



"Kanon" in der Musikgeschichtsschreibung, Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche

Anselm Gerhard

Archiv für Musikwissenschaft, 57. Jahrg., H. 1. (2000), pp. 18-30.

Stable URL:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0003-9292%282000%2957%3A1%3C18%3A%22IDMNG%3E2.0.CO%3B2-4>

Archiv für Musikwissenschaft is currently published by Franz Steiner Verlag.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/about/terms.html>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/journals/fsv.html>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is an independent not-for-profit organization dedicated to and preserving a digital archive of scholarly journals. For more information regarding JSTOR, please contact support@jstor.org.

„Kanon“ in der Musikgeschichtsschreibung

Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche*

von

ANSELM GERHARD

The heated discussion within literary criticism about a eurocentric “canon” has had only minimal consequences for musicology. A discipline that busied itself with the development of new fields of research in order to appease minorities also tended to deal with these issues through publications—notwithstanding some highly significant ones—devoted to the historical roots of an imaginary “museum” of musical works from the perspective of a specialized historiography. Among music historians there are apparently those who still barely tend to be aware of the fragility of a more implicitly than explicitly communicable repertoire of historical “masterpieces”. By comfortably copying inherited teleological concepts of history and principles of organization based on national traditions, the historiography of music runs the danger of reducing the variety and the breathtaking quantity of outstanding music to a canonical repertoire, which in the end cements, fully unreflected, German-centered constructions.

In den Literaturwissenschaften erregte das 1994 publizierte Buch Harold Blooms *The Western Canon* einiges Aufsehen¹ – verständliches Aufsehen, wenn man bedenkt, daß hier vor dem Hintergrund postmoderner Beliebigkeit und ‚politisch korrekter‘ Verteidigung von Minderheitenpositionen mit polemischer Schärfe eine Rückkehr zu den überkommenen Werten literarischer Qualität eingefordert wurde, die doch einige Patina angesetzt hatten und nicht ganz ohne Grund in den Verdacht eines unreflektierten Eurozentrismus geraten waren. Es kann hier nicht darum gehen, die kontroverse Diskussion um dieses Buch nachzuzeichnen, ist doch die Feststellung auffällig genug, daß die in der Musikwissenschaft geführte Diskussion gleichsam auf einer früheren Entwicklungsstufe stehen geblieben ist: Ein Kanon, dessen Eurozentrismus mit Händen zu greifen ist, wurde als untauglich angegriffen, um den insbesondere in der nordamerikanischen Musikwissen-

* Wenige Wochen vor seinem Tod erreichte mich Hans Heinrich Eggebrechts Bitte um einen Beitrag für dieses Heft. Erste thematische Ideen fanden seine engagierte Reaktion – um so mehr schmerzt es, daß der hier vorgelegte Text von ihm nicht mehr gelesen werden konnte.

¹ Vgl. Harold Bloom, *The Western canon: the books and school of ages*, New York 1994.

schaft weit entwickelten ‚neuen‘ Forschungsgebieten wie „gender studies“ oder afroamerikanische Musik Platz zu schaffen. Zunächst hatte Joseph Kermans Nachdenken über die Grundlagen der traditionellen Musikwissenschaft² Reaktionen ausgelöst, die versuchten, den meist impliziten, selten expliziten Kanon bisheriger Musikforschung vorsichtig in Frage zu stellen: 1992 erschien der von Katherine Bergeron und Philip V. Bohlman herausgegebene Sammelband mit dem offensichtlich auf Kermans Buch von 1985 bezogenen Titel *Disciplining Music*³. Dort findet sich am Ende von zehn Aufsätzen in einem zusammenfassenden Nachwort ein entschiedenes Plädoyer für einen ständig erweiterungsfähigen Pluralismus:

„That musicology’s canons today are many and varied, that they must be plural and pluralistic, is abundantly evident in the range of essays in this volume. By no means do we mean to claim that this range is exhaustive; ideally, we would have preferred to bring even more musics and their canons into the debates begun within these pages, and we trust that others will in the future expand the discussions initiated here“⁴.

Ein Jahr später forderte Marcia J. Citrons *Monographie Gender and the musical canon*⁵ – Herzstück war ein „gendered reading“ des ersten Satzes der einzigen Klaviersonate von Cécile Chaminade⁶ – „job classification“ und „categorical recognition“ für „feminist musicology“⁷, was ihr zumindest zu einem Teil auch gelang, und seitdem darf man behaupten, daß sich in der nordamerikanischen, aber auch englischen Diskussion der Konsens durchgesetzt hat, daß ein eurozentrischer Kanon als Bindemittel für eine diversifizierte akademische Musikforschung ausgedient hat – der regelmäßige Bezug auf „exotic“ und „other“ schon in den Titeln von Beiträgen, die eher der ‚kanonischen‘ Musikgeschichtsschreibung zuzuordnen wären, läßt ein Bemühen erkennen, sich vom überlieferten Kanon abzugrenzen, das freilich bei der bedingten Negation stehen bleibt.

Weit geringere Wirkungen hatte die kurz skizzierte Diskussion auf dem europäischen Kontinent und besonders im deutschen Sprachraum. Das liegt nicht nur an dem beklagenswerten Umstand, daß nordamerikanische Forschungsliteratur in Deutschland immer weniger zur Kenntnis genommen wird: Das mag erklärbar sein angesichts einer Publikationsflut, die einen umfassenden Überblick über neueste Tendenzen der internationalen Diskussion mehr als schwierig macht, bleibt aber doch beklagenswert – selbst wenn man in Rechnung stellt, daß auch umgekehrt die Resonanz deutschsprachiger Neuerscheinungen im englischen Sprachraum zu schwinden scheint.

² Vgl. Joseph Kerman, *A few canonic variations*, in: *Critical inquiry* X, 1983, S. 107–125; Joseph Kerman, *Contemplating music: challenges to musicology*, London 1985; die amerikanische Ausgabe erschien textgleich im selben Jahr unter dem Titel *Musicology*.

³ Vgl. *Disciplining music: musicology and its canons*, hg. von Katherine Bergeron und Philip V. Bohlman, Chicago/London 1992.

⁴ Philip V. Bohlman, *Epilogue: musics and canons*, ebda., S. 197–210; hier S. 207.

⁵ Vgl. Marcia J. Citron, *Gender and the musical canon*, Cambridge/New York 1993.

⁶ Ebda., S. 144–159 und 297.

⁷ Ebda., S. 228–229.

Freilich kommt ein weiteres hinzu: Der in der nordamerikanischen Diskussion in Frage gestellte Kanon ist nicht nur eurozentrisch, sondern – wie in nuancierten Darstellungen wiederholt hervorgehoben⁸ – manifest germanozentrisch, so daß der durch diesen Sachverhalt ausgelöste ‚Leidensdruck‘ im deutschen Sprachraum weiterhin gering zu sein scheint. Und auch wenn solche Erscheinungen glücklicherweise die Ausnahme darstellen, läßt die extrem voreingenommene Darstellung der neueren nordamerikanischen Musikwissenschaft in der Neubearbeitung einer deutschsprachigen „Enzyklopädie der Musik“ erkennen, daß es unter den jüngsten deutschen Wissenschaftlern Vertreter gibt, die den Germanozentrismus des überkommenen Kanons sogar noch ihrer Einschätzung der internationalen Musikforschung zugrunde legen, was zwangsläufig als später Ausläufer eines längst totgeglaubten Nationalchauvinismus wahrgenommen werden muß.

Aber nicht nur im deutschen Sprachraum blieb die von Bergeron, Bohlman und Citron angeregte Diskussion eigentümlich folgenlos. Auch in den USA ist es recht still geworden um diese Fragen; an mehr oder weniger kritische Rezensionen der erwähnten Bücher schlossen nur vereinzelte Beiträge an, die die – zumindest von Bergeron und Bohlman eingeforderte – allgemeine Diskussion wirklich fortführten. Die nordamerikanischen Universitäten hatten dem Unbehagen am eurozentrischen Weltbild vieler Geisteswissenschaften zum Teil schon vorher Rechnung getragen und auch in der Musikwissenschaft eine weitgreifende Departmentalisierung gefördert. Und nachdem erst einmal die aufstrebenden Vertreterinnen und Vertreter ‚alternativer‘ Forschungsansätze durch die nun auch auf dem europäischen Kontinent voranschreitende Institutionalisierung neuer Spezialgebiete zufriedengestellt worden waren, wurde der Druck auf die ‚nicht-alternative‘, dem überkommenen Kanon verpflichtete Musikwissenschaft spürbar schwächer. Angesichts des quantitativen Übergewichts von Musikwissenschaftlern, die sich der europäischen Musikgeschichte widmen, zeigen sich Beharrungstendenzen, die verhindern, daß auch in diesem Bereich neben den methodischen Grundlagen überkommene Klassifizierungen des historischen Repertoires kritisch in Frage gestellt werden⁹.

*

Erste Anzeichen für derartige Tendenzen einer Absorption der Diskussion um den Kanon durch die historische Musikwissenschaft zeigten sich schon in wichti-

⁸ Vgl. Celia Applegate, *How German is it?: nationalism and the idea of serious music in the early nineteenth century*, in: *19th-century music* XXI, 1997/98, S. 274–296, die den Sachverhalt freilich ausschließlich als historischen behandelt.

⁹ Ein deutschsprachiger (und ausschließlich auf deutschsprachiger Sekundärliteratur aufbauender) Beitrag in einem ansonsten wenig profilierten Sammelband muß immerhin erwähnt werden; vgl. Gerd Rienäcker, *Epochengliederung, Epochenbegriffe, Epochenumbrüche*, in: *Zu Problemen der „Heroen“- und der „Genie“-Musikgeschichtsschreibung*, hg. von Nico Schüler, Hamburg 1998, S. 11–52.

gen und höchst anregenden Beiträgen der letzten Jahre, die sich mit Vorliebe historisch determinierten Detailfragen zuwandten – wenigstens erwähnt seien die grundlegenden Arbeiten William Webers zur Ausprägung eines retrospektiven Kanons musikalischer ‚Meisterwerke‘ im London des 18. Jahrhunderts¹⁰ und die Auseinandersetzungen um Lydia Goehrs Idee eines imaginären „Museums“ musikalischer Werke¹¹, in denen es aber letztlich nicht um die Frage unseres Umgangs mit dem „conceptual imperialism“ des ‚Kanons‘¹² ging, sondern um das historiographische Problem, ab welchem Zeitpunkt – und in welchen Kulturen¹³ – auch für die Musik vom modernen Werkbegriff ausgegangen werden kann. Es ist bezeichnend, daß die Kontroverse sich an Goehrs prononzierter These „Bach did not intend to write musical works“¹⁴ entzündete, also nicht an den ästhetikgeschichtlichen und philosophischen Argumentationen der Autorin, sondern an deren Anwendung auf einen unbestrittenen Repräsentanten des überlieferten ‚Kanons‘.

Aber selbst in den Beiträgen des Sammelbands *Disciplining music* ging es weniger darum, die Kohärenz des tatsächlich angewandten ‚Kanons‘ der europäischen Musikgeschichte zu überprüfen, als ihn schlichtweg der grundsätzlichen Untauglichkeit zu überführen: Es ging – überspitzt formuliert – nicht darum, die Selektionskriterien des ‚Kanons‘ an unserer Kenntnis musikhistorischer Prozesse zu messen, sondern darum, ihn so weit zu öffnen, daß durch ein „set of multiple canons“ die friedliche Koexistenz vieler verschiedener Spezialgebiete gesichert werden könnte:

„While this arrangement would allow for alternative canonic models for alternative subcultures, it would preserve the core of the notion of canonic authority. It would (to return once more to the notion of musical language) acknowledge a multilingual framework within which different subgroups speak different tongues“¹⁵.

Die Ereignisse des ausgehenden Jahrzehnts zeigen, daß – wie schon angedeutet – genau solche Departementalisierungsprozesse die Organisation der akademischen Disziplin Musikwissenschaft ebenso prägen wie das Zusammenleben hochtechnisierter Industriegesellschaften: Neben „jazz research“ gibt es Platz für „gender studies“, eine „gay and lesbian study group“ hat Heimatrecht in der American musicological society gefunden, während anderswo die Erforschung afro-ameri-

¹⁰ Vgl. zuletzt William Weber, *The intellectual origins of musical canon in eighteenth-century England*, in: JAMS XLVII, 1994, S. 488–520.

¹¹ Vgl. Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works*, Oxford 1992; Harry White, „If it's baroque, don't fix it“: reflections on Lydia Goehr's „work-concept“ and the historical integrity of musical composition, in: AML LXIX, 1997, S. 94–104; Willem Erauw, *Canon formation: some more reflections on Lydia Goehr's imaginary museum of musical works*, in: AML LXX, 1998, S. 109–115.

¹² Goehr, *The imaginary museum* (wie Anm. 11), S. 8.

¹³ Vgl. hierzu Harold Powers, *A canonical museum of imaginary works*, in: *Current musicology* LX–LXI, 1996, S. 5–25.

¹⁴ Ebda.

¹⁵ Robert P. Morgan, *Rethinking musical culture: canonic reformulations in a post-tonal age*, in: *Disciplining music* (wie Anm. 3), S. 44–63; hier S. 61.

kanischer Musik vorangetrieben wird. Und vor lauter Freude über die mehr oder weniger sinnvollen Betätigungsmöglichkeiten neuer Gruppierungen von Spezialisten wird eher selten ein Problem reflektiert, das ein anderer Beiträger des erwähnten Sammelbands in aller Deutlichkeit formulierte: Auf die neuen Spezialgebiete werden in einem „process of colonization“ – oder nicht eher in einem scheinbar legitimationsstiftenden Prozeß der Selbstanpassung? – die methodischen Standards der ‚klassischen‘ Musikwissenschaft übertragen:

„After years of regarding Italian opera as peripheral, if not frivolous, we discovered that it too had sources and even sketches to study and edit and that it too could be investigated in terms of large-scale formal coherence. We appropriated jazz not because of what was most interesting or characteristic about it, but because it too presented us with a body of source material and variants to classify“¹⁶.

In den folgenden skizzenhaften Überlegungen soll es nicht um die wichtige und drängende Frage gehen, wie das Methodenspektrum jeweils anderen Forschungsgegenständen angepaßt werden müßte. Und auch das Problem, wie viele alte und neue „alternative subcultures“ den musikwissenschaftlichen Erkenntnisfortschritt befördern können – im Prinzip sollte man jede neue Fragestellung als potentiell gewinnbringend begrüßen –, wird nicht weiter behandelt werden, sondern allein das Phänomen des Kanons des zu erforschenden Repertoires im eng umgrenzten Feld der Historiographie der europäischen Musik.

*

Das klingt nach wenig und scheint mir doch von eminenter Bedeutung – denn es ist doch ausgesprochen auffällig, wie sehr im Bereich der Musikgeschichtsschreibung eine Haltung vorherrscht, die sich in alter Gewohnheit am Kanon der ‚Meisterwerke‘ orientiert, der sich um 1900 endgültig durchgesetzt hatte: Mozarts herausragenden Opern sind weiterhin mehrere Neuerscheinungen pro Jahr gewidmet, während wir über die historisch weit wirkungsmächtigeren Produktionen eines Jommelli, Traëtta oder Paisiello immer noch viel zu wenig wissen und die für die Entwicklung der europäischen Oper entscheidende ‚Übergangsperiode‘ zwischen Mozart und Rossini völlig im Dunkeln bleibt. Die Streichquartette Haydns und Mozarts sind Gegenstand zahlreicher Dissertationen, während wahrscheinlich weniger originelle, aber ganz gewiß nicht langweilige Quartettkomponisten wie Luigi Boccherini und Hyacinthe Jadin selbst Fachleuten kaum wirklich präsent sind. Von Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten kennen wir jede Quelle und noch die Identität subalternen Kopisten und haben doch praktisch keine Ant-

¹⁶ Don Michael Randel, *The canons in the musicological toolbox*, ebda., S. 10–22; hier S. 17; wieviel Unverständnis dem eigentlichen Anliegen dieser Argumentation sogar von Angehörigen einer längst etablierten „subculture“ entgegengebracht wird, zeigt paradigmatisch Philip Gossett, *History and works that have no history: reviving Rossini's Neapolitan operas*, ebda., S. 95–115; hier S. 108.

wort auf die nicht ganz belanglose Frage, was diese Musik qualitativ von der mehr oder weniger bedeutender Zeitgenossen unterscheidet. Heinrich Schütz, einem zweifellos herausragenden Komponisten des 17. Jahrhunderts, ist ein eigenes Periodikum gewidmet, während William Byrd oder Henry Purcell nur ein Bruchteil dieser Aufmerksamkeit zuteil wird. Erst für die Zeit vor 1500 ist die Basis der heutigen Forschung durch Quellenverluste so überschaubar, daß wohl tatsächlich alle wichtigen Komponisten gleichermaßen die Aufmerksamkeit der Musikgeschichtsschreibung gefunden haben.

Für die Zeit nach 1900 dagegen lassen sich ähnliche Asymmetrien feststellen: Die Zwölftonkompositionen der sogenannten „Zweiten Wiener Schule“ werden regelmäßig Opfer bemühter Reihen-Analysen und des Versuchs, pitch-class-sets zu abstrahieren, während die Instrumentalmusik eines Varèse oder eines Bartók weitgehend ein Nischendasein fristet und die russische und sowjetische Musik der 1920er und 1930er Jahre fast völlig unerforscht ist. Alban Bergs Opern sind ebenso gut dokumentiert wie diejenigen Paul Hindemiths und Igor Strawinskys – zweier Komponisten, deren scheinbar bewährte Behandlung in Opposition zur Schönberg-Schule sich ungebrochener Beliebtheit erfreut –, während wir über andere Phänomene des europäischen Musiktheaters im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts sehr wenig wissen.

Die Beispiele ließen sich fortsetzen, ohne daß dadurch der Erkenntniswert der Aufzählung gesteigert werden könnte: Mehr als offensichtlich zeichnet sich hinter den Präferenzen musikhistorischer Forschung eine recht klar zu definierende Vorstellung eines Kanons ab, deren Konsequenzen weit weniger bedenklich wären, wenn diese implizite Voraussetzung explizit gemacht würde, was aber nur in den seltensten Fällen geschieht. Die Musikgeschichtsschreibung ist nicht geprägt durch die diffuse Zersplitterung mancher literaturwissenschaftlicher Tendenzen, gegen die Harold Bloom lautstark Einspruch erheben wollte, sondern durch ein kaum reflektiertes Festhalten an einem überkommenen Kanon, der nur im Blick auf die gesamte Disziplin Musikwissenschaft, nicht aber hinsichtlich der ‚Subkultur‘ der Historiographie der europäischen Musik wirklich in Frage gestellt wurde.

*

Selbst dieser Umstand kann relativ leicht erklärt werden, auch wenn die Fortschreibung überkommener Wertungen mindestens als befremdlich bezeichnet werden muß: Offensichtlich begegnet uns Musikwissenschaft wie ihr Objekt, die Musik, – um die Worte Friedrich Nietzsches aufzugreifen – als „Spätling jeder Cultur“¹⁷: Erst am Beginn unseres Jahrhunderts wurden ihre Methoden kodifi-

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* [1878–1880], in: Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. II, Berlin 1980 (Reprint: München 1988), S. 450. (Laurenz Lütteken sei für diesen Hinweis herzlich gedankt.)

ziert, nicht zuletzt – wie von Laurenz Lütteken in diesem Heft dargestellt¹⁸ – durch Hugo Riemann, der das endgültig durchsetzte, was Lydia Goehr mit gutem Grund als „Beethoven paradigm“ bezeichnet hat¹⁹. An dieser einseitigen Prägung einer „verspäteten Disziplin“²⁰ krankt der musikwissenschaftliche Umgang mit Kompositionen noch heute: Wirklich adäquate Resultate erlaubt das zur Verfügung stehende methodische Instrumentarium nur bei der Anwendung auf Werke Beethovens und auf andere Musik, die ähnlich weitgehend selbstreferentiell organisiert ist; je weniger eine Musik aber als autonomes Werk im historisch eng begrenzten Sinn einer „motivisch-thematischen Arbeit“ konzipiert ist, desto mehr versagen die zur Verfügung stehenden Methoden: bei einer Motette aus der Renaissance wie bei einer Oper von Rossini, bei einem Orchesterstück von Varèse wie bei einer Orgelkomposition von Frescobaldi.

Die derart geprägte Musikwissenschaft ist aber nicht nur vom übermächtigen Beispiel der von Johann Christian Lobe, Adolf Bernhard Marx und Hugo Riemann entwickelten Beethoven-Interpretation konditioniert, sondern – und das gerät merkwürdigerweise immer mehr in Vergessenheit – von den politischen Strömungen, die im Wirkungskreis dieser Theoretiker vorherrschten: Als Produkt der deutschsprachigen Kultur des 19. Jahrhunderts ist derartige Musikwissenschaft zwangsläufig auch ein Kind eines deutschen Nationalchauvinismus, der im frühen 20. Jahrhundert zu den verheerendsten Katastrophen führte. Nun kann es nicht überraschen, daß eine akademische Musikforschung, die vor 1945 mit wenigen Ausnahmen nur in den deutschsprachigen Ländern etabliert war, sich die in diesen Ländern verbreiteten Einschätzungen und Vorurteile zu eigen gemacht hat. Überdeutlich wird hier der Glaube an das erkennbar, was Arnold Schönberg in seinem legendären Gespräch von 1921 als angebliche „Vorherrschaft der deutschen Musik“ bezeichnet hat²¹ – und als besonders auffällige Beispiele seien nur die mehr als prekäre historiographische Konstruktion einer ‚Wiener Klassik‘ in expliziter Analogie zur literarischen ‚Weimarer Klassik‘²² und die merkwürdige Überschätzung der opernhistorischen Rolle des in Deutschland geborenen Johann Simon Mayr genannt²³.

¹⁸ Siehe unten, S. 32f.

¹⁹ Goehr, *The imaginary museum* (wie Anm. 11), S. 205.

²⁰ Anselm Gerhard, *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin*, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart/Weimar 2000, S. 1–30.

²¹ Vgl. Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 26.

²² Vgl. Anselm Gerhard, *Zwischen „Aufklärung“ und „Klassik“. Überlegungen zur Historiographie der Musik des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert XXIV*, 2000, im Druck.

²³ Vgl. Anselm Gerhard, *„Mozarts Geist aus Mayrs Händen“*. *Die Entstehung eines historiographischen Mythos im wilhelminischen Deutschland*, in: *Giovanni Simone Mayr. L'opera teatrale e la musica sacra. Atti del convegno internazionale di studio 1995. Bergamo, 16–18 novembre 1995*, hg. von Francesco Bellotto, Bergamo 1997, S. 77–95.

Überraschend, ja befremdend ist es aber, mit welcher Selbstverständlichkeit die Konsequenzen solcher nationalchauvinistischen Vorurteile nicht nur von Anhängern einer „Musik im Abendland“ fortgeschrieben, sondern auch außerhalb des deutschen Sprachraums übernommen wurden. Die französische akademische Musikforschung wendet seit dem Zweiten Weltkrieg ein Vielfaches der Energien, die sie der eigenen nationalen Tradition widmet, auf die (meist wenig innovative) Erforschung des Werks Mozarts oder Schumanns; selbst Mahler ist in Examensarbeiten französischer Universitäten stärker präsent als Ravel. Aber auch in britischen Darstellungen der eigenen Musikgeschichte wird noch in den 1980er Jahren der Zeitraum zwischen Händel und Elgar bis heute immer wieder als Epoche des Verfalls bezeichnet, wobei sogar noch Immigranten, die bereits als Jugendliche nach London gekommen waren, als Vertreter ihres Herkunftslandes begriffen werden. Solche Beispiele, die vermehrt werden könnten, zeigen auf irritierende Weise, wie wirksam nationalchauvinistische Konstruktionen bis hin zu einer Zuordnung von Personen nach dem Kriterium von Geburt und Abstammung noch in einer Zeit sind, die sich glücklicherweise in den wirtschaftlich entwickelten Ländern von einem aggressiven Nationalismus weit entfernt hat – so weit, daß das zerstörerische und verfälschende Potential solcher Konstruktionen anscheinend gar nicht mehr wahrgenommen wird.

*

Freilich gibt es für die geschilderten Beispiele wieder naheliegende Gründe: Frankreich und Großbritannien sind zwar aufgrund ihrer Vergangenheit als Großmächte extrem selbstbewußte Nationen, haben aber im Bereich der Musik ein nicht ganz unkompliziertes Verhältnis zu ihrer musikalischen Vergangenheit. Da ihre Musikkultur in stärkerem Maße als die italienische oder die deutsche von Einwanderern geprägt wurde, mußte die im 19. und frühen 20. Jahrhundert unvermeidliche Frage nach der Herkunft der bedeutendsten Musiker zu einer kollektiven Disposition führen, für deren Beschreibung sich der der Individualpsychologie entlehnte Begriff Minderwertigkeitskomplex aufdrängt.

Bezeichnenderweise beweist die italienische Musikforschung und Musikpublizistik gerade nach dem Zweiten Weltkrieg ein ganz anderes Selbstbewußtsein gegenüber dem germanozentrisch definierten Kanon, obwohl Italien mit seiner späten politischen Einigung und seinen bis heute nachwirkenden regionalen Gegensätzen gewiß nicht als Musterbeispiel einer selbstbewußten Nation bezeichnet werden kann. Und umgekehrt ist es auffällig, wie sehr in einer anderen Nation, die ihr erst nach dem Zweiten Weltkrieg gewonnenes Selbstverständnis als distinkte politische Einheit in den letzten Jahren mit Nachdruck auch auf die eigene Geschichte anwendet, der – letztlich allerdings doch wieder germanozentrische – Kanon zur Untermuerung einer solchen Befestigung nationaler Identität herangezogen wird. In den jüngst erschienenen Memoiren Kurt Blaukopfs, eines der bedeutendsten Musiksoziologen des ausgehenden Jahrhunderts, kann man lesen:

„In der Tat ist ein Lehrbuch der österreichischen Geschichte ohne eingehende Berücksichtigung z. B. der Wiener Klassik [...] ebensowenig denkbar wie eine Darstellung der deutschen Geschichte ohne Berücksichtigung der Weimarer Klassik oder ein Abriß der italienischen Geschichte ohne Erwähnung der Bildenden Kunst“²⁴.

Bei allem Respekt für das an wichtigen Einsichten überreiche Lebenswerk dieses überzeugten Österreichers drängt sich da doch die Frage auf, warum etwa die Bildende Kunst für einen Abriß der italienischen Geschichte wichtiger sein soll als die Musik, oder – noch schärfer formuliert – warum nicht die Darstellung ausgewählter Entwicklungen aus der nationalen Musikgeschichte zwingend in die Geschichtslehrbücher jeden Landes gehört? So offensichtlich Musik eine besondere Rolle für die heutige Identität der österreichischen Nation – bis in die Tourismus-Werbung hinein – spielt, so merkwürdig ist doch die Vorstellung, Musik habe die historischen Prozesse vergangener Jahrhunderte in den habsburgischen Kronländern in einem stärkerem Maße determiniert als etwa in Frankreich.

*

Aber solche Vorurteile sind unmittelbar mit dem nicht weniger weit verbreiteten Glauben an geschichtsteleologische Konzepte verknüpft, die sich in der bedingungslosen Fortschreibung der Idee zeigen, in bestimmten Epochen habe es jeweils eine musikalisch ‚führende‘ Region oder Nation gegeben: von den „Niederländern“ in der Renaissance über das italienische Übergewicht im 17. Jahrhundert zur „Wiener Klassik“ und so weiter. Auch derartige historiographische Konstruktionen lassen sich wohl einfach erklären, wenn man den Umweg über ein sehr viel grundsätzlicheres Problem geht – das Problem der Masse. Die schiere Masse der Musik zwingt nicht nur jeden Musikhistoriker, sondern auch jeden Musiker, jeden Musikpublizisten und noch jeden Musikliebhaber zur Reduktion. Die nächstliegende reduktionistische Methode ist aber in einer Welt, die immer noch in Nationalstaaten organisiert ist, das säuberliche Sortieren nach nationalen Traditionen.

Schon Alfred Einstein hatte genau diese Reduktionsmechanismen aufs Korn genommen, als er 1939 über ein von ihm bearbeitetes Fachlexikon für Neue Musik²⁵ berichtete:

„Das Werk war, unter einheitlicher Leitung, durch Rollenverteilung zustande gekommen: Landsleute berichteten über Landsleute; und das Ergebnis sollte dazu dienen, daß man sich, kurz nach dem Kriege, gegenseitig wieder einmal ein bißchen besser kennen und verstehen lerne. Das Ergebnis dieses internationalen Verständigungsversuches war eine Orgie des Nationalismus. [...] In der Originalausgabe fehlten Dutzende von Musikern, die offenbar nicht das Glück hatten, einer

²⁴ Kurt Blaukopf, *Guido Adler und die Schule in Österreich* [1944], in: Blaukopf, *Unterwegs zur Musiksoziologie. Auf der Suche nach Heimat und Standort*, Wien 1998, S. 224–226; hier S. 224.

²⁵ Vgl. A[rthur] Eaglefield-Hull, *A dictionary of modern music and musicians*, London/New York 1924; Alfred Einstein, *Das neue Musiklexikon nach dem „Dictionary of modern music and musicians“*, Berlin 1926.

honorigen Nation anzugehören. Am schlimmsten daran war die Schweiz, für die kein besonderer ‚Kommissar‘ aufgestellt worden war. Ihre Musiker, deutsche, welsche, italienische, bündnerische, versanken in das große Loch neben den Nationen, und waren so unsichtbar, als ob sie in eine tiefe Gletscherspalte gefallen wären, indes der kleinste nordische oder slavische Komponist stolz auf seinem Stühlchen saß. Und ähnlich ging es noch anderen Musikern, die nicht in deutliche Landesfarben gekleidet waren, wie z. B. Ermanno Wolf-Ferrari, der sich damals noch nicht träumen ließ, daß er einmal in sich die Achse Rom–Berlin veranschaulichen werde²⁶.

Aber selbst sechzig Jahre später ist ein solches Denken nicht ausgestorben: So werden etwa im Rahmen einer neueren Überblicksdarstellung des Phänomens Libretto in der bereits erwähnten *Allgemeinen Enzyklopädie der Musik* nicht nur die – weitgehend divergenten – Entwicklungen des italienisch-, französisch- und deutschsprachigen Operntextes getrennt dargestellt, sondern sogar Mini-Monographien des weißrussischen, des ukrainischen, des sorbischen und des albanischen Librettos aneinandergereiht, die gattungstypologisch nicht einmal im Ansatz eigene Traditionsstränge ausgeprägt haben dürften. Und die Reduktion mehr oder weniger diffiziler musikhistorischer Fragestellungen auf eine einzige nationale Traditionslinie ist so alltäglich, daß sich Beispiele erübrigen dürften.

*

Vor dem naheliegenden Spott über solche Hilfskonstruktionen ist freilich eine Reflexion auf die Tragweite des Problems angemessen: Während beispielsweise die Literaturwissenschaften seit dem 19. Jahrhundert in nunmehr unzähligen und wohl etablierten Nationalphilologien organisiert ist, der sich als vermittelnde Disziplin die Vergleichende Literaturwissenschaft hinzugesellt, hat die akademische Musikwissenschaft, die ja überdies neben Musikgeschichte noch viele andere Teildisziplinen abzudecken hat, gleichzeitig das Geschäft aller Nationalphilologien und der Komparatistik zu betreiben – und dies wohlbemerkt mit einer personellen und sachlichen Ausstattung, die in jedem Land der Welt spürbar hinter dem zurückstehen muß, was nicht nur der jeweils führenden Nationalphilologie, sondern in der Regel auch anderen ‚großen‘ Nationalphilologien zugestanden wird.

Nun könnte man ja unterstellen, daß die Literaturwissenschaften auch mit größeren Quantitäten zu schaffen hätten als die Musikwissenschaft. Aber selbst wenn die historische Produktion von künstlerisch gestalteter Literatur die von Musik quantitativ wesentlich übertreffen sollte (was für die vergangenen Jahrhunderte durchaus einmal zu überprüfen wäre), selbst dann wäre das Mißverhältnis der wissenschaftlichen Ressourcen zu den produzierten ‚Werken‘ im Vergleich von Literatur- und Musikwissenschaft immer noch himmelschreiend ...

²⁶ Alfred Einstein, *Musikalisches*, in: *Maß und Wert. Zweimonatsschrift für freie deutsche Kultur* II, 1938/39, S. 377–388; hier *II. Die Enterbten*, S. 382–388 (das Zitat auf S. 382–383); unter dem Titel *Die Enterbten* auch in: Einstein, *Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker*, Zürich/Stuttgart 1956, S. 202–208; hier S. 202.

*

Warum aber zieht es so viele Musikhistoriker, vom Doktoranden bis zum arrivierten Professor, immer wieder so ausschließlich zu den großen Namen? Die banale Frage hat wohl eine nicht minder banale Antwort, eine Antwort freilich, deren Banalität viel zu selten in den Blick genommen wird: Es gibt nicht nur viel zuviel Musik, es gibt in der europäischen Musikgeschichte (und ganz gewiß auch außerhalb) viel zuviel gute Musik. Dem Historiker erschließen sich derart atemberaubende Quantitäten qualitativ atemberaubender Musik, daß neben der schwierigen Aufgabe, diese Musik vergleichend zu bewerten, auch die schematischere Anwendung von Strategien zur Ordnung und historischen Simplifizierung nicht nur nachvollziehbar ist, sondern als unabdingbar erscheint.

Wie geht man aber mit dem unangenehmen Gefühl um, einer überbordenden Übermacht historischer Überlieferung gegenüberzustehen? Mir scheint es charakteristisch, daß in neueren Publikationen immer wieder mehr oder weniger direkt die Machtfrage gestellt wird – oder was anderes bedeutet es, wenn im Zusammenhang mit groß angelegten Versuchen, nun auch Quellen aus dem 19. Jahrhundert umfassend zu dokumentieren, von „bibliographical control“ gesprochen wird? Und was müssen wir dem merkwürdigen Sachverhalt entnehmen, daß im Sachregister des Bandes, dessen Titel zwar kritische Distanz zur „Disziplinierung“ von Musikwissenschaft und Musikgeschichte anmeldet, ein Eintrag „power: as product of discipline“ auf mehrere Argumentationen verweist, die solche Anwendungen kontrollierender Macht als sinnvolle Strategien aktueller und zukünftiger Forschung einführen?²⁷

Ein derartiges Insistieren auf der Machtfrage scheint mir aber doch eine etwas sehr eigenwillige Weise, das Verhältnis lebender Subjekte zu vorgefundenen Objekten zu betrachten: Wir können die Faktizität des Historischen nicht ändern und schon gar nicht beherrschen, allenfalls Methoden entwickeln, die es uns erlauben, letztlich Ungreifbares möglichst anschaulich zu beschreiben. Es geht nicht um eine Kontrolle der Geschichte, sondern darum, ihrer Komplexität so gut wie möglich gerecht zu werden.

Immerhin macht die Metapher von Macht und Kontrolle leichter verständlich, warum im Bereich der Musikgeschichtsschreibung sehr weitreichende Reduktionen sich ungebrochener Beliebtheit erfreuen. Nur – sind diese Reduktionen wirklich unverzichtbar? Immerhin sind seit der Begründung der modernen Musikgeschichtsschreibung durch Guido Adler mehr als hundert Jahre vergangen, und über Kataloge, Bibliographien, Editionen und Tonträger haben wir leichtesten Zugang zum Mehrhundertfachen an historischer Musik als unsere Urgroßeltern – ganz abgesehen davon, daß auch die materiellen und personellen Ressourcen in-

²⁷ *Index*, in: *Disciplining music* (wie Anm.3), S. 213–220; hier S. 218.

stitutionalisierter Musikforschung sich seit dem späten 19. Jahrhundert um einen drei- oder gar vierstelligen Faktor vervielfältigt haben dürften.

Es geht also nicht primär um ein Überleben im Dickicht der historischen Vielfalt und um die Verständigung über Qualitätsstandards, für die ein Kanon unverzichtbare Dienste leistet, sondern zunächst einmal um eine rationellere Anwendung der Ressourcen. Akademischen Lehrern wäre es ja durchaus nicht verboten, ihren Studierenden von der Auseinandersetzung mit ‚Großmeistern‘ abzuraten, die – neben dem bisweilen wohl kalkulierten positiven Effekt für die Karriere – nur auf die Bestätigung bekannter historischer Einschätzungen hinauslaufen. Freilich erfordert das nicht nur die Bereitschaft zum Abschied von erlernten Vorurteilen, sondern auch zwei Eigenschaften, die selbstverständlich zur mentalen Disposition jedes Forschers gehören sollten: Bescheidenheit und Neugier.

*

Daß es gerade um die letztgenannte Eigenschaft in der akademischen Musikforschung nicht (mehr) zum Besten bestellt ist, zeigt der Umstand, daß – insbesondere im Bereich der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – inzwischen weit mehr Entdeckungen durch forschende Interpreten auf Tonträgern präsentiert werden als in den Publikationsorganen der musikhistorischen Forschung selbst. Statt auf Entdeckungsreisen in Archive zu gehen, ist es sicher bequemer, auf der Basis der publizierten Editionen Neues über relativ bekannte Musik zu formulieren oder aber mit einer monographischen ‚Leben-und-Werk‘-Methodik die Rehabilitierung eines bisher weniger beachteten Komponisten einzufordern. Es ist freilich verächtlich, wie oft im letzten Fall dann die Phrase der „zu Unrecht“ vergessenen Musik begegnet. Denn im Zusammenhang mit historischen Fakten, zu denen eben auch Aufführungsfrequenzen gehören, muß der Begriff des „Unrechts“ ja doch als ein wenig eigentümlich bezeichnet werden. Ich habe noch in keinem Buch gelesen, Rom sei 1527 „zu Unrecht“ geplündert, Schaffhausen sei 1943 „zu Unrecht“ von den Alliierten bombardiert worden oder die großen demokratischen Traditionen des republikanischen Frankreichs seien um 1940 „zu Unrecht“ in Vergessenheit geraten. Das brutale Unrecht des Krieges wie die Tatsache, daß politische Geschichte mit Gerechtigkeit weniger als wenig zu tun hat, sind zu offensichtlich, als daß man eigens darauf hinweisen mag.

Nur in der Musikgeschichte scheint es sich anders zu verhalten: Jeder Text, der musikhistorisches „Unrecht“ anprangert, gefällt sich nicht nur in der wohlfeilen Genugtuung, ein wenig zur Gerechtigkeit beigetragen zu haben, vor allem wiederholt er das Erstaunen über den ach so kunstfernen Sachverhalt, daß die Ausbildung des Repertoires in einem institutionalisierten Musikbetrieb nicht nur kompositorischen Qualitätskriterien unterliegt. Nach fast zweihundert Jahren der Pflege älterer Musik unter dem Zeichen eines etablierten ‚Kanons‘ ist das freilich eine Naivität, die kaum noch als unschuldig bezeichnet werden kann. So steht letztlich

hinter der Zorro-Phrase vom musikhistorischen „Unrecht“ vor allem das bequeme Ausblenden des Problems, warum es manche herausragende Kompositionen schwer haben im Musikleben. Diese durchaus interessante, wenn auch oft nicht eindeutig zu beantwortende Fragestellung würde nämlich verlangen, unseren Musikbetrieb als so fern von einem idealen Kulturethos zu begreifen, wie er es eben ist und wahrscheinlich immer gewesen ist.

Der Musikgeschichtsschreibung des beginnenden 21. Jahrhunderts kann man angesichts einer solchen Bilanz nur wünschen, sich weniger um die Frage von Recht und „Unrecht“, von Macht und Kontrolle zu kümmern und eher eine Befreiung aus überkommenen Gewohnheiten, nationalistischen Reduktionen und unreflektierten Vorurteilen anzustreben. Das würde selbstverständlich die Bereitschaft implizieren, sich der verwirrenden Vielfalt der historischen Realitäten mit einer neuen Offenheit zu stellen. Das Risiko mag groß sein, daß dann auch im Bereich der ‚Subkultur‘ der Historiographie der europäischen Musik eine Beliebtheit generiert würde, die einen Ordnungsruf wie denjenigen Harold Blooms notwendig machen würde. Freilich könnte auch dieses Risiko minimiert werden, wenn immer ins Bewußtsein gerückt würde, daß jeder Forschungsarbeit Werturteile zugrunde liegen und daß „deconstructions do not redeem us from that yearning for greatness in music, as in everything else“²⁸. Es geht nicht um die Negation des Kanons, sondern um einen kritischen Umgang mit dem Sachverhalt, daß der Kanon der historischen Musikwissenschaft nicht nur zur bequemen Wahrnehmungsgewohnheit geworden ist, sondern auch in besonderem Maße von politischen und ideologischen Vorurteilen konditioniert ist, von Vorurteilen, die im Jahr 2000 eigentlich längst überwunden sein sollten.

²⁸ White, „*If it's baroque, don't fix it*“ (wie Anm. 11), S. 94.