

Wandel der Lehre. Persönlicher Rückblick

»Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt.
Arnold Schönberg im Vorwort zu seiner *Harmonielehre*«
(1911)

Das *Institut für Musikgeschichte* an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, das sich in diesem Band mit Beiträgen seiner MitarbeiterInnen vorstellt, ist eines der jüngsten wissenschaftlichen Institute dieser Musik-Universität. Jedoch nach zwanzig Jahren seines Bestehens ist es auch – jedenfalls in seiner ursprünglichen Konstruktion – bereits wieder Geschichte geworden. Im Jahr 1981 begründet, hat es 2002 aufgehört zu existieren, weil es im Rahmen der Neu-Organisation der Universität aufgrund der Einführung des Kunstuniversitäts-Organisationsgesetzes (KUOG) in einem größeren und mehrere Disziplinen umfassenden *Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik* aufgegangen ist.

Zwanzig Jahre erscheinen als eine kurze Zeit für eine Institution auf akademischem Boden – dennoch kann sich in der knappen Folge zweier Jahrzehnte vieles ändern, und wer die Entwicklung der Hochschulen und Universitäten in unserer Gegenwart mitverfolgt, wird leicht verstehen, wie die rasante Geschwindigkeit der gesellschaftlichen Änderungen im allgemeinen und der bildungspolitischen Trends im besonderen auch in einem vielleicht zunächst so ›geschützten Bereich‹ wie Musikgeschichte ihre Spuren hinterlässt.

Als ich – in der Nachfolge Roman Ortner – 1978 zum Extra-Ordinarius auf die *Lehrkanzel* für Musikgeschichte an der damaligen *Hochschule für Musik* in Wien gerufen wurde, handelte es sich um die einzige Professur für Musikgeschichte an dieser Hochschule. Schon seit Jahrzehnten wurde das *ergänzende Nebenfach* Musikgeschichte (so die damalige offizielle Nomenklatur) für das Gros der Studierenden durch Lehrbeauftragte vorgetragen. Einzig die Abteilung Musikpädagogik, die für die Studienrichtungen Musikerziehung (für die künftigen Gymnasiallehrer) und Instrumental-/Gesangserziehung (für die künftigen Musikschullehrer) zuständig war, räumte der Lehre der Musikgeschichte die Bedeutung einer Lehrkanzel ein. Das mag ein Zeichen des schon traditionellen Eigenwegs der musikpädagogischen Abteilung gewesen sein, die der künstlerischen Ausbildung der Musikhochschule nicht nur eine pädagogische, sondern auch eine künstlerisch-wissenschaftliche Lehre an die Seite setzte.

Immerhin konnte sich das Nebenfach Musikgeschichte an der seinerzeitigen Musikakademie und (seit 1970) jetzigen Musikhochschule auf bekannte und respektable Lehrer stützen. Hier unterrichteten Max Graf, Fritz Högler, Andreas Liess – Persönlichkeiten der Wiener Musikgeschichte der ersten und der frühen zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Generationen von Studierenden Kenntnisse und Erkenntnisse der Musikgeschichte vermittelt hatten. Es gab also so etwas wie eine Tradition der musikgeschichtlichen Lehre an der Hochschule – eine Tradition, die sich in der Erinnerung der Absolventen an die Lehrerpersönlichkeiten, freilich zu meist aber auch in einer tatsächlichen Nebensächlichkeitsmusikhistorischen Denkens im Ganzen des künstlerischen Tuns manifestierte. Vielleicht, so denke ich mir heute, war dies auch ungewollt bekräftigt durch das – zwar nie explizit ausgesprochene, wohl aber in der Praxis der Kunstlehre hundert mal bewiesene – Bekenntnis der Hochschule zur »Wahrung der großen Tradition klassischer Musik«, wie es in der Diktion noch der 1960er Jahre geheißen hätte. Das bedeutete für viele Musiker scheinbare Selbstverständlichkeit der *Geschichte als Besitz* – aber kaum je Reflexion oder gar kritische Auseinandersetzung.

Andererseits war das Angebot, sich mit Phänomenen der Musikgeschichte zu beschäftigen, durchaus geprägt vom großen Engagement der Lehrenden. Immerhin konnte sich etwa Max Graf in seiner Lehre noch auf persönliche, also ganz *gegenwärtige* Begegnungen mit den musikalischen Größen Wiens um 1900 berufen. Andreas Liess wiederum bot in seinem auch heute noch durchaus lesenswerten Buch *Die Musik des Abendlandes im geistigen Gefälle der Epochen* (1970) einen, wie es im Vorwort heißt, »historisch-phänomenologischen Entwurf (...), den Gang der Musikgeschichte in tieferen geistesgeschichtlichen Kategorien zu verankern« und aus beidem, Musik- wie Kulturgeschichte, »eine Synthese« zu gewinnen.

Aber als viel stärker wirksam erwiesen sich ganz andere Faktoren der Ausbildung. Nicht diese (und noch einige andere) ernst zu nehmende Bemühungen, entweder Geschichte zu erzählen oder sie als den unumgänglichen Boden geistiger Auseinandersetzung mit der Kunst zu betrachten, prägten für die meisten Studierenden das musikalische Bewusstsein nachhaltig, sondern der alltägliche Umgang der Studierenden mit der Musik: das Üben am Instrument, bei dem musikgeschichtliche Überlegungen keine Rolle spielten. Der Ausspruch eines sehr geschätzten Klavierlehrers anlässlich einer kommissionellen Prüfung: »Wann i Musikgeschichte lernen will, dann les i a Biachl«, ernst gemeint, zur Hilfe der Studierenden, die doch ja nicht von der Ernsthaftigkeit stundenlangen täglichen Übens abgehalten werden sollten, ist mir in Erinnerung geblieben. Musikgeschichte war eben ein *Nebenfach*, in dem man sich traditionell, nach den diversen Studienordnungen, abprüfbares Wissen aneignen sollte, vergleichbar der bürgerlichen Aneignung von Bildungsgut, über dessen weiterwirkende Nutzhaftigkeit sich Generationen von Bildungsbürgern keine Rechenschaft ablegen mochten.

An dieser Stelle wären Überlegungen zur Genesis dieses Umgangs mit der *beschriebenen* Geschichte der Musik anzustellen, ganz besonders im Hinblick auf eine

Stadt – Wien! –, in der so viele und beeindruckende Geschichten der Musik stattgefunden haben, in der, mit anderen Worten, bis heute fast jedermann glaubt, über Musik mitreden zu können, aus der bloßen Anschauung und Anhörung heraus, mit Beethoven, Schubert, Johann Strauß und den Philharmonikern seit der Muttermilch aufgewachsen. Hier ist Musikgeschichte nichts heilsam Fremdes, sondern gewissermaßen Lokalkolorit, begehbare Topographie genialer Lebensläufe (der *Beethoven-Gang!* Das *Testamentshaus* in der Probusgasse!), Nebenstationen auf dem Weg zum Heurigen.

Die Geschichte dieser wienersischen Topoi und ihrer wechselnden, jedoch stets unreflektierten Verehrung, die Geschichte auch des bis heute erfahrbaren Auseinanderklaffens von gesellschaftlich angesehener oder gar populärer Kunst-Übung (Musik) und der erstaunlich nebensächlichen Position historischer Einsicht oder Erkenntnisgewinnung, die Geschichte – um noch ein faszinierendes und immer wieder überraschendes Feld zu nennen – des auch heute noch gängigen Musikgeschichte-Wissens (besser gesagt: der gängigen musikgeschichtlichen Annahmen) von Musikern und Nicht-Musikern, ja selbst von Germanisten, Philologen, Kunsthistorikern, ja Historikern, schließlich auch die geringe Verbreitung oder gar Wirksamkeit musikwissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung in der medial geprägten Öffentlichkeit – all dies wäre eine komplexe Untersuchung wert. Sie wird hier nicht aufgenommen, weil sie den Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mehrerer Mitglieder des Instituts für Musikgeschichte darstellt – und weil sich die hier vorgelegten Formulierungen ganz bewusst des erinnernden Herangehens befleißigen. Die Beteiligung an den Veränderungen der vergangenen zwanzig Jahre soll hier erinnernd niedergeschrieben sein – die historische Untersuchung muss an anderer Stelle geschehen.

Bei Antritt meiner Lehrtätigkeit an der Wiener Musikhochschule war ich mit einer organisatorischen Situation konfrontiert, die mir unbefriedigend erschien. Das Auditorium musikgeschichtlicher Lehrveranstaltungen setzte sich aus Studierenden mit ganz unterschiedlichen Studienzielen und Erfahrungen zusammen. Da ich an der Abteilung für Musikpädagogik lehrte, waren die meisten HörerInnen junge Menschen, die eines Tages in irgend einer Form Musikunterricht erteilen würden, – aber ganz unterschiedlich: einerseits in der Höheren Schule im Rahmen eines vielfältigen Fächerkanons, andererseits als Instrumental- oder Gesangslehrer, in einer Musikschule, allein im Rahmen musikalischer Unterweisung. All diese Studierenden hatten – wenn ich mich recht erinnere – nach den bisherigen Studienplänen sechs Semester musikgeschichtliche Vorlesungen zu hören, *von der Antike bis zur Gegenwart*. Sehr bald wurde außerdem klar, dass es den meisten Studierenden an eindrücklichen und lebendigen Erfahrungen mit Werken der Musik (besonders außerhalb ihres jeweiligen Instruments) mangelte – ein vielleicht erstaunliches Phänomen an einer Musikhochschule, aber ein Faktum und eine stete Herausforderung. So schlug ich bald die Einführung von Übungen zur Musikgeschichte vor, die den Umgang mit vieler Musik und die Reflexion darüber erfahrbar machen sollten.

Aber auch die Vorlesungen waren neu zu konzipieren. Zunächst wurden sie an den unterschiedlichen Zielgruppen orientiert. Eine über vier Semester aufbauende Vorlesungsreihe sollte den zukünftigen AHS-Lehrer/inne/n Musikgeschichte im Überblick vermitteln. Da sich der Musikunterricht an den Höheren Schulen in der Nachbarschaft anderer historischer und geistesgeschichtlicher Fächer befindet, musste der Zusammenhang mit der allgemeinen Geschichte, mit Gesellschaftsgeschichte und mit der Entwicklung der Künste angesprochen werden. Das sollte – wie gleich zu zeigen sein wird – sehr rasch zu Weiterungen führen. Andererseits musste – so schien es zunächst – der Musikgeschichte-Unterricht im Rahmen der Instrumentallehrer-Ausbildung viel deutlicher die künstlerische Interpretation von Musik als Anlass nehmen, über die Werke, über Stil und Kompositionstechnik, über Inhalte der Musik, über Probleme musikalischen Ausdrucks zu sprechen – und dies alles in Verbindung mit einem Überblick über die historische Entwicklung der Musik.

Nur kurz sei erwähnt, dass unter den Studierenden der Instrumental-/Gesangspädagogik auch eine Gruppe von Studentinnen saß, die noch eine ganz andere Studienrichtung vertrat: Sie studierten »Rhythmik« – heute heißt dieses Studienfach »Musik und Bewegungserziehung«. Auch ihnen war nach den Studienplänen der Besuch von musikgeschichtlichen Vorlesungen vorgeschrieben, dem sie auch mit großem Interesse folgten, aber sie forderten zurecht eine besondere Beachtung der in der Geschichte unterschiedlichen oder sich wandelnden Zusammenhänge zwischen Musik, Körper und Bewegung. Infolge der geringen personellen Besetzung der Lehrkanzel (ein Professor, ein Assistent) konnte dieser Forderung nicht mit einer eigenen Lehrveranstaltung entsprochen werden. Aber es ist, aus dem Rückblick gesehen, denkbar, dass derartige Forderungen doch immer wieder Anstoß dazu gaben, von einer bloß auf die Kontinuität von historischen ›Entwicklungen‹ ausgerichteten Verstehens- und Darstellungsweise abzurücken.

Dass das *historische Kontinuum* – dargestellt in der traditionell wiedergegebenen Folge musikalischer ›Stile‹, die sich auseinander ›entwickelten‹ oder zueinander in einem dialektischen Verhältnis gesehen wurden – immer den Gedanken der Vermittlung der Geschichte der Musik ausmachte, war ganz im Trend musikhistorischer Darstellungsweisen, die bis in die 1980er-Jahre vorherrschten. Gestützt auf die selbständige kompetente Lehrtätigkeit des Assistenten (Peter Revers, heute Ordinarius für Musikgeschichte an der Universität für Musik in Graz), der sich – aus eigenem Interesse – besonders auch der Musik der Antike und des Mittelalters annahm, konnte ich selbst meinen dem 18. bis 20. Jahrhundert näheren Neigungen folgen und in den Vorlesungen und Übungen diese Epochen behandeln.

Der mir gewohnte analytische Umgang mit Musik – ich hatte vorher in Salzburg am *Mozarteum* auch Musikanalyse gelehrt – legte den Studierenden bei den Versuchen, Musik »zu verstehen«, immer wieder nahe, die gängigen und fast immer unreflektiert übernommenen Stil-Bezeichnungen (barock, klassisch, romantisch etc.) auf ihre Begrifflichkeit, auf ihre Beschreibbarkeit, letzten Endes auf ihre allgemeine

und/oder spezielle Gültigkeit zu überprüfen. Das führte, begreiflicherweise, zunächst zu Widerstandshaltungen seitens der Studierenden, denn diese eingeschliffenen Stil-Bezeichnungen waren leicht und bedenkenlos lern- und abprüfbar. Sie ließen sich jedoch auf die Erfahrung von Musik oder speziellen musikalischen Werken nur selten einleuchtend anwenden. Über solche Erfahrungen sprechen und sie mit historischem Kontextwissen auch erklären zu können bildete nunmehr in den Lehrveranstaltungen und in den Prüfungen die zentrale Methode. Der historische Kontext erwies sich für ein einsichtiges, über punktuelle Erhellungen hinausweisendes Verständnis musikalischer und kulturgeschichtlicher Faktoren, die ein Werk bestimmen, als immer wissenswerter.

Solche Neueinführungen trafen sich mit den Bestrebungen zur Erstellung neuer Studienpläne, die in jenen Jahren in außerordentlich aktiven, paritätisch besetzten Gruppen diskutiert und konzipiert wurden. Das geschah im Rahmen der von staatlicher Seite vorangetriebenen Reformen, die eine schrittweise Vereinheitlichung des Studienrechts der Kunsthochschulen mit jenem der wissenschaftlichen Universitäten zum Ziel hatte. Sie mündeten schließlich in der Neufassung der Studiengesetze für die Kunsthochschulen, dem *Kunsthochschul-Studiengesetz* (KHStG) von 1983.

In den neuen Studienplänen war der Musikgeschichte in beiden Studienrichtungen, der Musikerziehung (ME) und der Instrumental-/Gesangspädagogik (IGP), eine weitaus größere Zahl an Pflichtlehrveranstaltungen zugewiesen als bisher; die so genannten Konzertfächer freilich (d. h. all jene Instrumental- oder Gesangsausbildungen, die eine Berufslaufbahn als Solist oder als Musiker im Ensemble zum Ziel haben) führten Musikgeschichte nach wie vor wie ein Nebenfach, wenn auch nicht mehr mit dieser Bezeichnung. Die Aufwertung des Musikgeschichte-Unterrichts in den pädagogischen Studienrichtungen war zweifellos als ein Zeichen der Tendenz zur Wissenschaftlichkeit pädagogischer Ausbildung zu werten. Die damit verbundene Vergrößerung des Angebots an Pflichtlehrveranstaltungen führte jedoch zu akutem Personalmangel an der Lehrkanzel für Musikgeschichte und machte die Neu-Einstellung von weiteren AssistentInnen dringend notwendig.

Schon 1981 war – in Verbindung mit der Lehrkanzel – das *Institut für Musikgeschichte* gegründet worden. Einer lebenslangen Neigung folgend (ich kann meine *archivalische Leidenschaft* nicht verbergen), hatte ich im Lauf vieler Jahre, seit meiner Mittelschulzeit, größere Bestände von Archivmaterialien zur neueren Musikgeschichte auf Flohmärkten und in Antiquariaten gekauft. Diese wollte ich nun auch für eine entsprechende Forschung nutzbar machen. Es handelte sich vorwiegend um dokumentarisches Material zum Musikleben des frühen 20. Jahrhunderts, also um Programmzettel, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Fotos, persönliche Dokumente, Kleinarchivalien etc. In ihnen spiegelte sich die – wie man damals gesagt hätte – Alltagsgeschichte der Musik.

Meine Auseinandersetzung mit dieser Alltagsgeschichte hatte zuletzt durch die anhand von Archivmaterialien gemeinsam mit Peter Revers erarbeitete Geschichte des *Wiener Konzerthauses* starke Impulse erhalten. So drängte es mich nun, die

zahlreichen von mir gesammelten Materialien besser zugänglich zu machen und auf ihnen eine spezielle Forschung, besonders auch im Hinblick auf eine *Zeitgeschichte der Musik*, aufzubauen. Damit war auch eine Forschungsrichtung gegeben, die sich deutlich von der am Musikwissenschaftlichen Institut der Wiener Universität traditionell gepflegten und in zahlreichen Forschungsprojekten manifestierten historischen Musikwissenschaft unterschied.

Das zuständige Ministerium bewilligte die Errichtung eines wissenschaftlichen Instituts; innerhalb der Musikhochschule wurde nach sorgfältiger Diskussion entschieden, dieses Institut der Abteilung Musikpädagogik zuzuordnen – damit war eine primäre Ausrichtung der Zielsetzung der vom Institut angebotenen Lehre vorgegeben. In den Jahren seit 1982 konnten weitere Assistent/inn/en angestellt werden (Cornelia Szabó-Knotik, Manfred Permoser, Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger, schließlich Andreas Holzer). So bildete sich eine wachsende Gruppe tüchtiger und kompetenter wissenschaftlicher Mitarbeiter/innen, die in Lehre und Forschung, aber auch in Belangen der Wissenschaftsorganisation mit großem Engagement arbeitete; die von allem Anfang an durch die hohe Lehrverpflichtung notwendige Selbständigkeit des Lehrens wirkte sich dabei besonders förderlich aus. Mit unterschiedlichen Temperamenten begabt, zum toleranten Umgang im Team, gleichzeitig zu bemerkenswerter Individualität in den verschiedensten Forschungsinteressen bereit, waren diese jungen Musikwissenschaftler/innen Wiener und Grazer universitärer Herkunft mit den spezifischen Erfordernissen des Lehrens an einer Kunst-Hochschule konfrontiert.

Anders als in einem musikwissenschaftlichen Institut steht hier nicht der wissenschaftliche Ansatz im Vordergrund des Lehrens, sondern die Hinführung der Studierenden zu einer Auseinandersetzung mit der Kunst nicht nur mit den Mitteln der klanglichen, sondern eben auch einer intellektuellen oder auch vermittelnden Interpretation. Dazu werden historische Kenntnisse und Einsichten herangezogen, welche die Vielfalt interpretatorischer Verständnisweisen eröffnen. So entstanden in vielen internen Instituts-Diskussionen viele neue Fragestellungen und Ideen, eine stete Bereitschaft, die Fülle der Lehre immer wieder neu zu durchdenken, die Bedürfnisse der Studierenden nicht nur zu wecken, sondern zu thematisieren, zu analysieren, zu erweitern. Die Absicht, einen Lernbehelf für die Studierenden in Form eines Buches zu erarbeiten, führte zu einer gemeinsamen Publikation, die – kaum war sie herausgebracht – bereits die innere Kritik wieder weiter anfachte.

Die Absicht, keinen der Mitarbeiter auf einem einzelnen Lehr-Gebiet sich durch Jahre ›festfahren‹ zu lassen, erwies sich als günstig: Ein Rotationssystem, das speziellen Interessen, aber auch zeitlichen Vorgaben folgte, ermöglichte allen Mitarbeiter/inne/n des Instituts, die unterschiedlichsten Lehr-Inhalte jeweils für sich neu konzipieren und vermitteln zu können. Die damit vielleicht eingebrachte Unruhe – nichts war auf Jahre oder Personen festgelegt – wurde bald als förderlich und anregend empfunden. Die Studierenden hatten den Vorteil der Vielfalt. Der Forschungsschwerpunkt *Zeitgeschichte der Musik* fand am Institut allgemeine Zustimmung

und Teilnahme. Dieses Faktum will ich besonders dankbar erwähnen – denn ich konnte zunächst nicht davon ausgehen, bei meinen Mitarbeiter/inne/n ähnlich ausgerichtete Forschungsorientierungen anzunehmen.

Die Musikwissenschaft historischer Prägung hat sich, besonders in Wien, lange Zeit mit der musikalischen Heroengeschichte, mit Stilgeschichte und Kompositionsgeschichte beschäftigt. Seit den 1970er Jahren sah sie sich, zunächst in einem zögernden Prozess der Auseinandersetzung, immer mehr mit Fragen der Rezeptionsgeschichte, dann der Sozialgeschichte, schließlich der Mentalitätsgeschichte konfrontiert. Aber lange Zeit hindurch wurden diese neuen Ansätze fast ausschließlich auf die Geschichte der *hohen Kunstmusik* angewandt. Auch in der Lehre unseres Instituts mussten wir erst eine jahrelange Erfahrung durchmachen, um uns zu verdeutlichen, wie sehr wir eine vom einzelnen Kunst-Werk und vom Auftritt dieses Kunst-Werks als *Ereignis* geprägte Geschichte vermittelten. Der lange gültige, im allgemeinen Verständnis von Musikgeschichte gängige Begriff dessen, was die Geschichte der Musik ausmacht, war Ereignis- und Werkgeschichte, zu der sich allenfalls eine Komponisten-Biografie gesellen konnte, dies alles aber nur in Bezug auf die im jeweils geltenden Kanon der *Hohen Kunst* enthaltene Musik. Im Übergang zu einer immer stärker rezeptionsgeschichtlich verstandenen Lehre der Musikgeschichte – immer noch zunächst auf die kanonisierte Musik bezogen – erschien dann in der akademischen Lehre (nicht in der Populärliteratur!) in den 1980er und 1990er Jahren die musikalische Biografie als weniger interessant. Um es genauer zu sagen: Wir hielten das studentische Interesse an einer musikalischen Biografie für wenig entwickelt. Inzwischen habe ich erfahren, dass eine komplex erzählte, unter heutigen Fragestellungen beleuchtete Darstellung des Lebens einzelner Komponisten auf engagiertes Interesse der Studierenden treffen kann. Sie erkennen darin Bedingungen und Möglichkeiten menschlicher Handlungsweisen und fühlen sich darin durchaus als teilnehmende Beobachter/innen betroffen. Die *Zeitgeschichte der Musik* hingegen erfasst in Forschung und Beschreibung nicht die kultur- oder gesellschaftsabhängige Einzelschicht der als *Kunst* angesehenen Musik, sondern die Vielfalt musikalischer Äußerungen und Tätigkeiten überhaupt. Sie widmet sich der Betrachtung, der Analyse, dem Verständnis des *Musiklebens*, weil dieses in seinen unterschiedlichsten Erscheinungsweisen ja tatsächlich *erlebt* wird und von Zeitzeugen und Zeitzeugnissen gespiegelt werden kann.

Es muss hier nicht weiter erklärt werden, dass sich dieses Interesse an der Zeitgeschichte der Musik teilweise aus dem Interesse an der Rezeptionsgeschichte der Musik nährte. War diese aber bis in die jüngste Zeit im Blick auf die Rezeptionsweisen berühmter *Meisterwerke* entwickelt worden, weitete die zeitgeschichtliche Betrachtung ihren Blick auf die Rezeption alltäglicher musikalischer Erfahrungen, die seit der Benützung technischer Verbreitungsmedien gar nicht mehr zu übersehen sind. Dass damit auch gerade kollektive musikalische Erfahrungen, die eine bestimmte gesellschaftliche Gruppierung unter bestimmten Bedingungen kennzeichnen können, beschreibbar werden, machte den erkenntnisfördernden Reiz dieses

Forschungsansatzes aus. Nicht wenige Studierende wählten, zum Teil auch angeregt durch Materialbestände im Institutsarchiv oder in lokalen Archiven ihrer Heimatorte, relevante Themen für ihre Diplomarbeiten und trugen damit zum Forschungsbestand des Instituts bei.

Die zunehmende Beachtung solcher Aspekte erwirkte dem jungen Institut nicht nur einen speziellen Namen unter den musikwissenschaftlichen Instituten Österreichs (der auch zur Benutzung des Institutsarchivs durch außeruniversitäre Wissenschaftler führte), sie mündete auch in zahlreichen Forschungsprojekten, die Wissenschaftler/innen unterschiedlichster Herkunft miteinander beschäftigte. All das blieb nicht ohne Folgen für die Lehrtätigkeit der Mitarbeiter/innen, ja für das gesamte Lehrangebot des Instituts. Der stete Prozess der kritischen Selbstbefragung in Bezug auf die Lehrinhalte und die damit erreichbaren oder anzustrebenden Lehrziele – unterstützt durch die hochschulpolitischen Reform-Diskussionen, die ja seit den 1980er Jahren nicht mehr aufgehört haben – wandelte die Vorstellungen und Überlegungen über die Notwendigkeit musikhistorischer Kenntnisse im Zusammenhang mit musikpädagogischem Handeln oder künstlerischer Interpretation. Nicht wenige der Hörer/innen unserer Lehrveranstaltungen kamen inzwischen auch aus dem Bereich der so genannten Konzertfächer, also der allgemeinen Instrumental- oder Gesangsausbildung an der Hochschule. Hatten wir schon längst die alten Stilbezeichnungen für Titelgebungen von Überblicksvorlesungen aufgegeben (es gab also keine Vorlesung mehr über *barocke Musik* oder über die *Wiener Klassik* etc.) und durch die schlichten, natürlich durchaus diskutierbaren und fragwürdigen Bezeichnungen der Jahrhunderte ersetzt, so erschien im Lehren und Bedenken – wie es jedem Historiker längst ergangen ist – das erzählte Kontinuum ohnedies immer fragwürdiger und anzweifelbarer.

Die intensive Beschäftigung mit den Fragen der Zeitgeschichte im Rahmen der laufenden Forschungsprojekte machte die Komplexität, aber auch Fragmentiertheit musikalischer Erfahrungen und Lebensweisen deutlich. Die Studierenden selbst, sehr oft – so erstaunlich das bei Studierenden einer Musikhochschule erscheinen mag – aus einer eher populären musikalischen Sozialisation kommend und keineswegs im einhelligen und erlebten Konsens mit *der großen Musik der Vergangenheit* lebend, andererseits der Avantgarde-Musik des 20. Jahrhunderts (also doch *ihrer* Gegenwart!) keineswegs von vornherein aufgeschlossen, ja oft gerade dort wiederum sehr hilflos – die Studierenden selbst mochten die Vorstellung einer historischen Kontinuität (und betraf sie auch nur eine dünne Schicht von Hoch-Kunst) als gleichzeitig historisch fern, schwierig nachvollziehbar und aber auch wiederum tröstlich (in der eigenen Verwirrnis von unterschiedlichsten Anmutungen der Gegenwart) empfinden. In den Prüfungsgesprächen, die Anlass boten für solche privaten Überlegungen (und auf die wir deshalb, auch bei größten Prüfungszahlen, nie verzichten mochten), wurde die Ungewissheit musikhistorischer Bildung deutlich: Angesichts der bedeutsamen Rolle, welche die große Musik der Vergangenheit dann doch für viele Studierende als das Material zukünftiger Berufsausübung

spielte (oder spielen musste), und angesichts der so ungeheuer anderen musikalischen Bedürfnisse der meisten Menschen heute.

Welche Position hat da ein Phänomen wie *Bach* oder *Beethoven* oder... überhaupt noch (und mit diesen Namen ist jetzt bereits der jeweils ganze Denk-Komplex gemeint: Komponist, Werk, Wirkung, kulturgeschichtlicher Kontext, allgemeine Geschichte, rezeptionsgeschichtlicher Wandel...)? Sind wir nicht längst *von jener Geschichte getrennt*? Wir, die wir mit Hilfe der technischen Medien *die ganze Musik* (und wie viel gar nicht mehr hörenswerte!! aber was heißt das denn überhaupt?) zur Verfügung haben und diesen Bach in allen möglichen Bearbeitungen und den unterschiedlichsten Interpretationen anhören können, zu Hause, also in ganz geänderten gesellschaftlichen Verhältnissen, die *angebliche Konsequenz der Geschichte* aufhebend, weil wir uns gleich danach mittelalterliche Musik anhören und dann eine CD mit Techno ... Was kann denn dann Musik-Geschichte überhaupt noch erklären oder beleuchten? Ja, so mussten wir den Studierenden immer wieder sagen, erzählen wir überhaupt nicht nur unsere eigene Geschichte? Das sahen sie ein und nahmen es unglücklich zur Kenntnis. Aber dann schien gerade auch dies wieder sehr faszinierend.

Jeder Historiker kennt diese Krise des Lehrens und Darstellens – vielleicht mit dem Unterschied, dass eben in der Kunst die Zeugen der Vergangenheit, also der Geschichte, viel stärker gegenwärtig sind als für den Zeitgenossen von heute Zeugnisse der generellen Geschichte täglich merkbar sein mögen. Auch ein Institut für Musikgeschichte konnte sich den Paradigmenwechseln der historischen Wissenschaften nicht verschließen, um so weniger, wenn die Lehre derart auf die Studierenden (als heranwachsende Pädagogen und Künstler) und ihre tatsächlichen oder wünschenswerten Bedürfnisse ausgerichtet sein will. Aber verfügen wir, als Lehrende, überhaupt über klare Vorstellungen dessen, was Musikgeschichte für unsere Studierenden jetzt oder einstens bedeuten könnte, wie *unverzichtbar* musikhistorische Erkenntnisse für sie tatsächlich sein würden in der Welt von morgen? In der aus heutiger Erfahrung absehbaren Spannung zwischen notwendiger Spezialisierung und breiter Allgemeinfähigkeit, in der sich Pädagogen wie Interpreten heute hin- und her gerissen sehen, könnten historische Einsichtsfähigkeit und der Umgang mit historisch begründeten Strategien berufsrettend wirken.

Wir halfen uns zunächst mit der Thematisierung dieser Fragen und inneren Diskussionen in den Lehrveranstaltungen. Viele Studierende, vor allem wenn sie einen guten Geschichtsunterricht in der Höheren Schule genossen hatten oder dann gar dieses Fach als zweites wissenschaftliches Fach an der Universität belegten, konnten diese Diskussion akzeptieren und eigene Einsichten einbringen. Für manche wieder war und ist diese thematisierte Unsicherheit, das Bekenntnis zur Widersprüchlichkeit und zum fragmentarischen Darstellen der Geschichte, der Mangel an unzweifelhaften Lehrmeinungen eine Irritation oder gar ein Ärgernis, das zu Abwehrhaltungen führt.

Aber wir halfen uns und den Studierenden auch mit Lehrveranstaltungen, die

den besonderen, gewissermaßen ganz subjektiven Neigungen der Lehrenden folgten. Das führt wahrscheinlich zu einer gänzlichen Aufgabe von Überblicks-Vorlesungen, aber welcher »Überblick« – und worauf? – ist denn noch legitimierbar? Was einem Lehrenden wirklich am Herzen liegt – und das kann in Bereichen der Kunst von sehr starkem emotionalen Erleben erwärmt sein! – wird sich wahrscheinlich viel engagierter, viel komplexer, viel durchdringender vermitteln lassen. Ich »gönnte mir« (mit solchen Worten gestand ich mir's am Ende einer langjährigen Berufszeit als Lehrender) zuletzt einige Semester mit Vorlesungen und Seminaren zu Themen, die vielleicht gar nicht sinnvoll in ein Curriculum passten, aber ich wollte das, was mich bewegt, anderen zur Bewegung anbieten. Mit Vorlesungen zur zeitgenössischen Kunst überhaupt (eben nicht mehr nur Musik), mit Vorlesungen zum späten Schaffen eines *modernen* Komponisten (nämlich Beethoven), mit Vorlesungen über *Le nozze di Figaro* und – zuletzt – über *Così fan tutte* gelang es, die Studierenden zu Mit-Erlebenden zu machen, zu Mit-Leidenden und Mit-Hoffenden auf Sinnhaftigkeit von Vergangenheit und Zukunft. Betroffenheit war die Verführung.

Soweit ich sehe – seit Herbst 2001 befinde ich mich im Ruhestand –, haben die Mitarbeiter/innen des Instituts zum Teil ähnliche Wege der Themenangebote gewählt. Anregungen, wenn auch nicht grundsätzlich neue Ansätze erwachsen aus wissenschaftlichen Kooperationen mit Kolleg/inn/en aus den Kulturwissenschaften. Die Breite des Bogens angesprochener Bereiche und Aspekte ist längst über das hinausgewachsen, was Musikgeschichte im traditionellen Sinn je war – und sie wird doch zusammengehalten vom unablässigen Diskurs über die Bedeutung historischen Reflektierens im Umgang mit der Musik, sei sie was immer.

Dass das Institut für Musikgeschichte nunmehr, seit Frühjahr 2002, Teil eines größeren Instituts geworden ist, in dem sich bisherige Institute und Lehrkanzeln für Musikanalyse, Musiktheorie und Musikgeschichte zusammenfanden, erscheint mir zeichenhaft. Die Grenzen zwischen den bisherigen wissenschaftlichen Disziplinen in der Musik sind nicht mehr durchgehend konkretisierbar. Dass dieses neue Institut sich auch nicht ohne weiteres Institut *für Musikwissenschaft* nennen kann, hat aber auch mit der Geschichte dieses Begriffs (und gerade in der Wiener akademischen Landschaft) zu tun. Denn was ist Musikwissenschaft heute? Die neuen Namen sind noch nicht gefunden.