

Der Kanon der Musik

Theorie und Geschichte

Ein Handbuch

Herausgegeben von
Klaus Pietschmann und
Melanie Wald-Fuhrmann

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86916-106-8

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Musikerparnass, Stich von Luigi Scotti, wahrscheinlich zwischen 1801 und 1807

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik
im RICHARD BOORBERG VERLAG GmbH & Co KG, München 2013
Levelingstr. 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Satzkiste GmbH, Johannesstraße 72, 70176 Stuttgart
Druck und Bindung: freiburger graphische betriebe GmbH & Co. KG,
Bebelstraße 11, 79108 Freiburg

Frank Hentschel

Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft

I

Carl Dahlhaus schrieb in seinen *Grundlagen der Musikgeschichte*:

Die musikalische Historiographie ist anders legitimiert als die politische. Sie unterscheidet sich von der politischen dadurch, dass die wesentlichen Relikte der Vergangenheit, die musikalischen Werke, primär als ästhetische Gegenstände gegeben sind und erst sekundär Quellen bilden, aus denen sich vergangene Ereignisse und Zustände erschließen lassen. Eine Musikgeschichte streng nach dem Muster der politischen Historie – eine Schilderung also, in der die Partitur der Neunten Symphonie lediglich als Dokument behandelt würde, das neben anderen Zeugnissen eine Rekonstruktion des Ereignisses der ersten oder einer späteren Aufführung erlaubt – wäre offenkundig eine Karikatur.¹

Zentral für Dahlhaus' Reflexionen auf die Methodik der Musikgeschichtsschreibung ist die Feststellung, dass sich die Historiografie der Musik im Unterschied zu den nicht auf Künste bezogenen Varianten der Geschichtsschreibung auf ästhetische Objekte bezieht, die in der Gegenwart eine Form direkter Präsenz besitzen, während politische Ereignisse lediglich als Vorgeschichte auf die Gegenwart bezogen sind. Die Illustration dieser These mittels des oben angeführten Zitats ist jedoch manipulativ. Denn warum eine der politischen Historiografie analoge Musikgeschichtsschreibung ausgerechnet darin bestehen sollte, nur Aufführungen als Ereignisse zu rekonstruieren, ist nicht einzusehen. Vielmehr dient diese Vereinseitigung der Perspektive dazu, die Behauptung zu stützen, das analoge Vorgehen führe zu einer »Karikatur«. Wenn es aber durchaus eine wichtige und charakteristische Fragestellung politischer Geschichtsschreibung ist, in welchem historischen Kontext und mit welcher Intention, sagen wir, Otto von Bismarck die kleindeutsche Lösung favorisier-

te und wie dies von seinen Zeitgenossen wahrgenommen und eingeschätzt wurde, dann lässt sich eine direkte Analogie zur Musikgeschichtsschreibung ohne Schwierigkeit herstellen: Natürlich sind es wichtige und charakteristische Fragen auch der historischen Musikwissenschaft, in welchem historischen Kontext und mit welcher Intention Beethoven die Neunte Symphonie geschrieben hat und wie sie von seinen Zeitgenossen wahrgenommen und eingeschätzt wurde.

Die kritische Durchleuchtung des Zitats führt daher vor Augen, dass mit ihm eine Situation vereinfacht werden soll, die eigentlich sehr viel komplexer und sehr viel weniger eindeutig ist: Zwischen der Neunten Symphonie von Beethoven und ihrem rezeptionsgeschichtlichen Dasein in der späteren Geschichte – auch ihrer ästhetischen Präsenz im 20. Jahrhundert – ist wissenschaftlich strikt zu unterscheiden. Die Neunte Symphonie ist so auf die Intentionen ihres Komponisten und auf die ideologiegeschichtlichen Strömungen hin zu untersuchen, die sie motiviert und hervorgebracht haben, wie die Entscheidung oder Tat eines Politikers. Wie die Symphonie in der Nachgeschichte – etwa 1942 durch Furtwängler zu Hitlers Geburtstag oder 1989 durch Leonard Bernstein zur Wiedervereinigung Deutschlands oder in einem aktuellen Abonnementkonzert – gebraucht und verstanden wurde und wird, ist eine prinzipiell davon zu unterscheidende Frage. Dass es leicht zu Verwischungen dieser Grenze kommen kann, liegt auf der Hand, stellt aber keine Eigenschaft von Kunstgeschichtsschreibung dar, die hinzunehmen wäre, sondern ein methodisches Problem, das es zu lösen gilt. Hinter der Überschreitung dieser sachlichen, historischen und methodischen Trennlinie steht das ästhetische Vergnügen: Der Genuss, den das Hören der Neunten Symphonie auch heute bereitet und der oftmals die Motivation für die Auseinandersetzung mit ihr liefert, steht der historischen Distanz im Wege, die dennoch zu postulieren ist, soll sich die Forschung auf eine schlüssige Methodik gründen.

II

Die Würdigung des Komponisten Antonio Sacchini in der aktuellen Auflage der *MGG* hebt an mit der Bemerkung, »aus heutiger Sicht« müsse »das hohe Ansehen, das Sacchini im Urteil seiner Zeitgenossen erfuhr,

¹ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, S. 13 f.

sicherlich relativiert und differenziert werden.«² Diese Feststellung, die ja direkt auf die Frage abzielt, welchen Platz ›die‹ Musikwissenschaft Sacchini in ihrem Kanon zuweist, führt die ganze Schiefelage und methodische Aporie einer historischen Wissenschaft vor Augen, die mit historisch nicht verorteten ästhetischen Werturteilen operiert. Das hohe Ansehen, das Sacchini zu Lebzeiten genoss, ist eine historische Tatsache, die so wenig relativiert oder differenziert werden kann wie die Tatsache, dass sich der Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789 ereignete. Abgesehen davon, dass prinzipiell historische Dokumente gefunden werden könnten, die solche Tatsachen als Fehlinformationen erscheinen lassen, kann an ihnen nicht sinnvollerweise gerüttelt werden.

Die zitierte Aussage ist deswegen abwegig, weil sie suggeriert, ›wir heute wüssten besser, welche Musik gut und welche weniger gut sei, könnten also das irrierte Urteil der Zeitgenossen wissenschaftlich korrigieren. Die Relativierung eines historischen ästhetischen Urteils ist allerdings nur dann möglich, wenn man annimmt, es gäbe überzeitliche und überindividuelle ästhetische Wahrheit und Objektivität. Die Tatsache, dass Sacchini ein überaus beliebter, mithin ein sehr wichtiger Opernkomponist der französischen Operngeschichte des 18. Jahrhunderts war, ist als ein Ausgangspunkt von Musikgeschichtsschreibung zu betrachten und nicht als unliebsamer Störfaktor, nur weil sie dem heutigen Geschmack widerspricht. Aufgabe einer historischen Wissenschaft kann es offenbar nur sein, die Voraussetzungen des damaligen Urteils zu rekonstruieren und aus ihrem ideologiegeschichtlichen Kontext heraus verständlich zu machen. Dass es Komponisten gab, deren Beliebtheit Jahrhunderte überdauert hat, darf nicht blind dafür machen, dass ästhetische Urteile immer zu einem großen Teil historisch geprägt sind. Ob es ideologiefreie ästhetische Urteile geben kann, ist kaum zu beurteilen; den Normalfall stellen sie jedenfalls nicht dar, und das spezifisch Historische wäre in einem solchen Sonderfall gerade nicht zu finden. Das ästhetische Urteil von Sacchinis Zeitgenossen ist objektiv und wahr in dem Sinne, in dem David Hume meinte, »all sentiment is right«.³ Doch eine andere als die subjektive Wahrheit kann es im Bereich des Geschmacksurteils nicht

2 Der Artikel lehnt sich an jenen des *New Grove* an: David DiChiera und Joyce Johnson Robinson, »Sacchini, Antonio«, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online* <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24251> [letzter Zugriff am 8.7.2012].

3 David Hume, »Of the Standard of Taste«, in: *Essays. Moral, Political and Literary*, hrsg. von Eugene F. Miller, Indianapolis 1985, S. 226–249, hier S. 230.

geben.⁴ Musikhistoriografie wird zu einer methodisch nicht zu rettenden Disziplin, wenn sie mit modernen ästhetischen Maßstäben historische Werke auswählt und daraus eine Geschichtserzählung konstruiert. Und Musik, die in einer Zeit besonders beliebt war, verdient, in der Historiografie auch entsprechend hervorgehoben zu werden. Die Rekonstruktion und Interpretation von Vergangenheit braucht sich nicht darum zu kümmern, was Hörerinnen und Hörern der Gegenwart gefällt oder nicht.

Dass es ästhetische Aspekte geben mag, die überzeitliche Gültigkeit besitzen, lässt sich nicht ausschließen. Sie aber wären allererst zu erarbeiten. Und den Hauptteil der historisch relevanten Aspekte bilden sie gerade nicht.

III

Es hat den Anschein als erlebe die einst angezweifelte Legitimität eines Kanons in den letzten Jahren eine Rehabilitation. Um dies historisch zu untermauern, müsste man eine Quellenschau betreiben, die hier nicht beabsichtigt ist. Aber eine der dann sicherlich heranzuziehenden Quellen wäre die von Marcel Reich-Ranicki im Suhrkamp Verlag herausgegebene Reihe *Der Kanon. Die deutsche Literatur*. Man kann sie in handlichen, bunten Köfferchen erwerben, die die relevante deutsche Literatur enthalten, abgepackt in Essays, Gedichte, Dramen, Erzählungen und Romane. Auf der zugehörigen, mittlerweile nicht mehr aktiven Website sind sie alle nebeneinander abgebildet; und da auf allen Köfferchen aus Gründen der Werbestrategie das Antlitz des Herausgebers prangt, wird der Betrachter von dessen Präsenz geradezu erdrückt. Das ist kein Zufall, sondern reflektiert zum einen den Charakter des Herausgebers und zum anderen die Tatsache, dass ein Kanon die Setzung von Autoritäten darstellt.

4 Selbst wo sich semantische Bezüge zu moralischen, politischen oder anderen Inhalten herstellen lassen, die möglicherweise bewertet werden können, scheint dies zu gelten. Denn was in solchen Ausnahmefällen bewertet wird, ist gerade nicht das Ästhetische, sondern eben das Moralische oder Politische. Inwiefern sich diese Grenze theoretisch klar ziehen lässt, mag hier offenbleiben. (Praktisch lässt sie sich sicher nicht ziehen, doch interessiert hier das Prinzipielle.)

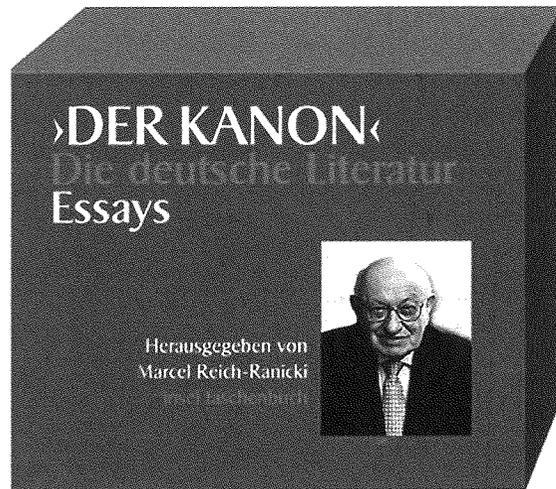


Abb.: *Der Kanon.*
Die deutsche Literatur

Es lohnt sich nicht, auf den rechtfertigenden Text Reich-Ranickis einzugehen, mit dem dieser – wiederum ausgestattet mit Autoritätsporträts – Bedenken gegen den Sinn und die Legitimität eines Kanons zu zerstreuen sucht, indem er die naheliegenden Kritikpunkte vorwegnimmt.⁵ Es genügt, auf ein wichtiges Scheinargument einzugehen: Reich-Ranicki begreift den Kanon als eine Krücke, auf die er beispielsweise angewiesen sei, wenn er sich romanischer Literatur zuwenden wolle. In der Tat ist es so, dass man jemanden nach Tipps fragt, wenn man sich mit Gegenständen auseinanderzusetzen beabsichtigt, mit denen man sich selbst noch nicht gut auskennt. Mit einem Kanon hat das aber gar nichts zu tun. Die *Süddeutsche Zeitung* gab ihrer DVD-Reihe den Untertitel »100 Lieblingsfilme der SZ-Kinoredaktion«. Sie erhob also gar nicht den Anspruch, die objektiv wichtigsten oder besten Filme zu präsentieren. Die Reihe bekannte sich zur Subjektivität des der Auswahl zugrunde liegenden Geschmacksurteils. Das war ehrlich, und so etwas kann natürlich hilfreich sein. Auf den Ausgaben der SZ-Cinemathek fanden sich keine Abbildungen der Mitarbeiter. Subjektivität des Geschmacksurteils und Personenkult stehen hier in umgekehrtem Verhältnis zueinander. Reich-Ranickis Pose signalisiert gerade nicht persönliche Auswahl, sondern Autorität. Er

⁵ Marcel Reich-Ranicki, »Brauchen wir einen Kanon?«, online unter http://www.der-kanon.de/index2/ranicki_kanon.html [letzter Zugriff am 27. 2. 2010, Artikel mittlerweile nicht mehr unter dieser Adresse einzusehen].

nennt die Auswahl nicht seine Lieblingsliste der deutschen Literaturgeschichte, wogegen nichts einzuwenden wäre, sondern Kanon, und suggeriert damit, die Setzung habe überpersonalen, eben gesetzlichen Anspruch. Der springende Punkt liegt darin, dass der Kritiker sein Privatteil implizit als unerschütterliche Wahrheit deklariert. Die Autorität, die sich in der Übermacht des Porträts einerseits verrät und andererseits durch sie vermittelt wird, dient dazu, die Subjektivität des Geschmacksurteils zu verbergen, das dem Auswahlmechanismus in Wahrheit auch hier zugrunde liegt. Der Werbeslogan »Hier ist es getan« braucht nicht unter rhetorischen und literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten kommentiert zu werden; es reicht aus, auf ihn zu verweisen.

Der autoritativ-autoritäre Gestus lässt sich auch an den Inhalten von Zitaten belegen. Klickte man das Poesie-Köffchen an, empfing einen eine Feststellung Reich-Ranickis: »Die Lyrik ist weder die bedeutendste noch die wichtigste Gattung der Literatur, aber die persönlichste, die empfindlichste, die zarteste und die reichste. Unser Kanon zeigt den ganzen Reichtum der deutschen Poesie.« Wollte man versuchen, diese Aussage auf rationale, im Einzelnen belegbare Argumente zurückzuführen, so käme man nicht weit. Die Aussage ist so inhaltsleer, wie sie bedeutungsschwanger ist. Sie ist reines Autoritätsgehabe wie das Kanonpaket insgesamt.

IV

Unlängst kam ein Student in meine Sprechstunde und fragte, ob man am Institut nicht eine Liste mit Werken aus der Musikgeschichte austeilen könne, die sich die Studierenden dann im Laufe ihres Studiums erarbeiten könnten. Das war natürlich eine erfreuliche Begegnung, weil der Student Engagement und Interesse zeigte. Er kannte sogar meine Haltung zur Kanonfrage und hoffte, mir zuvorzukommen: Er verlange keinen Kanon, fügte er hinzu. Nach einigem Hin und Her schlug ich vor, wir könnten am Institut eine Liste mit der »Lieblingsmusik« der Dozierenden installieren, doch das wollte er auch nicht. Es klang ihm ganz offensichtlich zu beliebig. Da der Student weder einen Kanon noch eine Liste mit Lieblingswerken haben wollte, fragte ich, was er denn wolle. Natürlich wusste er nichts zu antworten. Offenbar hatte er die Kanonkritik zwar »irgendwie« verstanden, aber noch längst nicht in ihrer Tragweite durchschaut.

Nun bietet es sich an dieser Stelle an zu differenzieren, indem man die Frage stellt, an wen sich der Kanon richtet und welches Ziel mit ihm verfolgt wird. Der Kanon, der sich in den deutschen Musikgeschichten des 19. Jahrhunderts abzeichnet, diene unter anderem politischen Zielen, die mit der nationalen und bürgerlichen Identitätsbildung zusammenhängen. Ein Kanon mag auch auf das menschliche Bedürfnis reagieren, in der Flut von Informationen nicht die Orientierung zu verlieren. In dem gängigen, aber problematischen Konzept von Allgemeinbildung sind beide zuvor genannten Funktionen des Kanons ebenfalls greifbar, zumal der musikhistorische Kanon auch als Bestandteil der Allgemeinbildung gilt. Der Student hatte ein anderes Bedürfnis: Er suchte nach Hilfe bei der Erschließung von Musikgeschichte. Der von ihm erhoffte Kanon wäre ein pädagogisches Konstrukt. Die Legitimität solcher Funktionen, die sich natürlich überschneiden und vermischen, hängt einerseits vom jeweils übergeordneten Ziel ab, also den politischen Interessen, den psychologischen bzw. anthropologischen Bedürfnissen oder pädagogischen Motivationen etc., andererseits hängt es auch von der jeweiligen Auswahl ab, die zu begründen wäre.

Sofern es aber um die wissenschaftliche Erschließung von Musikgeschichte – und damit auch die universitäre Lehre – geht, ist Kanonbildung abzulehnen und von daher auch die ehemalige Praxis der Denkmalausgaben zu kritisieren. Natürlich ist vorstellbar, dass sich im Laufe der Fachgeschichte Werke oder Zusammenhänge herauskristallisieren, die Paradigmatisches illustrieren und deshalb häufiger angesprochen werden als andere. Ich selbst z. B. komme immer wieder auf Joseph Haydn zu sprechen, weil David P. Schroeder den möglichen Zusammenhang zwischen Haydns späteren Symphonien und aufklärerischem Denken in so glänzender Weise plausibel gemacht hat.⁶ Aber das ist natürlich etwas anderes als ein Kanon. Die Erkenntnisinteressen der historischen Forschung sind auch viel zu vielfältig: Werke, die für die Erforschung von Musik und Politik zentral sein können wie Joachim Raffs Symphonie *An das Vaterland* oder Richard Strauss' *Olympische Hymne*, sind andere als Werke, die rezeptionsgeschichtlich aufgrund ihrer Beliebtheit auch in der Nachgeschichte von besonderem Interesse sind wie die Opern Verdis oder die Alben der Beatles. Wiederum andere Werke sind für die Erforschung des Zusammenhangs von Musik und Religion paradigmatisch,

6 David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment: The Late Symphonies and Their Audience*, Oxford 1997.

beispielsweise ein Lied der Hildegard von Bingen oder ein neues Hymnenbuch der Unitarian Church usw. Doch die Anzahl der sinnvollen Fragestellungen ist nicht abzusehen; und die Werke von paradigmatischer Relevanz ändern sich mit jeder Fragestellung. Eine Instanz, die vorschreibt, welche Erkenntnisinteressen wichtiger seien als andere, welche Fallbeispiele also Vorrang beanspruchen dürfen, gibt es nicht, und gäbe es sie, wäre das Ende der Wissenschaft besiegelt. Denn auch für historische Wissenschaften darf Paul Feyerabends *Maxime des »anything goes«*⁷ Geltung beanspruchen, die kein Aufruf zur Beliebigkeit ist, wohl aber zur endlosen Erprobung immer neuer Erklärungsmodelle.

V

Die Problematik des ästhetischen Werturteils verstellt den Blick rasch für die Frage, ob die historische Musikwissenschaft überhaupt werten soll. Es gibt objektive Wandlungen der ästhetischen Maßstäbe im Laufe der Geschichte, und es gibt objektive Differenzen der ästhetischen Werte, die auf Differenzen sozialer Milieus zurückzuführen sind. Üblicherweise ist es die Aufgabe der Geschichtswissenschaften, solche Differenzen herauszuarbeiten und zu interpretieren, aber natürlich nicht als Richterinnen darüber aufzutreten. In diesem Sinne nimmt die Musikhistoriografie eine Metaebene ein. Diese liegt nicht deshalb vor, weil sie ihren Darstellungen ein höheres – wahreres – ästhetisches Urteil zugrunde legt, denn ihr Urteil könnte niemals wahrer sein als das der betroffenen historischen Individuen und Gruppen. Eine Metaebene liegt deshalb vor, weil die Musikgeschichtsschreibung sich des Urteils enthält und die historisch, sozial und kulturell bedingten Urteile der Vergangenheit als Fakten befragt und interpretiert. Die Nutzung eines Kanons in der historischen Arbeit führt daher zu einem bedenklichen methodischen Widerspruch: Während das Ziel darin besteht, Vergangenheit zu verstehen, wird das dazu herangezogene Material mit Hilfe heutiger ästhetischer Wertkriterien ausgewählt (die überdies einem bestimmten Milieu entstammen).

Zwar hat Thomas S. Kuhn gezeigt, dass man, streng genommen, mit sehr viel mehr Fingerspitzengefühl auch an derartige Probleme herange-

7 Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt/M. 1986.

hen muss:⁸ Aber grob gesprochen ist es durchaus legitim, die Entdeckung eines natürlichen Objekts, beispielsweise des Sauerstoffs, historisch zu erzählen, indem man dessen Existenz voraussetzt. Doch genau hier kommt das spezifisch Historische des ästhetischen Urteils ins Spiel: Sauerstoff war schon immer vorhanden, auch als das Objekt selbst noch nicht entdeckt war und man folglich auch keinen Begriff dafür haben konnte. Das ästhetische Urteil hingegen ist eine kulturelle, keine natürliche Tatsache; es ist nichts, dessen Richtigkeit oder Falschheit man im Laufe der Geschichte erkennt, sodass frühere Urteile korrigiert werden könnten. Während die Entdeckung des Sauerstoffs die Annahme, es existiere ein »Phlogiston« genannter Stoff, falsifiziert hat, lässt sich ein ästhetisches Urteil durch geschichtlich bedingte Geschmackswandlungen niemals falsifizieren. Sie bleiben wahr. Die daher offenkundig notwendige Historisierung des ästhetischen Urteils jedoch schließt die Bildung eines Kanons aus (es sei denn, man definierte diesen Begriff neu).

Das ist aber gar kein Problem, denn im Umkehrschluss bedeutet dies ja, dass jedes ästhetische Urteil objektiv wahr ist: Dass die Zeitgenossen eines beliebigen Komponisten dessen Werke auf die eine oder andere Weise beurteilt haben, dass im Laufe der Rezeptionsgeschichte diese oder jene Selektionen getroffen wurden, sind belegbare historische Tatsachen, mit denen sich arbeiten lässt. Allerdings handelt es sich beim Urteil von Zeitgenossen nur um eine einzige von prinzipiell unendlich vielen möglichen historischen Tatsachen, die die Materialauswahl und -interpretation lenken, und aus denen sinnvolle historische Erkenntnisse abgeleitet werden können. Musik, die wenig erfolgreich war, kann dennoch überaus aufschlussreich sein – beispielsweise Mendelssohns *Oedipus auf Kolonos* für die Rolle der Musik im Kontext des Bildungsbürgertums, für das Verhältnis des preußischen Hofes zum Bürgertum, den Historismus des 19. Jahrhunderts, die interdisziplinäre Zusammenarbeit von Altphilologen und Komponisten usw. Ebenso kann das Urteil der Rezeptionsgeschichte über ältere Musik für das Verständnis der urteilenden Zeit oder das urteilende Milieu bedeutsam sein. Dass Mendelssohn in der späteren Rezeptionsgeschichte zu einem Problem wurde, sagt deutlich mehr über diejenigen aus, die das Problem hatten,⁹ als über Mendelssohn und seine Musik.

8 Thomas S. Kuhn, *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M. 1969, insb. S. 65–78.

9 S. dazu Albrecht Riethmüller, »Das Problem Mendelssohns«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59 (2002), S. 210–221.

Im Übrigen aber ist es ganz gleich, welche Musik sich im Laufe der Rezeptionsgeschichte durchgesetzt hat. Die Musikwissenschaft hat sich überhaupt nicht danach zu richten. Warum eine zu einer beliebigen späteren Zeit erfolgreichere Musik auch diejenige Musik sein sollte, an der sich historische Zusammenhänge am besten aufzeigen lassen, ist mindestens fraglich. Ästhetische Werturteile können jederzeit Gegenstand der Musikwissenschaft sein, sie aber selbst zu fällen, scheint nicht zu ihren Möglichkeiten und daher auch nicht zu ihren Aufgaben zu gehören.

VI

Cum grano salis formuliert waren traditionelle, groß angelegte Musikgeschichten stets Geschichten der guten Musik. Von »groß angelegten« Musikgeschichten muss man deswegen sprechen, weil es Einzelstudien zu allen möglichen, z. B. nur regional interessierenden Personen, in durchaus großer Zahl gibt. Rückt man aber umfassende Musikgeschichten ins Blickfeld, die von den vermeintlichen Rand- und Nebenfiguren, den Seiten- und Peripheriegebieten absehen, so wird deutlich, was gemeint ist. Natürlich ist die Rechtfertigung, mit der einzelne Komponisten betrachtet werden, vielfältig: Als Begründung für die historiografische Selektion werden Kriterien wie Innovation oder Einfluss herangezogen, die die »Bedeutung« eines Komponisten ausmachen sollen. An den entscheidenden Wegmarken aber wird klar, dass das eigentliche Kriterium die Qualität der Musik ist – oder eben das Geschmacksurteil des Historikers, was auf dasselbe hinausläuft: Die Einbeziehung von Palestrina, Monteverdi, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz und Verdi bedarf keiner weiteren Legitimation. Diese Komponisten wurden u. a. als zentrale Figuren der Musikgeschichte betrachtet, weil die Qualität ihrer Musik gleichsam das Lebenselixier der Musikhistoriografie darstellte. Ungefähr dies meinte ja auch Carl Dahlhaus, als er am Beispiel der Neunten Symphonie von Beethoven in dem eingangs angeführten Zitat eine Karikatur von Musikgeschichtsschreibung entwarf. Deren Gegenstand ist die Beethoven'sche Symphonie nicht einfach als historisches Dokument, sondern als ein Objekt aktuellen ästhetischen Genusses. Die Symphonie ist, vereinfacht gesagt, Gegenstand der Musikwissenschaft, weil sie ästhetisch für gut befunden wird.

Ich möchte nun nicht darauf hinaus, dass das ästhetische Urteil über Musik überaus problematisch ist, weil es erstens wissenschaftlich nicht zu

begründen ist¹⁰ und zweitens historischen Wandlungen unterliegt, die eine Historiografie nicht übergehen kann, sondern ernst nehmen und interpretieren muss. Erst recht möchte ich nicht darauf hinaus, dass es viel mehr Komponisten gab als die bekannten Heroen der Musikgeschichte. Das scheinbare Problem der angeblich oder tatsächlich verkannten Genies, der Komponisten zweiten Rangs oder der sogenannten »Kleinmeister« tangiert die Prinzipien der herkömmlichen Musikgeschichtsschreibung überhaupt nicht. Vielmehr zielen diese Überlegungen darauf ab, dass es sich bei der herkömmlichen Musikgeschichtsschreibung um eine sehr kuriose Form des historischen Denkens handelt, nämlich eine merkwürdig unhistorische Form historischen Denkens.

Man kann dies plakativ, ja platt vielleicht, aber sehr treffend mittels einer Analogie verdeutlichen: Dass sich Historiker mit Hitler befassen, setzt gerade nicht voraus, dass sie ihn »gut« finden. Auch für eine methodisch konsistente Musikgeschichtsschreibung scheint es nötig zu sein, diese Frage auszublenden. Nicht das Geschmacksurteil des Historikers, aber auch nicht das Geschmacksurteil der Nachwelt insgesamt sind Kriterien für eine historisch plausible Auswahl musikgeschichtlicher Gegenstände, Tatsachen und Ereignisse. Mit Hitler beschäftigt sich die Geschichtswissenschaft u. a. deswegen, weil der Nationalsozialismus die Geschichte, wenn auch negativ, überaus nachhaltig beeinflusst hat. In der Musikgeschichte ließe sich in der Idee des kompositionsgeschichtlichen oder stilistischen Einflusses hierzu eine Analogie finden. Aber die Interessen der Geschichtswissenschaft sind viel breiter angelegt. So fragt sie in Bezug auf Hitler auch danach, wie es zu einer solche Katastrophe kommen konnte, welche Verwandtschaften zu anderen faschistischen oder faschistoiden Tendenzen der damaligen Zeit bestanden usw. Keinesfalls ist es für die Geschichtswissenschaft wesentlich, ob die behandelten Objekte und Vorgänge gut waren. Der musikbezogenen Historiografie stehen eigentlich dieselben Perspektiven offen: Komponierende Aristokraten sind eine musikhistorische Tatsache, die ebenso bedeutend ist wie die Werke Bachs, nicht weil sich unter ihnen bemerkenswerte »Kleinmeister« befinden mögen, sondern weil die Tatsache viel über soziale Praktiken des Hoflebens verraten könnte. Grétry und Méhul sind musikhistorisch nicht deswegen ebenso bedeutend wie Mozart, weil sie erheblichen Einfluss auf Beetho-

10 Diesen Gedanken habe ich an anderer Stelle ausführlich entwickelt: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt/M. – New York 2006, S. 29–44.

ven hatten, sondern weil sie für die Frage nach dem Verhältnis von Revolution und Musik zentral sind. Das 1927 erschienene neue Hymnenbuch der Mormonen ist ein Zeugnis, das dann wichtiger ist als etwa Strawinskys im selben Jahr uraufgeführter *Oedipus Rex*, wenn man dem historischen Zusammenhang von Musik und Kirche nachgeht usw.

VII

Im Artikel »Jean Cocteau« der neuen *MGG* ist zu lesen, »ein größerer ästhetischer Gegensatz als derjenige zwischen [Groupe des] *Six* und Wiener Schönberg-Kreis« sei »kaum vorstellbar.«¹¹ Die Vorstellungskraft braucht man hingegen gar nicht zu bemühen, um sehr viel größere ästhetische Gegensätze aufzutun: Louis Armstrong entwickelte zur selben Zeit zunächst in New Orleans, dann in Chicago seine solistische Kunst; und in Berlin brillierte Friedrich Hollaender mit seinen Kabarett-Liedern. Ästhetische Gegensätze bemessen sich nicht nur danach, welche Maßstäbe man anlegt, sondern vor allem auch danach, welche Werke man überhaupt mit in die Abwägungen einbezieht. Der Kanon ist ein Werkzeug, das dazu dient, eine irrationale Vorauswahl zu treffen, um auf deren Grundlage scheinbar einleuchtende historische Aussagen formulieren zu können. Die für die Radikalisierung des ästhetischen Gegensatzes zwischen Schönberg-Kreis und *Groupe des Six* notwendige Verbergung anderer Musiken wird vom Kanon geleistet, der sie ausgrenzt. An dieser Stelle nur vom Kanon zu reden, verkürzt den Sachverhalt freilich, insofern auch Ideen der autonomen Kunst oder der Hochkultur im Spiel gewesen sein dürften, aber sie hängen ihrerseits aufs Engste mit der Kanonisierung zusammen. Dass man inzwischen längst von einem Kanon in Jazz und populärer Musik sprechen kann, entschärft das Problem nicht, sondern spitzt es zu: Weitgehend unabhängig voneinander arbeiten nun Musikhistoriker an ihren Teilgeschichten, die denselben problematischen Prinzipien gehorchen und einen wirklich historischen Blick auf die Komplexität des historisch Tatsächlichen erschweren.

Greift man willkürlich und beispielhaft einmal musikalische Werke bzw. Ereignisse des Jahres 1927 heraus, lässt sich demonstrieren, mit welcher teils ästhetischen, teils sozialen oder politischen, teils technischen

11 Jens Rosteck, Artikel »Jean Cocteau«, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 4, Kassel – Stuttgart 2000, Sp. 1306–1317, hier Sp. 1308.

und medialen, teils funktionalen Vielschichtigkeit die musikbezogene Geschichtsschreibung konfrontiert wäre, deren Neben-, Mit- und Gegeneinander sie vor allem zu erklären hätte. Schon das relevante Material nur dieses einen Jahres ist so reichhaltig, dass es einzuschüchtern vermag. Es wäre ermüdend, es aufzulisten, aber es lohnt sich, einige willkürliche Beispiele herauszugreifen: Béla Bartók schreibt – ebenso wie Arnold Schönberg – sein Drittes Streichquartett. Walter Ruttman »komponiert« seine *Symphonie einer Großstadt*, Arthur Honegger seine *Antigone* und Dimitri Schostakowitsch seine Zweite Symphonie. René Bertrand entwickelt das Dynaphone. Fred und Adele Astaire sind an der Produktion von Ira und George Gershwins *Funny Face* beteiligt. Alois Hába publiziert seine *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*. Franz Lehár stellt den *Zarewitsch* fertig. George Antheil führt sein *Ballet mécanique* auf. *The Jazz Singer* kommt in die Kinos. Alexander László experimentiert mit der Farborgel. Arseny Michailowitsch Avraamov entwickelt seine Theorie des »universalen Tonsystems«. Vladimir G. Ehrenbergs *Vampuka, die afrikanische Braut* wird zum 1000. Mal aufgeführt. Charles Ives arbeitet an seiner *Universe Symphony*. Friedrich Hollaender schreibt *Bei uns um die Gedächtniskirche 'rum*, Fats Waller den *Lenox Avenue Blues*. Die Schallplattenfirma CBS wird aufgebaut. Henry Cowell gründet die Zeitschrift *New Music*. Jerome Kerns *Showboat* wird aufgeführt. Louis Armstrong komponiert *Struttin' With Some Barbecue*. Die Unitarian Church und die Mormonen geben Hymnenbücher heraus.

Auch wissenschaftliche Historiografie muss es nicht unbedingt leisten, sämtliche dieser Daten, Gegenstände und Ereignisse in einer Geschichte unterzubringen, aber sie muss sich des Materials bewusst sein, die jeweilige Auswahl begründen und dabei jegliche der musikbezogenen Informationen prinzipiell als gleichberechtigt anerkennen. Es ist nicht zu leugnen, dass relative Unabhängigkeiten unterschiedlicher musikalischer und sozialer Milieus existieren; und dies wird sich auch in der Geschichtsschreibung widerspiegeln, aber man darf weder übersehen, dass die Querbezüge meist komplexer sind, als es den Historikern vorderhand klar ist, und dass es Zusammenhänge aufgrund von Negation oder aufgrund von komplementären Verhältnissen geben kann, die sich nicht erschließen, wenn der Blickwinkel zu rasch eingeschränkt wird, wie es meistens der Fall ist. Noch sollte man übersehen, dass die Gleichzeitigkeit so unterschiedlicher musikalischer Ereignisse ein interessanter Sachverhalt ist, dass man ihn ebenso gut ins Zentrum der Historiografie rücken

könnte. Den Sinn einer Musikgeschichte der 1960er Jahre, die Pierre Boulez, nicht jedoch Jimi Hendrix einbezöge – oder umgekehrt –, wäre wohl schwer zu rechtfertigen. Die apriorische Einschränkung des relevanten Materials mittels Kategorien wie »Kunstmusik« oder »artifizielle Musik« scheidert daran, dass weder »Kunst« noch »Artifizialität« als definiert gelten können, zumal solche Definitionen historischen und sozialen Wandlungen unterliegen. (Definierbar ist »nur das, was keine Geschichte« hat.¹²) Der Kanon ist – gerade auch weil es »den« Kanon gar nicht gibt, sondern eher so etwas wie ein »Prinzip Kanon«, das hinreichend flexibel ist, um sich dem kritischen Sturz zu entziehen – eines der stärksten Mittel der Selektion. Der Kanon macht, als Ausblendmechanismus, Geschichtsschreibung einfach, aber über die historische Realität erfährt man je weniger, desto strenger der Kanon ist. Am meisten – heißt dies im Umkehrschluss – erfahren wir dann, wenn er aufgehoben ist.

12 Friedrich Nietzsche, »Zur Genealogie der Moral« (1887), in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München u. a. 1980, Zweite Abhandlung, § 13, S. 317.