Klaus Pietschmann · Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.)

Der Kanon der Musik

Theorie und Geschichte
Ein Handbuch

et+k
edition text + kritik

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 E-ISBN 978-3-86916-981-1

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

Inhalt

Einführung *9*

Ernst Ludwig Gerber: Ueber die Mittel das Andenken an verdiente Tonkünstler auch bey der Nachwelt zu sichern *25*

I. Die aktuellen Debatten um den Kanon. Eine Gegenstandsbestimmung

Karol Berger: Fünf Thesen zum Kanon
Versuch einer konzeptuellen Klärung *47*

Anselm Gerhard: »Kanon« in der Musikgeschichtsschreibung
Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche *54*

Frank Hentschel: Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft *72*

Michael Walter: Kanonbildung durch begründetes Werturteil in der Musikwissenschaft *86*

Jan Assmann: Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels *101*

Anett Lütteken: Zu Recht vergessen?
Notizen zur Leistungsfähigkeit des kollektiven Urteilsvermögens *119*

Hans-Joachim Hinrichsen: Klassizität – Werturteil – Kanon
Die Kanonisierung musikalischer Werke als Problem der Historiografie *140*

Wolfgang Fuhrmann: Gescheiterte Kanonisierungen
Drei Fallstudien zu Hasse, Paisiello und C. Ph. E. Bach *160*

II. Zur Geschichte musikalischer Kanones

Mittelalter und Frühe Neuzeit

Klaus Pietschmann: Kirchenmusikalische Kanonbildung im Kontext mittelalterlicher Heiligkeitskonstruktion *199*

Therese Bruggisser-Lanker: Gregor der Große und der Gregorianische Choral
Kanonisierung im Zeichen göttlicher Inspiration *215*

Anna Maria Busse Berger: Wann wurde das Notre-Dame-Repertoire kanonisch? *268*

Cristina Urchueguía: Josquin in den Renaissance-Handschriften aus Toledo
Medialität und musikalischer Kanon im Zeitalter der ersten Medienrevolution *293*

Nicole Schwindt: Popularisierung, Kanonbildung und humanistisches Geschichts- und Nationsbewusstsein
Georg Forsters *Teutsche Liedlein* (1539) *326*

Melanie Wald-Fuhrmann: Caesare iubente?
Fürstliche Repertoirepolitik in der Frühen Neuzeit zwischen Repräsentation, Identitätsbildung und Memoria *343*

Karsten Mackensen: Enzyklopädie und Kanon
Die Repräsentation praktischer Musik in Wissenssummen der Frühen Neuzeit *376*

19. und 20. Jahrhundert

Peter Niedermüller: Ein »historischer Nullpunkt« des Kanons?
Das Konzertleben im Wien Beethovens *415*

Axel Beer: Musikalische Gesamtausgaben im deutschsprachigen Raum um 1800 und ihre Propagierung in der Presse *436*

Arne Stollberg: »Wie wackelig! Macht das hübsch fest!«
Wagners *Meistersinger* und die Kanonisierung des Provisorischen *461*

Stefan Keym: Germanozentrik versus Internationalisierung?
Zum Werk- und Deutungskanon des »zweiten Zeitalters der Symphonie« *482*

Ivana Rentsch: Mit Politik vermengte Töne
Konzepte von Nationalmusik im Spiegel der tschechischen Debatte *518*

Christian Thorau: Werk, Wissen und touristisches Hören
Popularisierende Kanonbildung in Programmheften und Konzertführern *535*

Inga Mai Groote: Die »jeune école russe« als Gegenkanon in Frankreich *562*

Doris Lanz: »Avantgarde« als Kanon
Politisch-ideologische Implikationen der Kanonbildung im westdeutschen Musikschrifttum nach 1945 *591*

Anne C. Shreffler: Musikalische Kanonisierung und Dekanonisierung im 20. Jahrhundert *606*

René Michaelsen: »The song is ended (but the melody lingers on)«
Zu Kanonisierung und »Standards« im Jazz *626*

Simon Obert: 500 Songs, eine Halle und die Macht des Namens
Zur Kanonisierung populärer Musik *649*

Philip V. Bohlman: *Altneuland, Pfade in Utopia* und die *Reise nach Jerusalem*
Musikalische Wegweiser zur Kanonisierung der jüdischen Geschichte *675*

III. Mediale und systematische Aspekte der Kanonbildung

Fabian Kolb: Strategien, Konzepte und Funktionen von »Selbstkanonisierung«, oder: Komponisten als Agenten ihres eigenen Nachruhms
Eine Spurensuche von Machaut bis Stockhausen *697*

Katelijne Schiltz: »Perché l'opera lauda la perfezion del auttore«
Die Macht der Namen aus der Perspektive Gioseffo Zarlinos *790*

Jürgen Heidrich: Kanonbildung durch Notendruck *804*

Martin Elste: Neue Aspekte des Kanonischen im Jahrhundert des Lautsprechers
Reflexionen über den geschichtlichen Verlauf einer Kanonbildung durch die und mit den Speichermedien des Klanges *818*

Andrea Gottdang: Porträts, Denkmäler, Sammelbildchen
Ein visueller Kanon der Musik? *832*

Friedrich Geiger / Tobias Janz: Ökonomie und Kanon *858*

Anhang

Auswahlbibliografie *891*

Register *903*

Einführung

Mit dem Kanon verhält es sich beinahe wie mit der Zeit für Augustinus: Je länger man über ihn nachdenkt, desto mehr entzieht er sich dem robusten gedanklichen Zugriff. Sein Inhalt, im ersten Affekt als klar definierte Liste präsent, löst sich in Nebel auf. Stattdessen wird er selbst, sein Wesen, seine Funktion, zum entscheidenden Problem, vor das sich das Nachdenken über ihn gestellt sieht.

Ist der Kanon also ein Mythos? Tatsächlich teilt er, auf der generischen Ebene, manche Eigenschaften mit Mythen: Eine Urgestalt, eine verbindliche Quelle, ein gültiges Dokument für ihn gibt es nicht. Er existiert stattdessen zunächst immateriell, in der Vorstellung möglichst vieler als Bildungsgut einerseits, als Maßstab für künstlerische Größe, Exzellenz und Bedeutung andererseits. Habhaft zu werden vermag man seiner erst in sekundären, vermittelten Materialisierungen, die zugleich immer bereits eine Deutung, Umdeutung, Weiterschreibung des Kanons sind, oder – und das hat die westliche Welt in den vergangenen zwei, drei Jahrzehnten erlebt – als Gegenstand von Kritik.

Umso überraschender und seltener ist ein Artefakt wie dasjenige, das den Umschlag dieses Handbuchs ziert und den Anspruch auf Kanonizität mit seltenem Aplomb vor sich her trägt: Es handelt sich dabei um einen wohl zwischen 1801 und 1807 in Florenz erschienenen[1] und dem Marchese Giuseppe Antonio Corsi, einem bedeutenden und kunstsinnigen Florentiner Patrizier, gewidmeten Stich im Großfolio-Format. Für den Entwurf zeichnete der Florentiner Maler und Kunst-Konservator Luigi Scotti[2] verantwortlich. Man erkennt einen felsigen, efeubewachsenen Bergkegel, um dessen Spitze Wolken wallen. Zwangsläufig evoziert die-

1 Anhand der Titel des Widmungsträgers, des Marchese Giuseppe Antonio Corsi, datiert Maria Teresa Muraro, *Venezia e il melodrama nel Settecento*, Florenz 1978, Bd. I, S. 30 den Stich auf zwischen 1801–1807, also die Periode, in der das von Napoleon errichtete Königreich Etrurien existierte.

2 Dieser Florentiner Luigi Scotti darf nicht verwechselt werden mit dem wohl ungefähr gleich alten Kopisten und Notendrucker Luigi Scotti in Mailand. Zu seinen Aktivitäten im Bereich der Florentiner Kunstgeschichte jüngst Miriam Fileti Mazza, »Luigi Scotti e il primo catalogo ottocentesco dei disegni della Galleria mediceo-lorenese«, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* 5/2 (2010) H. 2, S. 555–572.

se Darstellung Assoziationen mit dem Parnass, dem Musenhügel der klassischen Mythologie, auch wenn durch den Verzicht auf den Doppelgipfel eine direkte Allusion vermieden wird. Über ihm strahlt ein helles Licht nach allen Seiten, und drei fliegende Genien halten Notenblätter. Am Berg selbst sind in symmetrischer Anordnung insgesamt 25 Medaillons mit 45 Porträtreliefs angebracht. Zur Identifizierung der Personen dienen die jeweils im Medaillonrand eingravierten Nachnamen.

Die Anordnung erstreckt sich weitgehend chronologisch von oben nach unten. Präsentiert werden Musiktheoretiker, Komponisten und Musiker aus 800 Jahren, von Guido von Arezzo bis zu Zeitgenossen und jüngst Verstorbenen wie Domenico Cimarosa, Nicola Sala oder Francesco Bertoni. Wenngleich Italiener dominieren, wird durch die Integration von deutschen, österreichischen und französischen Komponisten sowie aufgrund der durch die Namen repräsentierten europaweiten Tätigkeitsorte vieler der Genannten eine internationale Aura erzeugt. So entfalten sich hier, kondensiert auf herausragende, geradezu symbolhaft fungierende Namen, Geschichte und aktueller Status der europäischen Musik als einer durchgehend vom italienischen Paradigma geprägten Kunst.

Die visuelle Rhetorik, die mit den kanonrelevanten Kategorien »Klassizität«, »metaphysische Aura«, »Erhabenheit«, »Exklusivität«, »Hierarchisierung«, »Memoria« und »Monumentalität« operiert, lässt keinen Zweifel: Dieser Stich soll als eine Emanation des musikalischen Kanons verstanden werden, nicht nur als eine bloß subjektive Zusammenstellung. Der Kanon erscheint hier – ganz definitionskonform – als hierarchisierte und überschaubare Auswahl mit historischer Tiefenwirkung und überregionalem Anspruch. Statt Werken werden ihre Schöpfer memoriert. Auch der Appellcharakter, das Fehlen jeglicher Begründung sind als typisch anzusehen. Dasselbe gilt für den implizit zugrunde liegenden Wertungskanon, spielen doch – für die italienische Ästhetik der Zeit typischerweise – die Oper und die geistliche Musik die beherrschende Rolle in der durch die Personenauswahl mitgemeinten Gattungshierarchie.

Dennoch: Was visuell als ein Kanon daherkommt, ist es am Ende doch nicht. Damit kann dieser Stich auch all die Probleme illustrieren, die mit dem Kanon einhergehen: Völlig unklar und nicht ersichtlich ist zunächst, wer für die Auswahl verantwortlich war und welche Vorbilder oder Kriterien ihr zugrunde lagen (denn der Zeichner Scotti empfiehlt sich keineswegs als eine geeignete Autorität musikalischer Kanonisierung). Damit geht die Frage einher, ob man die Zusammenstellung als deskriptiv oder präskriptiv zu verstehen hat; wird hier also ein von vielen geteilter

Kanon nur abgebildet oder überhaupt erst erprobt und in der visuellen Evidenz zu suggerieren versucht?

Ferner zeigt sich an der von heute aus nur bedingt adäquat anmutenden Zusammenstellung sowohl die regionale als auch die zeitliche und adressatenbezogene Gebundenheit solch einer Bestenliste, ja, die Ephemerität und die Gefahr des Scheiterns von Kanonisierungen: Hier handelt es sich nicht nur um einen Kanon von und für Italiener, vielmehr nimmt er auch auf politische Verbindlichkeiten Rücksicht. So dürfte die etwas bemüht wirkende Integration von Franzosen wohl im Hinblick auf die Tatsache vorgenommen sein, dass die Toskana als Königreich Etrurien im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ein französischer Vasallenstaat war. Wie sehr wohl auch der Widmungsempfänger für die Gestalt dieses ›Kanons‹ ausschlaggebend war, zeigt ein Vergleich mit zwei weiteren Musikerparnassen Scottis, die jeweils anderen Florentiner Nobili gewidmet sind:[3] Namentliche Überschneidungen zwischen den drei wohl in dichter zeitlicher Folge entstandenen Blättern kommen praktisch nicht vor, der jeweils repräsentierte Ausschnitt aus der Musikgeschichte variiert in Hinsicht auf Zeitraum und Gattungspräferenzen. Hier ist alles im Fluss außer der visuellen Kanon-Rhetorik und dem lebhaften Interesse an einer kanonisch hierarchisierten Ordnung der Musikgeschichte.

Dieselbe Allianz zwischen Klassiker-Aura und musikalischer Exzellenz wurde im Jahre 1801 auch schon in England zum Bild. Auf Veranlassung des dort wirkenden Porträt-Miniaturisten Henri de Janvry entstand ein gestochener Musikerparnass, der visuell ebenfalls klassizistisch argumentiert, de facto aber nur das aktuelle Repertoire abbildet. Denn bis auf Mozart, der gemeinsam mit Haydn auf dem Gipfel dieses Parnass abgebildet ist, leben alle Dargestellten noch und repräsentieren, nach ihren Metiers gruppiert, die in London und Bath gerade beliebtesten Komponisten, Musiker und Sängerinnen. Hier ging es wohl, bei allen Parallelen zu Scotti, um handfeste kommerzielle Interessen: Zu vermuten ist, dass de Janvry, der bevorzugt in Stein und Elfenbein arbeitete, mit dieser Medaillongalerie für sich werben und ein Kaufinteresse generieren wollte.

Diese kleine Phänomenologie des musikalischen Parnass' entlarvt also die Überzeugung der Anhänger und Gegner des Kanons, dieser sei über-

3 Einer ist dem Patrizier Giovanni di Poggio Baldovinetti gewidmet, der andere, mit dem Titel *Professori celebri di suono*, dem Grafen und Musikdilettanten Antonio Colobani Verzeri. Alle drei Stiche wurden auch über Breitkopf & Härtel in Leipzig vertrieben, wie ein Zusatz am rechten unteren Rand der Blätter dokumentiert.

regional, überzeitlich und unerschütterlich, als Propaganda. Stattdessen zeugt sie davon, dass ›Kanon‹ etwas Dynamisches ist: ein Bedürfnis nach Ordnung und Auswahl, eine Sensibilität für herausragende Leistungen, eine Verhandlungssache, ein Blick durch die Brille der eigenen Kenntnisse, ästhetischen Vorprägungen und Interessen, ein historisch kontingenter Prozess. So scheinen diese Kanon-Dokumente zwar die gängige Überzeugung von der bis in die Jahre um 1800 verzögerten musikalischen Kanonbildung sowie die wichtige Rolle Englands dabei zu bezeugen.[4] Die allen vier Stichen gemeinsame Dominanz der europaweit agierenden Italiener sowie die marginale Rolle der Namen, die wir heute mit der Entstehung des musikalischen Kanons bzw. mit dem entscheidenden musikalischen Paradigmenwechsel um 1800 in Verbindung bringen (Händel, Haydn und Mozart), überhaupt die geringe Präsenz der österreichisch-deutschen Instrumentalmusik, konterkarieren allerdings gängige *master narratives*. Überraschend an diesem zwischen England und Italien – dem man üblicherweise keine eigene ästhetische Diskurskultur zuzugestehen neigt – ausgehandelten Kanon ist auch die gänzlich passive Rolle Deutschlands. Es kommt lediglich in Form der sich im Vertrieb der drei Scotti-Stiche engagierenden Musikverleger Breitkopf & Härtel vor. Diese entwickelten zur selben Zeit allerdings ihrerseits kanonische Aktivitäten in anderen Medien, der geschmacksbildenden Musikzeitschrift (*Allgemeine musikalische Zeitung*) und der Gesamtausgabe. Die genannten Bildnisse dokumentieren also einerseits die Probleme rund um die musikalische Kanonbildung ab 1800, andererseits und in besonderer Weise die essenzielle Rolle, die Medien bei der Propagierung, Kommunizierung und Verstetigung von Kanones spielen, und machen insofern deutlich, wie sehr solche Kanon-Dokumente ihrerseits hoch interpretationsbedürftige, da auf Kontexte reagierende und an Adressaten gerichtete Quellen sind.

4 Diesen Vorgängen sind zahlreiche Forschungen William Webers gewidmet, s. v. a. *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford 1994, und *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge – New York 2008, sowie die einschlägigen Aufsätze: »The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England«, in: *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994), S. 488–520, »The History of Musical Canon«, in: *Rethinking Music*, hrsg. von Mark Everist und Nicholas Cook, Oxford 1999, S. 336–355, »Repertory and Canon. The Dynamics of Canon Formation 1700–1870«, in: *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future*, hrsg. von David Greer, Ian Rimbold und Jonathan King, Oxford 2000, S. 498–501.

Diese Vielfalt von Perspektiven auf das Phänomen ›Kanon‹ kann durchaus als ein Problemaufriss dessen fungieren, was mit dem hier vorliegenden Handbuch über Theorie und Geschichte musikalischer Kanones versucht werden soll: in einer zugleich systematischen und historischen Herangehensweise, in Form von Überblicken und Fallbeispielen Kanonbildungen in der Musik als Prozesse in den Blick zu nehmen. Dabei wird ein möglichst differenziertes Verständnis des Phänomens angestrebt, dem Fragen nach dem konkreten Ablauf von Kanonisierungsprozessen, nach Motivationen, Einschränkungen, Reichweiten, Funktionen, Wirkweisen, medialen und materiellen Ablagerungen, soziokulturellen Rückkoppelungen und Agenten von Prozessen der Werkauswahl, Komponistenheroisierungen, Stilverabsolutierungen und Geschichtsbildern dienen sollen. ›Kanon‹ meint in diesem Falle also keinen essenziellen, sondern einen phänomenologischen Singular: Wenn, wie wir zeigen wollen, zwar auch in der Musikgeschichte das Interesse an der Filterung und Bewahrung des Existierenden sehr alt ist, so hat es doch *den* einen Kanon nie gegeben, gleichwohl aber eine ganze Reihe von distinkten, nach regionaler, zeitlicher, institutioneller und funktionaler Gültigkeit unterschiedenen und sich lediglich teilweise überlappenden Kanones.

Die Kanonkritik, die die einschlägigen Forschungen zum Thema seit den 1980er Jahren bei Weitem dominiert, soll hier mithin wenigstens für den Bereich der Musik durch eine differenzierte Phänomenologie einerseits, durch konsequente Historisierung andererseits ersetzt werden. Genau hier nämlich liegt das entscheidende Desiderat in der bisherigen Kanondebatte und Kanonforschung, gerade auch in der dafür tonangebenden Literaturwissenschaft. Während über die Ideologie, Elitenbindung, Disziplinierungseffekte und Exklusionstendenz von Kanones ebenso viel geschrieben wurde wie über deren gebotene Umgestaltung oder gar Demontierung, wissen wir über die Geschichte von Kanones und die damit einhergehenden Aspekte ihrer Auswahl, Rhetorik, Installation, Popularisierung oder Medialisierung noch erstaunlich wenig. Theoriebildung und gesellschaftspolitischer Aktionismus sind der historischen Aufarbeitung hier weit, wohl zu weit vorausgeeilt.

So fehlt es insbesondere an Studien, die sich mit Kanones vor dem 19. Jahrhundert beschäftigen, sowie an solchen, die die – in Bezug auf Quellenlage und Methodik freilich vor nicht unerhebliche Schwierigkeiten stellende – Frage nach der tatsächlichen Entstehung, Etablierung und Reichweite von Kanones angehen. Bezeichnend hierfür ist, dass eine genau diesen Fragen gewidmete Reihe, die 1991 mit dem hierfür weg-

weisenden Buch von Jan Gorák: *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea* eröffnet wurde, bislang keine Fortsetzung fand.[5] Gorák entwarf schon damals einen auf Phänomenologie, Fallstudien und Historisierung beruhenden Fragenkatalog, warnte davor, den Kanon zu hypostasieren, »rather than explore the circulation and function of actual historical canons in specific communities, institutions, and individual critical careers«, und schlug als Ersatz für ›Kanon‹ die weiter gefasste Formulierung ›kanonische Diskurse‹ vor.[6] Ferner erinnerte er daran, dass der Pakt mit der Macht nicht das einzige Erklärungsmodell für die Langlebigkeit von und das ungebrochene Interesse an kanonischen Strukturen sein müsse: »Until surprisingly recently, readers of very different political persuasions agreed on the liberating potential of certain works of art and aesthetic ideas.«[7] Über dem Zeitgeist stehend, ästhetisch und weltanschaulich heterogen, inhaltlich herausfordernd, kann eine Gruppe kanonisierter Werke eben auch auf die Relativität von Absolutheitsansprüchen weisen, zur Stellungnahme herausfordern, zur Beschäftigung mit verschiedenen Sichtweisen anregen und so letztlich Individualität fördern.[8]

Es scheint uns, den Herausgebern dieses Handbuches, nach drei Jahrzehnten einer v. a. zu Beginn ausgesprochen hitzig geführten Kanondebatte geboten, die gesellschaftliche Diskussion um den Kanon wieder etwas mehr von der geisteswissenschaftlichen zu trennen. Dabei machen wir uns die verschiedentlich beklagte ›Verspätung‹ unserer Disziplin, der Musikwissenschaft, ebenso wie die postideologischen Entwicklungen der jüngeren Vergangenheit zunutze. Ob man einen Kanon und damit einen ethisch-ästhetischen Wertmaßstab und ein Reservoir kultureller Identität und Verständigungsfähigkeit bewahren will, muss die jeweilige Gesellschaft diskutieren und entscheiden. Immerhin gäbe es grundsätz-

5 Titel der Reihe: *Vision, Division, and Revision. The Athlone Series on Canons.* Im Band *The Making of the Modern Canon*, London 1991, heißt es im Vorwort der Reihen-Herausgeber hierzu: »The editors are particulary interested in extending the canon debate beyond the ideological frame of reference it currently inhabits. While the demythologizing approach to the so-called ›Great Tradition‹ or canon of ›Great Books‹ has produced some of the most important and influential studies of the last decade, other areas of investigation now command increasingly urgent attention. For this reason, the editors especially welcome studies which scrutinize the linguistic, epistemological, anthropological, sociological, and historical dimensions of the canon.« (S. VII).

6 Gorák, *The Making of the Modern Canon*, S. VIII–X.

7 Ebenda, S. VIII.

8 In diesem Sinne auch Ricarda Schmidt, »Der literarische Kanon. Ein Organ des Willens zur Macht oder des Gewinns an Kompetenzen?«, in: *Literarische Wertung und Kanonbildung*, hrsg. von Nicholas Saul und Ricarda Schmidt, Würzburg 2007, S. 9–21, hier S. 10 f.

lich auch andere Möglichkeiten kultureller Identität als diejenige, sich über ein Arsenal von Kunstwerken zu definieren. Die Kanondebatte ist daher der aktuellen um Werte und die Verbindlichkeit einer historisch gewachsenen Kultur eng verwandt. Denn die Öffentlichkeit wäre schlecht beraten, solche Diskussionen auf Fachspezialisten abzuwälzen – auch wenn Fachdiskussionen ihrerseits natürlich ein Teil ihrer jeweiligen Gesellschaft sind.

Die Rolle der Musikwissenschaft innerhalb von Kanonkonstitution und Kanondebatte kann es daher nur sein, diese Debatte zu begleiten, historisch zu fundieren, kulturphilosophisch zu perspektivieren und nicht zuletzt das zu leisten, was ihr Spezialistentum ausmacht: eine sorgfältige Analyse der Werke bereitzustellen, über die diskutiert wird. Die Musikwissenschaft ist weder einfach das Museum des musikalischen Kanons noch das Instrument seiner Rechtfertigung und Bestätigung und schon gar nicht der Ort, an dem Kanones gemacht werden (sollten), sondern lediglich der, an dem Kanones als historisch-gesellschaftliches Phänomen analysiert, diskutiert und infrage gestellt werden können. Denn immerhin steht fest, dass Vorgänge und Phänomene der Kanonisierung historisch gesehen eine erstaunliche Präsenz und Attraktivität besaßen, als kulturelle Erscheinung also ernst genommen werden müssen und auf ihre jeweilige Aussagekraft hin untersucht werden können.

Freilich: Die Musikwissenschaft hat sich lange anders verstanden, ja, die Dynamik, die das erst ganz am Ende des 19. Jahrhunderts universitär institutionalisierte Fach dann entwickelte, speiste sich wesentlich aus der Beschäftigung mit und Bestätigung des im Konzertleben schon länger etablierten Kanons. Zugleich entwickelte sich ein eigener, fachspezifischer Kanon rund um die Werte struktureller Komplexität und ästhetischer Autonomie. Auch heute noch hängt das Prestige von Forschern nicht unwesentlich an dem Prestige ihrer Gegenstände. Zur Geschichte von Kanones gehört also immer auch die Geschichte der Instanzen und Institutionen, die sich eine kritische Expertise im jeweiligen Feld zusprechen, in unserem Falle also der Musikwissenschaft. Allerdings sollte eine beständige Reflexion der eigenen Voraussetzungen, eine Historisierung und Relativierung der eigenen Kategorien und Wertmaßstäbe sich für jede geisteswissenschaftliche Disziplin sowieso von selbst verstehen.

Dennoch gilt auch für Musikwissenschaft, dass die kritische Theoriebildung über den Kanon einer hinreichenden historischen Aufarbeitung und damit die vorauseilende Selbstkritik der Gegenstandssicherung vorausgegangen ist. Das erste monografische Ergebnis der musikwissen-

schaftlichen Kanondebatte war der Sammelband *Disciplining Music. Musicology and its Canons* von Philip Bohlman und Katherine Bergeron.[9] Der Kanon wird hier, wohl ganz zu Recht, zur »open question« erklärt, zu einem immerwährenden Prozess statt zu einem eingefrorenen, klar konturierten Objekt.[10] Die kritische Haltung zum disziplinären Kanon, der – wie es der amerikanischen Debatte entsprach – als geprägt von weißen, westlichen, heterosexuellen und protestantischen Männern erschien, fließt hier sofort in Versuche zur Reformulierung des Kanons unter Berücksichtigung von Frauen, nicht-klassischer und außereuropäischer Musik oder vernachlässigtem Repertoire. Einem Hohelied des Pluralismus und der Pluralität kommt der Epilog von Bohlman »Musics and Canons« gleich, in dem die Pluralbildung eigentlicher Singularetanta zur wissenschaftlichen Strategie erklärt wird.[11]

Die hier zuallererst von Offenheit und Neugier geprägte Erweiterungsperspektive wurde bei Marcia Citrons *Gender and the Musicological Canon*[12] aus dem Bewusstsein der politisch korrekten Haltung heraus zu einer dezidierten Reformulierung des Kanons – hier ›klassisch‹ im Sinne von Harold Bloom verstanden als das curriculare Pflichtprogramm für Studenten.[13] Diese Perspektive wurde zu einem Grundthema der gendersensiblen Musikforschung und zu einem Hauptstrang kanonkritischer Ansätze in der Musikwissenschaft.[14]

Diesen Vorstößen schlossen sich erste historische Erkundigungen der für die Entstehung des musikalischen Kanons so entscheidenden Jahrzehnte um 1800 an: Ludwig Finscher und Tia DeNora legten Fallbeispiele zu Händel und Beethoven vor.[15] Dorothea Hofmann ergänzte diese um

9 Philip Bohlman / Katherine Bergeron, *Disciplining Music. Musicology and its Canons*, Chicago – London 1992.

10 Katherine Bergeron, »Prologue. Disciplining Music«, in: ebenda, S. 6.

11 Philip Bohlman, »Epilogue. Musics and Canons«, in: ebenda, S. 197.

12 Marcia Citron, *Gender and the Musicological Canon*, Cambridge 1993, [2]1995, ergänzte Auflage Urbana 2000.

13 Ebenda, Kap. 6 »The canon in practice«.

14 S. etwa Matthias Wiegandt, »Louise Farrenc und die Dynamik kultureller Kanonisierung«, in: *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich*, hrsg. von Rebecca Grotjahn und Christian Heitmann, Oldenburg 2006, S. 239–251, oder den Themenband *Gender Studies in der Musikwissenschaft – quo vadis? Festschrift für Eva Rieger zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Annette Kreutziger-Herr, Nina Noeske, Susanne Rode-Breymann, Melanie Unseld, Hildesheim 2010 (= *Jahrbuch Musik und Gender* 3).

15 Ludwig Finscher: »… gleichsam ein kanonisirter Tonmeister‹. Zur deutschen Händel-Rezeption im 18. Jahrhundert«, in: *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, hrsg. von Jan und Aleida Assmann, München 1987, S. 271–283; Tia DeNora, »Beethoven, the Viennese Canon, and the Sociology of

eine umfassende Analyse der Rezeptionsfigur des Komponisten als ›Heros‹.[16] William Weber nahm kanonrelevante Umbrüche im Konzertleben des 18. Jahrhunderts, v. a. in England, sowie die damit verbundenen Diskurse in den Blick.[17] Celia Applegate und Anselm Gerhard wiesen auf die entscheidende Rolle der nationalistischen Grundierung bei der schließlich europaweit akzeptierten Etablierung des deutschen instrumentalmusikalischen Repertoires hin,[18] eines Repertoires, dessen Funktion als musikalischer Werkekanon und Museumsäquivalent Lydia Goehr analysierte.[19] In den letzten zehn Jahren differenzierte sich die musikwissenschaftliche Debatte über den Kanon dann aus. Untersuchungen zur Relevanz des »canonic discourse« in Musikformen jenseits des klassisch-romantischen Repertoires, in der Neuen Musik und den Genres der Populärmusik dominieren.[20]

Umfassendere Anstrengungen, das Phänomen in seiner Rolle für die Musik auf grundsätzliche Weise zu beschreiben, blieben weit in der Unterzahl und meist auf das essayhafte Aufsatzformat beschränkt.[21] Die Publikationsform der Wahl ist der Sammelband, womit einerseits der Kom-

Identity, 1793–1803«, in: *Beethoven Forum* 2 (1993), S. 29–53, sowie *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley 1995.

16 Dorothea Hofmann, *Der Komponist als Heros. Mechanismen zur Bildung von kulturellem Gedächtnis*, Essen 2003.

17 S. die in Anm. 2 genannten Titel.

18 Celia Applegate, »How German is it? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century«, in: *19th-Century Music* 21 (1997/98), S. 274–296, und Anselm Gerhardt, »›Kanon‹ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche«, in: *AfM* 57 (2000), S. 18–30.

19 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford 1992.

20 Beispielhaft seien genannt Martha Brech, »Ausdifferenzierung. Kanonbildung in der elektroakustischen Musik«, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 58, 2004, S. 23–26; Ulrich Mosch, »Strukturwandel. Kanonbildung in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 58, 2004, S. 2–7; Ralf van Appen, »Nevermind the Beatles, Heres Exile 61 and Nico. ›The Top 100 Records of all Time‹. A Canon of Pop and Rock Albums from a Sociological and an Aesthetic Perspective«, in: *Popular Music* 25 (2006), S. 21–39; Anne Danielsen, »Aesthetic Value, Cultural Significance, and Canon Formation in Popular Music«, in: *Studia Musicologica Norvegica* 32 (2006), S. 55–72; Carys Wyn Jones, *The Rock Canon. Canonical Values in the Reception of Rock Albums*, Aldershot 2008.

21 S. etwa die Beiträge von Andreas Dorschel, Gernot Gruber und Jürg Stenzl in H. 21 der Zeitschrift *Musiktheorie* (2006) sowie ferner Andreas Dorschel, »Was ist musikalische Wertungsforschung? Gedanken über die Kanonisierung von Komponisten und Kompositionen«, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 2004, S. 371–385; Wilhelm Seidel, »Über den musikalischen Kanon«, in: *Il saggiatore musicale* 8 (2001), S. 89–97; Markus Böggemann, »Komplexitätsreduktion oder Qualitätsmaßstab. Anmerkungen zum musikalischen Kanon«, in: *Musik, Bildung, Textualität*, hrsg. von Andreas Jacob, Erlangen 2007, S. 133–142.

plexität und dem Perspektivenreichtum des Gegenstandes Rechnung getragen, andererseits die postideologische Multiplikation des Äußerungsrechts in Kanonfragen verwirklicht wird.

Generell ist auch eine Konzentration der Debatten auf den angloamerikanischen und den deutschen Sprachraum zu konstatieren sowie deren weitgehende Separierung voneinander: Die angloamerikanische Debatte ist dabei der dominierende Diskurs, der mit den hitzigen Diskussionen der 1990er Jahre in mehreren Jahrestreffen der American Musicological Society, den Auseinandersetzungen um die Bücher von Citron und Goehr und die eigenen Fachtraditionen die Themen vorgab. Die deutschsprachige Musikwissenschaft hat hierzu erst spät und zögerlich Stellung genommen und dabei – vielleicht auch, weil die heftigsten Schlachten bereits anderswo geschlagen waren – eine größere Tendenz zur Kanonfreundlichkeit gezeigt, mit Ausnahme freilich der gleichsam von Natur aus kanonkritischen Fachbereiche, allen voran der Genderforschung. Dass die beiden jüngeren Bestätigungen des Kanons deutschsprachige Publikationen sind, ist mithin alles andere als ein Zufall, ebenso wenig, dass beide bei der ernsthaften ästhetischen Auseinandersetzung mit ›großen Werken‹ ansetzen.[22] Allerdings liegen mit den Bänden von Hermann Danuser und Frank Hentschel auch zwei größerformatige Versuche vor, den (musikalischen) Kanon als einen kulturellen Faktor in seiner Phänomenologie und Diskursgeschichte auf eine grundlegende Weise zu durchleuchten.[23] Dass schließlich die Zeitschrift *Musiktheorie* ihren Neuanfang 2006 mit einem ausschließlich Fragen von Kanonizität und Kanonbildung gewidmeten Heft begann, zeigt ebenfalls, dass das Thema im deutschsprachigen Raum mittlerweile breit diskutiert und gewürdigt wird.

Der aktuelle Stand der Debatte um den Kanon in Musik und Musikwissenschaft zeichnet sich mithin durch eine gewisse Gelassenheit sowie durch andauernde Neugier aus. Man ist sich weitgehend einig über die gesellschaftlichen Funktionen kanonischen Denkens in Bildung, Ausbil-

22 Laurenz Lütteken / Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik*, Kassel u. a. 2004; Andreas Dorschel / Federico Celestini (Hrsg.), *Arbeit am Kanon. Ästhetische Studien zur Musik von Haydn bis Webern*, Wien 2010.

23 Hermann Danuser (Hrsg.), *Kunst – Fest – Kanon. Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur*, Schliengen 2004; Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776–1871*, Frankfurt / M. 2006.

dung und Konzertleben, hat auf die Probleme hingewiesen, die mit dem unhintergehbaren Argument ästhetischer Qualität verbunden sind, kann die Nach- und Vorteile von Auswahllisten differenziert sehen und ist zu dem breiten Konsens gelangt, dass Musikgeschichtsschreibung nicht mehr länger nur den Kanon repetieren sollte.

Hier knüpfen die Beiträge dieses Bandes an. Ungeachtet des postulierten Handbuch-Charakters geht es dabei aber jeweils weniger um Zusammenfassungen des Forschungsstandes, als um die nachdrückliche Erweiterung bisheriger Perspektiven (nicht nur) musikwissenschaftlicher Kanonforschung. Die Beiträge sind zu drei Hauptabschnitten gruppiert: Auf grundsätzliche, gerade auch fachbezogene Stellungnahmen zum Phänomen des musikalischen Kanons folgt eine Reihe historisch ausgelegter Kanongeschichten, ehe systematische und mediale Aspekte von Kanonisierung in den Blick genommen werden. Zugleich aber ziehen sich diese drei Ansätze des (Fach-)Kritischen, Historischen und Systematischen wie rote Fäden durch alle Beiträge, kann man doch des komplexen, schillernden Phänomens wohl nur so einigermaßen Herr werden.

In den Beiträgen des ersten Abschnittes *Die aktuellen Debatten um den Kanon. Eine Gegenstandsbestimmung* dominiert die Frage nach Wesen, Sinn und Funktion von Kanones (Anselm Gerhard, Karol Berger, Jan Assmann) sowie nach der Bedeutung von Wert und Wertung (Frank Hentschel, Michael Walter, Hans-Joachim Hinrichsen). Gleichsam von der anderen Seite, der des Vergessens und der gescheiterten Kanonisierung, nehmen Anett Lütteken und Wolfgang Fuhrmann die gleichen Fragestellungen auf. Perspektiven der Selbstreflexion, der Fachkritik und der Rolle der Kunstwissenschaften für die Kanonisierung nehmen dabei überall breiten Raum ein.

Im zweiten Hauptabschnitt *Zur Geschichte musikalischer Kanones* betreten die Autorinnen und Autoren immer wieder Neuland: Gerade die sieben Beiträge, die sich kanonischen Strukturen in Mittelalter und Früher Neuzeit widmen, vermögen die bislang unangefochtene Überzeugung von der Verspätung musikalischer Kanonbildung zu widerlegen: Interessant dabei sind die wiederkehrenden kanongenerierenden Faktoren von institutioneller Anbindung von Repertoires und / oder Protagonisten an die Kirche und ihre Liturgie und damit die Nähe früher musikalischer Kanones zum ›Urkanon‹ der Heiligen Schrift (Therese Bruggisser-Lanker am Beispiel des Chorals, Cristina Urchueguía am toledanischen Kapitel der Josquin-Rezeption und damit der Renaissance-Polyphonie, Klaus Pietschmann am Sonderfall der Kanonisierung von musikaffinen Persön-

lichkeiten im kirchenrechtlichen Wortsinne der Heiligsprechung), von medialen Strategien sowohl in der Überlieferung der Notentexte als auch im Diskurs über sie (Anna Maria Busse Berger, Cristina Urchueguía, Nicole Schwindt und Karsten Mackensen) sowie von Anleihen an den Mustern fürstlicher Dynastik und Memorialpraxis (Melanie Wald-Fuhrmann). In all diesen Fällen findet eine Adaption von geistlichen und säkularen Verstetigungsstrategien auf den Bereich der Musik statt, ohne die auch spätere Kanonisierungsvorgänge nicht zu verstehen wären. Deshalb richtet sich der Fokus der Beiträge immer wieder auf die Agenten, Institutionen und Medien der jeweiligen Kanonisierungen.

Führt man die verschiedenen Hinweise der genannten Beiträge zusammen, dann lässt sich die Renaissance sogar als besonders kanonaktive Zeit verstehen. Auf überraschend dichte Weise finden sich hier all diejenigen Praktiken und Gedanken entwickelt, die ab 1800 dann zu einem dauerhaften Erfolg führen sollten: Die Idee des Komponisten als originellem, einzigartigem Schöpfer erreicht eine bis dahin unvorstellbare Evidenz und drückt sich in Anekdoten, Abbildungen, Viten, Denkmälern, Medaillen und autorfixierten Notenausgaben aus. Es entsteht zugleich mit dem Polyphonie-Druckverfahren die Idee von Gesamtausgaben. Musikalische Experten debattieren über die Qualität und den Wert von Musik und gießen diese in zur Nachahmung empfohlene Exempelsammlungen und musikgeschichtliche Entwürfe.[24] So nimmt es letztlich nicht Wunder, dass sich auch das Vokabular des Kanonischen bereits um 1600 findet, nämlich in Schütz' Vorrede zum ersten Teil seiner *Geistlichen Chormusik* (1648). Er nämlich will, so schreibt er, angehende deutsche Komponisten

> an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisierte Italianische und andere / Alte und Newe Classicos Autores hiermit gewiesen haben / als deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera denen jenigen / die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen werden; In einem und dem andern Stylo als ein helles Liecht fürleuchten / und auff dem rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti anführen können.[25]

24 Etliche Autoren bringen Listen, die Musikgeschichte und Kanon zugleich sein wollen. Auch die Parnass-Idee existiert bereits. S. dazu H. Colin Slim, »Musicians on Parnassus«, in: *Studies in the Renaissance* 12 (1965), S. 134–163.

25 »Titelblatt, Widmung und Vorrede zu *Geistliche Chormusik* (SWV 369–397) – Dresden, 21. 4. 1648«, in: *Schütz-Dokumente*, hrsg. vom Heinrich Schütz-Archiv der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden, Köln 2010.

Und Pietro della Valle schrieb über die Werke Palestrinas: »queste cose si hanno ora in pregio, non per servirsene, ma per conservale e tenerle riposte in un museo come bellissime anticaglie.«[26] Und wenn sich am Ende das Repertoire, dessen Kanonisierung hier so nachdrücklich angelegt wurde, in der Musikpraxis mit wenigen Ausnahmen aus dem kirchlichen Bereich nicht dauerhaft durchsetzen konnte, so überlebten die wichtigsten Namen doch immerhin im Musikschrifttum, in Musikgeschichten und -lexika.

Die zweite Hälfte des historischen Abschnitts ist dann Vorgängen und Beispielen aus der ›eigentlichen‹ Zeit eines musikalischen Kanons gewidmet, also dem 19. und 20. Jahrhundert. Dabei geht es in stets unterschiedlicher Akzentuierung dezidiert um Prozesse der Bildung, Ausgestaltung, Popularisierung und Perpetuierung des Kanons. Die entscheidenden Stichwörter hierfür sind Repertoirebildung (Peter Niedermüller, Inga Mai Groote), Nationalisierung (Stefan Keym, Ivana Rentsch, Inga Mai Groote, Philip V. Bohlman), Popularisierungsmedien (Axel Beer, Christian Thorau, Stefan Keym) und die Rolle der Komponisten selbst (Arne Stollberg, Doris Lanz). Besonderes Augenmerk wird den Ausdifferenzierungsvorgängen im 20. Jahrhundert gewidmet: Anne Shreffler verfolgt die Dekanonisierungstendenzen der letzten Jahrzehnte, während Simon Obert und Philip Bohlman Repertoires jenseits des gängigen Konzertkanons in den Blick nehmen, denen nicht weniger eminente kanonische Diskurse zugrunde liegen.

Im dritten Hauptabschnitt *Mediale und systematische Aspekte der Kanonbildung* werden einige der schon vorab immer wieder angeschnittenen Punkte systematisch vertieft. Es sind dies insbesondere die Fragen nach Agenten (Fabian Kolb über die Maßnahmen zur Selbstkanonisierung von Komponisten) und Medien wie Notendruck (Jürgen Heidrich), Tonträger (Martin Elste) und Bilder (Andrea Gottdang) sowie die Dichotomie von Ästhetik (Katelijne Schiltz) und Ökonomie (Friedrich Geiger und Tobias Janz).

Dass damit das Thema Kanon in der Musik noch lange nicht ausgeschöpft ist, weiß niemand besser als die Herausgeber selbst, und wir bedauern, unseren Gegenstand nicht wenigstens an einigen Stellen noch weiter ausgefaltet zu haben. Doch unterlag auch dieser Band den Zwängen der Realität: Er geht auf eine 2008 durchgeführte Tagung zurück, für

26 Pietro della Valle, *Della musical dell' età nostra*, zitiert nach Angelo Solerti, *Le origine del melodramma*, Turin 1903, Reprint Hildesheim 1969, S. 173.

die wir die Gastfreundschaft des Orff Zentrums München genießen durften. Seinem Leiter, Dr. Thomas Rösch, und dem Vorstandsmitglied der Orff-Stiftung, Frau Ute Hermann, sind wir für ihr Entgegenkommen und ihre freundliche Unterstützung zu herzlichem Dank verpflichtet. Im Auseinanderklaffen von Repertoirebildung und Kanonisierung bei gleichzeitiger Anstrengung zur Selbstkanonisierung (und sein ins Orff Zentrum umgewandeltes Haus ist dafür nicht das geringste Zeugnis) war Carl Orff ein geradezu idealer, weil sperriger Pate unseres Vorhabens.

Die lebhaften Diskussionen unter den Tagungsteilnehmern zeigten immer wieder neue Punkte auf, die man auch berücksichtigen könnte. Einige davon haben wir dank bereitwilliger Kollegen für dieses Handbuch noch nachträglich einwerben können. Viele blieben (erst einmal) ungeschrieben: So wäre eine empiriegestützte Bestandsaufnahme des Kanons ab 1850 ebenso willkommen gewesen wie eine Studie über regionale Ausdifferenzierungen und eine kleine Typenlehre der verschiedenen Kanonformen (Komponistenkanon, instrumentalpädagogischer Kanon, Gattungskanon, musikwissenschaftlicher Kanon, bildungsbürgerlicher Kanon – um nur einige zu nennen). Einer statistischen, sammelnden Herangehensweise hätte auch die Beantwortung der Frage nach den ästhetischen Kriterien des Kanonischen in der Widerständigkeit von Klassizität auf der einen, Erhabenheit und Verstörungspotenzial auf der anderen Seite bedurft sowie, damit zusammenhängend, derjenigen nach der Linguistik, Rhetorik und Metaphorik kanonischer Zuweisungen. Gerne hätten wir uns auch ausführlicher mit den kanonbildenden Rezipientengruppen sowie der Rolle und dem kanonisierungsrelevanten Agieren von Institutionen beschäftigt. Auch die mediale Spiegelung musikalischer Kanones, etwa in der Belletristik und in Bearbeitungen,[27] ließe sich vertiefen. Die große Bedeutung der Musikgeschichtsschreibung für die Etablierung und Fortschreibung von Kanones hätte noch umfassender betrachtet werden können. Ferner fielen uns im Laufe der Beschäftigung bestimmte Kriterien auf, denen man hätte nachgehen können: etwa die Tendenz zur ritualisierten Aufführungen bestimmter Werke (das beginnt beim Choral, setzt sich aber bei Beethovens Neunter Symphonie zu Silvester und zu weltgeschichtlichen Ereignissen, beim *Donauwalzer* in den

27 Einige Fallstudien zu Bearbeitungsformen der Oper im 19. Jahrhundert mit Relevanz für die Kanonfrage bietet immerhin neuerdings der Band: Hans-Joachim Hinrichsen / Klaus Pietschmann (Hrsg.), *Jenseits der Bühne. Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, Kassel u. a. 2011.

Neujahrskonzerten der Wiener Philharmoniker oder dem Standardrepertoire der Last Night of the Proms fort), Gruppen- und Vergleichsmodelle bei der Kanonisierung (Mozart als Raffael der Musik, Beethoven als Shakespeare; die antithetische Doppelung von Händel und Bach, die dialektische Trias von Haydn, Mozart und Beethoven), die Binnendifferenzierung von Kanones durch bestimmte ästhetische Funktionsstellen (solche interkategorisierten Kanones stammen etwa von Glarean oder Giambattista Dall'Olio) oder die kanonrelevante Auratik, die von manchen Titeln auszugehen scheint.

Was uns überdies beständig umtrieb, war die Frage nach dem Sonderstatus der Musik im Kreise der einen Kanon ausprägenden Künste: Das Fehlen klassischer Exempla aus dem Altertum, der im Vergleich zu Werken der Literatur oder Bildenden Kunst viel prekärere ontologische Status des musikalischen Kunstwerks zwischen Notentext und Aufführung sowie die jahrhundertelange enge Bindung an soziokulturelle Funktionen erschwerten die Ausbildung eines langlebigen musikalischen Gedächtnisses. Musik veraltete erkennbar wesentlich rascher, das kommunikative Gedächtnis für Musik reichte höchstens ein bis zwei Generationen zurück. Damit wäre musikalische Kanonizität aber wohl ihrerseits schon bei kürzeren Präsenzzeiten von Komponisten und Werken anzusetzen als in den anderen Künsten, also – man denke an die Beispiele Josquin oder Lully – durchaus schon bei 80 bis 100 Jahren. Immerhin ist es auffällig, dass das Attribut ›klassisch‹, das in den anderen Künsten altehrwürdige Exempla meint, in der Musik sowohl im 16. als auch im 18. und 19. Jahrhundert auf die jüngst gerade erst vergangene Musik bezogen wurde. Es würde sich jedenfalls lohnen, diese Gedanken weiter auszuführen. Anderen werden weitere Desiderate einfallen. Doch tatsächlich trüge unser Vorhaben, die musikwissenschaftliche Diskussion um den Kanon in jeder Hinsicht zu erweitern, genau dann bereits die schönsten Früchte.

So bleibt uns schließlich noch die angenehme Pflicht, der Fritz Thyssen Stiftung für ihre großzügige Förderung der Tagung und dem Verlag edition text + kritik für sein Angebot, dieses Handbuch zu verlegen – und damit an eine verlagseigene Publikation anzuknüpfen[28] –, von Herzen zu danken. Ebenso großer Dank gebührt Fabian Kolb für die

28 *Literarische Kanonbildung*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2002 (= *TEXT+KRITIK* Sonderband).

Korrekturarbeiten sowie Maria Lehmann, Tom Müller, Jutta Toelle und besonders Michaela Kaufmann für die Erstellung des Registers.

Klaus Pietschmann
Melanie Wald-Fuhrmann

Ernst Ludwig Gerber

Ueber die Mittel das Andenken an verdiente Tonkünstler auch bey der Nachwelt zu sichern[1]

Hrsg. von Wolfgang Fuhrmann und Melanie Wald-Fuhrmann

Kommentar der Herausgeber

Der nachstehend edierte Text liegt als Autograf im Nachlass Gerbers im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (Signatur 553/16). Eine Datierung und Zweckbestimmung ermöglicht ein Bleistifteintrag Gerbers auf der ansonsten leeren ersten Seite: »1805 geschrieben, noch ungedruckt«. Zu dieser Zeit hatte Gerber die aufwändig besorgte Neuauflage von Johann Gottfried Walthers Musiker-Lexikon (1732) und seiner eigenen Fortsetzung dazu (deren erste Auflage 1790–92 erschienen war) bereits fertiggestellt und kämpfte mit seinem Verlag Breitkopf & Härtel um deren Drucklegung (die dann erst ab 1812 beim Verlag Kühnel erfolgte). Dieser für Gerber ausgesprochen frustrierende Zustand dürfte für manche Eigentümlichkeit des Textes ursächlich sein.

Gerber beschäftigt sich hier mit der durchaus als sein Lebensthema anzusehenden Frage, weshalb Musiker und Komponisten bislang noch nicht dieselben Chancen auf Nachruhm haben wie Literaten und Bildende Künstler, und welche Maßnahmen dafür von Nutzen sein könnten. Zeitdiagnosen verknüpft er dabei mit historischen Darstellungen, immer wieder eingestreuten Seitenblicken auf die anderen Künste und verschiedenen Fallbeispielen.

Interessanterweise hält er die rasche Vergänglichkeit musikalischer Werke für ein noch relativ junges Phänomen. Noch im 15. und 16. Jahrhundert (er nennt Namen von Josquin bis Byrd) hätte wenigstens für die

1 Wir danken dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, und besonders seinem Direktor, Professor Otto Biba, für die freundliche Erlaubnis, das in ihrem Besitz befindliche Dokument an dieser Stelle zu publizieren.

Kirchenmusik eine wesentlich längere Verweildauer im Repertoire gegolten, dokumentiert durch regelmäßige Aufführungen und Nachdrucke. Eine Beschleunigung (und damit eigentlich erst eine als Geschichte zu bezeichnende Dynamik) sei erst mit dem Paradigmenwechsel vom Kontrapunkt zur Melodie um 1600 in die musikalische Produktion gekommen. Denn, so Gerber, während der kontrapunktische Satz auf überzeitlichen, anthropologisch fundierten Regeln fuße, sei das melodische, affektbetonte Schreiben für die Oper den Wechselfällen von Geschmack, Mode und Innovationszwang unterworfen und ihm deshalb die »Sterblichkeit angebohren« (S. 11). Die Gründe dafür sind sowohl schaffens- als auch rezeptionspsychologischer Art: das Interesse der Komponisten, immer neue Effekte zu gestalten, Kollegen zu übertrumpfen und das Publikum zu überraschen und zu fesseln, gehe Hand in Hand mit dem Bedürfnis des Publikums nach immer neuen Reizen und nach Abwechslung.

Es ist für Gerber also gerade der auch von ihm anerkannte Aufschwung der Musik zu einer expressiven und wirkmächtigen Kunst, der ihre jeweiligen Erzeugnisse zeitbezogen und damit ephemer werden lasse. Denn das Gebiet der überzeitlich gültigen Kunstgesetze ist damit ein für allemal verlassen.

Ein kurzer Seitenblick gilt Johann Sebastian Bach: Dieser stellt für Gerber den ersten neuzeitlichen Komponisten dar, dessen Werke nicht zum unmittelbaren Veralten verdammt sind, da er – in thüringischer Abgeschiedenheit (eine Fiktion Gerbers, die Bachs Kenntnis und Interesse an der zeitgenössischen Produktion in den italienischen, französischen und deutschen *hot spots* musikalischer Innovation ausblendet) – ohne Wissen um die neueren Entwicklungen der Musik direkt an das alte kontrapunktische System und die vermeintlich überzeitlichen »Regeln der Harmonie und des Contrapuncts« (S. 10) angeknüpft habe. Gerade deshalb empfiehlt Gerber ihn aber nicht zur Nachahmung.

Stattdessen entwirft er, angelehnt an die übrigen Künste und angesichts eines von ihm als eklatant empfundenen Defizits, ein geradezu gedächtnispolitisches Programm und prüft verschiedene Medien auf ihre memoriale Tauglichkeit. Als Leitmetapher dafür verwendet er mehrmals den Begriff des Denkmals. Als Ziel schwebt ihm das lebendige Andenken an alte Werke und ihre Schöpfer sowie ein intensives »Kunst- und Geschichtsstudium« (S. 14 f.) vor.

Nachdem er den Einwand, die Tempel der Verehrung der Musik seien die Archive, beiseitegewischt hat, da die dort lagernden Werke im Grunde tot und unzugänglich seien (S. 14) – Gerber nimmt hier eine zentrale

Differenzierung der neueren Gedächtnisforschung vorweg[2] –, nennt er stattdessen biografische Lexika, Zeitschriften, Porträtsammlungen sowie musikgeschichtliche Schriften.

Die Adressaten all dieser Gedächtnismedien sind in seinen Augen v. a. die jeweils zeitgenössischen Musiker und Komponisten: Erst durch ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Geschichte der eigenen Kunst, durch die Behandlung der »Tonkunst als Wißenschaft« (S. 20), werde aus einem einfachen Musikanten ein genuiner Tonkünstler. Was umgekehrt heißt, dass Gerber die Verantwortung für das Andenken an einstige Musiker zuallererst bei ihren Zunftgenossen sieht.

Was dann noch folgt, sind eine knappe Darstellung der wenigen bislang existierenden Zeugnisse auf den genannten Gebieten, Klagen über das historische Desinteresse der Musiker und eine Beschreibung seiner eigenen lexikografischen (und bildsammlerischen) Projekte, die einmünden in die Bitte um Unterstützung für sein *Neues historisch-biographisches Lexikon*.

Wir setzen diesen zugegeben oft idiosynkratischen Text unserem Handbuch als ein noch unbekanntes Dokument derjenigen um 1800 laut(er) werdenden Diskussionen voran, die unmittelbare Berührung mit der Frage nach der Etablierung, Gültigkeit und Relevanz eines musikalischen Kanons hatten: denjenigen nämlich über musikalisches Geschichtsbewusstsein, die die Repertoiretauglichkeit von Kompositionen, den Wert von Musik und die Medien einer sich zunächst ganz dem Dienst am Nachruhm herausragender Künstler verschreibenden musikhistorischen Wissenschaft.

Andere Aspekte, die zu denselben Diskussionen gehören, bleiben bei Gerber auffallend ausgeklammert: So nennt er weder, was doch mehr als nahe läge, die Etablierung einer Aufführungstradition für ältere Werke noch etwa die Herausgabe von Teil- oder Gesamtausgaben.

2 S. zu den Begriffen »Archiv«, »Repertoire« und »Kanon« Jan Assmann, »Kanon und Klassik in allgemeiner und musikwissenschaftlicher Hinsicht, am Beispiel Georg Friedrich Händels«, in diesem Band, S. 101–118.

Textedition[3]

[1] Nach dem Ausspruch des Horaz, Musa laude dignum virum vetat mori[4], wird der verdienstvolle Mann nie vergeßen. Ob aber gleich die Tonkunst unter ihren Ausübern von jeher Männer aufweisen konnte, auf welche das dignum virum mit vollem Rechte angewendet werden kann; so scheint es doch mit dem Nachruhme des Tonkünstlers eine sehr mißliche Sache zu seyn. Mit der letzten Note seines Vortrags verfallen seine schmeichelndsten Töne und seine kunstvollsten Paßagien, und kalte Erinnerung eines genoßenen Vergnügens ist alles, was dem Zuhörer davon übrig bleibt, gleich der Empfindung des Wanderers der eine reizende Gegend zurük gelegt hat. Nöthigen aber Alter und Schwachheit den Virtuosen sein Instrument auf immer niederzulegen, oder den Sänger zu schweigen; so wird es nie an Talenten fehlen, welche mit Feuer und Jugendkraft das Andenken dieser ihrer Vorgänger bey dem Zuhörer gar bald vertilgen.

Ein bleibendes Denkmal scheint sich indessen [2] der Komponist durch seine Werke zu stiften. Aber auch seine Verdienste möchten schwerlich über die Lebenszeit seiner Zeitverwandten noch erkannt werden: denn kaum haben seine letzten Stücke geendigt, so drängen auch ihm sich die jüngern Komponisten vor, welche durch den Hang der Liebhaber nach Neuigkeiten nur allzusehr begünstig werden.

Einen überzeugenden Beweiß hiervon giebt uns der große Haße.[5] Er, der Liebling von ganz Europa, den die Italiäner allgemein il caro Sassone nannten, den allein die Engländer für mächtig genug hielten, um ihn als Opernkomponist, dem Riesen Händel entgegen stellen zu können; den König Friedrich II in gewißem Betracht seinem Graun[6] vorzog; den der verewigte Hiller[7] nur den Komponisten der gesunden Vernunft nannte:

3 Originale Orthografie, Auszeichnung und Interpunktion wurden beibehalten. Die in eckige Klammern gesetzten Zahlen bezeichnen die autografe Paginierung des Manuskripts. Sämtliche Fußnoten sind erläuternde Zutaten der Herausgeber.

4 Horaz, *Carmen* IV/8, V. 27.

5 Der vor allem als Opernkomponist zu europäischem Ruhm gelangte Johann Adolf Hasse (1699–1783).

6 Von den Brüdern Carl Heinrich (1704–1759) und Johann Gottlieb Graun (1703–1771) ist Ersterer gemeint, der von 1740 bis zu seinem Tod als Hofkapellmeister des preußischen Königs Friedrichs II. wirkte.

7 Johann Adam Hiller (1728–1804, Komponist, Thomaskantor und Musikschriftsteller in Leipzig) gab auch 1791 einen Druck mit Vokalstücken Hasses heraus (vgl. Wolfgang Fuhrmann, »Gescheiterte Kanonisierungen. Drei Fallstudien zu Hasse, Paisiello und C. Ph. E. Bach«, in diesem Band, S. 160–196).

Mit einem Worte, der in die dreyßig Jahre lang den damals glänzendsten und geschmackvollsten Hof von Europa in Dresden, durch seine Talente verschönert hatte; der die sämmtlichen Opern und Oratorien des Metastasio[8] nicht nur einmal, sondern jedes dieser Dramen doppelt in Musik gesetzt hatte;[9] die des Apostolo Zeno[10] und anderer Dichter ungerechnet; bey dessen Leben kein Conzert, keine Musik an Fürsten Höfen, ohne eine Arie von Hasse, gehört [3] wurde, und dessen Werke ohnstreitig die erste Gelegenheit und Veranlaßung zu denen, in unsern Tagen so allgemein gewöhnlichen Klavierauszügen gegeben haben; – denn wo fand man damals ein Klavier, ohne auf dessen Pulte eine Haßische Arie zu sehen –? Und dennoch, man versuche es und nenne unsren jugendlichen Dilettanten außerhalb Sachsen, Haßens Namen, – schwerlich werden sie ihn kennen, noch weniger möchte unter ihrem Musikvorrathe etwas von dessen Komposition anzutreffen seyn. Von Dilettanten, welche mit den practischen Uebungen der Kunst auch das Studium ihrer Literatur verbinden, ist hier nicht die Rede. Diesen hoff ich im Lexikon der Tonkünstler Haßen und seine Verdienste um die Kunst hinlänglich bekannt gemacht zu haben. Wenn aber ein Haße in dreyßig Jahren vergessen werden konnte, was haben andere würdige Meister, die deswegen noch keine Haßen zu seyn brauchen, hierinnen zu erwarten?

Welch einen bleibenden Werth legte man nicht dagegen den Werken der Altväter [4] des Contrapunckts, eines Palestrina, Nanini, Bird, Goudimel, le Jeune, Jossien des Préz, Orl. di Lasso, Leo Haßler, Jac. Hänel[11]

8 Eigentlich Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi (1698–1782, ab 1730 kaiserlicher Hofdichter). Metastasio war der berühmteste Librettist seiner Zeit, seine Operntexte wurden dutzendfach und von fast allen Komponisten des 18. Jahrhunderts vertont.

9 Hier übertreibt Gerber. Doppelt vertont hat Hasse nur *Demofoonte* (1758), *La clemenza di Tito* (1759), *Artaserse* (1760) and *Siroe* (1763); die für Dresden komponierte *Cleofide* (1731), deren Libretto auf Metastasios *Alessandro nelle Indie* beruhte, wurde 1736 für Venedig auf der Grundlage des Original-Librettos (und mit dem ursprünglichen Titel) neu bearbeitet.

10 Apostolo Zeno (1668–1750), Librettist und von 1718–1729 kaiserlicher Hofdichter in Wien.

11 Gemeint sind Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–1594, päpstlicher Kapellmeister in Rom), Giovanni Maria Nanino (1543/44–1607, Schüler und Nachfolger Palestrinas), William Byrd (ca. 1540–1623, bedeutendster Komponist seiner Generation an der englischen Chapel Royal), Claude Goudimel (1514/20–1572, bekannt v. a. für seine Komplettvertonung des Genfer Psalters), Claude le Jeune (1528/30–1600, Komponist in Paris, zuletzt Kammerkomponist bei König Heinrich IV.), Josquin des Préz (ca. 1450/55–1521, der wohl renommierteste Komponist der Renaissance), Orlando di Lasso (1530/32–1594, bayerischer Hofkapellmeister), Hans Leo Hassler (1564–1612, im Dienste der Fugger in Augsburg, später Kaiser Rudolfs II. und des sächsischen Kurfürsten) und Jacobus Gallus / Handl (1550–1591, Kirchenmusiker in Prag).

und vielen anderen, bey! Nicht genug daß die damaligen Psalmen und Motetten oft hundert Jahre nach dem Tode ihrer Verfaßer noch in den Tempeln wiederhallten, man fand auch für nöthig, sie aufs neue zu drucken, was oft zu gleicher Zeit in mehreren Ländern geschahe.

So auffallend aber auch dem Beobachter diese Beharrlichkeit der Vorwelt im Geschmack, gegen das Benehmen unseres Zeitalters seyn muß, so läßt es sich doch bey aufmerksamer Prüfung der Gegenstände und Umstände sehr leicht erklären.

Die Rede ist hier einzig und allein von Kirchenmusik. Der Zuhörer verstand schwerlich damals, das heißt vor dreyhundert Jahren, wenig davon. Man verstand aber auch wenig von dem übrigen Cultus und Kirchengebräuchen, und am wenigsten von den lateinischen Vorlesungen des Priesters. Man nahm dabey seine Vernunft gefangen, [5] unterhielt sich während dem Gottesdienste so gut man konnte, was die mannigfaltigen sinnebetäubenden Umgebungen sehr erleichterte, und erlaubte sich über das, was zur heiligen Religion gehörte, kein Urtheil weiter. Auf solche Weise konnten die Komponisten ihr Fugenwesen ungestöhrt fort treiben, weil die Zuhörer das eigentlich gar noch nicht haben konnten, was wir jetzt Geschmack und Theilnahme an Musik nennen. Und war ja unter den Zuhörern einer Kenner genug, um auf die Musik besonders zu hören, so erwartete er keine andere Art von Musik, weil er von Hause aus keine andere kannte: Denn die Madrigale, die man außer der Kirche in gesellschaftlichen Zirkeln hörte, waren von jenen heiligen Gesängen bloß durch den Text unterschieden. Ueberdies behandelte damals die Geistlichkeit das religiöse Gefühl der Laien mit mehrerer Schonung als heut zu Tage und vermied geflissentlich alle auffallnden Veränderungen beym Gottesdienste; ein Grund mehr, woraus sich jene unerschütterliche Beharrlichkeit und Gleichheit des Geschmaks in ganz Europa, durch mehrere Jahrhunderte erklären läßt. Indessen ist nicht zu läugnen, [6] daß auch der Fleiß und die Gewandtheit dieser Meister in der Behandlung contrapunctischer Künste zu bewundern war, und daß sie diese Anhänglichkeit des Publikums an ihre Ausarbeitungen gar nicht ohne ihr Verdienst genoßen. Und so konnte man damals mit Horaz auch von den Tonkünstlern sagen: Musa laude dignum virum vetat mori!

Eine ganz andere Wendung nahm aber die Sache, nachdem das Theater den ersten Richterstuhl des Geschmacks in der Musik an sich gerißen hatte. Hier kam es nun nicht mehr darauf, einen, Jahrhunderte lang bekannten Canto fermo in macherley Nachahmungen und canonische Gruppen der verschiedenen Stimmen zu verweben, und auf solche Weise

ein ganzes Sängerchor zu beschäftigen, sondern auf die Belebung des Vortrags eines einzigen Sängers durch richtige und getreue Accentuirung seiner Worte beym Uebertragen der Töne.

So stand es um den Gesang oder vielmehr um die Psalmodien /1600/ zur Zeit der ersten Opern. Weiterhin suchte man dieser getreuen, aber noch immer steiffen declamation durch [7] die Wahl einer gefälligen Folge der Töne, mehr Schönheit und Intereße zu geben; bis man endlich den Rhythmus der Verse auch in Tönen nachzuahmen suchte, indem man die melodischen Phrasen durch Schlußfälle in gleiche Zeiten abtheilte, wozu die damals in Italien gewöhnlichen Balladen und Aufzüge vielleicht den Weg schon gebahnt hatten.

Dies letztere Verfahren bewürkte aber auf einmal eine der größten Revolutionen in der Tonkunst: Denn es entstand nun nicht nur das, was wir Melodie nennen, sondern auch überhaupt eine bis dahin unerhörte Sprache der Empfindungen und mit ihr eine ganz neue aesthetische Kunst, der man mit mehreren Rechte den Namen la nuova Musica beylegen konnte, als den vorhergegangenen ersten Versuchen des Caccini im Recitativ.[12] Diese neue Melodie, auf die bereits festgegründeten Gesetze der Harmonie gebauet, brachte nun die Kunst auf den Weg zu ihrem höchsten Gipfel.

Wie es nun aber unter dem Monde gehet, wo auch das Vortrefflichste seine Unvollkommenheiten zu Begleitern hat: man fand bey der Ausübung dieser neuen, so reizenden, und auf das Herz so mächtig würkenden Kunst die bekannte War-[8]nungsregel der Aerzte: ab assuetis non fit passio, / das Gewöhnliche verliert den Reiz / tief in ihrem Wesen gegründet, das heißt: man wurde einer solchen mehrmals gehörten Musik müde und überdrüßig. Dies blieb aber nicht das einzige Uebel, auch die leidige Mode fing bald an, ihren Einfluß auf diese neue Musikart zu äußern. Dadurch hat aber die Musik, wie D. Burney anmerkt, die Natur von gewißen Weinen angenommen, deren Geist mit der Zeit verfliegt.[13]

12 Giulio Romolo Caccini (1551–1618, italienischer Sänger und Komponist) war v. a. mit seiner Sammlung *Le nuove musiche* (1602) und ihrem wichtigen Vorwort einer der Begründer einer neuen Art von Sologesang (Monodie) und einer der ersten Opernkomponisten (*Euridice*, 1600). Auf den damit verbundenen wichtigen musikhistorischen Umbruch in der Zeit um 1600, aber auch die darauffolgende Entwicklung weg vom bloß rezitierenden Sologesang zu Arien-Formen spielt Gerber in diesem Text an.

13 Charles Burney (1726–1814, englischer Musiker, Komponist und Musikschriftsteller), wurde v. a. durch seine musikalischen Reiseberichte (1771/73) und seine *General History of Music* (1776–1789) berühmt. Der Satz »[I]t is with music as with delicate wines, which not only become flat and insipid when exposed to the air but are injured by time however well kept«, findet sich in dem Bericht über die Musik des Flötenleh-

Vielleicht liegt aber gerade in diesen scheinbaren Unvollkommenheiten dieser neuen Musik der Grund zu ihrem so geschwinden Wachsthume. Denn eben dieser Drang nach Neuigkeiten spornt die Komponisten nur um so mehr an, ihre Erfindungskraft zu üben. Diese häuffige Concurrenz verursacht aber auch zugleich das gewöhnliche Zurückdrängen und Vergeßen der ältern Komponisten, ohne Rücksicht ihrer größern oder mindern Vortrefflichkeit, nicht bloß weil man immer das Neuere dem Aelteren vorzieht, sondern auch weil es von ihren gemein gewordenen und verbrachten Ideen und Manieren heißt: Ab assuetis non fit passio.

Zweyhundert Jahre war man nun diesem neuen System des musikalischen Ausdrucks gefolgt, das [9] heißt: Man hatte immer neuere und schönere Melodien erfunden und hören laßen, um die ältern, sammt ihren Komponisten wieder zu vergeßen; als gerade in unserem Mode- und Wechselsüchtigen Zeitalter, Johann Sebastian Bachs Werke, zum Theil schon hundert Jahre alt und zum Theil bloß in Handschriften bekannt, an mehreren Orten zu gleicher Zeit aufgesucht und gedruckt wurden. Durch welche Kunst, durch welche Zauberey ward es aber diesem Meister der Komposition möglich, die Natur und das Wesen der Musik so ganz umzukehren und seinen Werken diesen bleibenden Werth mitzutheilen? Wären wir so glücklich die Mittel und Wege ausfündig machen zu können, deren er sich dazu bediente; so stände auch jedem anderen Komponisten, der diese Mittel anwendete, der Weg zur Unsterblichkeit offen. Wir wollen versuchen ihm auf die Spur zu kommen

Als Bach ums Jahr 1700 seine Kunststudien anfing, war zwar in Italien schon seit hundert Jahren unser neues melodisches System des musikalischen Ausdrucks mit vielem Glücke kultivirt worden; auch selbst in Deutschland hatte gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts der große Reinhardt Keiser[14] schon gleichsam das Alphabeth zur Sprache der [10] Empfindungen in seinen gefälligen Melodien hören laßen. Bach, der aber in seinem abgesonderten Thüringischen Dörfchen nichts von alle den Fortschritten ahnen konnte, welche die Kunst in der großen Welt gemacht hatte, hielt sich an das, was er um und neben sich fand, faßte statt des neuen, das von der Kunstwelt aufgegebene System der alten Contra-

rers Friedrichs II., Johann Joachim Quantz, in: Charles Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces*, rev. Aufl., London 1775 ([1]1773), Bd. II, S. 154, den Gerber aus der deutschen Übersetzung (Hamburg 1772/73) kannte.

14 Reinhard Keiser (1674–1739), Opernkomponist, später Domkantor in Hamburg.

punctisten, und schuf nach diesem durch seinen unermüdeten Fleiß und mit Hülffe seiner alles besiegenden Fertigkeit, eine Art von Musik, die jedermann in Erstaunen setzte; aber nur denen uneingeschränkten Beyfall abnöthigte, welche sie von ihm selbst vortragen hörten. Da er bey seinen Ausarbeitungen kein ander Gesetz, als die Regeln der Harmonie und des Contrapuncts anerkannte, und diese ewig und unveränderlich sind, so lange das Ohr und Nervensystem des Menschen daßelbe bleiben; so mußten auch seine, so streng nach diesen Regeln gearbeiteten Werke, gleich denen des Palestrini, Goudimel, Orlando di Lasso[15] u.s.w. in dieser Rücksicht ewig ihren Werth behalten, den er um so viel höher hob, jemehr er in der Kunstfertigkeit diese seine alten Vorgänger übertraf. Den Vortheil, außer der Mode zu seyn und also nicht zu veralten, hatte er mit ihnen gemein, aber auch die Fehler ihres alten Systems, [11] Mangel an Phraseologie, an aethetischen und melodischen Schönheiten, waren in seinen Werken nur zu oft bemerkbar. Indeßen bleibt es immer ein lobenswürdiges Unternehmen, durch die weitere Verbreitung dieser Kunstwerke den jungen Künstlern gleichsam Berge und Klippen zu zeigen, durch deren Erklimmen sie ihre Kräfte zum steilen Pfade der Kunst üben können. Auch macht das Interesse, mit dem man diese Studien aufnimmt, unsern Fortschritten in der Kunstfertigkeit allerdings Ehre. Uebrigens siehet man aus dem obigen, daß Bachs Wege nicht unsere Wege seyn können, er nahm seine eigenen, weil er von niemandem abhing oder abzuhängen glaubte. Da aber unsere Künstler bey ihren Ausarbeitungen am Ende immer den Beyfall und also auch den Geschmack des Publikums vor Augen haben müßen; so ist es ihnen nicht erlaubt, mit Bachen wieder rückwärts zu gehen und das einmal angenommene neuere melodische System zu verlaßen. Diesem ist aber, wie wir oben schon gesehen haben, die Sterblichkeit gleichsam angebohren.

Dieses so allgemein allmählige Verschwinden unserer Kunstwerke sammt ihren Urhebern, wird noch auffallender, wenn wir den Blick auf [12] andere Künste wenden. Wie ruhig und sicher können zum Beyspiele, talentvolle Dichter und Maler auf die Achtung und Verehrung ihres Namens bey der Nachwelt rechnen! Weit entfernt, daß unter ihnen der letzte immer das Andenken an den Vorhergehenden vernichtet, sind, gerade umgekehrt, die Werke ihrer ältesten Meister noch gegenwärtig die Bewunderung und das Vergnügen der Liebhaber und das Muster der

15 Vgl. Anm. 11.

Künstler, wie die Werke des Homer, des Ossian, des Raphael, Correggio, Rubens, Dürers u.s.w. beweisen. Diese Werke haben sich durch Jahrhunderte, ja manche durch Jahrtausende immer in gleichen Werthe erhalten, sich in jeder neuen Generation neue Verehrer erworben und so das Andenken ihrer Meister mit Ehren auf die Nachwelt fortgepflanzt. Nichts destoweniger bleibt auch jedem ihrer glücklichen Nachfolger in der Kunst der Tempel des ewigen Ruhms offen, der nur wie sie sein Kunstwerk mit Wahrheit und Leben darzustellen weiß. In der That eine sehr wohlthätige Eigenschaft dieser Künste für ihre Verehrer! Vielleicht gab die Natur diesen Künsten einen solchen bleibenden und unveränderlichen Reiz zur Entschädigung für die Macht, Gewalt und den ungleich stärkern Eindruck, den sie der Musik über die Gemüther mitgetheilt hat. –

[13] Woher aber die Vollendung in den Werken der ältesten Meister jener Künste, gegen die Unvollkommenheit und Roheit der älteren musikalischen Werke? Vielleicht könnte man zum Grunde dieser auffallenden Erscheinung annehmen: Raphael habe schon die Werke der alten Griechen als Muster vor Augen gehabt, und Homer habe in einer schon gebildeten Sprache gesungen; statt daß unsere erst neu entdeckte musikalische Sprache der Empfindungen, in den ersten funfzig Jahren noch roh und ungebildet war. – Konnte aber wohl jene Sprache roh und ungebildet seyn, vermittelst welcher Haße und Graun ihren Zuhörern bald Thränen der Wehmuth entlockten bald das Herz mit Freude und Zufriedenheit erfüllten? –

Aber nicht genug, daß die dankbare Muse der genannten Künste ihren Verehrern für jedes angenehme Opfer, welches sie auf ihrem Altar niederlegen, Unsterblichkeit verschenkt – auch die dankbaren Zeitgenoßen winden ihnen den Kranz des ewigen Nachruhmes um die Stirne. Daher stehen öffentliche und Privatbibliotheken den Dichter-Werken als ein Asyl gegen die Vergeßenheit offen, in herrlichen Bildergallerien bewahren die ersten Nationen, wie ein Kleinod, die Werke der Maler auf [14] und damit man die Männer niemals vergeßen möchte, deren Werke hier prangen, beurkundeten Gelehrte, wie Hamberger, Jöcher, Adelung, Meusel, Fuesli pp die Namen und Verdienste derselben für die Nachwelt in Schriften, welche für ihre Verfaßer selbst die schönsten Denkmähler sind.[16]

16 Gemeint sind u. a.: Georg Christoph Hamberger, *Das gelehrte Teutschland. Oder: Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller*, Lemgo 1767–1770, fortgesetzt von Johann Georg Meusel, Folgeauflagen bis 1796, sowie weitere lexikografische Werke von

Aber wenn sich nun die Muse der Musik, wie wir oben gesehen haben, nicht so dankbar gegen ihre Verehrer beweißt, was thun dann ihre Zeitgenoßen, um sie für diese Undankbarkeit zu entschädigen? Wo sind die Tempel in denen man den Tonkünstlern ehrwürdige und bleibende Denkmähler errichtet? Sind es etwa die bestäubten Musik-Archive der Höfe? – eine Art von ewigen Gefängniß, in welches einzugehen nur dem Aufseher erlaubt ist, der übrigens von dem Inhalte der aufbehaltenen Alterthümer und ihrer Verfaßer oft so wenig weiß, als von dem Inhalte der griechischen Bücherrollen aus Herkulan. (Einen Beweiß hiervon giebt uns der an merkwürdigen und seltsamen Kunstwerken so reiche Nachlaß der Prinzeßin Amalie.[17]) Man siehet also, daß bey dieser Einrichtung der mehresten Musik-Archive weder das Andenken an die Meister der Vorzeit, noch das Kunst-[15] und Geschichtstudium überhaupt befördert wird. Und gesetzt, es fände sich einmal ein Aufseher, welcher so, wie der ehemalige würdige Scheibe[18] in Kopenhagen, Sinn für die Geschichte, Muße, und Gedult genung mit in ein dergleichen Archiv brächte, um es durch ein Verzeichniß gleichsam zu Tage zu fürdern, was meines Wißens noch mit keinem geschehen ist, wo sollte er wohl künftig die Nachrichten dazu auffinden? Etwa in dem unvollständigen Waltherischen Lexikon[19]? Das ist aber nicht mehr zu haben. In meinem Lexikon der Tonkünstler[20]? Das kann aber, nach meinem Plane, als Fortsetzung des Waltherischen, nur die Tonkünstler des 18ten Jahrhunderts, und von den ältern bloß diejenigen mit kurzen Notizen enthalten, deren Bildniße gestochen sind. – Oder soll er auf die Fortsetzung von Hrn. D. Forkels Geschichte[21] warten? Wenn aber der Hr. D. auch die nöthigen Nachrich-

Hamberger und Meusel. Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*, Leipzig 1750 f., fortgesetzt von Johann Christoph Adelung, Leipzig 1784. Johann Rudolf Füssli d. J., *Allgemeines Künstlerlexicon*, Zürich 1763, Supplemente von 1767 und 1771, ^{2}1779.

17 Gemeint ist Anna Amalia von Preußen (1723–1787), Schwester Friedrichs II., die durch ihren Hofmusiker, den Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger, zum Zentrum der Berliner Bach-Pflege wurde und eine große Musiksammlung anlegte.

18 Johann Adolph Scheibe (1708–1766), dänischer Hofkapellmeister, Verfasser einer Geschichte der alten Musik: *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik*, Altona – Flensburg 1754.

19 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732.

20 Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig 1790 (erster Teil) und 1792 (zweiter Teil), *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1812–1814, vier Teile.

21 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788 (Bd. 1) und 1801 (Bd. 2). Das Werk blieb unvollendet, es fehlt Bd. 3 mit der Geschichte der neueren Musik ab dem 17. Jahrhundert.

ten von den Meistern des 15ten Jahrhunderts beybrachte, so kann dies nicht auch der Fall mit der ungleich größern Anzahl aus den folgenden Jahrhunderten seyn. Zu welch' einem voluminösen und kostbaren Werke müßte sonst diese Geschichte anwachsen, die doch eigentlich von der [16] Kunst und deren kritischen Untersuchungen gewidmet ist.

Eher noch müßen hier unsere Zeitschriften, als eines der zweckmäßigsten Mittel die Verdienste unserer Künstler der Nachwelt aufzubehalten, genannt werden. Die Reihe dieser musikalischen Zeitschriften hebt aber erst mit Matthesons Critica Musica, von 1722 an,[22] und ist seitdem durch die in Deutschland beynahe einheimische Zerstöhrenden Kriege nur zu oft unterbrochen worden, so daß es noch keiner gelungen ist, sich, wie die gegenwärtige Leipziger musikalische Zeitung, bis zum siebenten Jahre zu erhalten.[23] So angenehm und nützlich aber auch immer diese Zeitschriften für den Künstler und Liebhaber, und so unentbehrlich sie dem Lexikographen und künftigen Geschichtschreiber sind; so ist ihre Existenz doch viel zu neu, als daß man von ihnen, deren Zweck nur die Aufbewahrung der so eben vorkommenden Merkwürdigkeiten in der Künstlerwelt ist, auch Nachrichten und Aufschlüße über die Künstler des 15ten, 16ten und 17ten Jahrhunerts erwarten und fodern könnte. Aber das ist es eben was uns Noth thut!

Wenn die längere Dauer unserer gegenwärtigen musikalischen Zeitungen ein günstiges Ereigniß von ungleich wärmerern und innigerer Theilnahme an Kunst und Künstlern in unserern Tagen ist; so sind [17] es die Bildniße einer Reihe unserer beliebtesten Tonkünstler gewiß nicht weniger, welche seit etwa zehn Jahren in Wien und Leipzig durch den Grabstichel, zum Theil nicht ohne Geschmack und Kunstaufwand den Liebhabern mitgetheilt worden sind. Es ist dies ein umso lobenswürdigeres Unternehmen, da hierdurch diesen Männern der ihren Talenten schuldige Zoll zum Theil abgetragen wird und zwar auf eine Art, die unser Vergnügen noch erhöhet. Diese Bildniße könnten aber noch einen höhern Zweck in Absicht der spätern Nachkommenschaft verrichten, wenn nicht, sey es aus Stolz oder Bescheidenheit, aus Bequemlichkeit der Kupferstecher, oder vielleicht auch nur der leidigen Mode wegen, geflißent-

22 Johann Mattheson (1681–1764, Komponist, Musiktheoretiker, Musikschriftsteller) gab mit der in Hamburg erscheinenden *Critica Musica* in der Tat die erste ausschließlich der Musik gewidmete Zeitschrift – nach dem Modell der Gelehrtenzeitschrift – überhaupt heraus.

23 Die vom Verlag Breitkopf & Härtel herausgegebene *Allgemeine musikalische Zeitung* erschien von 1798 bis 1848.

lich jedes musikalische Attribut oder Unterscheidungszeichen weggelaßen, und die dazu gehörigen Namen so kahl darunter gesetzt würden. Wie manchen für die Literatur- und Kunstgeschichte gänzlich verlohren gegangenen wackern Komponisten der vergangenen Jahrhunderte, hat ein Notenblatt in seiner Hand, oder ein musikalisches Instrument, das ihm der Kupferstecher beygegeben hatte, während meinem Bildniß-Sammeln, wieder zu seinen Rechten auch seine Stelle als Künstler, in der Geschichte verholffen! Wie manche Notiz, wie manches berichtigte Lebensjahr bin ich beym Ausarbeiten der Artikel zum Lexikon, den Um- oder [18] Unterschriften der Bildnisse aus den vergangenen Jahrhunderten schuldig![24] So gut möchte es aber einem Geschichtsforscher des 20ten Jahrhunderts bey Erblickung dieser Bildnisse nicht werden. Denn bey der jetzigen affectirten Gleichheit der Stände, die sich besonders noch in der Kleidung erhält, kann man sich in Zukunft bey jenem in unsern Zeiten gestochenen Bildnisse, eben so wohl Bürger, Handwerker, Advokaten und Minister denken, als Künstler, wenn zumal sonst keine Nachrichten von diesen Musikern für die Nachwelt aufgesammelt würden.

Doch so löblich auch alle diese Veranstaltungen, zur Begründung des Andenkens an verdiente Tonkünstler seyn mögen, so laßen sie doch noch vieles zu wünschen übrig, was auch durchaus nicht in den Grenzen ihrer Bestimmung liegen kann. Die Zeitschriften können nur biographische Fragmente geben, und eine Verewigung durch Kupferstiche, die mehr für das Bedürfniß der Zeitgenoßen, als der Nachwelt berechnet sind, hängt zu sehr vom Zufall ab. Aber das Denkmal, das wir den Tonkünstlern errichtet wünschen, soll dauernd seyn, und, jedem Feinde literarischer Anstalten trozend, noch den spätesten Nachkommen das Verdienst des Mannes, welchen es verewigt, in seinem ganzen Umfange darstellen. Zu diesem Zwecke aber giebt es nur ein [19] Mittel – erhöhtes Intereße für die Geschichte der Kunst, und so dieses nicht in seiner ganzen Stärke erweckt wird, läuft auch der würdigste Tonkünstler Gefahr, mit undankbarer Vergeßenheit belohnt zu werden, und das Andenken an sein Verdienst mit sich ins Grab zu nehmen. Ich darf wohl nicht erst sagen, daß die Geschichte der Kunst mehr umfaßt, als eine bloße dürftige Kenntniß

24 Der Wunsch, zu seiner Sammlung von Porträts berühmter Musiker und Komponisten biografische Daten zusammenzutragen, war der Ursprung von Gerbers lexikografischer Arbeit gewesen. Vgl. »Aus einem Briefe des Hrn. Ernst Ludewig Gerber, Fürstlich Schwarzenburgischem Hoforganisten und Cammermusicus zu Sondershausen, den 30 August 1783«, in: *Magazin der Musik*, hrsg. von Carl Ludwig Cramer, 1 / 2 (Hamburg 1783), S. 962–969.

von dem Vaterlande und den wichtigsten Lebensumständen der lebenden Künstler. Eine solche Kenntniß, deren vorzüglicher Werth gewöhnlich auf einer Reihe von Anecdoten zu beruhen pflegt, kann man eben so wenig Geschichte der Kunst nennen, als sie überhaupt des gebildeten Tonkünstlers unwürdig ist, der von seinen Kunstverwandten durchaus mehr wißen muß, als die Glieder niedriger Volksclaßen von den Zunftgenossen ihrer Zeit und ihres Orts zu wißen pflegen. Wer sich durch richtige und bestimmte Kenntniße von Kunst und Kunst-Geschichte über den Troß gewöhnlicher Musikanten erheben will, darf sich nicht blos darauf einschränken als Sänger oder Virtuose zu glänzen, sondern muß sich für seine Kunst in ihrem ganzen Umfange interesiren, mit den [sic] Geiste ihre Grenzen abmeßen, und ihr Gebiet mit derje-[20]nigen pragmatischen Kenntiß umfaßen, die nicht blos übt und weiß, was die Kunst jetzt ist, sondern die den Keim ihres gegenwärtigen Zustandes in dem grauesten Alterthume erspäht, und die Resultate späterer Zeit in den unvollkommenen Versuchen der frühern Jahrhunderte gegründet findet. Er muß, mit einem Worte, die Tonkunst als Wißenschaft treiben, was auch oft bey dem besten Tonkünstler noch nicht ganz der Fall ist, wenn er nicht weiß, was die Musik war, und wie sie nach und nach das wurde, was sie gegenwärtig ist. Zu diesem Zwecke muß man sich freylich in den Besitz der, dazu dienlichen Hülfsmittel zu setzen suchen, und sich mit Wärme für jedes literarische Unternehmen interesiren, welches auf dem Wege der Geschichte jene wißenschaftliche Kunstkenntniß begründen hilft. Daß dieß aber nur bey den wenigsten Musikern der Fall ist, können einige Beyspiele aus der Geschichte der musikalischen Literatur auf das unwidersprechlichste beweisen.

Vor zwanzig Jahren sammelte der verewigte Hiller aus verschiedenen Zeitschriften die interesantesten Biographien von lauter Männern, denen die Kunst den größten Dank und die Künstler die höchste Verehrung schuldig sind, kleidete sie alle [21] gleich in sein schönes, reines Deutsch ein, und gab sie in einem Bande in den Druck.[25] Lauter Umstände, welche die Wißbegierde der Künstler reitzen mußte. Diese Wißbegierde scheint aber nicht statt gefunden zu haben, denn noch immer findet man in den Buchläden Vorräthe davon. –

Der joviale Dittersdorf, dem wir so manche vergrüngte Stunde zu danken haben, bath, oder bettelte vielmehr auf seinen Todtenbette, zum

25 Johann Adam Hiller (vgl. Anm. 7), *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784.

Besten seiner zurückgekommenen Familie, um Subscription auf seine entworfene Lebensgeschichte.[26] Umsonst! unter den vorgedruckten acht und vierzig Subscribenten befinden sich nur acht Musiker. –

Meißner, einer der elegantesten Schriftsteller Deutschlands, gab vor Jahr und Tag den ersten Theil von Naumanns Leben in einer höchst anziehenden und unterhaltenden Manier heraus und versprach den schon fertig ausgearbeiteten 2ten Theil auf die nächste Meße zu liefern.[27] Man scheint aber dem Verleger nicht Ursache zu damit zu übereilen, gegeben zu haben; denn noch fehlt der Beschluß dieses Werks.

Eben so hat der brave Dulon seine selbst verfaßte Lebensbeschreibung schon vor Jahr und Tag [22] auf Subscription angeboten.[28] Und noch hat es dabey sein Bewenden.

Vielleicht aber interesßirte man sich für diese einzelnen weniger, weil man das Nöthigste von ihrer Geschichte schon in ganzen Sammlungen von Biographien aller Tonkünstler in Händen hatte. Wir wollen sehen:

Der würdige Joh. Gottfr. Walther, ehemals Hoforganist in Weimar, war der erste, welcher zur Ehre der Künstler und zum Besten ihrer Nachfolger die herkulische Arbeit übernahm, die Nachrichten von allen, für die Tonkunst merkwürdigen Männern zu sammeln, und, in Verbindung mit den Erklärungen aller von jeher gebrauchten Kunstwörtern 1723 [recte 1732] unter dem Titel: Musikalisches Lexikon, heraus zu geben. Es war dies ein höchst verdientliches Werk für das damalige musikalische Publikum, indem es demselben nicht blos die Bekanntschaft mit den würdigen Männern der Vorzeit und mit den Mitteln erleichterte, durch welche dieselben die Kunst zu derjenigen Vollkommenheit erhoben hatten, in der sie sich damals befand, sondern auch zugleich, und zum erstenmale den ganzen literarischen Reichthum derselben vorlegte. Ueberdies setzten die Erklärungen der alten Kunstwörter in diesem [23] Lexikon den Wißbegierigen in Stand, alle die vorräthigen Kunstbücher lesen und verstehen zu können, deren Methoden, Erklärungen, Ausdrü-

26 Carl Ditters von Dittersdorf, *Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert*, Leipzig 1801.

27 August Gottlieb Meißner, *Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumann's*, Prag 1803 (erster Teil), 1804 (zweiter Teil). Die Ankündigung findet sich auf der letzten Seite des Vorberichts von Teil 1. Meißner erwähnt zwar im Vorwort zu Teil 2 selbst, dass dieser Band »(f)ast um ein Jahr später, als ich selbst es glaubte« erscheint, macht aber keine genaueren Angaben zu den Gründen. Gerber war das Erscheinen des Bandes 1805 offenbar noch nicht bekannt geworden.

28 Friedrich Ludwig Dülon (1769–1826); die angekündigte Autobiografie wurde wenig später von Christoph Martin Wieland herausgegeben: *Dülons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen von ihm selbst bearbeitet*, Zürich 1807 f.

cke und Kunstwörter oft eben so verschieden sind, als die Zeiten und Länder, wo sie ihr Daseyn erhalten hatten. Also in jeder Absicht eine willkommene Aquisition welche zwey sehr merkliche Lücken in der damaligen musikalischen Literatur auf einmal ausfüllte. Je neuer, unterrichtender und selbst unterhaltender dies Werk damals seyn mußte, um so größere Aufmerksamkeit hätte es wohl in der Künstlerwelt erwecken müßen. Allein man konnte schon damals das Gegentheil ziemlich sicher ahnen, da der Verleger den Druck des Ganzen nicht auf einmal wagen wollte, sondern mit der Ausgabe des Buchstaben A im einzeln anfing, wobey es auch verblieb.[29] Ein anderer gab es ein Paar Jahre darnach zwar auf einmal heraus, allein nicht weniger als sechzig Jahre waren nöthig, um diese Auflage unterzubringen.

Ohne mir indeßen das geringste von dieser unglaublichen Genügsamkeit des musikalischen Publikums in der Lektüre ahnen zu laßen, versuchte ich die merkwürdige und an Begebenheiten reiche Geschichte dieser sechzig Jahre nachzuholen, welche 1789 und 90 unter dem Titel Lexikon der Tonkünstler in 2 Bänden er-[24]schien. Aber wie sehr wurde ich durch den Anhang des Verlegers zur Vorrede des ersten Bandes in Verlegenheit gesetzt, wo er nicht nur erklärte, daß das Waltherische Lexikon durchaus vergriffen sey, sondern auch eigenmächtig in meinem Namen eine neue Ausgabe deßelben versprach; denn statt mich über meine Ergänzung der Künstlergeschichte freuen zu können, mußte ich nun sehen, wie allen denjenigen, welche den Walther nicht hatten, die Geschichte ganzer siebenhundert Jahre fehlte. Ueberdies nöthigte mich das eingerückte Versprechen, entweder auch diese Arbeit zu übernehmen, oder beym Publikum mit einer Unwahrheit zu bestehen.

Indeßen gewöhnt, auf alles das aufmerksam zu seyn, was die Künstlergeschichte betrifft, war ich im Sammeln der Materialien ununterbrochen fortgefahren. Und als mich darauf während einer Reise Männer, welche für Representanten des musikalisch literarischen Publikums gelten, nicht nur auf das freundschaftlichste aufnahmen, sondern mir auch Beyträge zur Fortsetzung versprachen und würklich zuschickten; (Hrn. Reichardts Beyträge waren schon gedruckt.)[30] Da ferner außer des Verlegers Ankün-

29 Gerber meint hier die unter dem Titel *Alte und neue musicalische Bibliothek*, Weimar – Erfurt 1728, erschienene Publikation.

30 Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), Komponist und (Musik-)Schriftsteller; aufgrund seiner Parteinahme für die Französische Revolution verlor er 1794 sein Amt als preußischer Hofkapellmeister. Welche von Reichardts zahlreichen Schriften Gerber im Auge hat, ist nicht mehr rekonstruierbar.

digung einer neuen Auflage, mich auch der jüngere Breitkopf mündlich aufgefodert hatte, meine Umarbeitung des Walters in keinen andern, [25] als seinem Verlag zu geben, und da über dies alles mir dies Geschäft Vergnügen machte; so stund ich nicht weiter bey mir an, das große Werk wieder anzufangen. Um von den jetzt lebenden Künstlern bestimmtere Nachrichten geben zu können, foderte ich sie öffentlich auf, mir ihre Biographien einzuschicken, und ich hatte das Vergnügen eine Menge eigenhändiger Aufsätze der bravsten Künstler, nicht nur aus allen Gegenden Deutschlands, sondern sogar aus London und Paris zu erhalten und nutzen zu können.

Nach ununterbrochener zwölfjähriger Arbeit, war endlich auch dies Werk vollendet und zwar so, daß nicht nur Walthers merkwürdigste Artikel umgearbeitet und größtentheils vermehrt, sondern auch außer einer Menge ganz neuer Artikel aus allen Jahrhunderten, die im Lexikon der Tonkünstler vorkommenden bis zum Schluße des 18ten Jahrhunderts fortgesetzt sind. Ein Register über alle in den Artikeln vorkommenden Erfindungen nicht nur von Instrumenten, sondern auch in der Kunst selbst, giebt die Materialien zu einer vollständigen Kunstgeschichte; dem noch ein, nun, wie ich glaube, vollständiges Bildnißverzeichniß von lauter Tonkünstlern folgt.

Ich meldete hierauf dem Verleger, daß mein Msk. [26] zum Drucke bereit sey. Er ging auch sogleich alle Bedingungen ein, um es noch im nehmlichen Jahre (1802) zu Tage zu fördern. Kaum aber hatte er meinen zweyten Brief erhalten, worinnen ich ihm versprach, den 2ten und 3ten Band auf die beyden nächsten Meßen nachzuliegern; als er mir wieder meldete: »Auf ein drey Bände starkes Werk dieser Art könne er sich nicht einlaßen, da die Musici keine historischen Werke kauften; wie er durch den geringen Abgang des Lexikons wäre überzeugt worden.« Also, hinc istae lacrymae! – Meine Unbekanntschaft und Entfernung von allen Buchläden ließ mir nun kein Mittel übrig, als den Verlag dieses Werk in No:187 des Reichs-Anzeigers von 1804 allen und jeden anzubieten. Aber auch dies ist bisher ohne Würkung geblieben.[31] Und so weit wäre es also mit der Tonkünstler-Geschichte und Aufbewahrung ihrer Verdienste für die Nachwelt gekommen. – Man verzeihe dieser langen Rede von meinen eigenen Angelegenheiten. Ich war sie den würdigen Männern schul-

31 Das *Neue historisch-biographische Lexikon der Tonkünstler* erschien, wie bereits erwähnt, erst zwischen 1812 und 1814 in Leipzig bei Kühnel.

dig, welche mich mit ihren Beyträgen und Biographien beehrt und unterstützt haben.

Woher aber diese Bücherscheue des musikalischen Publikums? Dieser Widerwille gegen Lectüre, [27] diese Gleichgültigkeit gegen die Ehre und das Andenken der Ausüber einer Kunst, welche uns so viel Vergnügen macht und zum Theil unsern Wohlstand gründet? Unmöglich kann derjenige einen großen Werth auf seine Ehre und seinen Nachruhm setzen, der so gleichgültig gegen diese Eigenschaften an seinen Mitkünstlern ist. Eine solche Gleichgültigkeit gegen Dinge, die dem feinern Gefühle des Gebildeten so wohl thun, ist man zwar gewohnt bey sogenannten Musikanten, welche einer vergnügten Gesellschaft mit ihren Instrumenten um Lohn dienen, ohne zu fragen, wer vor oder nach Ihnen die Füße der Tanzgesellschaften in Bewegung setzte oder setzen werde, Aber einem Hofmusikus, einem Virtuosen, einem Concert- und Kapellmeister, ziemt auch diesem eine solche Denkungsart? – Wenn er in seinem Zimmer Musikalien und Instrumente aufbehält, so sind dies Materialien und Werkzeuge, die man auch in der Stube jedes Handwerkers findet. Anständiger und ehrenvoller aber wäre es für den Geist, eines im Ansehn stehenden Künsters, wenn er eine Sammlung von Kunstbüchern aufstellte, um zu zeigen, daß er bey seinen practischen Talenten, auch in der musikalischen Literatur nicht Fremdling sey. Aber nicht blos seine Ehre, auch die Begründung und Erhaltung des Vergnügens welches ihm die Musik gewährt, [28] erfodert eine frühe Bekanntschaft mit der Geschichte und Literatur seiner Kunst. Hat er diese nicht gemacht, dann wehe ihm, wenn die Jahre der Empfindungen mit den Jahre des kalten Nachdenkens wechseln! Nur in ihrer Literatur kann ihm dann die Kunst für ihre in seinen Augen verlohrene Reize einigen Ersatz erstatten.

Und gesetzt auch, diese Bücher wären manchen nicht viel mehr, als was öfters dem Großen und Reichen seine Bibliothek ist, eine Prunktapete; so macht er sich schon durch den Ankauf dieser Bücher um die Literatur seiner Kunst verdient, welche doch am Ende nur dadurch blühet, wenn sie gangbare Waare für den Buchändler ist und bleibt, was sie aber jetzt leider nicht zu seyn scheint.

Immerhin mag also Horaz die Wahrheit gesagt haben, immerhin mag die Muse ihr veto über die Sterblichkeit verdienter Männer aussprechen; die Harthörigkeit des großen Hauffens wird verhindern, daß auch selbst diejenigen etwas davon vernehmen können, deren wißenschaftliche Bildung und geläuterter Geschmack sie außerdem zu sehr aufmerksamen Zuhörern der Muse machen würde. Uebrigens mag man nicht glauben,

daß bloßes eigenes Interesse mich bestimmte, den wißenschaftlichen Geist der Tonkünstler hier in Anspruch zu nehmen. Es sey ferne von mir, von dem musikalischen Publikum etwas blos meines Vortheils willen zu wünschen, so sehr ich auch Ursache haben [29] dürfte, mich über den Undank deßelben zu beschweren. Denn es schmerzt sehr, sich sagen zu müßen, daß man zwölff der besten Lebensjahre einer höchst mühseligen und grenzenlosen Arbeit aufopferte, und statt des Dankes und des belohnenden Beyfalls, den man durch sein redliches Bestreben verdient zu haben sich bewußt ist, nicht einmal die Hoffnung behält, dem beßern Theile seiner Kunstgenoßen, welche jede uneigennützige Bemühung für ihr Studium mit Bereitwilligkeit unterstützen und mit Dank annehmen, die Vortheile und das Vergnügen zufließen zu laßen, welche jene Arbeit gewähren kann. Doch, da ich mir bewußt bin, daß reiner Gemeinsinn den wichtigsten Antheil an der Anstrengung hatte, mit der ich die, dem Lexikographen entgegen stehenden Hinderniße überwand, so kann ich mich leicht über die Art, mit der man meine Bemühungen aufnimmt beruhigen; Besonders da ich diese Erfahrung an einer Arbeit mache, die mir selbst die besten Trostgründe an die Hand giebt, denn sie machte mich mit Männern bekannt, die in jeder Rücksicht weit über mir stehen, und doch ganz gleiches Schicksal mit mir hatten. Aber darüber beruhige ich mich nicht, daß dem musikalischen Publikum gerade die Tugenden fehlen sollten, zu denen wir in unsern Zeiten überall die stärksten Aufforderungen haben, und die ein nothweniges Erforderniß eines Zeitalters seyn [30] müßen, welches sich mit dem Namen des philosophischen brüstet. Entweder es verdient diesen Namen nicht, oder unter seine nothwendigsten Zeichen gehört warmes Interesse für alles Nützliche und Gute, und ein edler Gemeingeist, der im allgemeinen jedes, dem Ganzen ersprießliche Unternehmen mit uninteressirter und thätiger Liebe umfaßt und ohne des Privatvortheils zu achten, immer, und nur da hilft und wirkt, wo es für den gesammten Vortheil seines Fachs etwas zu helfen und zu würken giebt. So stelle ich mir es vor, und mein Herz eröffnet sich den angenehmsten Empfindungen, wenn ich so oft in der Tagesgeschichte der Literatur und Kunst die schönste Uebereinstimmung mit dieser Vorstellung zu bemerken Gelegenheit habe. Drängt nicht, in andern Wißenschaften, eine Darstellung derselben die andere? Und wie wären diese, oft kostspieligen Versuche, zur Vervollkommnung einer Wißenschaft möglich, wenn sie nicht in dem Gemeingeiste ihrer Verehrer die uneigennütigste Unterstützung fände? –

Hält man aber diese Wärme, diese Thätigkeit und gemeinnützige Theilnahme, mit der Kälte, der Schläfrigkeit und der eigennützigen Zurückgezogenheit der Tonkünstler zusammen, so muß man nothwendig mit der tiefsten Indignation erfüllt [31] werden. Oder sollte eine Kunst, die durch den Zauber ihrer Töne den Geist des Hörers gerade zu diesen beßern Gefühlen erhebt, dieselben in ihren Meistern und Ausübern ersticken und ertödten? –

Ich dächte ja es wäre einmal Zeit, daß auch unter uns dieser beßere Geist erwachte, und ich fordere alle Kunstgenoßen, die mehr Einfluß auf ihre Brüder in der Kunst haben, als ich, auf, ihre ganze Würksamkeit für diesen Zweck zu verwenden. Sicher würden diese edlen Männer die Freude haben, recht bald die schönsten Früchte ihres Eyfers zu sehen, und sollten sie, wie ich nicht zweifle, auch meine Bemühungen, das Andenken an verdiente Kunstverwandte aufzubewahren, für nützlich halten, so werden sie ihre größern Verbindungen in der gelehrten Welt auch dazu gefälligst gebrauchen, mir die weitere Verbreitung meiner Schrift durch den Druck möglich zu machen. Ich muß sie um so mehr darum bitten, da ich in meiner beschränkten Lage nicht im Stande bin, mehr dafür zu thun, als ich bereits gethan habe.

I. Die aktuellen Debatten um den Kanon. Eine Gegenstandsbestimmung

Karol Berger

Fünf Thesen zum Kanon

Versuch einer konzeptuellen Klärung

1. Wenn man verstehen will, was etwas ist, kann man schlechtere Wege wählen als zu fragen, wofür dieses etwas da ist. Wenn man nicht weiß, was man alles mit einem Hammer machen kann, versteht man auch nicht, was ein Hammer ist. Ich will hier daher mit der Frage beginnen, was Kanones tun, oder besser: was wir (oder man) mit ihnen tun.

Wie vieles andere von dem, was uns ernsthaft und dauerhaft beschäftigt, ist Musik eine soziale Praxis bzw. sogar eine ganze Reihe solcher Praktiken. Eine soziale Praxis – um die Definition von Alisdair MacIntyre zu zitieren – ist »any coherent and complex form of socially established cooperative human activity through which goods internal to that form of activity are realized in the course of trying to achieve those standards of excellence which are appropriate to, and partially definitive of, that form of activity, with the result that human powers to achieve excellence, and human conceptions of the ends and goods involved, are systematically extended«.[1] Drei Aspekte an diesem Verständnis einer Praxis sind im Zusammenhang der hier geführten Diskussion von besonderem Interesse: Erstens, eine soziale Praxis ist eine Handlungsweise, die teilweise durch eigene Exzellenzstandards gekennzeichnet ist; Standards, mit denen man einzelne Fälle oder Produkte dieser Praxis bewertet. Zweitens, diese Standards sind keine Regeln, die unabhängig von den Ergebnissen der Praxis aufgestellt werden können; vielmehr sind sie jeweils in den bislang erfolgreichsten Exemplaren gleichsam verkörpert. Drittens entwickeln und erweitern sich die Exzellenzstandards, da die fortgesetzte Praxis kontinuierlich neue erfolgreiche Exemplare produziert.

Ein Kanon einer sozialen Praxis, so möchte ich vorschlagen, *verkörpert in besonders erfolgreichen Beispielen die dieser Praxis jeweils zugrunde liegenden Exzellenzstandards*. Wenn die fragliche Praxis das Schneidern ist, wird sich dessen Kanon in Kleidern verkörpern, die für besonders erfolgreich und

1 Alasdair MacIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, Notre Dame, Ind. ²1984, S. 187.

beispielhaft gehalten werden. Wenn es um Fußball geht, wird der Kanon in besonders erfolgreichen, eleganten und erinnerungswürdigen Spielen oder Spielzügen verkörpert sein. In beiden Fällen besteht der Kanon einer Praxis in Exempeln eben jener Praxis, die ihre besten Ausführenden schlechterdings nicht ignorieren können.

In einer musikalischen Praxis wie der westlichen Kunstmusiktradition, also in einer Praxis, die sich in erster Linie um die Komposition musikalischer Werke dreht, besteht der Kanon aus Werken, die für beispielhaft gehalten werden. In einer Praxis wie Jazz, in deren Mittelpunkt die Improvisation steht, besteht der Kanon aus beispielhaften Improvisationen. In anderen Worten, musikalische Kanones können Eigenschaften sowohl von Kleidung als auch von Spielen aufweisen. Da sich die musikalische Praxis des Westens aber in den letzten Jahrhunderten auf die Produktion von Werken konzentriert hat, neigen wir zu der Ansicht, musikalische Kanones seien Gruppen exemplarischer Werke. Das kann, muss aber nicht so sein. So hat die Praxis der musikalischen Interpretation ihre eigenen Kanones, verkörpert in besonders erfolgreichen und erinnerungswürdigen Aufführungen. Genauso gut könnte die Praxis des Hörens einen Kanon entwickeln, der dann in besonders überzeugenden und dauerhaften Beispielen musikalischer Kritik bestehen würde. Darüber hinaus gibt es musikalische Praktiken, bei denen die Produktion von Werken nicht existent oder wenigstens nicht relevant ist, und auch diese haben ihre eigenen Kanones. So konnte beispielsweise kein ernsthafter Jazzmusiker der 1950er und 1960er Jahre die Savoy- and Dial-Aufnahmen Charlie Parkers aus den 1940ern ignorieren. Auch wenn diese evidentermaßen keine Werke darstellen, waren sie doch zentral für den Kanon dieser spezifischen musikalischen Praxis.

2. Daraus folgt, dass *Kanon ein normatives Konzept ist, das dazu dient, die erfolgreicheren Exemplare einer Praxis von den weniger erfolgreichen zu unterscheiden. Es unterscheidet sich daher von einer bloßen Sammlung aller überlieferten Beispiele, dem Archiv.* »Canon«, lehrt *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, ist neben anderem »a general law, rule, principle, or criterion«, außerdem »a collection or list of sacred books etc. accepted as genuine«. Entsprechend bedeutet »canonical« u. a. »included in the canon of Scripture« oder »authoritative, standard, accepted«.[2] Im Mittelpunkt steht stets die Normativität.

2 *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, 8th ed., Oxford 1990, S. 163.

3. Daraus folgt weiter, dass das relevante Urteil darüber, welche Exemplare der Praxis besonders erfolgreich sind, das der Protagonisten solcher Beispiele ist, nicht dasjenige ihrer Benutzer. Wenn die in erfolgreichen Beispielen verkörperten Exzellenzstandards die Praxis weiter bestimmen sollen, ist es tatsächlich das Urteil derjenigen, die unmittelbar an der Praxis beteiligt sind, die also solche Exemplare herstellen, das am schwersten wiegt. Zwar ist die Grenze zwischen den Produzenten und den Nutzern durchlässig: Ein Auftrag gebender Patron kann eine derart aktive Rolle einnehmen, dass er diese Grenze überschreitet und ein Mit-Autor wird. Darüber hinaus kann ein Produzent auf das Urteil der Nutzer, seiner Patrone, des zahlenden Publikums, und wohl in besonderem Maße, seiner Kritiker, hören und sich davon beeinflussen lassen. Doch nachdem er es zur Kenntnis genommen hat, muss sich der Produzent selbst entscheiden, ob der Nutzer recht hat oder nur die Gelegenheit wahrnahm, zu kommentieren, zu bezahlen und seine Meinung zu äußern. Daher *unterscheidet sich der Kanon aufgrund seiner Normativität nicht nur vom Archiv, sondern auch vom Repertoire: Es sind die Produzenten, die in letzter Instanz darüber entscheiden, welche Beispiele exemplarisch für ihre Praxis sind und daher zum Kanon gehören. Die Nutzer indes wählen sich ihr Repertoire aus denjenigen Beispielen aus, die sie verwenden wollen.*

Wenn es sich um die westliche Praxis der Komposition von Kunstmusik dreht, sind es die Komponisten, deren Urteil im Hinblick auf den Kanon das entscheidende ist. Interpreten, Kritiker oder Lehrer haben die Macht, ihre Repertoires zu wählen, aber sie können keinen Kanon etablieren. Nicht selten geht der schöpferische Künstler den Musikern, Kritikern und dem Publikum in seinen Entscheidungen über den Kanon voraus, statt ihnen zu folgen. So wurden etwa Beethovens späte Streichquartette für Wagner kanonisch, lange bevor sie in das allgemeine Repertoire eingingen.

Für einen außenstehenden Beobachter einer Praxis, besonders für einen Historiker, ist der Kanon eine kollektive Schöpfung, ein kollektives work in progress, das passiv hingenommen werden muss. Er ist etwas, das der Historiker erbt und erforscht, nicht etwas, das er konstituiert. Für einen schöpferischen Künstler indes ist der Kanon seine eigene, aktiv ausgewählte Schöpfung. Indem er seinen Kanon auswählt, sagt der Künstler: »Dies ist *meine* Tradition; das ist, woher *ich* komme, was ich bin. Das sind die Standards, anhand derer mein Werk beurteilt werden soll.« Kein Komponist ist für jeden kanonisch, nicht einmal Bach, Mozart oder Beethoven.

Etwas wie *den* Kanon der westlichen Kunstmusik gibt es nicht. Es gibt lediglich Kanones von Beethoven, Wagner oder Strawinsky.

Interpretation, Kritik und Lehre sind natürlich alle wiederum soziale Praktiken eigenen Rechts, bestimmt von eigenen Exzellenzstandards. Diese Standards jedoch verkörpern sich im Unterschied zu denen, die die Kompositionspraxis bestimmen, nicht in musikalischen Werken. Für einen Pianisten, der sich mit den Sonaten Beethovens auseinandersetzen möchte, sind die betreffenden Werke das Repertoire; zusätzlich kann er aufgezeichnete oder erinnerte Interpretationen von Schnabel, Kempff oder Brendel als seinen Kanon wählen. Beethovens Fünfte Symphonie mag zum Repertoire eines Kritikers gehören, aber nicht zu seinem Kanon. Dieser mag stattdessen E. T. A. Hoffmanns Aufsatz darüber beinhalten. Insofern bedarf das Diktum von Joseph Kerman, »Repertories are determined by performers, canons by critics«, einer Korrektur: Was Kritiker definieren, ist der Kanon der Kritik, nicht der der Komposition.[3]

Ferner ist es nicht möglich, aufgrund der Frequenz von Aufführungen darüber zu entscheiden, ob etwas (ein Werk oder eine Interpretation) zum Kanon gehört oder nicht. Chopin war ein kanonischer Pianist (und nicht nur ein kanonischer Komponist) der 1830er und 1840er Jahre. Dennoch waren die Möglichkeiten für andere Pianisten, ihn zu hören, äußerst beschränkt. Peter Cornelius' Aussage von 1861, »Tristan ist gewiß das größte musikalische Werk, das seit Beethoven geschaffen wurde«[4], zeigt, dass ein Werk sogar schon lange vor seiner Uraufführung beginnen kann, in den Kanon zu gelangen. Und auch umgekehrt: Ein Sänger oder Musiker kann große Popularität erreichen, ein Werk eine hohe Anzahl von Aufführungen (man denke etwa an Rimskij-Korsakovs *Scheherazade* oder Ravels *Bolero*), ohne kanonisch zu werden.

Die Unterscheidung zwischen Kanon und Repertoire mag wie eine bloße terminologische Haarspalterei erscheinen. Aber sie ist es nicht. Sowohl ein Kanon als auch ein Repertoire präsentieren eine Auswahl aus dem Archiv, aber sie sind verschiedene Arten von Auswahl und von verschiedenen Personengruppen in unterschiedlicher Absicht getroffen. Kanones werden von denen ausgewählt, die die jeweilige Praxis ausüben,

3 Joseph Kerman, »A Few Canonic Variations«, in: *Critical Inquiry* 10 (1983), S. 107–125, wiederveröffentlicht in: *Write All These Down: Essays on Music*, Berkeley – Los Angeles 1994, S. 37.

4 Brief an Rosa von Milde, 23. 5. 1861, zitiert nach Gabriele E. Meyer/Egon Voss (Hrsg.), *Dokumente und Texte zu »Tristan und Isolde«*, Mainz 2008 (= *Richard Wagner, Sämtliche Werke*, Bd. 27), S. 114.

und dienen dazu, erfolgreiche Exemplare zur Verfügung zu stellen, denen es in der aktuellen und zukünftigen Verfertigung weiterer Exemplare zu folgen gilt. Repertoires hingegen werden von Nutzern einzig zum Zwecke ihrer aktuellen und zukünftigen Verwendung ausgewählt. Die jeweiligen Begriffe dafür sind weniger entscheidend als die Tatsache, dass es hier einen grundsätzlichen Unterschied gibt, der sich im Gebrauch zweier verschiedener Termini niederschlagen sollte.

4. *Kanones ist eine Instabilität inhärent. Jede neue Errungenschaft einer sozialen Praxis formt deren Kanon um.* Oder, wie der alte Strawinsky es ausdrückte, als er sich zu seinem lebenslagen Anti-Wagnerismus äußerte: »Everybody who makes something new does harm to something old.«[5] Die Geschichte einer fortbestehenden Praxis ist stets provisorisch.

Doch dank ihrer Kanones erhalten Praktiken überhaupt erst eine historische Dimension. Wenn eine Praxis nichts als ein Archiv hinterlassen würde, könnte man ihre Chronik, nicht jedoch ihre Geschichte schreiben. Eine Chronik ordnet die relevanten Ereignisse chronologisch, eines nach dem anderen. Geschichte konfiguriert diese Ereignisse, zeigt, wie sie miteinander verbunden sind, eines aufgrund des anderen. Ein Archiv kann der Gegenstand einer Chronik sein; ein Kanon ermöglicht Geschichtsschreibung.

5. Ungeachtet all dessen und ihrer Instabilität und beständigen Revision: *Kanones sind nicht optional. Keine soziale Praxis kann ohne einen Kanon zu einer wirklichen Blüte gelangen.* Es erübrigt sich, eigens auszuführen, dass das nur gilt, wenn eine Praxis auch das Streben nach Exzellenz umfasst. Wo qualitative Unterschiede keine Rolle spielen, wird auch kein Kanon entstehen. Aber das Streben nach Exzellenz ist ein genuiner Bestandteil einer sozialen Praxis nach den hier angenommenen Kriterien.

Dennoch, moderne liberal-demokratische Gesellschaften fühlen sich mit der Idee des Kanons nicht ganz wohl. Dieses Unbehagen entspringt zwei eng miteinander verwandten Quellen. Zum einen ist Kanon nicht zu trennen von Autorität. Kanon, so informierte das Wörterbuch, ist eine Regel, und Regeln müssen befolgt werden. Kanones können aktiv geformt, bereichert und sogar infrage gestellt werden, nur ignorieren kann man sie nicht. Die Aura des Autoritarismus, die am Kanon haftet, ist mithin ein Grund, weshalb das Phänomen (ebenso wie seine spezifischen Ausprägungen) heutzutage so heftig angegriffen wird: Es ist die liberale Kom-

5 Robert Craft, *Stravinsky: Chronicle of a Friendship, 1948–1971*, New York 1973, S. 298.

ponente moderner Auffassungen, die uns die Idee traditioneller Autorität verständlicherweise unbehaglich erscheinen lässt. Diese Schwierigkeit indes scheint nicht unüberwindbar, und zwar gerade weil Kanones schon ihrer Natur nach beständige Revisionen einfordern. Sie sind ebenso ein Ort elterlicher Autorität wie eine Gelegenheit jugendlicher Auflehnung. Der schöpferische Künstler dagegen muss vor der Kanones inhärenten Autorität nicht zurückschrecken, da *sein* Kanon das sich kontinuierlich entwickelnde Produkt seiner eigenen autonomen Entscheidungen ist.

Die zweite Quelle für das Unbehagen am Kanon entspringt darin, dass er inhärent elitär ist. Ein Kanon scheidet die Errungenschaften der Elite von dem, was noch geschah. Dieser Elitarismus reibt sich unangenehm mit dem modernen egalitären Geist. Es ist die demokratische Komponente moderner Auffassungen, die uns die Idee der Diskriminierung verständlicherweise unbehaglich erscheinen lässt.

Die leichteste Lösung hier wäre es, Kanones insgesamt abzuschaffen. (Man könnte das die Berkeley-Kindergarten-Lösung nennen: Egal, welches Spiel gespielt wird, jeder gewinnt.) Es gibt indes zwei Wege, mit Standards umzugehen: Einer besteht darin, zu versuchen, den Standard zu erreichen; der andere, ihn zu senken. Diese Lösung hat jedoch einen hohen Preis. Sie verlangt von uns, auf jedes Streben nach Exzellenz zu verzichten. Wenn das nicht akzeptabel ist, bestünde eine etwas befriedigendere Lösung vielleicht darin, Kanones in Bezug auf ihre Inklusivität zu revidieren. Aber auch diese Lösung ist problematisch und ihr Erfolg auf lange Sicht wenig wahrscheinlich. Es fiele schwer, Exzellenz da überzeugend zu behaupten, wo keine ist, und überhaupt, solange es Kanones gibt, wie inklusiv auch immer, muss irgendetwas doch ausgeschlossen bleiben. (Selbstverständlich ist das Unbehagen eines einzelnen Komponisten dabei nichts gegen die Probleme, die Lehrer in letzter Zeit mit der Auswahl der Repertoires hatten, mit dem sie ihre Schüler vertraut machen wollten.) Eine weitere Lösung schließlich wäre es, im Einklang mit der Natur unserer Gesellschaften, die Pluralität von Kanones zu akzeptieren, ebenso die Pluralität koexistierender Praktiken. Genau das scheinen wir nicht erst jüngst, sondern bereits seit einer ganzen Weile zu tun: Schon im frühen 19. Jahrhundert mögen der Kanon der italienischen Opernkomponisten und der der mitteleuropäischen Symphoniekomponisten zwar eine kleine Schnittmenge aufgewiesen haben, aber im Grunde waren sie ziemlich verschieden voneinander. Allerdings löst auch dieser tolerante Pluralismus unser Dilemma nicht wirklich, sondern hebt es auf eine andere Ebene und zwingt uns, zwischen den koexistierenden

Praktiken zu unterscheiden: Wir haben weder die Zeit noch die Ressourcen, allen die gleiche Aufmerksamkeit und Unterstützung zuzuwenden.

So lässt sich das zweite Problem im heutigen Umgang mit dem Kanon nicht so leicht aus der Welt schaffen wie das erste. Es ist ein Problem, mit dem wir zu leben haben werden. Wir brauchen Kanones, aber wir müssen ihnen mit Vorbehalt begegnen.

Übersetzung: Fabian Kolb

Anselm Gerhard

»Kanon« in der Musikgeschichtsschreibung

Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche

In den Literaturwissenschaften erregte das 1994 publizierte Buch Harold Blooms *The Western Canon* einiges Aufsehen[1] – 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 ohne Grund in den Verdacht eines unreflektierten Eurozentrismus geraten waren. Im Kontext einer erneuten Besinnung auf das Problem des ›Kanons‹ in der Musik[2] kann es nicht darum gehen, die kontroverse Diskussion um dieses Buch nachzuzeichnen. Aber es darf doch darauf hingewiesen werden, dass die in der Musikwissenschaft geführte Diskussion weitgehend auf einer früheren Entwicklungsstufe stehengeblieben ist: Ein Kanon, dessen Eurozentrismus mit Händen zu greifen ist, wurde als untauglich angegriffen, um den insbesondere in der nordamerikanischen Musikwissenschaft weit entwickelten ›neuen‹ Forschungsgebieten wie »gender studies« oder afroamerikanische Musik Platz zu schaffen.

Zunächst hatte Joseph Kermans Nachdenken über die Grundlagen der traditionellen Musikwissenschaft[3] Reaktionen ausgelöst, die versuchten, den meist impliziten, selten expliziten Kanon bisheriger Musikforschung vorsichtig infrage zu stellen: 1992 erschien der von Katherine Bergeron und Philip V. Bohlman herausgegebene Sammelband mit dem offen-

1 Vgl. Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of Ages*, New York 1994.

2 Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die Überarbeitung eines Beitrags, der erstmals im Jahr 2000 in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57 (2000), S. 18–30, erschienen ist. Ich habe versucht, die Argumentation dort zu verbessern und zu schärfen, wo mir ihre Schwächen offensichtlich waren; eine weitergehende Überarbeitung hätte allerdings einen völlig neuen Text ergeben, was mir weder möglich noch sinnvoll schien und auch von den Herausgebern nicht gewünscht wurde.

3 Vgl. Joseph Kerman, »A Few Canonic Variations«, in: *Critical Inquiry* 10 (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*.

sichtlich auf Kermans Buch von 1985 bezogenen Titel *Disciplining Music*.[4] 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.[5]

Ein Jahr später forderte Marcia J. Citrons Monografie *Gender and the musical canon*[6] – Herzstück war ein »gendered reading« des 1. Satzes der einzigen Klaviersonate von Cécile Chaminade[7] – »job classification« und »categorial recognition« für »feminist musicology«,[8] was ihr zumindest zu einem Teil auch gelang, und seitdem darf man behaupten, dass sich in der nordamerikanischen, aber auch britischen 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 umge-

4 Vgl. *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, hrsg. von Katherine Bergeron und Philip V. Bohlman, Chicago – London 1992.
5 Philip V. Bohlman, »Epilogue: Musics and Canons«, in: ebenda, S. 197–210, hier S. 207.
6 Vgl. Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge – New York 1993.
7 Ebenda, S. 144–159 und 297.
8 Ebenda, S. 228–229.

kehrt die Resonanz deutschsprachiger Neuerscheinungen im englischen Sprachraum zu schwinden scheint.

Freilich kommt ein Weiteres hinzu: Der in der nordamerikanischen Diskussion infrage gestellte Kanon ist nicht nur eurozentrisch, sondern – wie in nuancierteren Darstellungen wiederholt hervorgehoben – manifest germanozentrisch, sodass 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 jüngeren 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 tot geglaubten Nationalchauvinismus wahrgenommen werden muss.[9]

Aber nicht nur im deutschen Sprachraum blieb die von Bergeron, Bohlman und Citron angeregte Diskussion bis vor wenigen Jahren 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 eine solche – 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 Departementalisierung 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 Wissenschaftlern, die sich der europäischen Musikgeschichte widmen, zeigen sich Beharrungstendenzen, die verhindern, dass auch in diesem Bereich – neben

9 Vgl. 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*, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart – Weimar 1999, S. 1–30, hier S. 22.

den methodischen Grundlagen – überkommene Klassifizierungen des historischen Repertoires kritisch infrage gestellt werden.[10]

I Öffnung des Kanons?

Erste Anzeichen für derartige Tendenzen einer Absorption der Diskussion um den Kanon durch die historische Musikwissenschaft zeigten sich schon in wichtigen und höchst anregenden Beiträgen aus den 1990er Jahren, 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. Jahrhunderts[11] und die Auseinandersetzungen um Lydia Goehrs Idee eines imaginären »Museums« musikalischer Werke,[12] in denen es aber letztlich nicht um die Frage unseres Umgangs mit dem »conceptual imperialism« des ›Kanons‹[13] ging, sondern um das historiografische Problem, ab welchem Zeitpunkt – und in welchen Kulturen[14] – auch für die Musik vom modernen Werkbegriff ausgegangen werden kann. Es ist bezeichnend, dass die Kontroverse sich an Goehrs prononcierter These »Bach did not intend to write musical works«[15] 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‹

10 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*, hrsg. von Nico Schüler, Hamburg 1998, S. 11–52.

11 Vgl. zuletzt William Weber, »The Intellectual Origins of Musical Canon in Eighteenth-Century England«, in: *Journal of the American Musicological Society* 47 (1994), S. 488–520.

12 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: *Acta musicologica* 69 (1997), S. 94–104; Willem Erauw, »Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works«, in: *Acta musicologica* 70 (1998), S. 109–115.

13 Goehr, *The Imaginary Museum* (Anm. 12), S. 8.

14 Vgl. hierzu Harold Powers, »A Canonical Museum of Imaginary Works«, in: *Current Musicology* 60–61 (1996), S. 5–25.

15 Ebenda.

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.[16]

Die Ereignisse an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert haben gezeigt, 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 afroamerikanischer 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.[17]

16 Robert P. Morgan, »Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age«, in: *Disciplining Music* (Anm. 4), S. 44–63, hier S. 61.

17 Don Michael Randel, »The Canons in the Musicological Toolbox«, in: ebenda, S. 10–22, hier S. 17; wieviel Unverständnis dem eigentlichen Anliegen dieser Argumentation sogar von Angehörigen einer längst etablierten »subculture« entgegenge-

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 potenziell gewinnbringend begrüßen –, wird nicht weiter behandelt werden, sondern allein das Phänomen des Kanons der für die Forschung entscheidenden Kompositionen im eng umgrenzten Feld der Historiografie der schriftlich notierten europäischen Musik – also immer bezogen auf methodische Fragen der Geschichtsschreibung unter Vernachlässigung der damit zweifellos zusammenhängenden und nicht immer trennscharf abzugrenzenden Entwicklungen in der Selektion des tatsächlich aufgeführten Repertoires.

II Festhalten am Überkommenen

Das klingt nach wenig und scheint mir doch von eminenter Bedeutung – denn es ist sogar ein Jahrzehnt nach dem Beginn des 21. Jahrhunderts überraschend, wie sehr im Bereich der Musikgeschichtsschreibung eine Haltung vorherrscht, die sich in alter Gewohnheit am Kanon der ›Meisterwerke‹ orientiert, wie er 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.[18] 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 subalterner Kopisten und haben doch praktisch keine Antwort auf die nicht ganz belanglose Frage,

bracht wird, zeigt paradigmatisch Philip Gossett, »History and Works That Have no History: Reviving Rossini's Neapolitan Operas«, in: ebenda, S. 95–115, hier S. 108.

18 Vgl. jedoch Klaus Pietschmann, *Laboratorium des Wandels. Wien und die Diversifizierung der Oper um 1800*, Habilitationsschrift Zürich 2006, Stuttgart (= *Schubert: Perspektiven – Studien*, Bd. 3, [in Vorbereitung]).

was diese Musik qualitativ von derjenigen mehr oder weniger bedeutender Zeitgenossen wie Telemann, den Brüdern Fasch oder Graupner 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 zuteilwird. 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.

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 Historiografie der europäischen Musik wirklich infrage gestellt wurde.

III »Spätling« Musik

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«:[19] Erst am Beginn des 20. Jahrhunderts wurden ihre Methoden kodifiziert, nicht zuletzt durch Hugo Riemann, der das endgültig durchsetzte, was Lydia Goehr mit gutem Grund als »Beethoven paradigm« bezeichnet hat.[20] An dieser einseitigen Prä-

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

20 Goehr, *The Imaginary Museum* (Anm. 12), S. 205.

gung einer »verspäteten Disziplin«[21] 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 selbstreferenziell 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 in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts 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 einem legendären Gespräch von 1921 als »Vorherrschaft der deutschen Musik« bezeichnet haben soll,[22] bevor dann sein Schüler Alban Berg im Beitrag zum 50. Geburtstag des Meisters 1924 erklärte, »daß durch das Werk, das er [Schönberg] der Welt bisher geschenkt hat, die Vorherrschaft nicht nur seiner persönlichen Kunst gesichert erscheint, sondern, was noch mehr ist: die der deutschen Musik für die nächsten fünfzig Jahre«.[23] Als besonders auffällige Beispiele für solche Vorurteile seien nur die mehr als prekäre historiografische Konstruktion einer ›Wiener Klassik‹ in expliziter Analogie zur literarischen

21 Gerhard, »Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin« (Anm. 9).
22 Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 26.
23 Alban Berg, »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?«, in: *Musikblätter des Anbruch*, 13. September 1924; zitiert nach dem Wiederabdruck in: Willi Reich, *Alban Berg. Leben und Werk*, Zürich 1963, S. 179–192, hier S. 192.

›Weimarer Klassik‹[24] und die merkwürdige Überschätzung der opernhistorischen Rolle des in Deutschland geborenen Johann Simon Mayr genannt.[25]

Überraschend, ja befremdend ist jedoch, 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.[26] 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 wurde noch in den 1980er Jahren der Zeitraum zwischen Händel und Elgar immer wieder als Epoche des Verfalls bezeichnet, wobei sogar 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 den Kriterien 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 Potenzial solcher Konstruktionen anscheinend gar nicht mehr wahrgenommen wird.

IV Germanozentrismus …

Freilich gibt es für die geschilderten Beispiele wieder naheliegende Gründe: Frankreich und Großbritannien sind zwar aufgrund ihrer histo-

24 Vgl. Anselm Gerhard, »Zwischen ›Aufklärung‹ und ›Klassik‹. Überlegungen zur Historiographie der Musik des späten 18. Jahrhunderts«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 24 (2000), S. 37–53.

25 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*, hrsg. von Francesco Bellotto, Bergamo 1997, S. 77–95.

26 Vgl. Anselm Gerhard, »Die ›Vorherrschaft der deutschen Musik‹ nach 1945 – eine Ironie der Geschichte«, in: *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart 2006, S. 13–27.

rischen Rolle als Großmächte extrem selbstbewusste Nationalstaaten, 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 Untermauerung einer solchen Befestigung nationaler Identität herangezogen wird. In den Memoiren Kurt Blaukopfs, eines der bedeutendsten Musiksoziologen des 20. 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.[27]

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 jedes Landes gehört? So offensichtlich Musik eine besondere Rolle für die heu-

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

tige 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 stärkeren Maße determiniert als etwa in Frankreich.

V ... und Geschichtsteleologie

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. So wird man kaum in Zweifel ziehen wollen, dass die dramatische Produktion eines Andreas Gryphius im internationalen Vergleich weit weniger wirkungsmächtig gewesen ist als die sogenannte ›klassische‹ französische Tragödie eines Corneille und Racine. Dennoch hat es Gryphius nicht an der Aufmerksamkeit der (deutschen) Literaturwissenschaft gemangelt; nie wäre jemand auf die Idee gekommen, dieses Œuvre als ›quantité négligeable‹ im Vergleich mit den gleichzeitigen Entwicklungen in Paris und Versailles abzutun und deshalb auf dessen Erforschung zu verzichten. Dagegen hat umgekehrt die französische oder italienische Kirchenmusik des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts bis heute nicht einen Bruchteil der Aufmerksamkeit gefunden, die der gleichzeitig in Mitteldeutschland entstandenen protestantischen Kirchenmusik zuteil geworden ist.

Auch derartige historiografische Präferenzen lassen sich wahrscheinlich 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 naheliegendste 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 Musik[28] 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 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 werde.[29]

Aber selbst 70 Jahre später ist ein solches Denken nicht ausgestorben: So wurden 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-Monografien 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.

28 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.

29 Alfred Einstein, »Musikalisches«, in: *Maß und Wert. Zweimonatsschrift für freie deutsche Kultur* 2 (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 Alfred Einstein, *Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker*, Zürich – Stuttgart 1956, S. 202–208, hier S. 202.

Vor dem naheliegenden Spott über solche Hilfskonstruktionen ist freilich eine Reflexion auf die Tragweite des Problems angemessen: Während beispielsweise die Literaturwissenschaft 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 mit größeren Quantitäten zu schaffen hätten als die Musikwissenschaft. Aber selbst wenn die historische Produktion von künstlerisch gestalteter Literatur diejenige 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 eklatant …

VI Qualität und Kontrolle

Warum aber zieht es so viele Musikhistoriker, vom Doktoranden bis zur arrivierten Professorin, 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 zu viel Musik, es gibt in der europäischen Musikgeschichte (und ganz gewiss auch darüber hinaus) viel zu viel interessante Musik. Der Historikerin und dem Historiker erschließen sich derart atemberaubende Quantitäten qualitativ atemberaubender (oder aus anderen Gründen signifikanter) 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 unermesslichen Übermacht historischer Überlieferung ausgesetzt zu sein?

Mir scheint es charakteristisch, dass in neueren Publikationen immer wieder mehr oder weniger direkt die Machtfrage gestellt wird – oder was sonst 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?[30]

Ein derartiges Insistieren auf der Machtfrage scheint 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 Metaphorik 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 100 Jahre vergangen, und über Kataloge, Bibliografien, 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 institutionalisierter 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

30 »Index«, in: *Disciplining Music* (Anm. 4), S. 213–220, hier S. 218.

wohl kalkulierten positiven Effekt für die Karriere – nur auf die Bestätigung längst 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 jeder Forscherin und jedes Forschers gehören sollten: Bescheidenheit und Neugier.

VII ›Recht‹ und ›Unrecht‹

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 monografischen ›Leben-und-Werk‹-Methodik die Rehabilitierung eines bisher weniger beachteten Komponisten einzufordern. Es ist freilich verdächtig, wie oft einem im letzten Fall 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 schief 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 Pose, ein wenig zur Wiederherstellung der 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 200 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.

Genau dieselbe Verweigerung einer Reflexion auf die Mechanismen von Distribution, Selektion und schließlich Kanonbildung in einer immer stärker von historistischen Tendenzen dominierten Musikkultur liegt aber – wenn auch rhetorisch geschickter verschleiert – Meinungsäußerungen zugrunde, die den Kanon letztlich allein mit dem Argument ablehnen, die Zahl sinnvoller Fragestellungen historischer Forschung sei letztlich unendlich. Das ist zwar zweifellos richtig, verkennt aber den Umstand, dass allein schon die Entscheidung für die Arbeit an einer wissenschaftlichen Fragestellung als Selektionsprozess immer auch ein Werturteil impliziert und dass deshalb eine Musikgeschichtsschreibung, die vermeintlich auf bewertende Urteile verzichtet,[31] doch an einer anderen Stelle genau solche fällt: Sie entscheidet, welche Fragestellung so wichtig ist, dass sie unsere Aufmerksamkeit verdient.

Hinzu kommt freilich in solch naiv-relativistischen Argumentationen ein zweiter Fehlschluss: Gerade weil, wie hier gezeigt werden sollte, unvorstellbar viel Musik von historisch herausragender Bedeutung existiert, ist es unmöglich, an diese unübersehbare Masse der Überlieferung ohne irgendeine Ordnung des Wissens heranzugehen. Nun ist es durchaus ein Anliegen dieses Beitrags, mit dem gebotenen Nachdruck zu unterstreichen, dass derjenige mehr erfahren dürfte, der nicht den ausgetretenen Pfaden folgt, sondern auch abseits dieser Straßen sucht. Wer jedoch das in einem nur zu kleinen Teilen erschlossenen Wald angelegte Wegenetz vorsätzlich ignoriert, wird nicht »am meisten« erfahren, sondern unweigerlich jede Orientierung verlieren und keinen Weg mehr aus dem Dickicht einer in dichten Nebel gehüllten geschichtlichen Überlieferung finden, falls er denn – die bange Frage drängt sich auf – diesen je gesucht hat.

31 Vgl. Frank Hentschel, »Über Wertung, Kanon und Musikwissenschaft«, in diesem Band, S. 72–85.

VIII Plädoyer für einen ›Kanon‹

Deshalb scheint mir kein sinnvoller Zweifel daran möglich, dass wir in der Praxis der Musikgeschichtsschreibung – nolens volens – einen Kanon brauchen; natürlich im Wissen, dass er unvollkommen ist und nichts als eine historiografische Fiktion darstellt. Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass er auch keine einfachen Antworten auf die vertrackten Aporien einer historistischen Kultur bieten kann, in der Musik aus längst vergangenen Epochen eine ästhetische Gegenwart beansprucht, die zu immer neuen Debatten um die Möglichkeiten einer sogenannten ›historisch informierten Aufführungspraxis‹ geführt hat und vielleicht sogar »eine Rezeption zweiter oder gar dritter Hand, aus halbgehörten, flüchtig gehörten oder ganz und gar ungehörten Werken« befördern mag.[32]

Aber auch wenn historische Erkenntnisse ohne jeden Zweifel immer wieder neu überprüft werden müssen, kann eine Historiografie der Musik nicht ohne eine minimale Verständigung über das auskommen, was sie als »zentrale Ereignisse der Musikgeschichte« anzusehen gewillt ist[33] – denn sie braucht einen »Maßstab […], von dem aus sich Ferne und Nähe anderer Objekte und wissenschaftlicher Gegenstandsbereiche bestimmen lassen, denn Wertbestimmung und Werturteil ist nur aufgrund des Vergleichs möglich«,[34] und zwar in einer Zeit »der Überflutung mit Information und ebenso mit Uninformativem aller Art« vermutlich mehr denn je.[35]

Wenn hier gegen den Germanozentrismus des überkommenen Kanons und die mangelnde Neugier mancher Forschenden, gleichzeitig aber auch gegen die wohlfeile Pose des »anything goes« polemisiert wurde, dann allein deswegen, weil es am Beginn des 21. Jahrhunderts angezeigt scheint, dass sich eine ernstzunehmende und sich selbst ernstnehmende Historiografie der Musik weniger um die Frage von Recht und »Unrecht«, von Macht und Kontrolle kümmert und vielmehr eine Befreiung aus überkommenen Gewohnheiten, nationalistischen Reduktionen, unreflektierten Vorurteilen und selbstvergessenem Subjektivismus anstrebt. Das impliziert selbstverständlich die Bereitschaft, sich der verwirrenden

32 Matthias Schmidt, »Zu diesem Heft«, in: *Musiktheorie* 21 (2006), S. 4–5.
33 Michael Walter, »Kanonbildung durch begründetes Werturteil in der Musikwissenschaft«, in diesem Band, S. 86–100.
34 Ebenda, S. 91.
35 Andreas Dorschel, »Über Kanonisierung«, in: *Musiktheorie* 21 (2006), S. 6–12, hier S. 12.

Vielfalt der historischen Realitäten mit einer neuen Offenheit zu stellen. Das Risiko mag groß sein, dass dann auch im Bereich der ›Subkultur‹ der Historiografie der europäischen Musik eine Beliebigkeit 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«.[36]

Es geht nicht um die Negation des Kanons, sondern um einen kritischen Umgang mit dem Sachverhalt, dass der ›Kanon‹ der historischen Musikwissenschaft allzuoft zur bequemen Wahrnehmungsgewohnheit geworden ist. Dabei steht außer Zweifel, dass er in besonderem Maße von politischen und ideologischen Vorurteilen konditioniert ist, von Vorurteilen, die in unserer Gegenwart eigentlich längst überwunden sein sollten. Vor allem aber besteht selbst unter Verteidigern des ›Kanons‹ noch keine Klarheit über eine Frage, die gerade unter den angesprochenen quantitativen Aspekten nicht ohne Belang ist: Handelt es sich bei den offensichtlichen und zwangsläufigen Veränderungen des Kanons von Generation zu Generation um einen Prozess der Substitution oder um einen solchen der Addition? Am Beispiel verdeutlicht: Wenn heute – im Gegensatz zur Situation um 1960 – die Symphonien Gustav Mahlers unzweifelhaft zum ›Kanon‹ gehören, sind dann durch diesen ›Neuzugang‹ Werke anderer Komponisten – etwa von Reger, Pfitzner oder gar Bruckner – aus dem Kanon verdrängt worden? Oder können wir vielmehr durch die immer genauere Kenntnis der Musik vergangener Jahrhunderte den Kanon erweitern, also zum Beispiel zusätzlich zu Monteverdi nun auch einem Cavalli einen Platz im Kanon einräumen, zusätzlich zu Mozart einem Salieri, zusätzlich zu Brahms einem Tschaikowsky? Selbst diejenigen, die – aus welchen Gründen auch immer – einen ›Kanon‹ ablehnen oder gar die aktuellen Diskussionen als »Todesanzeige« des Kanons wahrnehmen wollen,[37] sollten an der Klärung dieser Frage interessiert sein, denn bei allen Kontroversen bedarf es keiner prophetischen Gaben, um weitere Auseinandersetzungen um den ›Kanon‹[38] auch in den nächsten Jahren und Jahrzehnten zu erwarten.

36 White, »If it's Baroque, Don't Fix it‹ (Anm. 12), S. 94.
37 Jürg Stenzl, »Was für ein Kanon?«, in: *Musiktheorie* 21 (2006), S. 84–87, hier S. 87.
38 Vgl. Gernot Gruber, »Replik«, in: ebenda, S. 88.

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-

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

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,

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 Schieflage 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 irrige 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.)

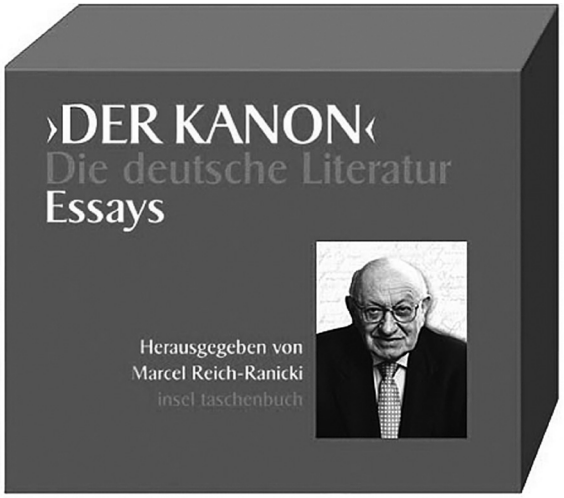

Abb.: *Der Kanon. Die deutsche Literatur*

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 Privaturteil 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-Köfferchen 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, diente unter anderem politischen Zielen, die mit der nationalen und bürgerlichen Identitätsbildung zusammenhingen. 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 Richterin 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 Hofs 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 Mendelssohn«, 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 ist[10] 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: *MGG*2, 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 Ruttmann »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« scheitert 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.

Michael Walter

Kanonbildung durch begründetes Werturteil in der Musikwissenschaft

Jedes universitäre Fach legitimiert sich durch einen Gegenstand, der fachspezifisch ist und dessen Behandlung fachspezifisches handwerkliches Können und Wissen voraussetzt. Ein Fach hat nur dann eine institutionelle Existenzberechtigung, wenn es über einen spezifischen Gegenstand handelt, über den andere Fächer nicht, oder zumindest nicht zentral handeln können. Sie können dies nicht, weil es besonderer Voraussetzungen bedarf, um den Gegenstand zu verstehen. Eben darum existiert das Fach, um diese Voraussetzungen zu schaffen. Es sind darum weder die Methoden noch die institutionellen Strukturen (wie Institute, Departements, Tagungen oder Zeitschriften[1]), die das Fach ausmachen, sondern sein exklusiver Gegenstand. Dieser Gegenstand kann sich ändern, aber spätestens, wenn er sich so geändert hat, dass ihm die Fach-Exklusivität fehlt, hat das universitäre Fach seine Existenzberechtigung verloren.

Was hat diese Feststellung, die keineswegs zu pragmatisch ist, mit dem Kanon eines Fachs, speziell dem des Fachs »Musikwissenschaft« zu tun? Auch hier sei pragmatisch argumentiert: Soll ein Fach nicht durch Langeweile eines unrühmlichen Todes sterben, ist es gezwungen, den exklusiven Fach-Gegenstand immer neu zu hinterfragen, auszuweiten oder aber auch einzuengen. Um zu wissen, was hinterfragt, ausgeweitet oder eingeengt werden soll, muss es einen fachimmanenten Maßstab geben, anhand dessen man solche Operationen bemessen kann – und dies ist nichts anderes als der Kanon. Der Kanon des Fachs Musikwissenschaft ist nicht die Musik schlechthin, sondern jene begrenzte Ansammlung von Werken, auf die sich das Fach als zentrale Ereignisse der Musikgeschichte und zugleich der gegenwärtigen kulturellen Prägung bezieht.

1 Das ist die falsche Annahme von Richard Parncutt, »Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship«, in: *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 1 (2007), S. 10, bei der er sich auf die unter Wikipedia zu findende »List of academic disciplines« bezieht [http://en.wikipedia.org/wiki/Academic_discipline]. Auch online unter http://www.musicstudies.org/spring2007.html [letzter Zugriff am 17. 10. 2011].

Mit ›Werken‹ ist hier weder gemeint, was der Werkbegriff Listenius' nahezulegen scheint, noch das sogenannte autonome Kunstwerk, sondern musikalische Ereignisse, denen im Kern jene Identität eignet, welche die mit den Werken verbundene ästhetisch wirksame Struktur (die von der ästhetischen Erfahrung zu unterscheiden ist) wiederholbar macht. Man wird einer Oper von Hasse nicht ernsthaft die Werkhaftigkeit einer Symphonie von Brahms unterstellen wollen, dennoch war und ist eine Oper von Hasse aufgrund ihrer ästhetisch wirksamen Struktur wahrnehmbar und von anderen Werken unterscheidbar.

»Musik« ist ein seltsam vager Begriff, der darum auch nicht in den einschlägigen Enzyklopädien und Lexika definiert wird. Es kommt hinzu, dass der Terminus »Fach« in Bezug auf die Musikwissenschaft mittlerweile äußerst unklar geworden ist. Eine in letzter Zeit immer wieder zu lesende und überwiegend aus einem sicher nicht ganz glücklich formulierten Lexikon-Artikel übernommene Definition lautet:

> [M]usicology today covers *all* disciplinary approaches to the study of *all* music in *all* its manifestations and *all* its contexts, whether they be physical, acoustic, digital, multimedia, social, sociological, cultural, historical, geographical, ethnological, psychological, physiological, medicinal, pedagogical, therapeutic, or in relation to any other musically relevant discipline or context.[2]

Doch das ist keine Fachdefinition, sondern nur eine Ausrede dafür, dass angesichts der ausufernden Konturen des Fachs keine klare Definition mehr gegeben werden kann oder soll. Angesichts der Unmöglichkeit, »music« als Phänomen (d. h. über die Begriffsgeschichte hinaus, die fraglos, wenn auch voll von Widersprüchen, existiert) definieren zu können, wird der angebliche Fachgegenstand nicht wissenschaftstheoretisch präzisiert, sondern durch den hinzugefügten diffusen Begriff des »context« (von dem schon aufgrund des Fehlens der sachlichen Referenz, auf die er sich bezieht, unklar bleiben muss, wie er zu verstehen ist) vollständig aufgelöst.

Es ist nicht ›alle Musik‹, der sich die Musikwissenschaft in ›all ihren Kontexten und all ihren Manifestationen‹ widmet – ebenso wie sich die Literaturwissenschaften nicht allen geschriebenen Texten jeglicher Art

2 Ebenda, S. 3, in offenkundigem Bezug auf den Artikel »Musicology«, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, 2nd ed., Bd. 17, London 2001, S. 488–533.

widmen. Musik wird umgangssprachlich als Sammelbegriff für Schallereignisse verwendet, die in irgendeiner Weise strukturiert wirken oder sich in einem strukturierten Kontext ereignen. Doch ist Musik im Sinne des Gegenstands des Fachs Musikwissenschaft eben mehr als ein »sonic phenomenon, a visual object« oder eine »cultural practice«.[3] In dieser Aufzählung, die einem kürzlich veröffentlichten call for papers der *Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* entnommen ist, fehlt nämlich das entscheidende Kriterium: Musik im Sinne der Musikwissenschaft ist primär ein ›work of art‹. Musikwissenschaft widmet sich eben nicht in erster Linie der Musik als »cultural practice«, »sonic phenomenon«, »visual object« oder – um die Aufzählung im Sinne der Musikpsychologie und naturwissenschaftlich-empirisch orientierten Musikwissenschaft fortzusetzen – als neurologischem oder psychologischem Reizauslöser. Denn das können andere Wissenschaftler ohne musikwissenschaftliche Ausbildung weit besser. 2003 beklagte etwa Marc Leman, einer der führenden empirisch-systematischen Musikwissenschaftler, die Tatsache, dass die Gegenstände der Systematischen Musikwissenschaft zunehmend von Ingenieuren und Neurowissenschaftlern ohne musikwissenschaftliche Ausbildung untersucht würden, und zwar nach seinem Eingeständnis besser als von systematischen Musikwissenschaftlern, welche die gleichen Fragestellungen behandelten. Dadurch sah er zu Recht die Existenzberechtigung der Systematischen Musikwissenschaft bedroht. Seine neue Definition der Systematischen Musikwissenschaft als »a moderator of a trans-disciplinary approach to music research«[4] wird – ab-

3 »Call for Papers: Methods of Musicological Research / KVNM Open Forum Day. Utrecht, 14 November 2009
Music comes in many different forms. Music can be a sonic phenomenon, a visual object, but also a cultural practice. In each of these guises music can act as a valid research object in musicology, but they all require different approaches. Moreover, in recent years, under the influence of the so-called New Musicology and of developments in cognitive and computational music research, the diversity of musicological methods has increased tremendously. How can researchers best select those methods that are appropriate to answer particular musical research questions? For the Open Forum Day on 14 November 2009, the Royal Society for Music History of The Netherlands invites papers that address this particular issue. Possible topics include, but are not limited to: performance studies, the score as object of research, the study of sounding music, research in improvisation, music as cultural practice, new historiography, musicology and new media. Conference languages: English and Dutch. […] Deadline for submission: 15 September 2009.« Der call for papers wurde Ende Juli 2009 über die einschlägigen Mailing-Listen verbreitet.

4 Marc Leman, »Systematic Musicology at the Crossroads of Modern Music Research«, in: *Systematic and Comparative Musicology: Concepts, Methods, Findings*, hrsg. von Albrecht Schneider, Frankfurt / M. u. a. 2008 (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*,

gesehen davon, dass eine Wissenschaft, die sich nur als »moderator« versteht, auf Argumente verzichtet, die ihr Fortbestehen plausibel erscheinen ließen – das Problem jedoch kaum lösen, auf das Carl Dahlhaus schon 1982 hinwies: dass nämlich die Systematische Musikwissenschaft, um ein Existenzrecht als Disziplin zu haben, erst einmal »den Musikbegriff umreißen [müsse], von dem sie ausgeht«[5], mithin den vor-musikalischen Eindruck vom musikalischen Phänomen zu trennen habe. Die mittlerweile überwiegend naturwissenschaftlich-empirisch orientierte Systematische Musikwissenschaft setzt 20 Jahre später ihre Existenz dadurch aufs Spiel, dass gerade sie, als definitionsversessene Disziplin, mangels der Definition des eigenen Gegenstands über einen solchen nicht mehr verfügt. Statt zu beklagen, dass »scientific research about music has often happened outside of university music and musicology departments« und »it has been supported by departments of physics, psychology, sociology, physiology, mathematics, computing, and so on«[6], wäre es redlicher, sich einzugestehen, dass die Disziplin ihre Existenzberechtigung als Teilbereich des Fachs Musikwissenschaft selbst preisgegeben hat, ohne zugleich die Anerkennung jener naturwissenschaftlichen Disziplinen gewonnen zu haben, deren Forschungen über akustische Phänomene im weitesten Sinne von Nicht-Musikwissenschaftlern durchgeführt werden. Und der Versuch, das verschwundene musikwissenschaftliche Ansehen der »scientific research about music« durch Veranstaltungen wie die »Conferences on Interdisciplinary Musicology« zu beschwören, deren

Bd. 24), S. 89. 2003 hielt Leman einen Vortrag an der Universität Köln mit dem Titel »Who stole systematic musicology?«, auf den er sich in seinem Artikel bezieht.

5 Carl Dahlhaus, »Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft«, in: *Systematische Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Helga de la Motte-Haber, Wiesbaden 1982 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 10), S. 25. Wenn Parncutt (»Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship« [Anm. 1], S. 10) einerseits konstatiert, dass dieses und andere von Dahlhaus genannte Kriterien arbiträr seien, so ist das unzutreffend, weil es Dahlhaus um einen keineswegs arbiträren Begründungszusammenhang für die Existenz des Fachs Systematische Musikwissenschaft ging. Wenn Parncutt andererseits behauptet, Dahlhaus' Text habe demonstriert, dass seine Kriterien, in erster Linie also die Klärung des Musikbegriffs, »are fulfilled by systematic musicology […] as well as by any other discipline«, so verkennt er damit, dass gerade die empirische Systematische Musikwissenschaft in keiner Weise ihren Musikbegriff definiert bzw. das Problem noch nicht einmal erkannt hat. Die Manie des ›data retrieval‹ und ähnlicher Methoden erinnert an den Hamster im Rad, der das Rad dreht, ohne zu wissen warum. Dass darüber hinaus Dahlhaus eine andere Art von Systematischer Musikwissenschaft vor Augen hatte als sie Parncutt vorschwebt, nämlich eine Musikwissenschaft im oben skizzierten Sinne, verschweigt Parncutt.

6 Parncutt, »Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship« (Anm. 1), S. 27.

Zweck es weniger zu sein scheint, die Einheit des Fachs Musikwissenschaft wiederherzustellen als unter dem Schlagwort der »Interdisziplinarität« das prekäre Dasein der naturwissenschaftlich orientierten Systematischen Musikwissenschaft durch die erhoffte Partizipation am epistemologischen Renommee des Kernbereichs des Fachs Musikwissenschaft zu retten, scheint vorerst gescheitert zu sein, weil die Vertreter des Kernbereichs des Fachs offenbar wenig motiviert sind, die Subdisziplin einer Teildisziplin zu retten, deren Gegenstand nicht mehr der ihre ist.[7]

Was im Zentrum des Faches Musikwissenschaft steht oder stehen sollte und es allein zu einem unverwechselbaren und exklusiven universitären Fach macht, ist nicht die Beschäftigung mit dem akustischen Ereignis, sondern die Beschäftigung mit dem ästhetischen Gegenstand Musik, also mit jener Musik, die *ästhetischer Sinnträger* ist und sein soll.[8] Das heißt nicht, dass sich das Fach ausschließlich damit beschäftigt, aber alle Teile des Fachs, auch jene, die sich mit dem Kontext des ästhetischen Werks befassen (ohne den die ästhetische Dimension nicht verstehbar ist), müssen ihre Berechtigung dadurch erweisen, dass sie zu diesem zentralen Gegenstand in irgendeiner Beziehung stehen. Diese Berührung haben nicht unerhebliche Teile des Fachs Musikwissenschaft mittlerweile verloren (worauf noch zurückzukommen sein wird).

7 Vgl. Richard Parncutt, »From the Academic Director«, in: *CIM07. 3rd Conference on Interdisciplinary Musicology. Tallinn, Estonia, 15–19 August 2007. Abstracts*, hrsg. von Kaire Maimets-Volt, Richard Parncutt, Manuela Marin, Jaan Ross, Tallin 2007, S. 18: »This vision of unity in diversity in musicology is, I believe, what we are trying to achieve in CIM. [–] CIM is not exactly on course toward this goal. The first three CIMs have appealed more strongly to systematic musicologists and ethnomusicologists than to music historians.«

8 Nicht ohne Erstaunen nimmt man zur Kenntnis, dass ausgerechnet die empirische Systematische Musikwissenschaft sich immer noch auf Guido Adlers Aufsatz »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft« (in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 1 [1885], S. 5–20) beruft, wobei das Problem nicht ist, wie Parncutt (»Systematic Musicology and the History and Future of Western Musical Scholarship« [Anm. 1], S. 6) behauptet, dass Adler »without justification« die These aufgestellt habe, »that the systematical part [sc. of musicology] is ›based on‹ the historical part, implying that the historical part is more fundamental«, sondern dass verschwiegen wird, dass Adler selbstverständlich und explizit von der Betrachtung des musikalischen »Kunstwerks« als Gegenstand der Musikwissenschaft ausgeht. Seine Aussage, dass der »systematische« Teil der Musikwissenschaft, sich auf den »historischen Theil« stütze (Adler, »Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft«, S. 11), erweist sich vor diesem Hintergrund nachgerade als zwingend notwendig und ist keineswegs »without justification«. Es scheint – wie oben schon im Falle von Dahlhaus zu konstatieren war –, dass eines der Grundprobleme der empirischen Systematischen Musikwissenschaft das Erfassen des Sinns fachwissenschaftlicher Texte ist, die sich nicht auf die Beschreibung von Datenmaterial beschränken.

Der Kanon des Fachs jedenfalls unterscheidet sich unter diesen Bedingungen vom Kanon des Musiklebens, der sich an quantitativen Kriterien bemisst (und insofern einen Teilbereich des Repertoires darstellt). Der Kanon des Fachs muss aus jenen Werken bestehen, die zweifelsfrei und in besonders hohem Maße herausragende Sinnträger des ästhetischen Gehalts der Musik zu einem je gegebenen historischen Zeitpunkt und darüber hinaus sind oder historiografisch so begriffen werden. Nicht damit dieser Kanon sakrosankt und unveränderbar wäre. Sondern damit er jenen Maßstab bildet, von dem aus sich Ferne und Nähe anderer musikalischer Objekte und wissenschaftlicher Gegenstandsbereiche bestimmen lassen, denn Wertbestimmung und Werturteil sind nur aufgrund des Vergleichs möglich. Um Missverständnisse auszuschließen, sei hier ausdrücklich angemerkt, dass der Kanon des Fachs Musikwissenschaft im hier skizzierten Sinn keineswegs identisch sein muss mit den Gegenständen musikwissenschaftlichen Unterrichts, wie Marcia Citron glaubt. Denn am Kanon des Fachs müsste sich auch die Sinnhaftigkeit der Unterrichtsgegenstände bemessen, um sich innerhalb der Spannbreite von Relevanz und Irrelevanz legitimieren zu können.[9]

9 Citron vermengt in nahezu allen ihren Forschungen terminologisch die Unterscheidung zwischen »teaching canon« und dem »canon« des Fachs, was es erst ermöglicht, einerseits die Forderung zu erheben, dass »in choosing women's works for inclusion [sc. into the materials for a given course] the main goal is still excellence«, diese Forderung aber dann andererseits insofern sofort zu relativieren, als sie das Kriterium der »excellence« der »illumination of a telling social phenomenon« hintanstellt, um dann zu konstatieren: »It is in this context that works by women composers not of the stature of a Beethoven or Bach can make an important contribution to the canon«, wobei an dieser Stelle dann »teaching canon« und »canon« des Fachs ohne weitere Begründung gleichgesetzt werden. (Marcia Citron, »Gender, Professionalism and The Musical Canon«, in: *The Journal of Musicology* 8 [1990], S. 113). – Wenn Citron fast 20 Jahre nach diesem Text einerseits Befriedigung über die Integration von Frauen in die »disciplinary canons« – womit »teaching canons« gemeint sind, die an anderer Stelle wieder mit dem »canon« des Repertoires gleichgesetzt und / oder verwechselt werden – äußert, gleichzeitig aber warnt, »we need to be careful lest historical women become erased again because the categories that resurrected them now support the mainstream« (Marcia Citron, »Women and the Western Canon: Where Are We Now?«, in: *Notes* 64 [2007], S. 215), zeigt das nicht nur, dass ›die Revolution ihre Kinder frisst‹, sondern auch, dass die seit den 1990er Jahren propagierten Kategorien – z. B. »gender« als analytische Kategorie – von einer Beliebigkeit waren und sind, die unter anderen epistemologischen, gesellschaftspolitischen und universitätspolitischen Konstellationen offenbar ohne eine Lücke zu hinterlassen wieder in der Versenkung verschwinden könnten. Im Übrigen zeigt die Bemerkung Citrons unwillentlich, dass es ihr nicht um die Integration von weiblichen Komponisten in die Musikgeschichte geht, sondern um die Etablierung von deren Sonderrolle, sodass es letzten Endes gar nicht ihre Absicht sein kann, Kompositionen von Frauen in den fachspezifischen Kanon einzuschließen, sondern diese Kompositionen einem anderen Kanon zuzuordnen, nämlich dem der Gender Studies. Dies allerdings ist zweifellos und zwar zum

Eine Diskussion über den Kanon des Fachs Musikwissenschaft würde aber voraussetzen, dass man sich über den Rahmen des musikwissenschaftlichen Kanons im Klaren wäre, also über jene Vielzahl an musikalisch-ästhetisch sinntragenden Objekten, aus denen in einem binnendifferenzierenden Verfahren der Kanon abgegrenzt werden kann.

An zwei nur scheinbar weit auseinanderliegenden Gegenstandsbereichen sei das deutlich gemacht: dem gregorianischen Choral und der Popmusik. Beim gregorianischen Choral wäre eine Grenze zu ziehen zwischen dem kulturellen Handeln des besonders feierlich ausgesprochenen liturgischen Wortes und jenem Moment, in dem die musikalischen Strukturen der Melodie als solche begriffen und als ästhetische Strukturen eigenen Rechts verstanden werden. Die Grenze läge wohl irgendwo um das Jahr 1000 und ist zugegebenermaßen schon aufgrund der Quellenlage schwer zu eruieren (sie hängt jedenfalls gewiss mit der Entstehung der Linienschrift Guido von Arezzos zusammen). Dass aber der gregorianische Choral in toto als »Musik« betrachtet wird, ist eine historiografische Entscheidung, die auf einer wertenden, aber unbegründet gesetzten ästhetischen Entscheidung des Fachs Musikwissenschaft beruht. Es ist also nicht verwunderlich, wenn Klaus-Jürgen Sachs in einem Beitrag in einer Vorlesungsreihe, die explizit kanonische Meisterwerke zum Gegenstand hatte, erstens sich selbst fragte, ob der gregorianische Choral in den Rahmen einer solchen Vortragsreihe gehöre, zweitens nur vom »Versuch einer ästhetischen Annäherung und Vergegenwärtigung«[10] sprach und drittens notierte Musikbeispiele verwendete, also sich ausschließlich auf die schriftlich-entzifferbare und vage datierbare Choralüberlieferung bezog.

Tritt beim gregorianischen Choral aus fachwissenschaftlicher Sicht undifferenziert das kulturelle Handeln hinter dem supponierten ästhetischen Wert zurück, so verhält es sich bei dem, was unter dem Schlagwort »Popmusik« zusammengefasst wird, genau umgekehrt. Popmusik wird vom quantitativ größeren Teil der Musikwissenschaft immer noch eher als soziale Praxis ohne ästhetischen Wert aufgefasst. Dem scheint zu widersprechen, dass es mittlerweile eine ausufernde Literatur über Popmu-

Nachteil der Frauen im Sinne einer Ghettoisierung, deren Begründung moralischer Art war und darum nicht zurückgewiesen werden konnte, ohne sich dem Verdacht moralischer Defizienz auszusetzen, gelungen.

10 Klaus-Jürgen Sachs, »›Gregorianischer Choral‹. Eine Annäherung an (vermeintlich) Fernliegendes«, in: *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik. 14 Werkporträts*, hrsg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2004, S. 15.

sik aller Art gibt, die sich auch mit allerlei Fragen beschäftigt, aber die zentrale Frage nach dem ästhetischen Wert ihres Gegenstands – von Ausnahmen abgesehen – nicht stellt. Die Popmusik-Forschung hat sich damit selbst in ein Ghetto manövriert, dessen Existenz jedenfalls dann nicht einzusehen wäre, wenn es gelänge zu begründen, wann und unter welchen Bedingungen einzelne Werke der Popmusik ästhetischen Wert beanspruchen dürfen und wann nicht.

Es gilt aber nicht nur für die Popmusik-Forschung, sondern für Musikwissenschaft ganz allgemein, dass sie sich an einer zentralen Frage des Fachs vorbeimogelt, wenn sie keine ästhetischen Werturteile trifft. Der exklusive Gegenstand des Fachs, das es von der Soziologie, von der Literaturwissenschaft oder von der allgemeinen Geschichte disziplinär unterscheidet, ist Musik als ästhetischer Sinnträger. Und nur als solcher hat sie eine Bedeutung für das Fach Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft. Denn was die Geisteswissenschaften seit jeher vermittelt haben, war kulturelles Deutungswissen. Das aber ist mehr, als der mittlerweile auf den Hund gekommene Begriff des geisteswissenschaftlichen Orientierungswissens meint. Denn Orientierungswissen ist ein unverbindliches Angebot, welches das Verstehen nicht voraussetzt. Deutungswissen dagegen entsteht in der notwendigen Kontroverse um die Deutung selbst und liefert jene Argumente, die Verstehen erst möglich machen.

Es wäre also für die Musikwissenschaft nicht nur folgerichtig, sondern nachgerade notwendig, sich um begründete ästhetische Werturteile und zwar gerade im Hinblick auf den Kanon des Fachs zu streiten. Bekanntlich werden jedoch in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur (im Gegensatz übrigens zur mündlichen Kommunikation) explizite ästhetische Werturteile und vor allem die Kontroversen um unterschiedliche ästhetische Urteile derzeit gemieden wie vom Teufel das Weihwasser.

Es gibt Ausnahmen, wie etwa die Charakterisierung von Hindemiths Spätwerk durch Arnold Whittall, in der er auf knappstem Raum in sehr differenzierter und ästhetisch begründeter Weise auf das eingeht, was er mit guten Gründen das »sad ending to a career«[11] nennt. Erschienen ist Whittalls Buch *Music Since the First World War* freilich 1977. Da musste man sich über political correctness oder die Gender-Frage noch nicht den Kopf zerbrechen. In Whittalls Buch erscheinen im Namensregister genau drei Frauennamen: Manon Gropius, Hildegard Jone und Sappho. In sei-

11 Arnold Whittall, *Music Since the First World War*, Oxford – New York 1995, S. 75, Originalausgabe London 1977.

nem Kapitel über »Individualism and accessibility: the moderate mainstream, 1945–75« in der *Cambridge History of Twentieth-Century Music* hat sich Whittalls Nichtberücksichtigung ideologischer Moden ebenso wenig geändert wie seine Einschätzung des Spätwerks von Hindemith. Und hier wie dort begründet Whittall ästhetisch, warum er die Popmusik in seine Betrachtungen nicht einbezieht, indem er die »Dionysic rituals of rock and roll«[12] gegen Kompositionstechniken setzt, die »closer to the technical procedures and expressive world of classical composition«[13] seien, wobei er keineswegs verschweigt, dass die Übergänge fließend sind und die »sophistication« der »musical means« von »serious compositions«[14] zu einer elitären Aura der Werke führt, die Whittall durchaus positiv wertet. Man muss Whittalls Einschätzungen nicht teilen – aber man darf froh sein, dass er nicht nur eine Meinung hat, sondern sie auch explizit mitteilt.

Gewiss konstituieren Werturteile wie die von Whittall keinen Kanon. Aber ein Kanon wird auch nicht dadurch konstituiert, dass man seine Existenz schlicht voraussetzt und ihm Werke zuordnet, die vermeintlich ohne weiteren Diskussionsbedarf in seinem Zentrum stehen. Denn was den Kanon konstituiert, ist nicht, was zweifelsfrei zu ihm gehört, und auch nicht, was zweifelsfrei *nicht* zu ihm gehört, sondern die Diskussion jenes Rands, an dem sich Kanon und Nicht-Kanon scheiden.

Weil sich Fächer und ihre Inhalte ändern, ändert sich auch ein Werkkanon. Andernfalls wären die Fächer totes Kulturgut. Damit sich aber ein Kanon ändert, bedarf es der am Objekt, in diesem Fall: am musikalischen Objekt ausgerichteten Diskussion. Da das musikalische Objekt ein ästhetisches ist, bzw. da vielfach erst zu klären wäre, was ein ästhetisch sinntragendes musikalisches Objekt ist, wären begründete ästhetische Werturteile zu fällen, die Ausgangspunkt einer Diskussion um einen Kanon von Werken sind. Moralische Urteilsgründe – etwa das des vergessenen Kleinmeisters oder der vergessenen Kleinmeisterin – wären hingegen in einer solchen Debatte ein Kategorienfehler. Wohl aber kann und muss die historische Bedeutung eines Werks eine Rolle spielen. Das Problem ist aber nicht, dass eine wilde Debatte über den Kanon des Fachs und die

12 Arnold Whittall, »Individualism and Accessibility: The Moderate Mainstream, 1945–75«, in: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, hrsg. von Nicholas Cook und Anthony Pople, Cambridge 2004, S. 366.
13 Ebenda, S. 366.
14 Ebenda, S. 5.

Zulässigkeit dieses oder jenes Arguments geführt würde – vielmehr ist das Gegenteil der Fall.

Die Kanonfrage wurde in der Musikwissenschaft als explizite Fragestellung erst in den 1990er Jahren aufgeworfen. Dass sich an die entsprechenden Bücher oder Artikel eine lebhafte Diskussion angeschlossen hätte, wäre übertrieben zu behaupten. Statt einer Diskussion schwoll die Anzahl der fachwissenschaftlichen Artikel, die das Wort »Kanon« im Titel führen – und damit nicht den komponierten Kanon meinen –, erheblich an. Auf dieses Phänomen ist schon verschiedentlich hingewiesen worden:[15] Statt den Kanon infrage zu stellen oder zu diskutieren, was aus welchem Grunde zum Kanon gezählt wird oder nicht, reklamiert jedes noch so kleine oder entlegene Fachgebiet der Musikwissenschaft seinen eigenen Kanon, der dann den ›großen‹ Kanon ergänzt, wie schon ein flüchtiger Blick in *RILM* belegt:[16] Da gibt es dann den »canon« der »American choral music«[17], den Kanon der klassischen britischen Ballettmusik im 20. Jahrhundert[18], den Kanon des Blues[19], den »Musical canon and musicological canon from the perspective of Chilean music«[20], die »canons« der »popular music«[21] oder den Kanon der dänischen Musik[22]. Der Kanon der dänischen Musik ist übrigens der einzige, der es zu staatlichen Weihen brachte, weil 2005 das dänische Kulturministerium schlicht dekretiert hat, welche zwölf musikalischen Werke den Kanon dänischer Musik ausmachen. Etwas schwerer tut sich die Musikethnologie mit der Etablierung eines Kanons, die z. B. auf einen Begriff wie »social canon«

15 Vgl. z. B. Hans-Joachim Hinrichsen / Laurenz Lütteken, »Meisterwerke neu gehört: Inventur im Museum«, in: *Meisterwerke neu gehört* (Anm. 10), S. 9.

16 Die im Folgenden genannten Titel sind lediglich zufällige Beispiele, die weit davon entfernt sind, vollständig zu sein.

17 David P. DeVenney, »Towards a Canon: Monuments of American Choral Music«, in: *American Choral Review* 42 (2000), S. 1–4.

18 Beth Genné, »Creating a Canon, Creating the ›Classics‹ in Twentieth-Century British Ballet«, in: *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research* 18 (2000), S. 132–162.

19 John M. Dougan, »Two Steps From the Blues: Creating Discourse and Constructing Canons in Blues Criticism«, Diss. masch. The College of William and Mary, Williamsburg, VA. 2001.

20 Luis Merino Montero, »Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena«, in: *Revista musical chilena* 60 (2006), S. 26–33.

21 Vgl. z. B. die Kanonfragen gewidmete Ausgabe von *Popular music* 25/1 (Januar 2006).

22 Lutz Lesle, »Holger Danske auf Kussraub im Morgenland. Der dänische Kulturkanon – Exportmodell für Deutschland?«, in: *Das Orchester* 54/7–8 (2006), S. 26–31; Niels Krabbe, »Den danske musikkanon. Generelle overvejelser og bemærkninger til udvalgte værker«, in: *Umisteligt. Festskrift til Erland Kolding Nielsen*, hrsg. von John T. Lauridsen, Kopenhagen 2007, S. 695–718.

ausweicht, oder vom Kanon des musikethnologischen Schrifttums ausgeht.[23]

Die Ausweitung des Kanons aber bestätigt keineswegs die Idee des Kanons dadurch, dass mehr oder weniger bedeutende Randgebiete des Fachs oder auch aus politischen und universitätspolitischen Gründen gerade florierende Sondergebiete ihren Gegenstand zum Kanon erklären. Das mag zwar die Absicht sein, denn noch das marginalste Fachgebiet der Musikwissenschaft scheint mit der Behauptung, es gäbe ein für dieses Fachgebiet spezifischen Kanon, legitimiert zu sein und suggeriert gleichzeitig durch den Gebrauch des Worts »Kanon« die Nobilitierung des Forschungsgegenstands durch die Partizipation am ›großen Kanon von Meisterwerken‹.

Tatsächlich aber führt die offensichtlich auf Unendlichkeit des Kanons angelegte Ausweitung dazu, dass es diesen Kanon innerhalb des Fachs Musikwissenschaft nicht mehr gibt. Ob man heute einen Vortrag über die Musik von Louise Farrenc hält oder die Musik Ludwig van Beethovens, über die Musik Pauline Viardot-Garcias oder die von Franz Liszt, spielt keine Rolle mehr. Und diese Beliebigkeit im Kernbereich dessen, was das Fach Musikwissenschaft ausmacht, führt ihrerseits zu einer maßlosen Erweiterung des Fachs, weil zusammen mit dem Kanon die Verbindlichkeit des Objektbereichs verschwindet. Ein Fach, dessen Objekte verschwinden, steht nicht vor interdisziplinären Glanzzeiten, sondern vor der Auflösung. Dass z. B. gegenüber den mittlerweile ausufernden kulturwissenschaftlichen Theorien und Theoriechen, die häufig erst dann in der Musikwissenschaft zu blühen beginnen, wenn sie andernorts aufgrund schnell wechselnder Moden schon ad acta gelegt wurden, wenig Einwände innerhalb des Fachs erhoben werden, ist wohl mehr auf die Adorationsstarre vor politisch korrektem Verhalten zurückzuführen als auf das schweigende Einverständnis mit der wissenschaftlichen Sinnhaftigkeit solcher Versuche.

Die Integration der Gender-Forschung in musikwissenschaftliche Lehrpläne würde, so Annette Kreutziger-Herr in einem neueren Sammelband, der den kryptischen Titel *Musik mit Methode* trägt, »zu einer

23 Virginia Danielsen, »The Canon of Ethnomusicology: Is There One?«, in: *Notes* 64 (2007), S. 223–231; Steven Loza, »Challenges to the Euroamericentric Ethnomusicological Canon: Alternatives for Graduate Readings, Theory, and Method«, in: *Ethnomusicology* 50 (2006), S. 360–371; Naila Ceribašič, »Social Canons Inherited from the Past. Women Players of Folk Music Instruments in Croatia«, in: *Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 44 (2003), S. 147–157.