

10 Von Fremdem: Ländern und Menschen

Oder die noch immer aktuelle Frage, wie Musikgeschichtsschreibung mit Alterität umgeht

Was ist fremd an Robert Schumanns »Von fremden Ländern und Menschen«? Nichts, weil das Stück Musik derart im Repertoire gegenwärtiger westeuropäischer Klavierlernender und -lehrender verankert ist, es allenthalben wohl vertraut ist? Oder doch einiges, weil gleich der Akkord auf dem zweiten Viertel im ersten Takt, der – grundtonlos und vermindert – Hörenden wie Analysierenden den harmonischen Boden unter den Füßen wegzieht? Wird hier »Fremdheit« zu hören gegeben (Dietrich 2004: 90ff.)? Oder wird die Fremdheit, die das Ohr hört, doch eher angeregt durch den Titel des ersten Satzes aus Schumanns *Kinderszenen*? Oder wird alles erst dann vollends fremd, wenn der Titel für die Ankündigung eines Konzerts in Taipei und Düsseldorf verwendet wird, bei dem Kompositionen von Schumann mit taiwanischen Instrumenten interpretiert werden?¹ Und nicht zuletzt: Was heißt fremd für Schumann, der für die Komposition wie für deren Betitelung verantwortlich zeichnet?

Die Fragen geben zum Nachdenken darüber Anlass, was Musikschaffende als fremd zu hören geben, was Musikhörende als fremd hören, zu hören bereit und in der Lage sind; aber auch darüber, was intendiert ist, wenn Fremdheit als Konzept auf Musik trifft: die Aushandlung von Alterität(en). Schumanns Klavierstück kann anregen darüber nachzudenken, was wir in Musik als »von Fremdem: Ländern und Menschen« hören, lesen und beschreiben.

Davon ausgehend, dass die Aushandlung von Alterität(en) relational zu denken ist und zugleich zutiefst mit der Selbstverortung der Beteiligten in Verbindung steht, ist dabei eine (mindestens) zweifache Denkrichtung notwendig: Die eine zielt darauf ab zu fragen, wie in musikbezogenen Subjektivierungsprozessen (trans-)kulturelle (Mehrfach-)Verortung vonstättengeht, die andere, wie diese beschrieben werden (können).² Letzteres ist *auch* eine Frage an die Mu-

1 »Schumann auf Taiwanisch. Konzert anlässlich des 200. Geburtstags von Robert Schumann« (29. Mai 2010 in Taipei; 1. Oktober 2010 in Düsseldorf): »Auf Initiative des Goethe-Instituts Taipei interpretiert das Taipei Chinese Orchestra (TCO) unter dem Motto Schumann auf Taiwanisch eine Auswahl von Schumanns Werken mit traditionellen chinesischen Instrumenten«. Vgl. https://www.goethe.de/ins/tw/de/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=5980003 (04.05.2018).

2 Der vorliegende Text greift letzteres, in Form von Reflexionen über Musikgeschichtsschreibung

sikgeschichtsschreibung. Was wird von wem, wann und warum als fremd beschrieben? Der Blick auf das Fremde, die Frage, wie das Andere in Musikgeschichtsschreibung markiert und (nicht) integriert wird, beobachtet damit musikhistoriographische Grenzziehungen, was hier freilich nicht geschieht, um diese zu bekräftigen, sondern indem Grenze als heuristisches Prinzip gedacht wird, als Denkfigur, um Differenzbildung zu untersuchen.

Es geht mithin um die Frage, wie Musikgeschichtsschreibung mit dem als fremd Markierten umgeht: Dabei interessiert zunächst, *was* als das Fremde wahrgenommen wird. Denn dies ist – überblickt man, wie hier im Fokus stehend, die deutschsprachige Musikgeschichtsschreibung der letzten 160 Jahre – keineswegs eindeutig: sich verändernde geopolitische Grenzen verändern nicht nur die politischen Landkarten, sondern auch ästhetische und mentale, sodass zu rein national-geopolitischer Grenzziehung auch andere, intersektionale Kategorien relevant werden, die mit durchaus unterschiedlichen Intentionen Fremdheit markieren, darunter Religion, Klasse, Geschlecht u.a.m. Hinzu gesellt sich eine zweite Frage: (Wie) wird in den musikgeschichtlichen Darstellungen das als fremd Definierte dargestellt? Wird es in seiner Alterität markiert, essentialisiert oder werden die Bedingungen der Alterität, auch im Sinne einer Beschreibung von Abhängigkeits- bzw. Machtgefügen, offengelegt?

Die »Mitte unserer Tabelle«: Eggebrecht und das musikhistoriographische Modell von Zentrum und Peripherie

Die Integration von fremder, bzw. als solcher markierter Musik in der Musikgeschichtsschreibung scheint zunächst und an erster Stelle eine Frage der Auswahl zu sein, oder – mit Carl Dahlhaus gesprochen – eine Frage, welche Musik sich im »Netz des Historikers« verfängt (Dahlhaus 1977; dazu Unseld 2016). Mit Blick auf aktuelle Diskussionen in der Historik (Rüsen 2013) freilich wird rasch deutlich, dass die Auswahl (Selektivität) nur einer von sechs Faktoren ist, die im Prozess der Geschichtsschreibung von Bedeutung sind (Fußmann 1994): Retrospektivität, Perspektivität, Selektivität, Sequenzialität, Kommunikativität und Partikularität bilden vielmehr einen spiralförmigen, un abgeschlossenen bzw. unabschließbaren Prozess von Geschichtsschreibung, dessen einzelne Prozesssegmente miteinander korrespondieren, aufeinander Bezug nehmen und daher nicht isoliert zu denken sind. Dieser Zusammenhang, vor allem der enge Kon-

auf, versteht sich dabei aber als Pendant zu den Überlegungen, die ich im Vortrag »Wohin mit der Musik? Das Konzept der Transkulturellen Mehrfachzugehörigkeit in der Musikwissenschaft« auf der Jahrestagung der ÖGMw (Salzburg 2016) gehalten habe (Druck in Vorb.).

nex zwischen Auswahl und den übrigen Faktoren historiographischer Forschung, lässt sich am Beispiel von Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland* (1991) anschaulich erläutern.³

Im Letzten Teil des Buches (»20. Jahrhundert«) im Kapitel »Die Musikszene« gibt Eggebrecht eine tabellarische Übersicht über die Musik um 1900, der eine von der Grundannahme Zentrum/Peripherie geprägte Matrix eingeschrieben ist:⁴ Die chronologische Reihung der aufgenommenen Komponisten mündet in der Tabellen*mitte* in den Namen Schönberg, Webern und Berg, die Namen rechts daneben springen in der Chronologie gewissermaßen wieder zurück (s. Abb. S. 162).

Dies ist auffällig, denn, so Sybille Krämer, jedem Diagrammatischen ist in seiner Flächigkeit eine Gerichtetheit eigen:

Räume sind gerichtet: es ist unser Körper, der in dem uns umgebenden Raum für eine elementare Orientierung (etym.: »Einosten«) sorgt, indem vorne und hinten, oben und unten, innen und außen, zentral und peripher ein grundständiges Gefüge von Verhältnissen verkörpern, das bis in vielfältige metaphorische Erweiterungen hinein für uns universelle Ordnungsrelationen stiftet. Der für die operative Bildlichkeit charakteristische Verzicht auf die Tiefendimension, die Konzentration auf die Zweidimensionalität der Fläche als Ordnungs- und Anordnungsraum lässt dann umso deutlicher ausgezeichnete Grundschemata des topologisch Verknüpfbaren hervortreten: die Hauptachsen sind dabei oben und unten, rechts und links, inmitten und randständig. Und das alles ist nur möglich, weil so – wie bei allen Bildern – die Fläche der Einschreibung sowohl ausgedehnt, wie auch klar begrenzt ist. Die Gerichtetheit bzw. Ausrichtung der Fläche ist also eine *conditio sine qua non* operativer Bildlichkeit. Das gilt für die topographischen Karten, deren Konvention jeweils unten und oben mit Süden und Norden verknüpft; das gilt für Diagramme, in denen Schrift und Zeichnung sich so synthetisieren, dass – denken wir an Baum- oder Netzstrukturen – dabei Richtungen hervortreten (Krämer 2009: 99).

Damit liegt auf der Hand, nach den epistemologischen Hintergründen der Matrix zu fragen. Zunächst scheint das Nationale als Ordnungsprinzip erkennbar: links vom Zentrum eine Auswahl deutscher Komponisten seit Wagner, rechts davon vorwiegend nicht-deutsche Vertreter. Ist Hindemith – auf der rechten Seite – damit ein Fehler innerhalb des nationalen Ordnungsprinzips? Wohl

3 Der von Eggebrecht verwendete Abendland-Begriff ist von Vladimir Karbusicky zu Recht ausführlich und in seiner deutschzentrischen Verwendung kritisiert worden (vgl. Karbusicky 1995).

4 Zu Zusammenhängen von Schriftbildlichkeit, Graphik und Wissensproduktion vgl. auch Krämer 2014.

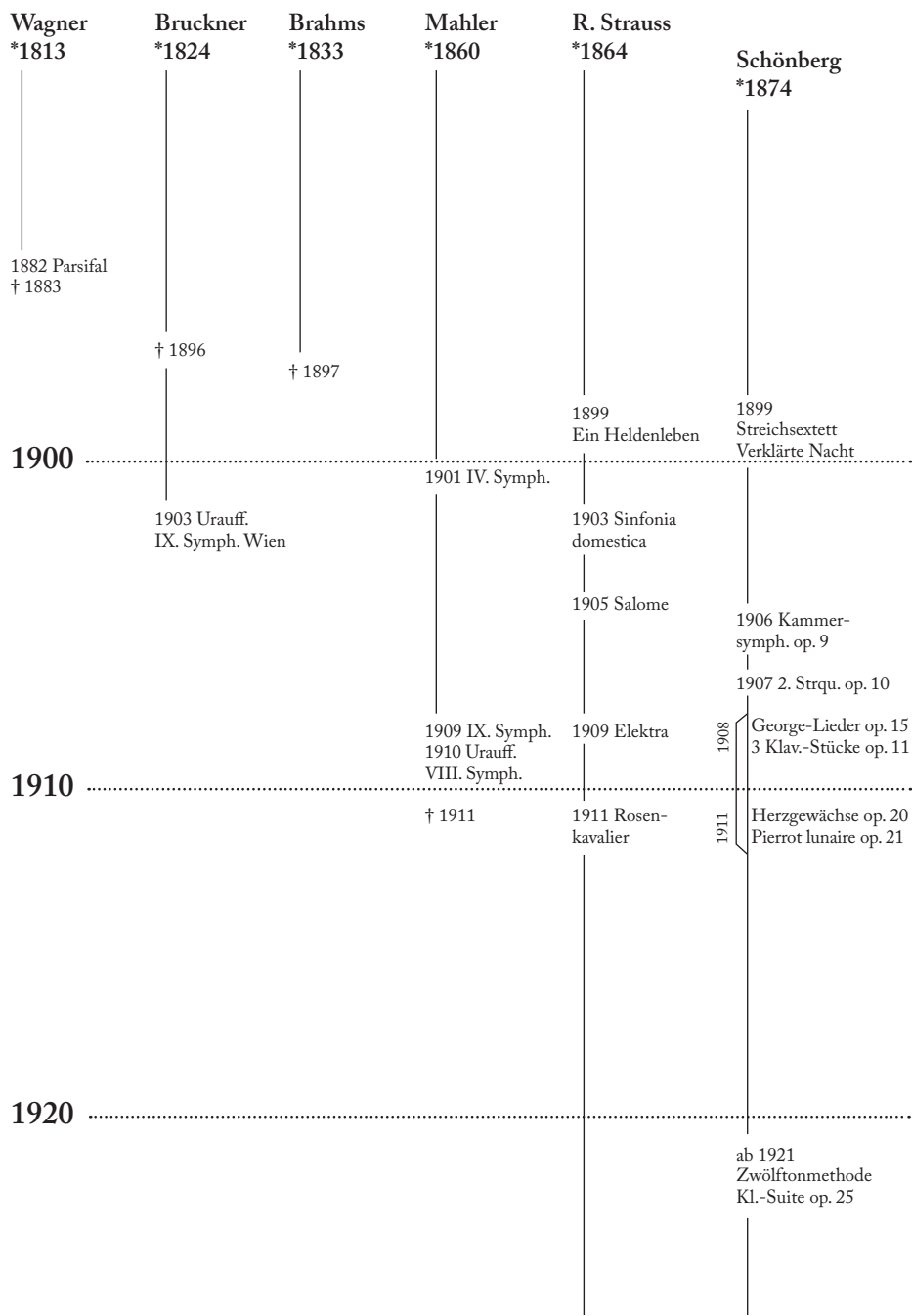
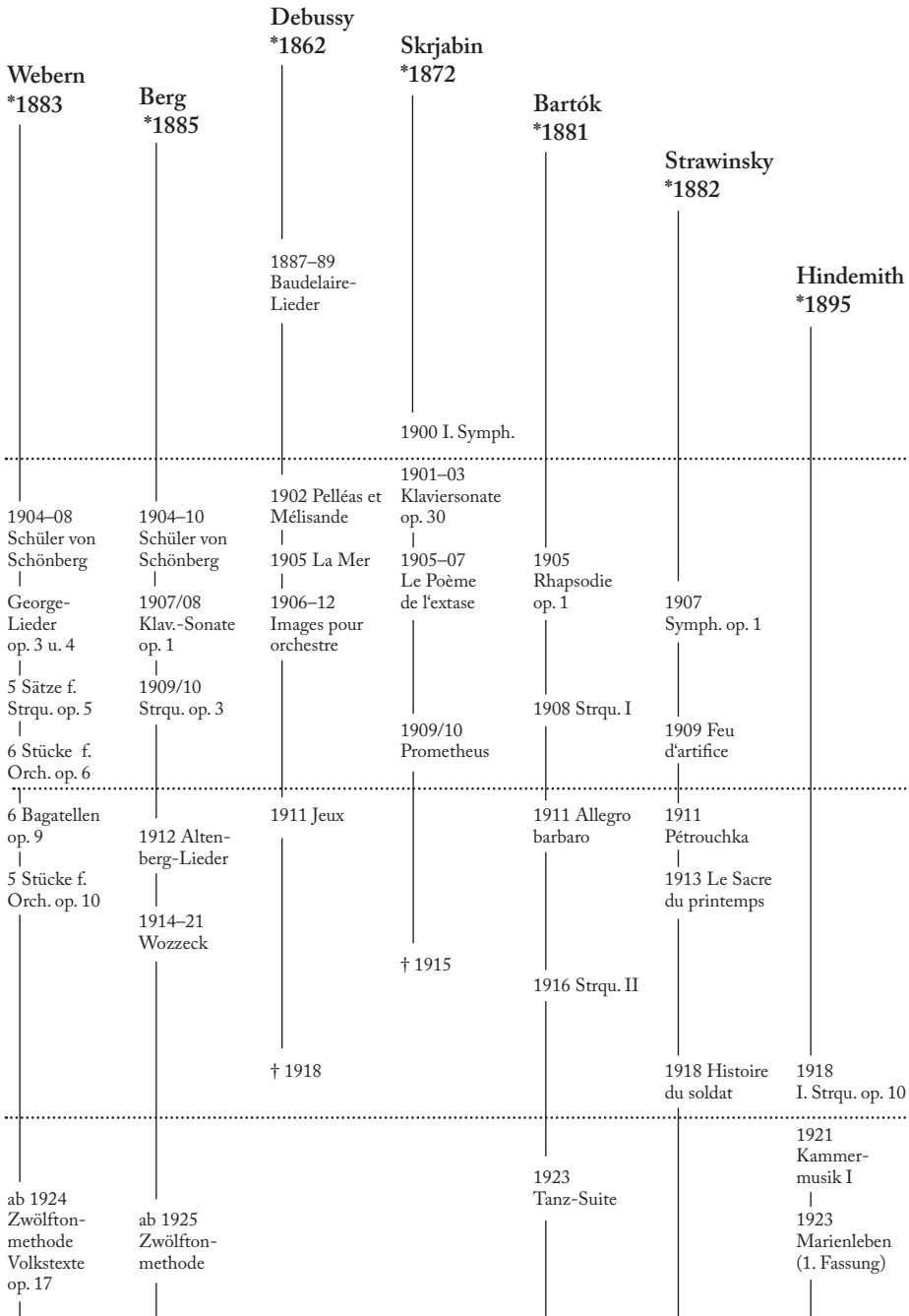


Abb. 1: Tabelle aus dem Kapitel »Die Musikszene« aus Hans Heinrich Eggebrechts *Musik im Abendland*.



Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.

kaum, eher dient die Tabelle nicht nur der Visualisierung eines deutschzentrischen Abendland-Verständnisses, sondern darüber hinaus auch der Visualisierung eines normativ-teleologischen Geschichtsbilds mit der Gerichtetheit von Zentrum/Peripherie. Diese Lesart der Tabelle wird durch Eggebrechts eigenen Kommentar gestützt:

Links oben auf der Tafel sehen wir, wie in den Namen Wagner, Bruckner und Brahms die *große* Musik des 19. Jahrhunderts gegen die Jahrhundertwende hin *zu Ende* ging. [...] In der Mitte unserer Tafel stehen einige kennzeichnende Daten der Schönberg-Schule [...] Diese *Mitte unserer Tafel* wird später *ausführlicher behandelt* werden. Rechts neben der Schönberg-Schule sind in unserer Übersicht einige der Komponisten eingetragen, die dem Begriff der »neuen Musik« des 20. Jahrhunderts *im weiteren Sinne* zugehören. Sie alle [...] setzten sich, in *je eigener Weise*, mit der Tonalität auseinander, wobei zumeist *die nationale Herkunft die eigene Weise mitbestimmte*. (Eggebrecht 1991: 773f.; Hervorhebungen: M.U.).

Für Eggebrecht konstituiert sich die Moderne mithin als Endpunkt der Entwicklung der (in normativem Sinne verstandenen) großen, deutschen Musik, von dem sich der ebenfalls normative Gebrauch des Neuen ebenso konsequent zur Bildmitte – zum Zentrum des Wahrnehmens – ableiten lässt, wie die Dezentrierung anderer »neuer Musik«, deren Gebundenheit an die jeweilige »nationale Herkunft« sie partikular erscheinen lässt, während Schönberg und seine Schule ebenso zentral wie universal gedacht sein sollen. Das Periphere jener anderen »neuen Musik« betont Eggebrecht, indem er das quasi Zufällige, Nicht-Gerichtete der Auswahl hervorhebt (»[...] noch viele andere Komponistennamen [könnten] in unsere Tafel eingetragen werden«). Als Beispiel nennt er auch Leoš Janáček mit folgendem Nebensatz: »[...] der, orientiert am mährischen Volkslied und am Tonfall der heimischen Umgangssprache, eine *spezifisch tschechisch geprägte neue Musik* schuf« (Eggebrecht 1991: 775; Hervorhebung: M.U.). Diesem Spezifischen und zugleich Peripheren setzt Eggebrecht »die Wiener Schönberg-Schule und das zentral Neue« entgegen, »das sie als große Musik in die Welt brachte – das atonale Komponieren« (Eggebrecht 1991: 776). Dreifach hebt Eggebrecht damit die herausgehobene musikhistorische Position der Schönberg-Schule hervor: mit den Begriffen »zentral«, »groß« und dem nominal verwendeten »neu«.

Unter den Prämissen der historiographischen Formungen betrachtet, wird damit deutlich, dass die Frage, wie Eggebrecht die »andere« Moderne inszeniert und damit eine Alterität zu einer Schönberg-zentrierten Moderne musikhistoriographisch festigt, keineswegs nur eine der Auswahl ist, denn – wenn auch nur marginal – werden Namen wie Hindemith, Janáček u. a. ja durchaus genannt.

Zusammen mit den weiteren Faktoren der historiographischen Formung (insbesondere hier: Perspektivität, Sequenzialität, Kommunikativität) aber gibt sich eine scharfe Konturierung verschiedener, sich überkreuzender Alteritäten. Diese werden nicht (allein) über die Auswahl erkennbar, sondern auch über den jeder Perspektivität inhärenten »Sehepunkt« (Chladenius [1742] 1969: 187) des Historiographen/der Historiographin (im beschriebenen Fall etwa das Ausgehen von einem normativen Kunstbegriff, dem das Primat der Schriftkultur ebenso eigen ist wie ein teleologisches Geschichtskonzept), über die Sequenzialität, die bei Eggebrecht die ausgewählten Quellen nicht nur quantitativ gewichtet, sondern auch mit dem Modell Zentrum/Peripherie ordnet, sowie über die Kommunikativität, die die verwendeten Wissenscodes nicht nur narrativ aufschlüsselt, sondern auch visualisiert, eine Form des Zu-sehen-Gebens, die zum Ziel hat, das Modell Zentrum/Peripherie besonders *evident* zu machen.⁵ Anders gesagt: Mit Eggebrechts Positionierung von Janáček an die Peripherie seiner Musikgeschichte, wird auch (aber nicht einmal primär) seine regionale Herkunft beschrieben, vielmehr seine Position in der Hierarchie einer normativ verstandenen Musikgeschichte. Dass Janáček auf diese Weise musikhistoriographisch marginalisiert wird, wiegt schwerer als eine territoriale Verortung im Tschechischen.

Geflecht von Alteritäten

Dass Musikgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert entlang nationaler Narrative formuliert wurde, ist keine neue Beobachtung, ebenso wenig, dass sich auf diese Weise Zugehörigkeiten (re)konstruieren ließen, die zum Teil wenig mit biographischen und/oder geopolitischen Gegebenheiten zusammenhingen. Drei Beispiele seien dennoch genannt, nicht so sehr um ein weiteres Mal den Nationalismus als eines der zentralen »Leitmotive« der Musikhistoriographie im 19. Jahrhundert herauszustellen (Hentschel 2006: 332–426), sondern um dem *Geflecht von Alteritäten* auf die Spur zu kommen. Der dem Begriff Alterität zugrundeliegende lateinische Begriff *alter* wird dabei nicht als beliebiger Anderer, sondern im Sinne von *alter* (im Gegensatz zu *xenos/der Fremde*) als zweite von zwei gleichartigen und einander zugeordneten Identitäten verstanden. »Identitäten«, so beschreibt dies Anna Babka,

[...] werden durch Abgrenzung und Ausgrenzung hergestellt. Das »konstitutive Außen« (Derrida, Butler) ist nicht nur Bedingung der Möglichkeit von Identität, son-

5 Zur Evidenzfunktion von Graphiken in der Wissenschaft s. a. Weigel 2015.

dern zugleich immer Teil derselben. Zentrum und Rand sind intrinsisch miteinander verwoben. Soll Andersheit gedacht werden, dann bedeutet der Begriff nicht, dem Selbstidentischen dessen komplementäres Gegenteil entgegenzusetzen, sondern das angeblich Mit-sich-selbst-Identische in seiner Angewiesenheit auf und Kontaminierung durch sein vermeintlich Anderes zu lesen. (Babka o. J.).

Alterität ist danach auch nicht auf regionale oder nationale Dimensionen reduzierbar – also im musikgeschichtlichen Sinne etwa die Identität unterschiedlicher Nationalschulen. Vielmehr tauchen Alteritäten immer auch und insbesondere dann auch besonders wirkmächtig in anderen Identität konstruierenden Kategorien auf.

Die Musikschriftstellerin Marie Lipsius⁶ veröffentlichte ab 1868 unter ihrem Pseudonym La Mara sehr erfolgreich mehrere Bände ihrer *Musikalischen Studienköpfe*, biographische Einzelstudien, die sie zu musikhistorischen Gruppen (d.h. Bänden) zusammenfasste:

1. Band: *Romantiker*
2. Band: *Ausländische Meister*
3. Band: *Jüngstvergangenheit und Gegenwart*
4. Band: *Klassiker*
5. Band: *Frauen im Tonleben der Gegenwart*

Auffallend bei dieser musikhistorischen Gruppierung sind die wechselnden Kategorien (Zeit, Raum, Kanon, Geschlecht, ...), die jeweils wechselnde Alteritäten zu erkennen geben. Bleiben wir in unserem Zusammenhang bei der Kategorie Raum, wird erkennbar, dass diese nicht nur im zweiten Band explizit genannt wird (*Ausländische Meister*), sondern bereits im ersten, unter dem Titel *Romantiker* zusammengefassten Band. La Mara erläutert dies retrospektiv im Vorwort zum zweiten Band:

Wenn der erste Band der *Musikalischen Studienköpfe* die Aufgabe verfolgte, ein halbes Jahrhundert *wesentlich deutscher* Musikentwicklung in den Bildern ihrer vornehmsten Vertreter flüchtig zu skizzieren, so greift der zweite Band zeitlich und räumlich über diese Grenzen hinaus. Was seit Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts unter deutschem Einfluß im Ausland, in Italien und mehr noch in Frankreich Bedeutends-

6 Vgl. dazu die Dissertationsschrift von Lisbeth Suhrcke: *Schriftstellerin | Wissenschaftlerin Marie Lipsius (1837–1927) und ihr publizistisches Werk in der Gründungsphase der Musikwissenschaft. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte*, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2016 (Druck in Vorb.).

tes geschaffen worden, zieht er in den Kreis der Betrachtung. (La Mara 1872: o.S.; Hervorhebung: M.U.).

Damit ist nicht nur die implizit deutschzentrische Perspektive des ersten Bandes offengelegt, sondern auch die Beibehaltung dieser Perspektive selbst im zweiten Band, der sich qua Titel zwar mit »ausländischen Meistern« beschäftigt, in dem sich die Kategorie Raum aber mit einem zusätzlich hegemonial-normativen Musikverständnis überlagert. Diese Überlagerung freilich ist nicht für La Mara spezifisch, im Gegenteil: Frank Hentschel hat sie an zahlreichen Beispielen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert nachgewiesen. Hentschel spricht von einem Topos der deutschsprachigen Musikgeschichtsschreibung, der von binären Oppositionspaaren ausgeht, ein deutsches Superioritätsdenken zeitigt, und »dem zufolge die deutsche Musik die Nationalstile anderer Völker synthetisiert, vollendet und dabei universalisiert.« (Hentschel 2006: 393).

Solcherart Universalisierung gehört zum *grand récit* deutschsprachiger Musikgeschichtsschreibung. Hugo Riemanns 1901 erschienene *Geschichte der Musik seit Beethoven* mit einer ebenso begriffsstarken wie dichotomen Gegenüberstellung von eigener (deutscher) und fremder Musik (vgl. Abb. 2), ist nur ein weiteres, wenngleich rezeptionsstarkes Beispiel: Der normative Musikbegriff, der Riemanns Musikgeschichtskonzept dabei zugrunde liegt, zeitigt jene Kategorien, auf die sich auch Eggebrecht in *Musik im Abendland* noch 90 Jahre später beruft: Rationalität, Schriftlichkeit, Originalität, Historizität, Norm, Klassizität, ästhetische Synthese und Fortschrittsdenken.

fremd	eigen
gewisse Idiotismen	mit Bedacht gepflegt
mehr seitabliegend	Zentren des europäischen Musiklebens
nicht selbständig in die historische Entwicklung der Kunstmusik eingegriffen	musikalische Geschichtsschreibung
Spezialtendenzen	alle nationale Eigentümlichkeiten möglichst ausgleichende europäische Musik- kultur
Durchbruch einer Art von Verzweiflung	Weg der Klassiker
	Deutschland [...] [als] Träger dieser Kultur
schlichte Volksmusik	Kunstleistung
die Kleinen	imponierende Größe
liebliche und anmutende Seitenthäler	Beethoven [als] Berg

Abb. 2: Dichotome begriffliche Struktur im Kapitel »Die nationalen Strömungen« aus Hugo Riemanns *Geschichte der Musik seit Beethoven* (Riemann 1901: 497–549).

Wie weit ausgreifend diese argumentative Verflechtung von Alteritäten sein konnte, zeigt schließlich das dritte Beispiel: Für den Komponisten, Musikschriftsteller, Sozial- und Kulturhistoriker Wilhelm Heinrich Riehl verknüpften sich Fragen der Kulturgeschichte mit einer sozial- und insbesondere familienpolitischen Utopie sowie konkreten Konsequenzen für die aktuelle Musikkultur. Damit stellt er ein besonders aufschlussreiches Beispiel dar, wie (musik)historiographische Narrative mit sozialpolitischen Ideen einerseits, mit Musikästhetik und konkreter Musikpraxis andererseits aufeinander bezogen gedacht werden konnten. Riehl entwarf ein die Familienpolitik, Geschichtsschreibung und die konkrete Musikpraxis gleichermaßen adressierendes Konzept einer deutschen (Musik)Kultur, das vor allem durch ein groß angelegtes Feld von Identität und Alterität charakterisiert ist. Um nur einige Aspekte daraus zu benennen: Seinem Ideal, der deutschen, bürgerlichen Kleinfamilie, stellte er sowohl das dekadent-aristokratische Modell des französischen Salons als auch das des vorderorientalischen Harems gegenüber, beide weiblich konnotiert, wobei Riehl das Weibliche insbesondere in seinen intellektuellen, politischen, moralischen und sexuellen Emanzipationstendenzen ablehnte; weiters stellte er der männlich-heroischen Dur-Tonalität der deutschen Musik das Moll des Slawischen ebenso gegenüber wie die zeitgenössische Musik der Romantik.⁷ So ausschnittshaft Riehls Grundannahmen hier dargestellt sind, wird doch Grundsätzliches erkennbar: Riehl konstruiert die ideale, historisch rückversicherte wie utopisch ausgerichtete Identität mithilfe eines viele Bereiche umfassenden Geflechts von Alteritäten: nationale wie regionale, klassen- bzw. standesspezifische, soziale, geschlechtliche, religiös-weltanschauliche, moralische, gesundheitliche, politische, ästhetische, zeitliche u.v.m. Jede Alterität für sich soll dabei an Argumentationskraft durch die Verschränkung mit anderen gewinnen.

Die Beispiele von La Mara, Riemann und Riehl zeigen anschaulich die Funktionsweisen des Narrativs des Nationalen mitsamt der Abwertung des als fremd Markierten, sie zeigen aber ebenso, dass eine gleichsam rhizomatische Struktur von verschiedenen Alteritäten besonders wirksam sein konnte. Welche Alteritäten in den genannten Beispielen besonders ins Gewicht fallen, sei – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – kurz zusammengefasst.

Ästhetische Alterität. Dass zu irgendeiner Zeit eine globale ästhetische Einheit existiert habe, würde wohl niemand ernsthaft behaupten wollen – nicht einmal in Zeiten globalisierter und ökonomisierter Musikproduktionsprozesse. Ästhetische Alterität – auch in ihrer historischen Dimension – erkennbar zu machen, ist daher eine Grundfrage der Musikhistoriographie. Zwei Perspektiven schei-

7 Die dieser knappen Zusammenfassung zugrundeliegenden Texte von Riehl: Riehl 1855, Riehl 1861, vgl. dazu auch Unseld 2017.

nen dabei wichtig zu klären: Erstens die Verbindung von ästhetischer Alterität mit einem normativen Kulturbegriff, der mit normativer Wertung verschränkt und nicht selten mit einem teleologischen Geschichtsverständnis einhergeht; und zweiten die Zeitdimension, mithin die ästhetische Alterität in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Dass eine »aus der Zeit gefallene« Ästhetik vielfach zu einer Abwertung führt, lässt sich u.a. an Franz Schreker, Alexander von Zemlinsky, Paul Hindemith u.a. ablesen, allesamt Komponisten, die vielfach (nicht nur bei Eggebrecht) aus dem Moderne-Diskurs der Nachkriegszeit aufgrund wahrgenommener ästhetischer Alterität herausgefallen sind. Auf diese Weise fungiert ästhetische Alterität als Wert- und Ausschlusskriterium.

Soziale Alterität. Musikgeschichtsdarstellungen sind bis heute vorwiegend sozial homogen: Wenn aber historische Darstellungen auf soziale Homogenität abzielen, wird soziale Alterität entweder ausgeblendet oder zur Gegensatzbildung in ihrer Alterität essentialisiert. Die Enzystisierung von so genannter »Volksmusik« ist hierfür ein prägnantes Beispiel. Volksmusik wird (historisch kaum haltbar) innerhalb einer sozial distinkten Sphäre verortet, was in Abgrenzung dazu für die Etablierung eines normativen Musikbegriffs umso wirkungsvoller ist. Enzystisierung meint in diesem Sinne übrigens nicht einen vollständigen Ausschluss aus der Musikgeschichtsschreibung, sondern die Darstellung von Volksmusik als in sich abgeschlossenes System.

Alterität des Raums. Eng mit der Frage nach sozialer Alterität ist die des Raums verbunden, vor allem dann, wenn man Raum nicht als »starre[n] Behälter« versteht, »der unabhängig von den sozialen und materiellen Verhältnissen existiert«, sondern als Ort sozialen Handelns, als »relationale (An)Ordnung« (Löw 2001: 131). Doch die Schwierigkeit musikhistorischer Wahrnehmung der Alterität des Raums beginnt bereits dort, wo mit dem Raum erinnerungskulturelle Praktiken verbunden sind: Quellen, die nur aufbewahrt werden, weil ein Archiv angelegt wird, Räume, die Schriftkultur befördern vs. Räume oraler Musikkulturpraktiken etc. Damit geht mit der Alterität des Raums eine des Quellenmaterials einher, was wesentlich auf die Überlieferung und die Quellenbasis von Musikgeschichte überhaupt Einfluss nimmt. Damit aber ist eine weitere Alterität angesprochen:

Materiale Alterität. Wenn Dahlhaus in den 1970er Jahren die Frage, »Was [...] eine musikgeschichtliche Tatsache« sei, eindeutig mit dem Werk in seiner schriftlichen Verfasstheit beantwortet, ist dies ein Musikgeschichtsverständnis, das seine Wurzeln im musikhistoriographischen Diskurs um 1800 hat. Dieser Diskurs war für die Musikgeschichtsschreibung lange Zeit von großer (auch für die Diskussionen um die akademische Etablierungen des Fachs Musikwissenschaft nicht unwesentlicher) Bedeutung. Das Primat der Schriftlichkeit – Oliver Wiener nennt die Partitur in diesem Zusammenhang »Präparat« – verdeckt

freilich die materiale Alterität von Musikkultur. Nimmt man materiale Alterität von Musikgeschichte in den Blick, müssen freilich andere Antworten auf die Frage, was eine musikgeschichtliche Tatsache sei, gefunden werden.

Gender-Alterität. Als im Zuge der second wave der Frauenbewegung in den späten 1960er und 70er Jahren die Frage nach den Frauen in der Musikgeschichte erneut gestellt wurde, und an diesen Fragen Interessierte in den Bibliotheken vor leeren Regalen standen, war dies (nicht nur in der Musik) einer der Motivatoren, Frauen aus der Geschichte wieder in die Geschichtsschreibung zu integrieren. Damit war ein quantitativer Schritt getan, die (eher qualitative) Frage der Gender-Alterität aber blieb brisant (Ní Dhúill 2009): denn Standard wurde dann zunächst eine Ghettoisierung, ähnlich der im Bereich der sozialen Alterität genannten: das Exkludieren der so genannten Frauenmusikgeschichte aus der ansonsten unveränderten »Hauptgeschichte« (Hausen 1998). Die Alterität des biologischen Geschlechts war kurzerhand zu einem umso wirkmächtigeren Garanten für die Norm einer rein auf männliche Protagonisten fokussierten Geschichte geworden, was insbesondere dann auffällig ist, wenn man musikgeschichtliche Darstellungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts (die zum Teil vollkommen frauenfrei auskommen), mit solchen aus dem 18. oder 19. Jahrhundert vergleicht.

Methodische Alterität. Die Musikwissenschaften kennen viele, an historiographischen, sozialwissenschaftlichen, philosophischen, ethnographischen, kultur- oder naturwissenschaftlichen Nachbardisziplinen angelehnte Methoden. Für die Musikgeschichtsschreibung ist diese Methodenvielfalt bislang nur sehr eingeschränkt verwendet worden, ja zuweilen wurde mit dem Verweis auf eine Methodendivergenz das Historische vom A-Historischen getrennt, eine Identitätskonstruktion musikwissenschaftlicher Teildisziplinen, die es entlang diverser Phänomene von Musikkultur sicherlich zu überdenken gilt (Sweers 2016).

Alterität ist mithin keineswegs nur eine Frage des Ortes. Auch die Frage von Transkulturalität ist damit nicht nur eine der *regionalen* Andersheit. Es genügt mithin beim Umgang mit Transkulturellem nicht, Musikgeschichtsschreibung allein daraufhin zu betrachten, welche regionalen/nationalen Ausschnitte ausgewählt wurden. Der Blick auf Selektivität muss notwendigerweise mit dem auf Sequenzialität, Perspektivität und Kommunikativität verbunden werden, sodass auf diese Weise die Frage der Transkulturalität in den größeren Zusammenhang der musikhistoriographischen Selbstverortung gestellt werden kann: In dem, was ein/e Musikhistoriograph/in als Alterität ausweist und wie er oder sie damit umgeht – auslassen, markieren, werten, ... –, zeugt zunächst und vor allem von der Selbstverortung: »Das ›konstitutive Außen‹ [...] ist nicht nur Bedingung der Möglichkeit von Identität, sondern zugleich immer Teil derselben.« Und: Alteritätsdiskurse sind Machtdiskurse, auch in der Musikgeschichtsschreibung, in-

dem über kulturelle Identität einerseits über wissenschaftliche Deutungshoheit andererseits verhandelt wird.

Versuch eines Ausblicks: offenlegen – befragen – verstehen

Davon ausgehend, dass Transkulturalität in der Musikgeschichtsschreibung nicht nur eine Frage des Ausschnitts ist, kann eine Musikgeschichtsschreibung, die produktiv mit der transkulturellen Verfasstheit von Musikkultur umgehen will, nicht an dem Punkt stehen bleiben, Musiken aus *Regionen jenseits* einer zuvor definierten Grenze zu berücksichtigen. Damit wäre zwar bereits viel getan, aber – ganz im Sinne der Nicht-Einheit von Geschichte nach Karin Hausen – das historiographische Grundproblem nicht gelöst: Mit Hausens Hausmeta-pher gesprochen gäbe es dann zwar im bisherigen Gebäude von Musikgeschichte eine kleine Dachkammer für neue Gegenstände, oder sogar einen Anbau, aber das ursprünglichen Gebäude hätte sich nicht verändert.

Die Architektur des Hauses aber verändert sich nur mit der Reflexion über den Musik- bzw. Kulturbegriff – sowohl den eigenen, als auch den anderer Zeiten, Menschen und Regionen. Mit gutem Grund wäre dann auf einen bedeutungsorientierten Kulturbegriff zurückzukommen (Conrad/Kessel 1998; Daniel 2003; Reckwitz 2008), an den eine der transkulturellen Verfasstheit ihres Gegenstandes gewahre Musikgeschichtsschreibung anknüpfen kann, um auf diese Weise nicht eine teleologische Geschichtserzählung über einen privilegierte Quellentypus (Notenschrift) aus dem Bereich der (west)europäischen Kunstmusik zu favorisieren, sondern Musik als kulturelles Handeln vieler zu verstehen, das sich verdichtet zu »Verhaltenskomplexen«, die

[...] vor dem Hintergrund von symbolischen Ordnungen, von spezifischen Formen der Weltinterpretation entstehen, reproduziert werden und sich verändern. Diese Sinn- und Unterscheidungssysteme, die keinen bloßen gesellschaftlichen Überbau, sondern in ihrer spezifischen Form einer symbolischen Organisation der Wirklichkeit den notwendigen handlungskonstitutiven Hintergrund aller sozialen Praktiken darstellen, machen die Ebene der Kultur aus (Reckwitz 2008: 25).

Damit käme Musikgeschichtsschreibung die Aufgabe zu, Musik nicht als isoliertes und isolierbares Schriftphänomen zu betrachten, dieses als »Präparat« zu begreifen, dessen Homogenität »auf Kosten des kulturellen Kontextes des zu präparierenden Fundstücks oder musikgeschichtlichen Dokuments« (Wiener 2012: 91) geht, sondern sich die Vielfalt ihrer eigenen medialen Verfasstheit und ihres performativen Charakters (Bork 2013) bewusst zu machen. Im Sinne der

Partikularität von Geschichtsschreibung ist es zugleich notwendig, sich ihrer historischen Diskontinuitäten, ihrer »Unübersichtlichkeit« (Conrad/Kessel 1998) und ihrer eigenen Kontingenzen »gegenüber der begrifflichen und methodischen Kontextabhängigkeit der historischen Forschung« (Reckwitz 2008: 35) zu vergewissern. Alteritäten – die der Musikkulturen, aber auch die der eigenen Fachgeschichte – wären damit offenlegbar, Geschichtsnarrative befragbar, und als Teil von Identitätskonzepten verstehbar.

Literatur

- Babka, Anna. [o. J.]: »Alterität«. In: *produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung*. <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=7> (30.04.2018).
- Bork, Camilla. 2013. »Text versus Performance – zu einem Dualismus der Musikgeschichtsschreibung«. In: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*. M. Calella and N. Urbanek, Hg. Stuttgart – Weimar: Metzler, 383–401.
- Chladenius, Johann Martin: *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften*. Leipzig 1742, Nachdruck Düsseldorf 1969.
- Conrad, Christoph und Kessel, Martina, Hg. 1998. *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*. Stuttgart: Reclam.
- Dahlhaus, Carl, 1977: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig.
- Daniel, Ute. 2003. »Kulturgeschichte«. In: *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*, A. Nünning and V. Nünning, Hg. Stuttgart/Weimar: Metzler, 186–204.
- Dietrich, Cornelia. 2004. »Die ›Kinderszenen‹ von Robert Schumann: ein Ego-Dokument?«. In: *Der Bildungsgang des Subjekts. Bildungstheoretische Analysen*, S. Häder, H.-E. Tenort, Hg. Weinheim: Beltz, 85–99.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. 1991. *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper.
- Fußmann, Klaus. 1994. »Historische Formungen. Dimensionen der Geschichtsdarstellung«. In: *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, K. Fußmann, H. Th. Grütter, J. Rüsen, Hg. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 27–44.
- Hausen, Karin. 1998. »Die Nicht-Einheit der Geschichte als historiographische Herausforderung. Zur historischen Relevanz und Anstößigkeit der Geschlechtergeschichte«. In: *Geschlechtergeschichte und Allgemeine Geschichte. Herausforderungen und Perspektiven*, H. Medick and A.-Ch. Trepp, Hg. Göttingen: Wallstein, 15–55.
- Hentschel, Frank. 2006. *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*. Frankfurt/M.: campus.
- Karbusický, Vladimír. 1995. *Wie Deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*. Hamburg: von Bockel.
- Krämer, Sybille. 2009. »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹«. In: *Logik des Bildlichen. Zur*

- Kritik der ikonischen Vernunft*, M. Heßler and D. Mersch, Hg. Bielefeld: transcript, 94–122.
- Krämer, Sybille. 2014. »Trace, Writing, Diagram: Reflections on Spatiality, Intuition, Graphical Practices and Thinking«. In: *The Power of the Image. Emotion, Expression, Explanation*, A. Benedek and K. Nyiri, Hg. Frankfurt/M.: Peter Lang, 3–22.
- La Mara. 1872. *Musikalische Studienköpfe*. 2. Band: Leipzig: Weisbach.
- Löw, Martina. 2001. *Raumsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Ní Dhúill, Caitríona. 2009. »Biographie von ›er‹ bis ›sie‹. Möglichkeiten und Grenzen relationaler Biographik«. In: *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, Bernhard Fetz, Hg. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 199–226.
- Reckwitz, Andreas. 2008. »Die Kontingenzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm«. In: *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, A. Reckwitz, Hg. Bielefeld: transcript, 15–67.
- Riehl, Wilhelm Heinrich. 1855: »Des Tonsetzers Geleitsbrief«. In: *Hausmusik. Fünfzig Lieder deutscher Dichter. in Musik gesetzt von W[ilhelm] H[einrich] Riehl*, Stuttgart: J. G. Cotta.
- Riehl, Wilhelm Heinrich. 1861. *Die Familie. Die Naturgeschichte des Volkes*. Bd. 3. Stuttgart: J. G. Cotta.
- Riemann, Hugo. 1901. *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin/Stuttgart: Spemann.
- Rüsen, Jörn. 2013. *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau.
- Sweers, Britta. 2016. »Musikalische Global- und Globalisierungsgeschichten. Eine ethnomusikologische Perspektive auf Vermittlung von Musikgeschichte«. In: *Musikpädagogik der Musikgeschichte. Schnittstellen und Wechselverhältnisse zwischen Historischer Musikwissenschaft und Musikpädagogik*, L. Oberhaus, M. Unseld, Hg. Münster – New York: Waxmann, 215–228.
- Unseld, Melanie. 2016. »Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?« oder die Frage, »was das Netz des Historikers einfängt«. In: *Carl Dahlhaus' Grundlagen der Musikgeschichte. Eine Re-Lektüre*, F. Geiger, T. Janz, Hg. Paderborn: Wilhelm Fink, 61–78.
- Unseld, Melanie. 2017. »Argumentieren in Wissenschaft und Musik: Wilhelm Heinrich Riehls *Hausmusik* (1855)«. In: *Zum Selbstverständnis der Gender Studies. Methoden – Methodologien – theoretische Diskussionen und empirische Übersetzungen (= L'AGENDA*, Bd. 1), C. Onnen and S. Rode-Breymann, Hg. Opladen – Berlin – Toronto: Verlag Barbara Budrich, 121–128.
- Weigel, Sigrid. 2015. *Grammatologie der Bilder*. Berlin: Suhrkamp.
- Wiener, Oliver. 2012. »Schrift und Schriftlichkeit als mediale und kulturgeschichtliche Matrix in der Musikhistoriographie des späten 18. Jahrhunderts«. In: *Musik und kulturelle Identität. Band 2: Symposien B. D. Altenburg*, R. Bayreuther, Hg. Kassel: Bärenreiter, 90–100.

Abstract

Der Text geht anhand von einzelnen Beispielen von Musikgeschichtsschreibung der Frage nach, welche musikalischen Phänomen von wem, wann und warum als »fremd« beschrieben werden. Ausgegangen wird dabei von der Grundannahme, dass Alterität(en) relational zu denken sind und zugleich zutiefst mit der Selbstverortung der Beteiligten in Verbindung stehen. Der Blick auf das Fremde, die Frage, wie das Andere in Musikgeschichtsschreibung markiert und (nicht) integriert wird, beobachtet damit musikhistoriographische Grenzziehungen, was nicht geschieht, um diese zu bekräftigen, sondern um sie als Denkfigur zu untersuchen. Im weiteren Verlauf wird der Versuch unternommen, die Differenzbildungsprozesse nachzuvollziehen und offenzulegen, und zwar anhand eines Geflechts von (möglichen) Alteritäten: ästhetische, soziale, räumliche, materiale, methodische u. a.

KEYWORDS: Musikgeschichtsschreibung, Alterität, Differenzbildungsprozesse