere Perspektive der Musikwissenschaft, die einer veränderten musikalischen Landschaft Rechnung trägt.

Wie der Übersicht zu entnehmen ist, sind die verschiedenen Genres und Richtungen sehr unterschiedlich stark vertreten. Ein Blick auf die Verteilung der entsprechenden LV auf Universitäten und Hochschulen zeigt außerdem, dass LV zum Thema Jazz an immerhin 32 von 77 Instituten stattgefunden haben, Populärmusik an 55, Weltmusik an 11, und Volksmusik an 10 (ein guter Teil übrigens am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien mit seinem eigenen Lehrstuhl für Ethnomusikologie).

Eine der signifikantesten Veränderungen im musikwissenschaftlichen Themenspektrum ist sicherlich die in den letzten Jahrzehnten stark angestiegene Präsenz der Populärmusik. Waren die musikwissenschaftliche Lehre am Institut für Populärmusik (ehemals Fachbereich Populärmusik) der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien oder Peter Wickes Lehrstuhl für Theorie und Geschichte der populären Musik und das von ihm geleitete Forschungszentrum Populäre Musik an der Humboldt-Universität zu Berlin in den 1990er Jahren für eine Universität noch einzigartig, gibt es inzwischen nicht nur mehrere Professuren für populäre Musik im deutschsprachigen Raum, sondern diese wird in ihren vielfältigen Ausprägungen inzwischen auch vermehrt im Rahmen des regulären universitären Musikgeschichtsunterrichts behandelt (wobei schwer zu ermitteln ist, ob und wie ausgeprägt dies im Einzelnen stattfindet;¹² vergessen werden sollte dabei auch nicht, dass sie als Gegenstand der Musiksoziologie schon eine längere Tradition kennt, wenngleich hier andere Aspekte eine Rolle spielen).

Beim Codieren der Kategorie POPULÄRMUSIK galt das Ausschlussprinzip insofern, als entweder der gleichnamige Obercode *oder* ein – ggf. auch mehrere Untergenres codiert wurden (z. B. bei der LV „Hardcore, Metal, Punk – ‚Harte‘ Musik aus Perspektive der kulturellen Musikwissenschaft“), wobei die Möglichkeit der Mehrfachcodierung hier sehr selten (16) genutzt wurde. Vorzugsweise wurde POPULÄRMUSIK als umfassende Kategorie gewählt; die häufigste Mehrfachcodierung betrifft *Rock und Pop*, – anhand der LV-Titel war jedoch zum Teil nur schwer auszumachen, ob Pop im Sinne des Oberbegriffs oder des Untergenres gemeint ist. Bemerkenswert erscheint insgesamt das zustande gekommene Panorama an Untergenres, unter welchen die

12 Besonders bei Überblicksvorlesungen fehlen in den Vorlesungsverzeichnissen häufig nähere Beschreibungen.

härteren Formen im untersuchten Zeitraum offenkundig beliebter waren:¹³ Rock (36 Codings), Pop (14), Heavy Metal (11), Blues (5), Country (5), Eurovision Song Contest (5), Hip Hop (5), Punk (4), Schlager (4), Folk (3), Techno (3), Soul (2), Beat (1), Hardcore (1), Reggae (1).

Eine genauere Betrachtung der Populärmusik-LV zeigt, dass etwas weniger Überblicksdarstellungen als LV mit speziellen Inhalten angeboten wurden (179 zu 226). Erstere sind zumeist historische Überblicke („Geschichte der populären Musik“, „Popmusikgeschichte“, teilweise auch im Verbund mit anderen Genres als „Musikgeschichte Jazz & Pop“ oder mit Fokus auf bestimmte Regionen wie „Populäre Musik in Ostasien“ oder „Populäre Musik in Israel“), daneben finden sich einige methodisch einführende LV wie „Popular Music Studies – Einführung“ oder „Ausgewählte Theorien und Methoden der Popmusikforschung“.

Die LV mit speziellen Inhalten decken ein breites Spektrum ab; sie konzentrieren sich auf einzelne Subgenres („Krautrock“, „Psychedelic Rock“, „Country“, „Sounds des Soul“), MusikerInnen oder Bands („Frank Zappa“, „Von Bessie Smith bis Pussy Riot“), fokussieren bestimmte Aspekte populärer Musik („Authentizität als Wertungskriterium von Musik“, „Mythen in populärer Musik“), Fragen der Gender Studies („Männlichkeit in populärer Musik“, „Popmusik, Sexualität und Gender“, „Queer Popular Music“, – es findet sich bei insgesamt 22 mit POPULARMUSIK codierten LV auch die Codierung GENDER & DIVERSITÄT unter dem Code METHODISCHE AUSRICHTUNG > KULTURWISSENSCHAFTLICH) oder unterschiedliche Kontexte. Letzteres zeigt sich an der hohen Zahl von POPULARMUSIK-Seminaren aus der Kategorie MUSIK UND ..., darunter prominent: MUSIK UND WIRTSCHAFT (z. B. „Popmusik und Konzertmarkt: South by Southwest“), MUSIK UND TECHNIK („Hörtechnologien der populären Musik. Vom Phonographen bis zum Smartphone“), MUSIK UND POLITIK („A change is gonna come – Populäre Musik und Politik“), oder – besonders häufig – MUSIK UND MEDIEN („Aspekte der Medienästhetik populärer Musik“).

Es wäre sicher spannend, der Frage nachzugehen, ob und inwieweit die wissenschaftliche Beschäftigung mit Populärmusik, die ja nicht nur Musikalisches, sondern zumeist das ganze kulturelle Phänomen untersucht, auf die Auseinandersetzung mit Kunstmusik abfärbt – bekannt ist dieser belebende Impuls ja bereits in Hinblick auf Denkmodelle aus dem Bereich der Ethnomusikologie, man denke nur an Studien wie Georgina Borns *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, an the Insitutionalization of the Musical Avantgarde* von 1995, in der sie eine öffentlich geförderte Institution der

13 Das entspricht immerhin den Vorlieben zeitgenössischer KomponistInnen, die ja recht häufig ihre Fühler auch in den Populärmusikbereich ausgestreckt haben (auch da ist die Verbindung mit der Rockmusik sicherlich führend).

Kunstmusik mit ethnographischem Blick analysiert. In eine solche Richtung scheinen jedenfalls einzelne LV zu gehen, so bspw. das Seminar „Schallplattencover [klassischer Musik] als Quellsorte der Musikforschung“.¹⁴

Ein weiterer Effekt scheint sich an der Entwicklung der Lehrinhalte ebenfalls zu zeigen: dass nämlich die ‚draußen‘ stattfindende Musik an der Akademie nach wie vor mit einer verhältnismäßig großen zeitlichen Verzögerung reflektiert wird. Allerdings dürfte sich die Auseinandersetzung mit dem unmittelbar Zeitgenössischen im Vergleich zum 20. Jahrhundert doch gesteigert haben; immerhin weist der Code AB 2000 100 Einträge auf. Dies lässt sich am akademischen Schrifttum prinzipiell gut beobachten, so erschienen die meisten Schriften zur Neuen Musik der 1950er/60er Jahre mit einer Verzögerung von Jahrzehnten und einem Höhepunkt in den 1990er Jahren. Auch waren die 1990er der Zeitpunkt, an dem Musik der Nachkriegsavantgarde(n) überhaupt erst breiten Eingang in die musikwissenschaftlichen Vorlesungsverzeichnisse fand.¹⁵

Strömungen

An benannten Strömungen fallen in den Vorlesungsverzeichnissen nur zwei wirklich ins Gewicht: MODERNE (82) und, noch mehr, NEUE MUSIK (179). Tendenziell wurde unter MODERNE gefasst, was vom Fin de siècle bis in die 1940er/50er Jahre reicht, unter NEUE MUSIK, was mit der Nachkriegsavantgarde begann (viele LV heißen bezeichnenderweise auch „Neue Musik seit 1950“)¹⁶ – ohne dass je die Markierung eines Endes angebracht wurde.

Die unter MODERNE erfassten LV-Themen sind zum Teil Überblicke der Art „Musik und Moderne“, meist wird der Fokus geographisch und zeitlich noch enger eingegrenzt („Musik in der Weimarer Republik“, „Ästhetik der Wiener Moderne“, „Aufbruch in die Moderne: Die Musik um 1910“, „Die musikalische Moderne des Ostens“), häufig einzelne Gattungen und Komponisten näher betrachtet („Symphonik im Wandel der Romantik zur Moderne“, „Eine neue Ästhetik der Tonkunst“:

14 Weiter heißt es in der Beschreibung: „Schallplattencover (Plattenhüllen) klassischer Musik sind eine bisher weitgehend unerschlossene Quellsorte für die Musikforschung. Das Hauptseminar versteht sich als ein Pilotprojekt in dieser Richtung. Gefragt sind Ideen und Inspiration.“

15 Dass dieser Effekt in Hinblick auf Populärmusik aber auch so weit gehen kann, dass wiederum Musik der Avantgarde gänzlich von den Stundenplänen verschwindet, zeigt der Text von Mike Searby im vorliegenden Band: „The Teaching of Twentieth- and Twenty-first-Century Music in Degree Courses in the United Kingdom“, S. 239–244.

16 Manche LV sind daher anders als betitelt zugeordnet worden, z. B. die LV „Anton Webern (1883–1945): Erneuerer und Einzelgänger. Der Beginn der Neuen Musik im 20. Jahrhundert“ zum Code Moderne.

Ferruccio Busoni – Komponist, Pianist und Vordenker der Moderne“, „Alexander Zemlinsky – ein übergangener Komponist im Wien der Moderne“). Auffallend wenige, aber dennoch eigens darauf fokussierende LV gab es daneben zu IMPRESSIONISMUS (2), EXPRESSIONISMUS (1), FUTURISMUS (1) und NEOKLASSIZISMUS (6). Wenngleich nicht unter dem Begriff Expressionismus firmierend, finden sich dagegen doch einige LV zum Schönberg-Kreis (siehe im Abschnitt Personen / Gruppen).

An der Liste der LV unter dem Code NEUE MUSIK, die diese Bezeichnung größtenteils im Titel tragen, ist – insbesondere im Gegensatz zu den LV unter MODERNE – interessant, dass der zeitgeschichtliche und politische Hintergrund vergleichsweise selten behandelt wird. Unter den fokussierten Themen ragen dagegen heraus: KOMPOSITIONSGESCHICHTE (37), GATTUNGEN / FORMEN / MUSIK FÜR BEST. BESETZUNGEN (26; wobei sich folgendes Ranking zeigt: KAMMERMUSIK 7, MUSIK FÜR BEST. INSTRUMENTE 6, MUSIK FÜR ENSEMBLE 5, ORCHESTERMUSIK 3), MUSIKTHEORIE / MUSIKANALYSE (18), MUSIKÄSTHETIK / MUSIKPHILOSOPHIE (17); außerdem spielen das Konzertwesen (7; insbesondere finden sich hier diverse Festivals) und Vermittlungs- und Rezeptionsfragen in einigen LV eine Rolle. Unter den in LV-Titeln genannten Personen finden sich die ‚üblichen Verdächtigen‘ von Messiaen über Boulez, Stockhausen, Ligeti, Lachenmann, Cerha oder die New York School und nur vereinzelt Musikerinnen wie Cathy Berberian.

Nur marginal, doch mit eigenen LV bedacht wurden die sogenannte POSTMODERNE, FLUXUS und SUBKULTUR (bei letzteren handelt es sich sämtlich um POPULARMUSIK-LV). Insbesondere die Marginalität des Postmoderne-Begriffs erscheint uns bemerkenswert, wurde er in den 1990er Jahren doch vielfach aufgebracht und firmiert zuweilen noch immer prominent in Titeln wie Jonathan D. Kramers 2016 posthum erschienenen Buchs *Postmodern Music, Postmodern Listening*.¹⁷ Dennoch scheint der Begriff bzw. das Konzept – möglicherweise besonders im deutschsprachigen Raum? – aus der Mode gekommen zu sein.

Im Übrigen wurde für all diejenigen Fälle, in welchen mit „moderner Musik“ oder mit „neuer Musik“ im Prinzip alle erdenklichen neuartigen Ausprägungen der Musik des 20./21. Jh. gemeint sind, zumeist eine größere Zeitspanne betreffend, die Sammelkategorie MODERNES UND NEUES definiert (21 Codings).

17 So spekulierte auch Frei-Hauenschild am Ende seines Aufsatzes: „Die Musikwissenschaft hat ihre zwischenzeitliche Sprachlosigkeit [gemeint ist die so genannte ‚Krise der Darmstädter Moderne‘] überwunden; die Hauptvertreter der Darmstädter Moderne haben [...] ihren bisherigen Spitzenwert in jenem letzten, hier erfassten Jahrfünft erreicht, in dem erstmals auch das neue Wort ‚Postmoderne‘ Einzug in die Titel musikwissenschaftlicher Lehrveranstaltungen hielt.“ Frei-Hauenschild: „Boulez-Nono-Stockhausen“, S. 265.

In Anbetracht der in LV-Titeln benannten Strömungen wird zum einen deutlich, dass es sich ausschließlich um avantgardistische handelt, zum anderen, dass die – expliziten – LV zu Musik in diesen Bereichen im Gesamt der LV zum 20./21. Jh. lediglich einen Anteil von 12 % ausmachen, sprich, in der Summe weniger sind als etwa LV zur Populärmusik. Dieses Bild ändert sich auch nicht, wenn man die mit avantgardistischen Kompositionstechniken und Stilrichtungen befassten LV (wie zum SERIALISMUS oder zur SPEKTRALMUSIK; gesamt 51 – wobei hier einige Doppelcodierungen mit dem Code NEUE MUSIK vorliegen) und LV zur ELEKTROAKUSTISCHEN MUSIK (44; wie gesagt ist hier auch Populärmusik betroffen) addiert: es bleiben 16 % gegenüber gut 18 % Populärmusik.

Diese Zahlen sollten gleichzeitig auch nicht überbewertet werden, da, wie bereits angemerkt, vorwiegend LV-Titel wie „Neue Musik für 2 bis 20 Klaviere“ entsprechend markiert wurden, Titel wie „Die Musik György Ligetis“ dagegen nicht, sofern eine entsprechende Richtungs-zuordnung in der LV-Beschreibung keine Rolle spielt (und letzteres war bei 6 von 8 LV zu Ligeti der Fall). Auch in Fällen, in welchen Neue Musik in LV-Beschreibungen lediglich unter ferner liefen genannt ist, wurde von einer entsprechenden Themencodierung, die ja nur Hauptthemen einer LV erfassen sollte, abgesehen. Das heißt, Neue Musik (im weitesten Sinne) kann als Gegenstand von nicht entsprechend codierten Lehrveranstaltungen durchaus eine Rolle spielen. Im Gesamtbild ist sie dennoch weniger präsent, als wir vermutet hatten.

Musikalische Verfahren / Kompositionstechniken / Stilrichtungen

In diesem insgesamt erstaunlich wenig thematisierten Bereich (62 Codings) fällt auf, dass hauptsächlich sehr spezielle und avancierte Techniken mit eigenen LV bedacht wurden. Neben dem stilunabhängigen Thema BEARBEITUNG / ARRANGEMENT (11, von Bach-Bearbeitungen des 20. Jh. bis zur Transkription populärer Musik), finden sich die Themen: EXPERIMENTELLE MUSIK (19, darunter aber auch mehrere wiederholte LV), ATONALITÄT / DODEKAPHONIE / SERIALISMUS (9), MINIMAL MUSIC (8, darunter einige mit erweitertem Blick auf Film- und Populärmusik), IMPROVISATION (4, alle wenigstens anteilig im Kontext Populärmusik), MUSIQUE CONCRÈTE / GERÄUSCH-MUSIK (3), SPEKTRALMUSIK / MUSIQUE SPECTRALE (3), COLLAGE (2), MIKROTONALITÄT (2) und MUSIQUE BRUT (1), – genau genommen eine etwas seltsame Zusammenstellung, bedenkt man die Fülle an kompositorischen Möglichkeiten der vergangenen 120 Jahre.

Gattungen / Formen / Musik für bestimmte Besetzungen

Der Bereich GATTUNGEN, FORMEN UND MUSIK FÜR BESTIMMTE BESETZUNGEN ist in den Vorlesungsverzeichnissen sehr stark vertreten (510 Codings; siehe Diagramm 4). He-

raus ragen das MUSIKTHEATER im allgemeinen Sinn (82; recht typisch darunter Titel wie „Musiktheater im 20. Jh.“ oder „Musiktheater nach 1945“), daneben die eigens thematisierten Sparten OPER / OPERETTE (90; zur Operette gibt es allerdings nur 2 eigene LV), BALLETT / TANZTHEATER / BÜHNENTANZ (23) und MUSICAL (7). Dass übrigens Igor Strawinskys *Sacre du Printemps* häufiger vorzufinden ist, dürfte nicht zuletzt mit dem Jubiläum seiner Uraufführung 1913 zusammenhängen. Bei den Opern ist Richard Strauss klarer Gewinner, daneben finden sich auch Alban Berg (insbesondere *Wozzeck*) und Arnold Schönberg (*Moses und Aron*) mehrfach. Ein Übergewicht ist nach wie vor im Bereich der ‚schweren Muse‘ zu verzeichnen, Operette und Musical führen in den Vorlesungsverzeichnissen nach wie vor ein Schattendasein. Hinter dem MUSIKTHEATER (inkl. Untergattungen) rangiert ORCHESTERMUSIK (70 gesamt), darunter besonders die SYMPHONIK (41; einsamer Listenanführer ist hier Gustav Mahler mit 17 Nennungen, weit dahinter folgen Schostakowitsch (5), mit je 1 Nennung noch Witold Lutosławski, Richard Strauss und Hanns Eisler), PROGRAMMUSIK und ORCHESTERMUSIK (als allgemeine Kategorie) wurden ebenfalls mehrfach verzeichnet (je 13), die Gattung KONZERT kommt dagegen fast nicht vor (3).

Außerdem sind häufig vertreten: LIED / SONG (65), ELEKTROAKUSTISCHE MUSIK (44), KAMMERMUSIK (41), und MUSIK FÜR BESTIMMTE INSTRUMENTE (41, z. B. „Klaviermusik nach 1945“ oder „Musik für Perkussionsinstrumente im 20. und 21. Jahrhundert“); weniger oft (in absteigender Reihenfolge): VOKALKOMPOSITION / STIMMKUNST (im Unterschied zu LIED/SONG) (12), ORATORIUM (11), REQUIEM (8), MUSIK FÜR ENSEMBLE (8), CHORMUSIK (4), SUITE (1) und BLASMUSIK (1, als „Geschichte der geblasenen Musik“).

Sehr oft werden die GATTUNGEN / FORMEN... im Rahmen von GESCHICHTEN behandelt, erstere naheliegenderweise im Rahmen der GATTUNGSGESCHICHTE, weiters der KOMPOSITIONSGESCHICHTE, der REZEPTIONS-, INTERPRETATIONS- und KULTURGESCHICHTE.

Geschichten

Überhaupt spielen die diversen ‚Geschichten‘ erwartungsgemäß eine große Rolle. Knapp die Hälfte der Nennungen betreffen die KOMPOSITIONSGESCHICHTE, auch REZEPTIONSGESCHICHTE wird vielfach thematisiert, außerdem KULTURGESCHICHTE, INTERPRETATIONSGESCHICHTE, GATTUNGSGESCHICHTE und INSTITUTIONENGESCHICHTE. Mehrfachnennungen waren in dieser Rubrik möglich und wurden auch einige Dutzend Male genutzt, am häufigsten in der Kombination KOMPOSITIONS- und REZEPTIONSGESCHICHTE.

- KOMPOSITIONSGESCHICHTE (201), z. B. „Cage ist tot! Komponieren heute“, „Komponieren im 21. Jh.“, „Satztechniken des 20. Jahrhunderts“

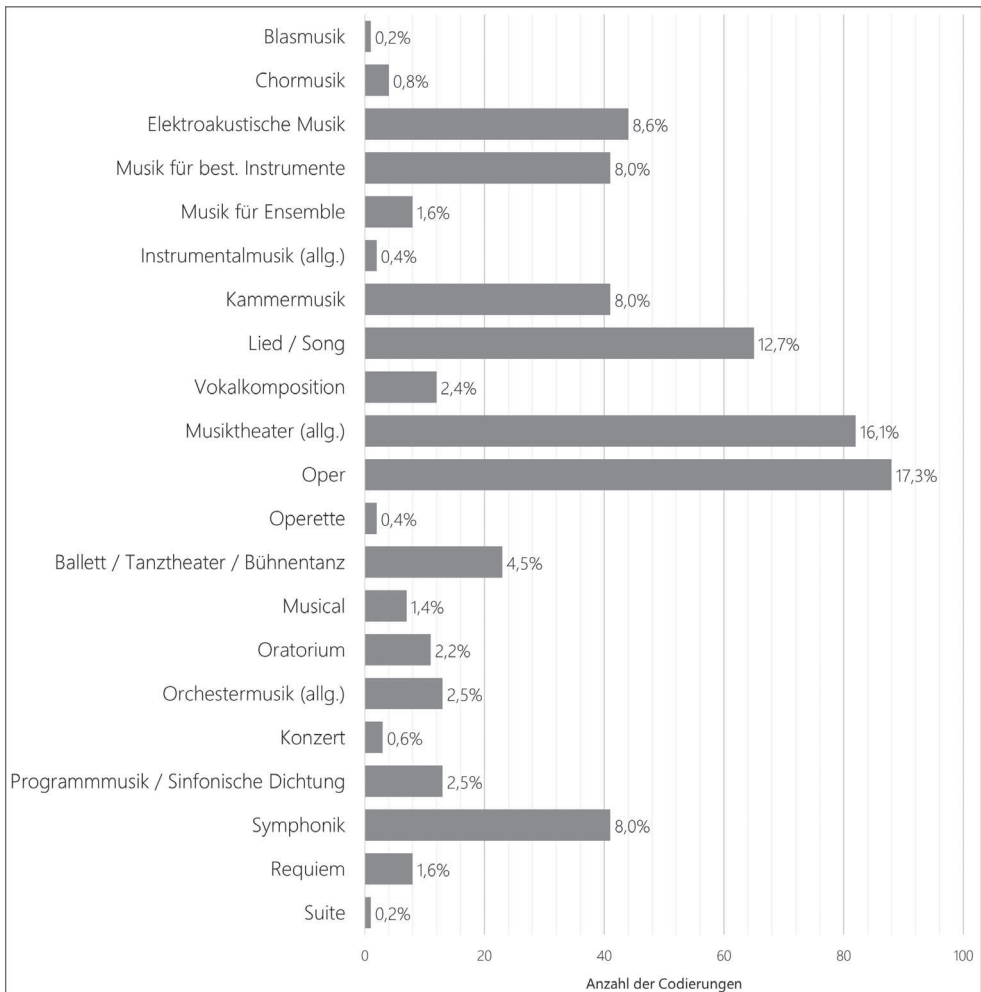


Diagramm 4: Codings im Bereich GATTUNGEN / FORMEN / MUSIK FÜR BESTIMMTE BESETZUNGEN. Gesamtzahl der Codings: 510

- REZEPTIONSGESCHICHTE (91), z. B. „Des Kaisers neue Kleider?‘ Zur Rezeption zeitgenössischer Musik“, „San-gita – Die Musik Indiens und ihre kompositorische Rezeption in Europa und den USA“, „Jazz Sebastian Bach“
- KULTURGESCHICHTE (53), z. B. „Let it be. Aufbruch in die Musikkultur der 1960er Jahre“, „Musik und Jugendkultur“, „Out of Nowhere? – eine Kultur- und Klanggeschichte des Jazz“, „Musik und Alpen“
- INTERPRETATIONSGESCHICHTE (50), z. B. „Igor Strawinsky als Ausführender seiner eigenen Werke“, oder – dies ein bemerkenswert anachronistischer Titel – „Interpretationsforschung – Meisterwerke des XX. Jahrhunderts“

- GATTUNGSGESCHICHTE (49)
- INSTITUTIONENGESCHICHTE (32), z. B. „Die Berliner Hochschule für Musik im Nationalsozialismus“, „Institutionen und Festivals der Neuen Musik im deutschen Sprachraum“

Musik für/in bestimmte/n Kontexte/n

Ein weiterer Bereich, der in den vergangenen gut zwei Jahrzehnten merklich zunehmende Aufmerksamkeit erfahren hat, ist der, den man in den 1990er Jahren noch vorwiegend unter dem Begriff ‚funktionale Musik‘ fasste – im Rahmen unserer Analyse jedoch unter der Überschrift **MUSIK FÜR/IN BESTIMMTE KONTEXTE/N** rubriziert wurde: die Liste wird mit 72 Nennungen dominiert von **FILMMUSIK** (inkl. **MUSIKFILM**) und reicht über **TANZMUSIK** (37) und **KIRCHENMUSIK** (mit einem recht geringen Ausmaß von 24), **BÜHNENMUSIK** (8) und **PERFORMANCE** (4), bis zu ‚Sonderformaten‘ wie **MILITÄR- und WEIHNACHTSMUSIK** (jeweils immerhin zwei Lehrveranstaltungen). Während sicher noch bis weit in die 2000er Jahre hinein Filmmusik überwiegend unter dem Aspekt ihrer Funktionalität untersucht und unterrichtet wurde – und in Musiklexika in der Regel in der Rubrik Unterhaltungsmusik aufschien (bspw. im seit den 1980er Jahren praktisch unveränderten *dtv-Atlas zur Musik* im Kapitel „20. Jh./U-Musik III/Orchester, Filmmusik, Schlager“) ¹⁸, wird heute mit einem viel größeren Selbstverständnis ihre Geschichte sowohl in Überblicksformaten („Geschichte, Ästhetik und Theorie der Filmmusik“) als auch in speziellen Seminaren („All quiet? Filmmusik und 1. Weltkrieg“) reflektiert. Zwar gibt es noch immer einige LV mit einem Fokus auf Funktionalität („Entgrenzung von Werk und Gattung: Funktionale Musik im 20. und 21. Jahrhundert“), aber selbst Filmmusik-LV, die im Bereich der systematischen Musikwissenschaft angeboten werden (wie bspw. an der JLU Gießen von Claudia Bullerjahn), sind heute deutlich geschichtsbewusster als noch vor 20 Jahren und erachten Filmmusik – mindestens teilweise – als eine eigene Kunstform.

Grundwissen / ‚Kunden‘ / Kompetenzen

Das Gebiet der ‚Kunden‘ (hier unter dem Code **GRUNDWISSEN / ‚KUNDEN‘ / KOMPETENZEN** zusammengefasst) scheint hingegen an Bedeutung zu verlieren, hat aber gleichzeitig Teilgebiete dazugewonnen; d. h. neben **INSTRUMENTENKUNDE** (18), **NOTATION / TRANSKRIPTION / PARTITURKUNDE** (nurmehr 12) und **INSTRUMENTATION / ORCHESTRATION** (6; z. B. „Instrumentation im 20. Jahrhundert“) treten inzwischen **AUDIOTECHNIK**

¹⁸ Dies ist auch in der Ausgabe von 2014 noch der Fall.

(6; „Computerisierte Musik. Geschichten, Musiken, Ideologien“ oder: „Einführung in die digitale Signalverarbeitung“) und LV zum Thema HÖRANALYSE / MUSIKHÖREN (20). Beides sind folgerichtige Erscheinungen der aktuellen Entwicklung, beziehen sich doch mehr und mehr LV auf nicht-notierte Musik bzw. Musik, deren Notation nicht, oder nur schwer, greifbar ist und zu deren Tradition das lesende Mitvollziehen oder Nachvollziehen nicht gehört, wie z. B. bei Filmmusik oder populärer Musik („Hörtechnologien der populären Musik“). Gleichzeitig wird ein breiteres Bemühen spürbar, auch (z. T. vielleicht gar über-)notierter Musik mittels einer Höranalyse sich anzunähern; entsprechend behandelt ein beträchtlicher Teil dieser LV Neue Musik („Analyse serieller und postserieller Musik durchs Ohr“, „Hören zeitgenössischer Musik“, „GANZ OHR: Hörzirkel für Neue Musik ab 1950 bis heute“).

Klang / Klangkunst / Sound / Sound Studies

Ebenfalls ist an den Vorlesungsverzeichnissen eine vermehrte Zuwendung zum Aspekt Klang bzw. Sound, zu Klangkunst und Sound Studies sichtbar: mit 24 entsprechenden Lehrveranstaltungen ist dieser Bereich deutlich stärker vertreten als LV zur traditionellen ‚Klangkunde‘ INSTRUMENTATION bzw. ORCHESTRATION (insgesamt 6). Vielfach wird der musikalische Aspekt Klang(farbe) bzw. Sound als für die – insbesondere Neue, elektroakustische und populäre – Musik des 20./21. Jahrhunderts wesentlich beschrieben („Klangphänomenologien des 20. und 21. Jahrhunderts“, „Sound des Jahrhunderts“) und werden damit verknüpfte Bereiche behandelt („Raumklang – Klangraum: Musik und Architektur im 20. & 21. Jahrhundert“, „Ausgestellte Musik – Klangkunst und Medienmusik als Synthese“). Überhaupt ist das Interesse am Klang in verschiedenen musikwissenschaftlichen Disziplinen sichtbar (siehe bspw. die LV im Bereich systematische Musikwissenschaft „Ton, Klang, Harmonie: Theorien und Phänomene zur Konsonanz, Temperatur und Klangfarbe“, daneben, z. B. im Bereich Musikästhetik, die LV „Spur des Klangs. Für eine andere Musikästhetik“). Das Bewusstsein für die Zentralität der Kategorie Sound bzw. das Interesse an Fragestellungen der „Klangforschung“ im übergreifenden Sinn auch als Sichtweise auf Musik(kultur) manifestiert sich mitunter in LV-Titeln wie „Musik/Sound in plurimedialen Kontexten: Theatrale Genres“ (das auf Grundlage der LV-Beschreibung übrigens nicht mit dem Code KLANG... codiert wurde), die im Rahmen des entsprechend betitelten Studiengangs „Musikwissenschaft / Sound Studies“ der Universität Bonn angeboten wurde, – wo im WS 2019/20 übrigens der Masterstudiengang „Musik- und Klangkulturen der Moderne“¹⁹ startet.

19 <https://www.musikwissenschaft.uni-bonn.de/studium/m.a.-musik-und-klangkulturen-der-moderne>, 17.07.2019. Auch an der Universität der Künste Berlin existiert – neben der Musik-

Musikästhetik / Musikphilosophie

Beim Blick auf LV mit dem Fokus Musikästhetik / Musikphilosophie fällt ins Auge, dass Musikästhetik als Teilgebiet der Musikphilosophie diese hier faktisch repräsentiert, wie beispielsweise auch in der MGG, in der es lediglich ein Lemma „Musikästhetik“, aber kein Lemma „Musikphilosophie“ gibt²⁰. Prominent in LV vertreten sind die Themen Werturteil, Bedeutung und der (Kunst)werkbegriff. Adorno spielt natürlich eine wichtige Rolle bei der Auseinandersetzung mit musikästhetischen Schriften (auch Busoni erscheint zweimal), aber auch die ‚Geschichte der ...‘ wird vereinzelt in Vorlesungsform angeboten („Keine [sic!] Geschichte der Musikästhetik. Musikalische Erfahrung und philosophisches Denken zwischen 1740 und 1914“) oder auch im Rahmen von Seminaren thematisiert („Positionen zu einer Geschichte der Musikästhetik“), nicht zuletzt im Bereich systematische Musikwissenschaft („Rekonstruktion einer psychologischen Geschichte der Musikästhetik“), wo die Musikästhetik ja traditionellerweise *auch* verortet wird. Wenige Seminare führen explizit die Philosophie im Titel („Musik und Philosophie“, „Musik philosophisch denken“, „Musikphilosophische Lektüren“). Interessant erscheinen außerdem die musikalischen Kontexte: Während bei einer Reihe von LV (besonders der lektüreintensiven wie es scheint) anhand des Titels und der Beschreibung nicht ausgemacht werden kann, auf welche Musik referiert wird (z. B. in LV wie „Aktuelle und historische Theorien zum Ausdruck und zur Bedeutung von Musik“, „Musik und Bedeutung“), drehen sich doch einige um spezifische Musik(richtungen), wie POPULARMUSIK (5), insbesondere aber MODERNE und NEUE MUSIK (gesamt 25). Das kann wohl als Indiz dafür verstanden werden, dass verbreitet nur die als modern oder neu geltende Musik als ästhetisch bzw. philosophisch reflexionswürdig erachtet wird. Selten, aber dennoch mehrfach wird zudem die Medienästhetik thematisiert („Intermedialität“, „Ästhetik und Geschichte angewandter Medienmusik“).

Schließlich ist bemerkenswert, wie selten offenbar über den deutschsprachigen Diskurs hinausgehende Schriften einbezogen werden: Lediglich eine Handvoll LV führt in den Inhaltsbeschreibungen entsprechende Hinweise bzw. Literaturempfehlungen an – und diese stammen überwiegend aus dem englischsprachigen Raum, einige wenige aus Frankreich. Dies erstaunt insofern nicht, als die Musikhistorik und die dazugehörigen Diskurse im deutschsprachigen Raum noch immer praktisch

wissenschaft – ein Masterstudiengang Sound Studies: <https://www.udk-berlin.de/studium/sound-studies-master-of-arts/>, 17.07.2019.

20 Ebenso verhält es sich im *Österreichischen Musiklexikon online* (Stand 17. Juli 2019). Im *Grove* ist es im Übrigen umgekehrt, dort gibt es nur ein eigenes Lemma „Philosophy of music“, wobei der Artikel sich in weiten Teilen um Fragen der Musikästhetik dreht.

ausschließlich in deutscher Sprache stattfinden, ganz anders als in den Teildisziplinen Musiksoziologie oder Populärmusikforschung – entsprechend findet man englischsprachige Literatur vor allem in diesen LV-Beschreibungen.

Musiktheorie und -analyse

Da unsere Untersuchung auf Musikgeschichte bezogen ist, wurden spezifisch analytisch oder musiktheoretisch ausgerichtete LV nicht berücksichtigt; etwa „Analyse 1“ oder „Geschichte der Musiktheorie 4“. Wohl aber haben wir jene einbezogen, die von besonderer kompositionsgeschichtlicher Relevanz für das 20. und 21. Jahrhundert sind, wie etwa „Theorie und Analysen von Musik des 20. Jahrhunderts“ oder „Formkonzepte der Neuen Musik“. Ebenso aufgenommen wurden grundsätzliche Problemstellungen („Musiktheorie? Zur Vielfalt von Musikdenken nach 1900“), sowie LV, die auf bestimmte für das 20./21. Jahrhundert musiktheoretisch maßgebende Gruppen oder Personen ausgerichtet sind („The ‚Penn School‘ of Music Theory“, „Komponisten als Musikanalytiker“). Insgesamt ergaben sich dadurch 90 Nennungen.

Bemerkenswert ist der relativ hohe popularwissenschaftliche Anteil (17) innerhalb dieses Codes, der einem wachsenden Problembewusstsein im analytischen Umgang mit diesem Genre geschuldet ist (in „Theorie und Geschichte der Populärmusik“ geht es beispielsweise auch um grundlegende Aspekte einer Stilanalyse von Populärmusik) und damit auch auf dieser Ebene der generellen Aufwertung entspricht.

Musikschrifttum

Hier wurden nur jene Lehrveranstaltungen berücksichtigt, die sich explizit mit verschiedenen Formen des Musikschrifttums befassen (insgesamt 55). Ein Großteil verteilte sich auf die Bereiche MUSIKKRITIK/JOURNALISMUS (20), MUSIKHISTORIOGRAPHISCHE GRUNDLAGENTEXTE (11; mit Populärmusik 15) und TEXTE VON/ÜBER KOMPONISTINNEN (11). Im Rahmen der letzten Kategorie wurden in den Titeln bzw. in den Lehrveranstaltungsbeschreibungen Personen genannt, die mit ihren Schriften das Bild des 20. Jahrhunderts wesentlich mitgeprägt haben: Stockhausen, Ligeti (3), Schönberg, Boulez, Cage (2), Berg, Debussy, Busoni, Lachenmann, Bernstein (1). Auch in anderen Kategorien waren LV vereinzelt an Personen orientiert: Im Bereich MUSIKÄSTHETIK / MUSIKPHILOSOPHIE ist Adorno vertreten (3), im Bereich MUSIKTHEORIE UND -ANALYSE Heinrich Schenker (1) und im Bereich MUSIKHISTORIOGRAPHISCHE GRUNDLAGENTEXTE Carl Dahlhaus (1). Einen speziellen Fall bildet eine LV, die ein musikgeschichtliches Buch zur Grundlage hatte, nämlich *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören* von Alex Ross (München 2009).

In den Zugängen zum auffallend stark vertretenen Bereich der Musikkritik dominieren historische Längsschnitte vom 18. bis ins 21. Jahrhundert und Auseinander-

setzungen mit Theorie und Praxis musikkritischen Schreibens. Vereinzelt wurden auch spezielle Zeiträume untersucht, so der Beginn des 20. Jahrhunderts (einmal mit dem Fokus auf Neue Musik, einmal mit Blick auf Debussys *Monsieur Croche*) oder die 1920er Jahre.

Konzertwesen

An der akademischen Auseinandersetzung mit Konzertformaten in Geschichte und Gegenwart (insgesamt 26 Codings) lässt sich besonders gut ablesen, welche kompositorischen Tendenzen als *repräsentativ* für das 20./21. Jahrhundert angesehen werden, denn auch hier liegt ein deutliches Übergewicht auf Neuer Musik (mit Betrachtungen von Festivals wie Wien Modern, Musica Viva und Ruhrtriennale...) und populärer Musik (darunter auch Clubkultur). Während in vielen LV an bestimmten Orten stattfindende Festivals oder Konzerte beleuchtet werden, finden sich tatsächlich wenige Beispiele für die Verknüpfung mit Regionalgeschichte („Zum Bremer Konzertleben der Nachkriegszeit“, „Musikstadt Wien“).

Personen & Gruppen / Werke & Werkgruppen

Eigens erfasst haben wir Namen von Personen und Gruppen und dabei außerdem unterschieden, ob ein Name im LV-Titel oder in der LV-Beschreibung genannt ist. In LV-Titeln genannte Werke oder Werkgruppen werden ebenfalls (in Klammern – ab 2-malig mit Anzahl der Nennungen) angegeben.

Die Personen bzw. Gruppen sind in absteigender Reihenfolge angeordnet (bei gleicher Anzahl der Nennungen wurde alphabetisch sortiert):²¹

Richard Strauss (35; *Also sprach Zarathustra*, *Elektra* 2, *Frau ohne Schatten* 2, *Rosenkavalier* 3, *Salome* 2, Symphonische Dichtungen 2, Lieder, *Letzte Lieder*), Gustav Mahler (31; Symphonien 8, Lieder 3), Arnold Schönberg (29; *Moses und Aron* 4, Streichquartette 2), Igor Strawinsky (16; *Sacre* 5), Dmitri Schostakowitsch (15; Symphonien 2), (Zweite) Wiener Schule (13), Max Reger (12), Alban Berg (*Wozzeck* 3, *Lulu* 2) und Paul Hindemith (je 11), Béla Bartók (10; Konzert für Orchester, Instrumentalmusik, Streichquartette 3), Theodor W. Adorno, Charles Ives und György Ligeti (je 9), John Cage (8), Leonard Bernstein (*West Side Story*, Musiktheater), Claude Debussy (*Douze Etudes*, *Tombeau*), Helmut Lachenmann, Olivier Messiaen und Luigi Nono (*Atmendes Klarsein*, *Hay que caminar sognando*) (je 7), Karlheinz Stockhausen (6; *Licht* 2, *Klang*), The Beatles, Leoš Janáček, Ernst Krenek (*Jonny spielt auf*, Lieder), Edgar Varèse

21 Im Fall von in verschiedenen Semestern wiederholten Lehrveranstaltungen wurden die Namen neu gezählt. Weitaus häufiger sind aber Nennungen im Rahmen unterschiedlicher LV.

(*Ionisation*, *Poème électronique*), Anton Webern (Lieder), Alexander Zemlinsky und Bernd-Alois Zimmermann (*Soldaten*, *Requiem für einen jungen Dichter*) (je 5), Pierre Boulez, Benjamin Britten (*The Turn of the Screw*), Jean Cocteau, Group de Six, Eric Satie, Heinrich Schenker, Jean Sibelius und Frank Zappa (je 4), Hanns Eisler, George Enescu, Erich-Wolfgang Korngold (*Die tote Stadt*), Carl Nielsen, Arvo Pärt, Giacomo Puccini (*Turandot*) und Franz Schreker (*Der ferne Klang*) (je 3), Francois Bayle, Luciano Berio, Björk, Ferruccio Busoni, Friedrich Cerha (*Spiegel 2*), Miles Davis, Sofia Gubaidulina, Hans-Werner Henze, Michael Jackson, Herbert von Karajan, György Kurtág (Streichquartette), Lady Gaga, Bohuslav Martinů, Elvis Presley, Prince, Sergei Prokofjew, Wolfgang Rihm, Giacinto Scelsi, Alexander Skrjabin (Klaviersonaten), Alfred Schnittke (Bratschenkonzert), Salvatore Sciarrino und Kurt Weill (*Dreigroschenoper*) (je 2), Alexander Albrecht (*Die Schneekönigin*), Cathy Berberian, Harrison Birtwistle, Bertolt Brecht, Sergiu Celibidache, Francesco Cilea (*Adriana Lecouvreur*), Comedian Harmonists, Aaron Copland, Carl Dahlhaus, Frederick Delius (*Eine Messe des Lebens*), Paul Dessau, Sergei Djagilev, Peter Eötvös, Manuel de Falla (*El amor brujo*), Gabriel Fauré, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Luc Ferrari, Gerard Grisey, Georg Friedrich Haas, Nikolaus Harnoncourt, Jimmy Hendrix, Stefan Heucke (*Iokaste*), Adriana Hölszky, Franz Kafka, Mauricio Kagel, Johannes Kalitzke, Wassily Kandinsky, Zoltán Kodály (Streichquartette), Bernhard Lang (*Der Golem*), Madonna, Maurice Maeterlinck, Alma Mahler, Bob Marley, Heiner Müller, Isabel Mundry, Hermann Nitsch (*Orgien Mysterien Theater*), Allan Pettersson, Pussy Riot, Radiohead, Steve Reich, Leonard Rosenman, Terje Rypdal, Camille Saint-Saëns, Fredrik Sixten (*W – The Truth Beyond*), Bessie Smith, Ethel Smyth (*The Boatswain's Mate*), Matthias Spahlinger, Max Steiner, Karol Szymanowski, J. R. R. Tolkien, Hans Tutschku, U2, Sándor Veress (Streichquartette), Tom Waits, Yijie Wang (*Yang Guifei*), Mieczysław Weinberg, Iannis Xenakis und Hans Zender (*Schuberts Winterreise*) (je 1).

Um nur einige Beobachtungen herauszugreifen: Erst an zehnter Stelle steht mit Ligeti ein Komponist der zweiten Jahrhunderthälfte (ein etwas ausgewogeneres Verhältnis zeigt sich in den LV-Beschreibungen). Erst an 41. Stelle erscheinen mit Gubaidulina und Lady Gaga die ersten Frauen, von den 118 genannten KünstlerInnen sind überhaupt nur zehn Frauen (ein ähnliches Verhältnis zeigt sich in den LV-Beschreibungen). Von jenen neun Personen, die im zweistelligen Bereich aufscheinen, sind sechs aus dem deutschsprachigen Raum, unter 118 Personen finden sich 14 Nichteuropäer – und diese kommen überwiegend aus der Populärmusik. Abgesehen von Genannten aus anderen Sparten (Kafka etc.), einigen wenigen Dirigenten und den Comedian Harmonists sind keine nicht-komponierenden bzw. songschreibenden Personen verzeichnet.

Obwohl die Liste, wie sie hier präsentiert ist, suggeriert, dass Personenthemen sehr dominant sind, überwiegen doch insgesamt Sachthemen, wie an Diagramm 3 zu

sehen ist. Auch dies hat sich seit Frei-Hauenschild's Studie offenbar stark verändert – er hatte für die erste Hälfte der 1990er Jahre noch eine ausgewogenes Verhältnis von Sach- und Personenthemen konstatiert.²² Eine weiterer Vergleich mit seiner Studie lässt sich in Bezug auf die Rangliste der Namen anstellen: So war Schönberg in den LV-Titeln des Untersuchungszeitraums (50er bis 90er Jahre) mit 110 Nennungen „mit sicherem Abstand vor Mahler, Strauss und Strawinsky (jeweils ca. 85 Nennungen) der meistgenannte Komponist in Lehrveranstaltungen zum 20. Jahrhundert“.²³ Dieses Verhältnis hat sich offenbar inzwischen (wieder ?) umgekehrt. Ligeti, Stockhausen, Boulez und Nono – die prominenten „Komponisten der Generation 1920–1939“ dagegen liegen nach wie vor sehr nahe beieinander – und mit einigem Abstand hinter Schönberg.²⁴

Ein etwas anderes Bild bietet sich in der aus den LV-Beschreibungen generierten Namensliste, wobei berücksichtigt werden muss, dass nicht von allen LV Beschreibungen zur Auswertung vorlagen und die Nennungen außerdem nicht als Themen-codings gewertet wurden.

Arnold Schönberg (54; *Klavierstücke op. 11 und 23, Streichquartett op. 7, Klavierkonzert, Kammermusik op. 9, Ode an Napoleon, Von heute auf morgen*), Igor Strawinsky (43; *Le Sacre du Printemps 3, Psalmensinfonie, Pulcinella, Histoire du Soldat*), Karlheinz Stockhausen (39; *Gruppen für 3 Orchester 2, Kreuzspiel, Licht, Studie II, Trans, Klavierstück I*), John Cage (31; *4'33"*, *Europas I & II*), Claude Debussy (29; *Pelléas et Mélisande 2, Syrinx, Douze Études pour piano*), Helmut Lachenmann (28; *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern 2, Staub 2, temA, Pression, Kontrakadenz, Schreiben, Gran Torso*), Luigi Nono (27; *Fragmente – Stille. An Diotima, A Carlo Scarpa*), Richard Strauss (26), Gustav Mahler (25; *Lieder 5, Sinfonien 3, Das Lied von der Erde*), György Ligeti (22; *Klavieretüden, Lux Aeterna, Atmosphères*), Pierre Boulez (21; *Rituel, Polyphonie X*), Béla Bartók (20; *Allegro Barbaro 3, Der Wunderbare Mandarin, Herzog Blaubart, Sonate für Violine solo*), Anton Webern (20; *6 Bagatellen für Streichquartett op. 9, 5 Stücke für Orchester op. 10*), Charles Ives (19; *Concord-Sonata*), Alban Berg, Brian Ferneyhough (*La terre est un homme, Plötzlichkeit*) und Bernd-Alois Zimmermann (je 18; *Photopsis 2, Tratto, Stille und Umkehr 4 Studien für Vc solo, Six poems by Sylvia Plath*), Morton Feldman (16; *Rothko Chapel, Coptic Light*), Paul Hindemith (*Neues vom Tage 2, Mathis der Maler 2, Mörder, Hoffnung der Frauen, Das Nusch-Nuschi*), Kagel (*Atem, Staatstheater*) und Maurice Ravel (je 15), Olivier Messiaen (*Quatuor pour la fin du temps 3, Messe de la Pentecôte*) und Wolfgang Rihm (je 14), Luciano Berio (*Sequenza-Stücke 3, Sinfonia 2, Omaggio a Joyce*,

22 Frei-Hauenschild: „Boulez-Nono-Stockhausen“, S. 251.

23 Ebd., S. 260.

24 Vgl. ebd., S. 263.

Folk Songs, Rendering, Ofarim) und Kurt Weill (je 13; *Dreigroschenoper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Der Jasager*), Hans Werner Henze (*Das Floß der Medusa, Versuch über Schweine, Ein Landarzt*) und Iannis Xenakis (je 12), Gabriel Fauré und Alexander Skrjabin (je 11), Benjamin Britten (10; *Peter Grimes, The Little Sweep*), Theodor W. Adorno, Cathy Berberian, Gérard Grisey, György Kurtág (*Stele, Kafka-Fragmente*), Steve Reich (*Drumming, Proverb*) und Alfred Schnittke (je 9), Hanns Eisler, Terry Riley und Edgar Varèse (je 8; *Density 2, Déserts, Ionistaion, Poème électronique*), Ferruccio Busoni, George Crumb, Darius Milhaud, Krzysztof Penderecki (*Anaklasis*), Pierre Schaeffer (*Études aux objets*) und Alexander Zemlinsky (je 7; *Der Traumgöрге, Kleider machen Leute, Der Zwerg, Der Kreidekreis, Lyrische Sinfonie, 1. Streichquartett*), Leonhard Bernstein (*West Side Story 2, Sinfonien 2, Candide, Chichester Psalms, Mass*), Carl Dahlhaus, Roman Haubenstock-Ramati, Franz Kafka, Witold Lutosławski, Erik Satie, Matthias Spahlinger (*passage/paysage*) und Sergej Rachmaninoff (je 6), Beatles, George Gershwin, Stefano Gervasoni,²⁵ Philip Glass, Johannes Kreidler, Salvatore Sciarrino (*Lohengrin, La porta della legge, Sei capricci per violino*), Conchita Wurst, Aziza Zadeh (je 5), David Bowie, Earle Brown, Group de six, Heinz Holliger, Nikolaus A. Huber, Ernst Krenek (*Jonny spielt auf*), Claus-Steffen Mahnkopf, Tristan Murail, Luigi Russolo, Giacinto Scelsi, Dieter Schnebel, Dmitri Schostakowitsch (*Die Nase, Lady Macbeth von Mzensk*), Isang Yun und Hans Zender (je 4; *Schuberts Winterreise. Eine komponierte Interpretation*)

Je 3: Georges Antheil, Elliott Carter, Henri Dutilleux, Bob Dylan, Herbert Eimert, Manuel de Falla, Sofia Gubaidulina, Georg-Friedrich Haas, Erich Wolfgang Korngold, Henri Pousseur, Elvis Presley, Giacomo Puccini, Max Reger, Rolling Stones, Iwan Wyschnegradsky und La Monte Young

Je 2: John Adams, Laurie Anderson, Hugo Ball, Nadia Boulanger, Bertolt Brecht, Aaron Copland, Henry Cowell, Paul Dessau, Hugo Distler, Alois Hába, Eduard Hanslick, Karl-Amadeus Hartmann, Josef Matthias Hauer, Hans-Joachim Hespos, Adriana Hölszky, Arthur Honegger, Toshio Hosokawa, Michael Jackson, Karajan, Gottfried Michael Koenig, Christina Kubisch, Michaël Levinas, Arthur Loulié, Alvin Lucier, Mallarmé, Meredith Monk, Olga Neuwirth, Klaus Ospald, Nam-June Paik, Arvo Pärt, Ernst Pepping, Francesco Balilla Pratella, André Previn, Sergei Prokofjew, Aribert Reimann, Hugo Riemann, Heinrich Schenker, Franz Schreker, Kurt Schwitters, Jean Sibelius, Tōru Takemitsu, Manos Tsangaris, David Tudor, Galina Ustwolskaja, Wanda (die Band), Christian Wolff, Frank Zappa

25 Hier einer von mehreren (aber nicht sehr vielen) Fällen von über mehrere Semester wiederholt angebotenen LV.

Je 1: ABBA, Peter Ablinger, Louis Andriessen, Mark Andre, Georges Aperghis, Ash Ra Temple, Henk Badings, Carola Bauckholt, Max Baumann, Giuseppe Becce, Andrej Belyjs, Joseph Beuys, Birtwistle, Björk, Lili Boulanger, Alfred Brendel, Peter Brötzmann, Gavin Bryars, Maria Callas, Can, Julian Carrillo, Enrico Caruso, Johnny Cash, Cerha, Chic, Eric Clapton, Jean Cocteau, Leonard Cohen, Ruth Crawford-Seeger, Victor Clariß Czajaneck, Alfred Deller, Janis Joplin, John Coltrane, Chaya Czernowin, Puff Daddy, Danger Mouse, Miles Davis, Johanna Doderer, The Doors, Theodore Dubois, Jean Dubuffet, Paul Dukas, Richard Dünser, Amon Düül, Antonín Dvořák, Bob Dylan, Gottfried von Einem, Werner Eisbrenner, Edward Elgar, Duke Ellington, Enescu, Bill Evans Trio, Faust, Helene Fischer, Adriaan Fokker, Wolfgang Fortner, Lukas Foss, Jean Francaix, Beat Furrer, Wilhelm Furtwängler, Detlev Glanert, Karel Goeyvaerts, Henryk Gorecki, Glenn Gould, Woody Guthrie, Cristobal Halffter, Herbie Hancock, Lou Harrison, Jonathan Harvey, Gottfried Huppertz, Leoš Janáček, Keith Jarrett, Karl Jenkins, Robert Johnson, Ben Johnston, Andre Jolivet, Wassily Kandinsky, Stan Kenton, Wilhelm Killmayer, Zoltán Kodály, Rudolf Kolisch, Takehisa Kosugi, Peter Kowald, Kraftwerk, Georg Kröll, Paul Kuhn, Gerd Kühr, Hans (James) Last, Led Zeppelin, Felix Leuschner, Rolf Liebermann, Paul Lincke, Frank Loesser, Frederick Loewe, Anestis Logothetis, Heinz Martin Lonquich, George Maciunas, Bruno Maderna, Madonna, Hans-Martin Majewski, Marilyn Manson, Jules Massenet, Bohuslav Martinů, M. Matjušin, Rudolf Mauersberger, Kirke Mechem, Edmund Meisel, Alois Melichar, Charles Mingus, Motörhead, Xavier Naidoo, Neu!, Phil Niblock, Michael Nyman, Knut Nysted, Pauline Oliveros, Carl Orff, Harry Partch, Flor Peeters, Hans Pfitzner, Edith Piaf, Pet Shop Boys, Pink Floyd, Christina Pluhar, Iggy Pop, Cole Porter, Francis Poulenc, Anna Prohaska, Queen, Radiohead, Richard Rodgers, Joseph Guy Ropartz, Edicson Ruiz, Kaija Saariaho, Camille Saint-Saëns, Rebecca Saunders, Raymund Murray Schafer, Iris ter Schiphorst, Alexander von Schlippenbach, Florent Schmitt, Gunther Schuller, Pete Seeger, Charlotte Seither, Miroslav Skoryk, Ethel Smyth, Bruce Springsteen, Carl Sternheim, Sting, Tangerine Dream, John Tavener, James Tenney, Hans Ernst Toch, Toscanini, Tote Hosen, Lennie Tristano, Peter Türk, Erkki-Sven Tüür, Velvet Underground & Nico, Heitor Villa-Lobos, Joseph Voigtländer, Egon Wellesz, Jörg Widmann, Joanna Wozny, Boris Yoffe, Boris Zacharias, Gerd Zacher, Wsewolod Zaderatzky, Hans Zimmer.

Musik und ...

Gerade bei dieser Kategorie ist gut erkennbar, dass in den Curricula der untersuchten Institutionen eine ungeheure Bandbreite von Kontextualisierungen vorzufinden ist, die auch eher ungewöhnliche Metiers, wie etwa MUSIK UND GEBIRGE (2), umfasst.

Wenig verwunderlich sind allerdings die drei mit Abstand am häufigsten vorkommenden Verbindungen:

1. MUSIK UND MEDIEN (106)

In den Beschreibungen der LV finden sich noch folgende Schlagwörter, die gelegentlich eine genauere Ausrichtung andeuten: Digitale Medien, Analoge Medien, Printmedien, Klangmedien, Speichermedien, Medien der Musikproduktion und -reproduktion, Studioteknik, Hörtechnologien, Visuelles Design, Medienwissenschaft, Mediengeschichte, Sound Studies, Intermedialität.

2. MUSIK UND POLITIK (75; mit dem Code MUSIK UND KRIEG kommen nochmal 22 LV dazu; und auch bei der Kategorie MIGRATION / EMIGRATION / EXIL, 23, spielen natürlich politische Faktoren eine entscheidende Rolle)

Ein erheblicher Teil der LV befasst sich erwartungsgemäß mit der Zwischenkriegszeit, oft explizit mit Faschismus und Nationalsozialismus (17). In Hinblick auf musikalische Genres wird das Verhältnis von Musik und Politik deutlich am häufigsten im Kontext mit der Popmusik untersucht (15), mehrfach auch noch im Bereich des Musiktheaters (Nono, Henze, Inszenierung von Wagner).

3. MUSIK UND ANDERE KÜNSTE

Mit dem Verhältnis von Musik und Literatur sowie Theater befassen sich 35, mit Musik und den bildenden Künsten 21 LV, daneben finden sich einige, die Musik und ihr Verhältnis zu anderen Künsten allgemein thematisieren (15; z. B. „Dialog der Künste im 20. Jahrhundert“). Im Rahmen dieser Themen ist die inhaltliche Auffächerung sehr stark, so dass keine spezifischen Schwerpunkte erkennbar sind.

Nach diesen drei ‚Spitzenreitern‘ gibt es eine ganze Reihe von Themenfeldern, die auch vielfach mit Musik verknüpft worden sind: WIRTSCHAFT (37 LV), RELIGION / SPIRITUALITÄT (20), JUGEND (19), KANON (17), GLOBALISIERUNG (16), PSYCHOLOGIE (12), BIOGRAFIE, EMOTION, SPRACHE / STIMME, TECHNIK (jeweils 11).

Beim Code WIRTSCHAFT wurden sämtliche Bereiche des Musikmarkts (Produktion, Distribution, Management, bis hin zu rechtlichen Fragen) thematisiert, darüber hinaus aber auch Fragen der Globalisierung. Im Code GLOBALISIERUNG selbst wurden die einschlägigen Fragestellungen vor allem in Hinblick auf den poplarmusikalischen Bereich untersucht, bloß drei LV haben die Neue Musik im Fokus. Dass diese Gewichtung in den Kategorien JUGEND und EMOTION ähnlich ausfällt, ist wenig verwunderlich: Bei ersterer haben 19 LV die Popmusik im Auge, eine einzige die Neue Musik („Avantgarde für junge Ohren“), bei letzterer thematisieren immerhin drei auch den Bereich der Kunstmusik, eine davon explizit die Neue Musik. Auch der Code TECHNIK ist ganz überwiegend auf die Poplarmusik bezogen.

Etwas überraschen vermag unter Umständen der relativ hohe Anteil an LV, die sich mit Religiosität oder Spiritualität auseinandersetzen, wobei die spirituelle Dimension durch einen entsprechenden Boom in den 1970er und 1980er Jahren vor allem im Zeitraum der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verorten ist. Neben sehr allgemein ausgerichteten Kursen („Musik und Religion“) finden sich aber auch Ausrichtungen auf spezielle Repertoires (Orgelmusik, Trauermusik/Requiem etc.).

Wenig überraschend ist dagegen die relativ hohe Präsenz der Codes KANON und BIOGRAFIK; das entspricht der enorm angewachsenen Zahl an Publikationen zu diesen Themen in den letzten beiden Jahrzehnten. Neben der allgemeinen Durchleuchtung von Kanonisierungsprozessen in soziologisch-philosophischer Perspektive gibt es auch konkreter ausgerichtete Kurse: „Schlüsselwerke des 20. Jahrhunderts“; in einem Fall wird der Prozess der Kanonisierung sogar an einer speziellen Person, Helmut Lachenmann, untersucht. Diesbezüglich kommt es zu einer Überschneidung mit dem im Bereich der Biografik immer wieder anvisierten Aspekt der Erzeugung von Selbstbildern.

Die folgende Liste gibt schließlich alle Themen wieder, mit denen Musik noch verknüpft worden ist. Einige möglicherweise als unerwartet gering erscheinende Codierungen (wie etwa im Fall MUSIK UND INTERTEXTUALITÄT mit bloß 2 Nennungen) ergeben sich daraus, dass nur jene Lehrveranstaltungen erfasst wurden, wo dieser Begriff explizit im Titel erscheint:

ANTHROPOLOGIE (5)	MORAL (3)
ANTISEMITISMUS (2)	NATUR (3)
BILDUNG (4)	PHANTASIE (2)
DROGEN (3)	RECHT (2)
EROTIK (3)	RITUAL (8)
ESOTERIK (2)	SEXUALITÄT (5)
EXOTIK (4)	TEMPO (1)
FRAGMENT (2)	TERMINOLOGIE (3)
GEBIRGE (2)	TOD (9)
HEROENTUM (2)	DAS UNHEIMLICHE (3)
HUMOR (3)	VERBRECHEN (1)
INTERTEXTUALITÄT (2)	VERMITTLUNG (7)
KITSCH (3)	VIDEO (1)
KÖRPER (4)	WIEDERHOLUNG (1)
KREATIVITÄT (4)	ZEIT (3)
MATHEMATIK, ZAHLENSYMBOLIK (4)	

Methodische Ausrichtung

Bei dieser Kategorie geht es um die methodische Ausrichtung der Lehrveranstaltungen (eine Codierung ist nur dann erfolgt, wenn ein deutlicher Schwerpunkt in diese Richtung geht; nicht gesondert und entsprechend codiert wurden LV aus den Teildisziplinen systematische Musikwissenschaft oder Musiksoziologie). Dass sich die Abgrenzung zur thematischen Ausrichtung nicht immer sauber treffen lässt, versteht sich von selbst. Ein weiteres Problem bezüglich der Analyse der Ergebnisse ergibt sich daraus, dass gerade die Einschätzung der methodischen Perspektive auf näheren Beschreibungen der Lehrveranstaltungen angewiesen ist. Da diese aber von Institution, aber auch von Person zu Person, stark differieren, sind Vergleiche zwischen einzelnen Institutionen kaum zu treffen; an manchen fehlen solche Beschreibungen zur Gänze.

Auf einen Code MUSIKHISTORISCH wurde verzichtet, da ja alle aufgenommenen Lehrveranstaltungen zumindest *auch* musikhistorisch ausgerichtet sind. Der Code MUSIKHISTORIOGRAPHISCH bezieht sich auf jene Fälle, wo es um eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Fragen, Problemen oder Aspekten des Fachs geht. Dass die Anzahl der einschlägigen Codings mit 101 recht hoch ist, kann wohl als Zeichen für die gewachsene Hinterfragung der pädagogischen Ausrichtung des Fachs Musikgeschichte gewertet werden. Als Indiz mag die Situation an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien gelten: Vor der Jahrtausendwende waren die Studienpläne überwiegend für längere Zeitspannen stabil; die verbreitet übliche Abhaltung von chronologisch ausgerichteten Überblicksvorlesungen etwa schien geradezu als zeitloses Muster zu gelten. Seit der Jahrtausendwende kam aber Bewegung in die Gestaltung der Studienpläne, auch in Hinblick auf die Ausrichtung der musikgeschichtlichen Lehrveranstaltungen.

Ähnliche Entwicklungen dürften wohl auch an anderen Institutionen zu beobachten sein. Die Hinterfragung der fachlichen Ausrichtung hat vermutlich mit mehreren Aspekten zu tun; zu denken wäre beispielsweise an die Frage, ob sich die *konventionelle* eurozentristische Ausrichtung abschwächen lässt oder auch an die bereits angesprochene verstärkte Einbeziehung poplarmusikalischer Tendenzen. Weniger scheint allerdings die Ausweitung der disziplinären Grenzen thematisiert zu werden, sind doch die explizit interdisziplinär ausgerichteten Einheiten (21) auffallend gering vertreten, und diese befassen sich überwiegend mit dem Musiktheater, wo ein interdisziplinärer Zugang durch den Gegenstand geradezu erzwungen wird. Ferner fallen eine größere Menge an MUSIKANALYTISCH (165; z. B. „György Ligeti: Analyse und Lektüre“) und INTERKULTURELL / TRANSKULTURELL (41; z. B. „Improvisation in transkultureller Perspektive“) ausgerichteten LV ins Gewicht.

Auffallend ist schließlich mit 318 Codings der echt hohe Anteil an KULTURWISSENSCHAFTLICH ausgerichteten Lehrveranstaltungen; eine in den 1990er Jahren durchgeführte Untersuchung wäre da wohl zu signifikant anderen Ergebnissen gekommen,

insbesondere an den Universitäten. Eine genauere Analyse dieser Codegruppe zeigt, dass der Aspekt GENDER / DIVERSITÄT hier eine große Rolle spielt (50), daneben IDENTITÄT (40), PERFORMATIVITÄT (24) und KÖRPER (14).

Wenngleich aus den oben erwähnten Gründen keine direkten Vergleiche zwischen einzelnen Institutionen sinnvoll sind, so lassen aber wohl zumindest gewisse Tendenzen ablesen: Überwiegend sind natürlich an größeren Institutionen, die ein breiteres Lehrangebot vorlegen können, auch in höherem Ausmaß über den notwendigen Grundstock hinausreichende Angebote zu erwarten. In der Statistik ist aber darüber hinaus doch ein recht deutliches Nord-Süd-Gefälle zu verzeichnen, verbunden mit einem West-Ostgefälle. Im nordwestdeutschen Raum (+ Berlin) sind kulturwissenschaftliche ausgerichtete Veranstaltungen deutlich häufiger als im süddeutschen Raum; in den ostdeutschen Bundesländern ist der einschlägige Anteil noch geringer. Besonders deutlich ist das in Hinblick auf die Genderperspektive sichtbar (und das entspricht ja auch der Verortung von einschlägigen Forschungsstätten).²⁶

Länder / Regionen

Länder bzw. Regionen wurden nur dann codiert, wenn diese als solche im Zentrum einer Lehrveranstaltung standen (ein Seminar über *Musique spectrale* führte beispielsweise nicht zu einer Codierung FRANKREICH). Eine Analyse der Ergebnisse steht insofern vor erheblichen Schwierigkeiten, weil in diesem Code die Kategorien Kunstmusik, Populärmusik und Volksmusik, zumindest in Hinblick auf die konventionellen institutionellen Aufteilungen, besonders problematisch werden. So wird indonesische Gamelanmusik üblicherweise von EthnologInnen²⁷ erforscht, dennoch kann nicht von Volksmusik gesprochen werden. Derartige Fragen sind zurzeit besonders aktuell, da ja mancherorts über die Möglichkeit oder Sinnhaftigkeit einer ‚Weltgeschichte der Musik‘, welche die gewohnte eurozentristische Perspektive überwinden sollte, nachgedacht wird.²⁸ Diese Nachdenkprozesse haben sich in den hier untersuchten

26 Wir verzichten hier auf eine genaue statistische Darstellung, weil an manchen Institutionen kaum Lehrveranstaltungsbeschreibungen (die aber für eine Einschätzung der Ausrichtung zumeist notwendig ist) gemacht wurden und wir nicht einzelne Universitäten in ein möglicherweise unangemessenes Licht stellen wollen.

27 Die Lehrveranstaltungen eigener ethnomusikologischer Institute wurden nicht erfasst.

28 Siehe bspw. Malik Sharif: „A Dialectical Approach to Music History‘ revisited: Wege zu einer kollaborativen Praxis globaler Historiographie“, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.): *Musikhistoriographie(n)*. Wien: Hollitzer, 2015, S. 47–66; Tobias Janz: „Gibt es eine Weltgeschichte der Musik?“ Mit Carl Dahlhaus auf dem Weg zu einer komparativen Historiographie der musikalischen Moderne“, in: ebd., S. 129–156; oder Marie-Agnes Dittrich und Reinhard Kapp (Hg.): *Gibt es sie noch: ‚die‘ Musik? Vorüberlegungen zu einer Allgemeinen Musiklehre*. Wien: Mille Tre Verlag, 2011.

Curricula allerdings noch nicht abgebildet. In vielen Lehrveranstaltungstiteln ist des Weiteren schlichtweg nicht erkennbar, welche musikalischen Traditionen den Inhalt ausmachen (z. B.: „Einführung in die Musikkulturen Ozeaniens“).

Mit zu bedenken ist überdies, dass der Blick über den europäischen Tellerrand auch sehr stark mit den institutionellen und personellen Ressourcen der Musikuniversitäten und -hochschulen verknüpft ist: Große Universitäten haben unter Umständen eigene Institute für Populärmusik, Volksmusik und Ethnomusikologie (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), oder ein Jazzinstitut (Universität der Künste Berlin, Hochschule für Musik und Theater München), die entsprechende Studienschwerpunkte ermöglichen, während in kleineren Einheiten ein derartiges Angebot überhaupt fehlt. Aber auch ungeachtet dieser Verhältnisse ist der Eurozentrismus ungebrochen, insbesondere im Rahmen der im engeren Sinne musikgeschichtlichen Lehrveranstaltungen (also ohne die von Popular- oder Volksmusikinstitutionen angebotenen). Das gilt selbst für die USA: angesichts der enormen Impulse, die von dort für die kompositionsgeschichtlichen Entwicklungsstränge im 20. und 21. Jahrhundert ausgegangen sind, ist die Anzahl von 23 Lehrveranstaltungen, die diesen geographischen Raum im Fokus haben, relativ gering. Ein genauerer Blick in dieses Angebot lässt erkennen, dass zwar die Vielfalt des amerikanischen Musiklebens durchaus darin abgebildet ist (Kunstmusik, Jazz, Broadway, Crossover, Filmmusik, afroamerikanische Musik etc.), der kunstmusikalische Sektor aber aus europäischer Perspektive offenbar als wenig bedeutsam erachtet wird. Der Großteil der einschlägigen Lehrveranstaltungen bezieht sich auf Charles Ives und John Cage.

Betrachtet man die Aufteilung der auf Länder / Regionen bezogenen Lehrveranstaltungen auf die Kontinente, so erhält man folgendes Ergebnis (beim Codieren galt das Ausschlussprinzip, d. h. entweder Kontinent oder einzelnes Land oder Region – diese erscheinen in den Zahlen für die Kontinente addiert):

- AFRIKA: 14 (KAMERUN 1, MAGHREB 2, WESTAFRIKA 1)
- Amerika: 44
 - LATEINAMERIKA: 21 (KARIBISCHER RAUM 3, BRASILIEN 9)
 - NORDAMERIKA: 23
- ASIEN: 58 (ARABIEN 3, CHINA 6, FERNER OSTEN 2, INDIEN 7, ISRAEL 3, JAPAN 9, KOREA 4, OSTASIEN 3, PHILIPPINEN 2, VORDERASIEN 1)
- Europa: 108
 - Nordeuropa: 12 (SKANDINAVIEN 5, GROSSBRITANNIEN 6, IRLAND 1)
 - Südeuropa: 14 (BALKAN 3, GRIECHENLAND 1, TÜRKEI 2,²⁹ ITALIEN 7, PORTUGAL 1)

²⁹ Die Türkei ist sowohl bei Europa wie auch bei Asien berücksichtigt.

Osteuropa: 19 (RUSSLAND (bzw. europ. Teil der Sowjetunion) 5, UKRAINE 1, WEISSRUSSLAND 1, TSCHECHIEN 5)
 Zentraleuropa: 61 (DEUTSCHLAND 28, FRANKREICH 15, ÖSTERREICH 9, SCHWEIZ 3, BELGIEN 1, DDR 1)
 EUROPA als Ganzes: 2

Auch innerhalb Europas gibt es also ein deutliches Gefälle vom zentraleuropäischen Bereich zu den ‚Rändern‘.

Empfohlene Literatur

Die Analyse der für die Lehrveranstaltung empfohlenen Literatur ist insofern von beschränkter Aussagekraft, weil die Vorgangsweisen bezüglich der Nennung von Empfehlungen je nach Institution, aber auch innerhalb dieser zwischen den Personen, stark differieren. So weisen über neunzig Prozent aller Lehrveranstaltungen überhaupt keine Literaturangaben auf. Da eine entsprechende Durchleuchtung von spezifisch ausgerichteten Lehrveranstaltungen wenig Sinn machen würde, beschränken wir uns auf die Empfehlungen in den Überblicksveranstaltungen, die ja immerhin in allen Institutionen angeboten werden und somit zumindest Tendenzen eröffnen dürften.

Überblicksliteratur

Berücksichtigt sind hier in erster Linie allgemeine musikgeschichtliche Darstellungen (welche die ‚gesamte westliche‘ Musikgeschichte umfassen) und speziell auf das 20. Jahrhundert ausgerichtete Publikationen. Im dritten Teil des Bandes werden einige dieser Publikationen einer kritischen Betrachtung unterzogen.

- a) In Bezug auf die allgemeinen musikgeschichtlichen Darstellungen ergeben sich folgende Häufigkeiten (vorangestellt ist immer die Zahl der Nennungen):

10:

- Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giseler Schubert (Hg.): *Europäische Musikgeschichte*. Kassel: J. B. Metzler, 2002³⁰

4:

- Werner Keil: *Musikgeschichte im Überblick*. München: Fink, 2014
- Ulrich Michels (Hg.): *dtv-Atlas zur Musik*. München: dtv, 1977³¹

30 Alle Jahreszahlen beziehen sich auf die Angaben in den Lehrveranstaltungsverzeichnissen.

31 Hier ist z. B. zu relativieren, dass es sich bloß um eine Literaturempfehlung zu einer Lehrveranstaltung handelt, die aber in mehreren Semestern angeboten wurde.

3:

- Peter Schnaus (Hg.): *Europäische Musikgeschichte in Schlaglichtern*. Mannheim: Meyers Lexikonverlag, 1990

2:

- Karl H. Wörner: *Geschichte der Musik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1993
- Hans-Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland*. München: Piper, 1991

1:

- J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca: *A History of Western Music*. New York: Norton, 2006³²
- Michael Heinemann: *Kleine Geschichte der Musik*. Stuttgart: Reclam, 2004
- Barbara Russano Hanning: *Concise History of Western Music*. New York: W.W. Norton & Company, 2002
- Michael Raeburn und Alan Kendall (Hg.): *Geschichte der Musik*. Mainz: Schott, 1993
- Piero Weiss und Richard Taruskin: *Music in the Western World. A History in Documents*. New York: Schirmer, 2007

b) In Bezug auf die speziell auf das 20. Jahrhundert ausgerichteten Darstellungen ergibt sich folgende Reihung:

19:

- Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7). Laaber: Laaber, 1984

16:

- Ulrich Dibelius: *Moderne Musik seit 1945*. München: Piper, 1998

5:

- Alex Ross: *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*. London: Fourth Estate, 2008 sowie die deutschsprachige Ausgabe von 2009: *The Rest is Noise. Das 20. Jahrhundert hören*)

3:

- Siegfried Mauser und Matthias Schmidt (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1900–1925* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 1). Laaber: Laaber, 2005
- Hans-Werner Heister (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1945–1975* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 3). Laaber: Laaber 2005
- Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1975–2000* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 4). Laaber: Laaber 2000

32 Diese geringe Anzahl steht in krassem Gegensatz zu den sehr häufigen Empfehlungen in den Länderbeiträgen in Kapitel 2.

2:

- Nicolas Cook und Antony Pople (Hg.): *The Cambridge Companion to Twentieth Century Music*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2008
- Richard Taruskin: *Music in the Late Twentieth Century* (= *The Oxford History of Western Music* 5). Oxford: Oxford University Press, 2010
- Hans Vogt: *Neue Musik seit 1945*. Stuttgart: Reclam, 1982

1:

- Alfred Baumgartner: *Der große Musikführer. Musikgeschichte in Werkdarstellungen*. Salzburg: Kiesel, 1985
- Albrecht Riethmüller (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. 1925–1945* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* 2). Laaber: Laaber, 2006
- Jean-Noël von der Weid: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Insel, 2001

Darüber hinaus wurden auch weitere Bände des *Handbuchs der Musik im 20. Jahrhundert* (12 Nennungen), sowie Bände des *Handbuchs der musikalischen Gattungen* (12 Nennungen) recht häufig empfohlen. Mehrfache Empfehlungen fielen weiters auf:

- Udo Bermbach: *Oper im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2000 (4)
- Mervyn Cooke: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*. Cambridge 2005 (2)
- Hervé Lacombe: *Géographie de l'opéra au XXe siècle*. Paris: Fayard, 2007 (2)

Wenngleich diese Zahlen mit Vorsicht zu genießen sind, so überraschen doch einige Befunde: Bemerkenswert ist etwa die Dominanz der beiden mit Abstand am häufigsten empfohlenen Arbeiten, jene von Danuser und Dibelius, wobei Danusers mittlerweile doch schon recht alte Monografie *Die Musik des 20. Jahrhunderts* das letzte Viertel des Jahrhunderts notgedrungen gar nicht umfassen kann. Bemerkenswert ist diese Dominanz auch insofern, als gerade diese beiden Darstellungen ein besonders eng gefasstes Geschichtsbild vermitteln: Für Dibelius hat fast ausschließlich die Darmstädter Szene Geltung; Danuser zieht immerhin noch die New York School hinzu. In Musikgeschichten der jüngeren Vergangenheit wird diese extreme Fokussierung doch weitgehend überwunden; Richard Taruskin³³ hat geradezu eine Gegendarstellung entworfen. Auffallend ist weiters der ‚dritte Platz‘ des Musikjournalisten Alex Ross, dessen Buch (*The Rest Is Noise*) in einem Fall sogar Hauptgegenstand einer Lehrveranstaltung war. Die geringe Präsenz der ehemals sehr beliebten Musikgeschichte

33 Vgl. dazu die Glosse von Andreas Holzer im vorliegenden Band, S. 293–308.

von Hans Heinrich Eggebrecht dürfte wohl mit den Diskussionen über seine Rolle während des 2. Weltkriegs in der jüngeren Vergangenheit zu tun haben.

Fazit

Welches Fazit lässt sich aus den Ergebnissen ziehen? Insbesondere im Vergleich mit den folgenden Beiträgen zur Situation in anderen Ländern weltweit – so viel sei an dieser Stelle vorweggenommen – ist festzuhalten, dass das musikwissenschaftliche Lehrangebot zur Musik des 20. und 21. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum groß und breit gefächert ist. Anfang der 2000er Jahre in Fachforen bzw. -zeitschriften formulierte Desiderate, wie der Ruf nach mehr Populärmusik in den Lehrplänen oder nach einer stärkeren Berücksichtigung der ‚Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft‘ (Hemming, Markuse, Marx 2000) wurden in einem wahrnehmbaren Ausmaß erfüllt und die Selbstreflexion des Faches und seiner Lehrinhalte scheint prinzipiell in den LV-Themen abgebildet zu sein.

Interessant erscheint das Gesamtbild der Musik der vergangenen 120 Jahre, welches sich aus dem betrachteten Lehrangebot ergibt. Während sie mengenmäßig sehr gut vertreten ist, zeigt sich dennoch eine merkwürdige Diskrepanz zwischen etablierter, auch im Konzertbetrieb stabil repräsentierter Musik (Strauss, Mahler, Strawinsky etc.), quasi-kanonisierter moderner und Neuer Musik (Schönberg, Ligeti, Boulez, Nono, Stockhausen ...), sowie einer (sicherlich noch näher zu analysierenden) *Auswahl* an Populärmusik, Jazz, ‚Musik der Welt‘ und Volksmusik auf der einen, und der Fülle an in den jeweiligen Bereichen existierender Musik und entsprechenden Kontexten auf der anderen Seite. Es ist bemerkenswert, wie relativ wenig sich diese Vielfalt an den Vorlesungsverzeichnissen, insbesondere an einzelnen Themenbereichen ablesen lässt. Beispielsweise könnte die Analyse des Bereichs MUSIKALISCHE VERFAHREN / KOMPOSITIONSTECHNIKEN, wo ja, wie oben ausgeführt, hauptsächlich eine kleine und spezielle Auswahl avantgardistischer Methoden vertreten ist, zu dem Schluss verleiten, dass Avantgardemusik *die* Musik des 20. Jahrhunderts repräsentiert, wobei diese Fokussierung im zentraleuropäischen Bereich deutlich stärker ausgeprägt ist als etwa im angloamerikanischen Raum. Auch hier zeigt sich noch einmal deutlich, dass die Geschichte nach wie vor gerne als eine Folge außergewöhnlicher Ereignisse erzählt wird. Scharfsinnig beschreibt Anne Shreffler in ihrem Beitrag „Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert“³⁴, dass sich ein „separater Kanon mit zeitgenössischer Musik“ gebildet hat, „wie sie von Komponisten, Akademikern

34 „Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert“, übers. von Fabian Kolb, in: *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte. Ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald, S. 611–630. München: Edition text + kritik, 2013.

und gebildeten Musikern geschätzt wird“ und der „auf einer Geschichtsschreibung der Musik des 20. Jahrhunderts als einer Aufeinanderfolge technischer und formaler Errungenschaften“ basiere: „angefangen mit Atonalität, über Zwölftontechnik, Serialismus, Indeterminismus und Polystilistik bis hin zur neuen Komplexität und darüber hinaus. In diesem Kanon, der einen Widerpart zum Konzertkanon darstellt, rangiert Webern höher als Richard Strauss [...]“. ³⁵ Shrefflers Einschätzung bezüglich der Fokussierung ‚formaler Errungenschaften‘ spiegelt sich in den Vorlesungsverzeichnissen in besagtem Bereich tatsächlich wider, nicht aber ihre Einschätzung bezüglich der Rangliste der beliebtesten Komponisten: Strauss rangiert hier dennoch deutlich höher als Webern (vermutlich sähe es anders aus, hätte Webern Opern geschrieben).

Aus gutem Grund fragt auch Doris Lanz in ihrem Artikel „Avantgarde als Kanon“, wie es zu erklären sei, „dass die Akteure äußerer Kanonbildung [...] bevorzugt dem sich allmählich verfestigenden inneren Kanon der westlichen Nachkriegsavantgarde folgten und nicht [...] ‚konservativen Bahnen‘ der Kompositionsgeschichte im 20. Jahrhundert?“ ³⁶

Während Popmusik – oft verkörpert durch Star-RepräsentantInnen (wie Lady Gaga) ihren Platz in den Unterrichtsräumen gefunden hat, bleiben die Dauerbrenner Operette, Blasmusik oder die – auch nach Köln und Paris – tatsächlich massenhaft produzierte elektronische Musik (diese Liste wäre lange fortzusetzen) im Grunde weiterhin draußen vor der Akademie. Dieser Umstand leuchtet vielleicht in Hinblick auf Musikhochschulen ein, deren Studierende vorwiegend in den repräsentierten (und repräsentativen, mag man vielleicht anfügen) Genres auszubilden sind, doch wie sieht es damit an musikwissenschaftlichen Instituten an Universitäten aus? Vielleicht spielt eine der ‚Urmotivationen‘ des Fachs, die ‚Denkmalpflege‘, doch noch immer eine größere Rolle, als wir es uns eingestehen (möchten)? Mindestens fällt in den Vorlesungsverzeichnissen und in den – hier nicht untersuchten – Studienplänen die sogenannte Kunstmusik (in den folgenden englischsprachigen Artikeln ist übrigens viel weniger umschweifend von ‚Western art music‘ oder ‚Western classical music‘ die Rede) weiterhin am stärksten ins Gewicht – daran ändert auch die erfreulich hohe Anzahl an LV im Bereich MUSIK UND ... grundsätzlich nichts – und man kann durchaus der Ansicht sein, dass die Akademie prinzipiell ein stabiler Ort dafür (whatever that may be exactly) bleiben darf. Oder sind die Inhalte nicht ohnehin recht egal und kommt es vielmehr auf Methoden der Betrachtung und die Haltung als Forschende an? Hat Frank Hentschel recht, wenn er in seinem kritischen Aufsatz „Modularisierte

35 Ebd., S. 617.

36 Doris Lanz: „Avantgarde als Kanon. Politisch-ideologische Implikationen der Kanonbildung im westdeutschen Musikschrifttum nach 1945“, in: Pietschmann u. a.: *Der Kanon der Musik*, S. 594.

Musikgeschichte“ 2012 schreibt, dass eine „Studienordnung, die sich der ideologischen Vereinnahmung entziehen und sowohl der Komplexität historisch-kultureller Zusammenhänge als auch der prinzipiellen Unendlichkeit sinnvoller Fragestellungen und Methoden gerecht werden will, [...] nur eine Studienordnung sein [kann], die weitestgehend auf die Festlegung konkreter Inhalte verzichtet“³⁷? Abgesehen davon, dass Inhalte in vielen Curricula in Wahrheit ohnehin schon wenig konkret beschrieben sind: Was hieße dies in der Konsequenz? Sicher wäre es an der Zeit, die den Musikgeschichtsunterricht bestimmenden Kategorien wie Kunstmusik, Popmusik, westliche klassische Musik / Western classical music, oder auch Neue Musik weitaus massiver zu hinterfragen und ihre in einem kritischen Ausmaß den Unterricht beschränkende, und Musik(richtungen) ideell und zum Teil sicher auch im schlechten Sinne künstlich gegeneinander abgrenzende Wirkung entgegenzuarbeiten.³⁸ Aber sollten wir uns nicht ebenso fragen, welche Musik und welche Aspekte von Musik und Musikkultur wir zur Kenntnis geben – und welches Bild wir damit von Musik im 20./21. Jahrhundert vermitteln? Beispielsweise Musik von Frauen kommt in Lehrveranstaltungen noch immer peinlich selten vor,³⁹ Musiker und Musikerinnen auch. Und obwohl Alastair Williams in seinem Buch *Constructing Musicology* schon im Jahr 2001 „wider repertoires“⁴⁰ erkannte, gibt es genügend Anlass, sich ‚even wider repertoires‘ zu wünschen.

37 Frank Hentschel: „Modularisierte Musikgeschichte“, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hg. von Sandra Danielczyk u. a. Hildesheim: Olms, S. 260.

38 Siehe hierzu auch Hentschel: „Die Wahl des Begriffs ist nur ein Randproblem; viel virulenter ist das Problem der Exterritorialität. [...] Das Territorium des Abendlandes, des Westens oder Europas ist, selbst wenn man die strengsten Maßstäbe anlegt, seit weit über einem halben Jahrhundert von Popmusik derart überflutet, dass es aus historischer Perspektive geradezu absurd erscheinen muss, dass sie nicht den Hauptgegenstand einer jeden Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts bildet.“ Ebd., S. 257. Oder: „Eine Separierung in das geschichtsträchtige und nicht-geschichtsträchtige Material ist ebenso absurd wie die Klassifikation des einen als Kunst und des anderen als Nicht-Kunst.“ Ebd., S. 258.

39 Siehe diesbezüglich bspw. die Abbildungen im Buchteil zum 20./21. Jahrhundert im 2018 erschienen Band *Musik. Ein Streifzug durch 12 Jahrhunderte*, hg. von Tobias Bleek und Ulrich Mosch. Kassel: Bärenreiter. Hier findet sich außer einem Portraitfoto von Wanda Landowska, der Abbildung einer Gruppe sitarspielender Mädchen, eines thailändischen Ensembles und Lotte Lenya keine einzige Musikerin oder Komponistin – dafür aber hawaiianische Tänzerinnen und ein Blumenmädchen in Woodstock.

40 Alastair Williams: *Constructing Musicology*. Burlington: Ashgate Publishing, 2001, S. vii.

