

Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860 – 1930

von Jürgen Osterhammel*

Abstract: The European tradition of what became known as “classical” music is unique among Western arts because it resisted influences from non-Western civilisations. In the contemporary world, both the European canon of musical masterpieces and the social setting of western musical life have been exported to many different parts of the world with few changes. This tradition of European music-making should not obscure the global contexts in which music evolved, in particular from the mid-nineteenth century onwards. This article outlines several of these contexts, including exoticism, colonial rule, the mobility of musicians, the impact of new reproductive technologies, and the concept of “world music”.

Musik ist das globalisierte Kulturgut par excellence. Sie ist über den Tonträgerhandel,¹ über Radio und Fernsehen und zunehmend über Downloads aus dem Internet weltweit verfügbar. Die Strategien der Musikindustrie übersteigen seit langem den nationalen Rahmen; sie ignorieren politische Grenzen und geographische Entfernungen. Anders als Literatur erfordert Musik keine Übersetzung. Nicht jede Musik ist jedem verständlich, doch ermöglicht die kulturneutrale Konservierung musikalischen Sinns durch Notenschrift prinzipiell eine Umsetzung des Geschriebenen in Klang durch einschlägig geschulte Musiker mit den unterschiedlichsten kulturellen Voraussetzungen.² Auch wenn es noch Residuen „nationaler“ Schulen instrumentaler Interpretation gibt, werden selbst feinhörige Experten selten treffsicher unterscheiden können, ob eine Mozartsonate von einer asiatischen oder einer europäischen Pianistin gespielt wird. Musik ist eine besonders mobile

* Für kritische Hinweise zum Manuskript danke ich Sven Oliver Müller, Martin Rempe und Steffen Rimmer, für Hilfe bei Recherche und Literaturbeschaffung Christian Gütgemann und Jan-Markus Vömel. Das Exzellenzcluster „Kulturelle Grundlagen von Integration“ an der Universität Konstanz hat meine Arbeit durch eine Freistellung gefördert.

1 Dieser Handel erlebt allerdings seit einigen Jahren eine dramatische Umstrukturierung. Der Umsatz von CDs, einem 1983 kommerziell eingeführten Medium, und anderen mobilen Tonträgern fiel weltweit von 40,5 Milliarden US-Dollar im Jahre 1999 auf 27,8 Milliarden im Jahre 2008. So Ulrich Dolata, *The Music Industry and the Internet. A Decade of Disruptive and Uncontrolled Sectoral Change* (= SOI Discussion Paper 2. 2011), Stuttgart 2011, S. 8.

2 Nirgendwo wird dies deutlicher als in *Kinshasa Symphony*, Dokumentarfilm von Claus Wischmann u. Martin Baer, 2010.

und in ungewöhnlich hohem Maße globalisierungstaugliche Form kulturellen Ausdrucks.

Dies trifft nicht für alle Arten von Musik in gleichem Maße zu. So ist zum Beispiel genuine Folklore (zu unterscheiden von einem marktgängigen „Country“-Stil) stärker ortsgebunden und schwieriger über kulturelle Grenzen hinweg transportierbar als die von Massenmedien weltweit verbreitete Popmusik. Die sogenannte „ernste“ oder „klassische“ Kunstmusik der neuzeitlichen europäischen Tradition steht zwischen diesen Extremen.³ Auf der einen Seite ist sie bisher noch nicht in einer umfassenden Weltmusik aufgegangen, sondern hat sich trotz kombinatorischer und hybrider Kompositionsweisen, die in den letzten zwei oder drei Jahrzehnten immer häufiger erprobt worden sind, eine randscharfe Identität gegenüber nichteuropäischer Musik bewahrt. Andererseits sprechen zahlreiche Belege für eine erdumspannende Resonanz auf dieses in Europa geschaffene ästhetische Idiom. Auf allen Kontinenten werden Opern und Symphonien europäischer Herkunft gespielt. Das Publikum in Ländern wie Japan oder Südkorea gilt im internationalen Vergleich als besonders empfänglich und sachverständig für europäische Musik.⁴ Etwa ein Drittel der Studierenden an deutschen Musikhochschulen stammen heute aus dem Ausland; die meisten sind Asiaten. Jährlich bewerben sich allein aus Südkorea um die siebentausend junge Instrumentalisten und Sänger.⁵ Einige weltweit anerkannte Interpreten europäischer Kunstmusik stammen aus Asien. Seit kurzem besuchen asiatische Orchester den Westen und führen dort Musik aus dem europäischen Kanon auf, oft in Verbindung

3 Zur Genesis der Kategorie der „Klassischen“ vgl. Tim Blanning, *The Triumph of Music. The Rise of Composers, Musicians and Their Art*, Cambridge, MA 2008, S. 111–114; tiefgründiger Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Teil 1: Grundzüge einer Systematik, Darmstadt 1984, S. 47–51. Dahlhaus hat auch auf eine weitere Zwischenlage im 19. und 20. Jahrhundert hingewiesen: „mittlere Musik“, also solche „jenseits der Dichotomie von Trivialmusik und Musik als Kunst“. So Carl Dahlhaus, *Über die „mittlere Musik“ des 19. Jahrhunderts*, in: ders., *Gesammelte Schriften in zehn Bänden*, hg. v. Hermann Danuser, Bd. 5, Laaber 2003, S. 570–582, Zitat S. 578.

4 Ein Bericht des Musikredakteurs Wolfgang Schreiber in der *Süddeutschen Zeitung*, 2. 11. 2006, über einen Besuch des Lucerne Festival Orchestra unter Claudio Abbado in Tokyo stand unter der Überschrift: „Zu Gast beim besten Publikum der Welt“.

5 Jochen Wiesigel, *Deutsche Klassik in Korea*, in: <http://www.spiegel.de/unispiegel/studium/0,1518,345218,00.html>. Vgl. weitere Daten in *Deutscher Akademischer Austauschdienst, Wissenschaft weltoffen 2010. Daten und Fakten zur Internationalität von Studium und Forschung in Deutschland*, Bonn 2010. Bei einigen Musikhochschulen ist der Ausländeranteil (nicht nur Asiaten) extrem hoch, etwa in Trossingen mit 47 Prozent (ebd., S. 21). In umgekehrter Richtung helfen europäische Lehrer beim Aufbau des Musikunterrichts in Asien.

mit Werken asiatischer Komponisten.⁶ Seit 1969 war Japan – mit der bereits 1887 gegründeten Firma Yamaha als Weltmarktführer – der wichtigste Produzent des Klaviers, dieses Universalinstruments für westliche Musik und prototypischen Möbels europäischer Bürgerlichkeit.⁷ Inzwischen wurde es von China überholt, das vor allem billige Klaviere sowohl für den heimischen Markt als auch für den Export herstellt, sich zunehmend aber auch anspruchsvollere Marktsegmente erschließt. Der größte Klavierproduzent der Welt, die Firma Pearl River in Guangzhou (Kanton), ist mittlerweile Joint Ventures mit Yamaha und der amerikanischen Nobelmarke Steinway & Sons eingegangen.⁸ Umgekehrt verkaufte Steinway im Geschäftsjahr 2010 11 Prozent seiner Eigenproduktion an Flügeln und Pianos in China, 10 Prozent in Japan und 10 Prozent in anderen asiatischen Ländern.⁹

Die Rezeption und, wenngleich in bescheidenerem Maße, die Reproduktion europäischer Musik hat längst die Grenzen des Okzidents übersprungen. Klassische Musik ist ein wichtiges Element kultureller Globalisierung. Jene Kunst, die im Selbstverständnis des Westens lange Zeit als die europäischste überhaupt galt, ist nicht länger eine reservierte Domäne ihrer Ursprungszivilisation. Mozart, Beethoven oder Verdi sind Kulturikonen von grenzüberschreitender Erkennbarkeit und Markenzeichen auf einem globalen Markt geworden.

Die Spannung zwischen europäischer Genesis und weltweiter Geltung verlangt nicht allein musikwissenschaftliche und musiksoziologische Kommentare, sondern fordert auch die Globalgeschichte heraus. Im Folgenden sollen einige Dimensionen weiträumiger und transkultureller Vernetzung, Vergesellschaftung und Normbildung durch Musik mit der Absicht umrissen werden, das Feld für künftige Forschungen zu erschließen. Populäre Musikformen, vor allem auch der wegen seiner transatlantischen Dimension besonders faszin-

6 So etwa das 1977, ein Jahr nach dem Tod Mao Zedongs und der Entmachtung der „Viererbände“, gegründete Beijing Symphony Orchestra, das seit 2001 mehrere Europatourneen unternommen hat. Vgl. <http://www.bjso.cn/index.php/introduction/>.

7 Diese oft, u. a. von Max Weber, zitierte Charakteristik des Klaviers stammt aus Oscar Bie, *Das Klavier und seine Meister*, München 1901², S. 292 f. So Christoph Braun u. Ludwig Finscher, Einleitung, in: Max Weber Gesamtausgabe. Bd. I/14: *Zur Musiksoziologie*. Nachlaß 1921, hg. v. Christoph Braun u. Ludwig Finscher, Tübingen 2004, S. 1 – 126, hier S. 70 f.

8 Johnny Erling, *Steinway aus China*, in: *Welt-online*, 6.12.2005, http://www.welt.de/print-welt/article182458/Steinway_aus_China.html. Zur Bedeutung des Klaviers als Mittel sozialer Distinktion in China vgl. bereits Richard C. Kraus, *Pianos and Politics in China. Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*, New York 1989.

9 Steinway Musical Instruments, 2010 Annual Report, S. 6, http://www.steinwaymusical.com/investor_relations/financial_reports/.

nierende Jazz, müssen unberücksichtigt bleiben.¹⁰ Der zeitliche Schwerpunkt liegt auf den Jahrzehnten zwischen etwa 1860 und 1930: musikhistorisch die Zeit des Übergangs zur Moderne, musiksoziologisch eine Phase der Fixierung von Musikerrollen und der Schematisierung von Rezeptionshaltungen,¹¹ zugleich auch eine distinkte Epoche der Globalisierungsgeschichte. Nach etwa 1860 wurde die Fernmigration von Musikern durch regelmäßigen Dampfschiffverkehrsverkehr erleichtert; es entstand eine integrierte transatlantische Musikwelt.¹² In den 1930er Jahren wiederum flohen zahlreiche Komponisten und Interpreten aus Europa nach Nord- und Südamerika, die meisten von ihnen – etwa Arnold Schönberg (1874 – 1951), Kurt Weill (1900 – 1950), Bruno Walter (1876 – 1962) oder Bronisław Huberman (1882 – 1947) – als Juden bedroht, aber keineswegs alle: Der ungarische Komponist Béla Bartók (1881 – 1945) oder der deutsche Geiger Adolf Busch (1891 – 1952) wollten nicht länger in einem faschistisch werdenden Europa leben, und Arturo Toscanini (1867 – 1957), der berühmteste Dirigent der Welt, kehrte Italien den Rücken, verschloss sich Angeboten aus einem nazifizierten Bayreuth und verlegte den Schwerpunkt seines Wirkens endgültig in die USA, wo er bereits seit 1908 immer wieder aufgetreten war. Mit diesem Exodus endete der europäische Monopolspruch auf musikalische Maßstäblichkeit.¹³

Wenn hier auf umgreifende Horizonte der europäischen Musik hingewiesen wird, dann geschieht dies nicht in der oberflächlichen Absicht, nach einer

10 Jazzgeschichte ist ein eigenes Feld, das spezielle Fachkenntnisse verlangt. Zu den frühen amerikanisch-europäischen Verbindungen in der Jazz-Geschichte vgl. etwa William A. Shack, *Harlem in Montmartre. A Paris Jazz Story between the Great Wars*, Berkeley, CA 2001; zu den afrikanischen Wurzeln Maximilian Hender, *Vorgeschichte des Jazz. Vom Aufbruch der Portugiesen zu Jelly Roll Morton*, Graz 2008; zur frühen Einführung von Jazz im kolonialen Indien durch afro-amerikanische Musiker vgl. Bradley Shope, *The Public Consumption of Western Music in Colonial India. From Imperialist Exclusivity to Global Receptivity*, in: *South Asia. Journal of South Asian Studies* 31. 2008, S. 271 – 289.

11 Siehe die Einleitung zu diesem Heft.

12 Zum Einfluss sinkender Transportkosten auf die Mobilität von Komponisten vgl. Frederic M. Scherer, *Quarter Notes and Bank Notes. The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Princeton, NJ 2004, S. 142 – 154.

13 Zur Musikeremigration vgl. die biographische Literatur, außerdem als Übersicht Joseph Horowitz, *Artists in Exile. How Refugees from Twentieth-century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*, New York 2008; Dorothy L. Crawford, *A Windfall of Musicians. Hitler's Emigrés and Exiles in Southern California*, New Haven, CT 2009; Reinhold Brinkmann u. Christoph Wolff (Hg.), *Driven Into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, Berkeley, CA 1999; Hanns-Werner Heister u. a. (Hg.), *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt 1993. Die erste große Emigrationswelle war bereits durch die russische Oktoberrevolution ausgelöst worden.

nationalen nunmehr eine transnationale oder globale Betrachtungsweise als überlegen und zeitgemäßer zu empfehlen. Vielmehr stehen zwei Gesichtspunkte im Vordergrund. *Erstens* ist musikgeschichtlich auch innerhalb Europas eine nationale Perspektive alles andere als selbstverständlich. In der gesamten europäischen Neuzeit ist keine der Künste ähnlich transfertauglich wie die Musik gewesen, keine andere Kategorie von Künstlern mobiler als die Musiker. Schon die erste aus den Quellen markant hervortretende Komponistenpersönlichkeit, Josquin des Prez (um 1450/55 – 1521), verbrachte nach einem typischen Muster als gebürtiger Flame oder „Burgunder“ einen großen Teil seines Berufslebens an italienischen Höfen. Die Idee „nationaler“ Musik wurde selbst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als man sie vielfach propagierte, niemals wirklich dominant. Schon um 1800 hatte der Göttinger Musikhistoriker Johann Nikolaus Forkel (1749 – 1818) den Plan aufgegeben, eine Geschichte allein der deutschen Musik zu schreiben. „Der Antheil,“ so Forkel, „den die Deutschen von den frühesten Jahrhunderten an, an der Entwicklung der neuen Europäischen Musik-Art überhaupt genommen haben, hat ihre Specialgeschichte so sehr mit der allgemeinen verwebt“, dass der nationale Strang kaum zu isolieren gewesen wäre.¹⁴ Allerdings ist es bis heute eine Eigenart insbesondere kleiner oder junger Nationen, Stolz auf international prominente Komponisten des eigenen Landes zu entwickeln und zu pflegen. Eine solche Rolle spielen Jean Sibelius (1865 – 1957) für Finnland, Carl Nielsen (1865 – 1931) für Dänemark, Carlos Chávez Ramírez (1899 – 1978) für Mexiko oder Arvo Pärt (geb. 1935) für Estland. Musik prägt, wie Theodor W. Adorno sagt, „die Antinomien des nationalen Prinzips in sich aus“.¹⁵ Sie ist eine universale Sprache und ebnet dennoch Unterschiede nicht ein.¹⁶ *Zweitens* sollen die Grenzen einer globalhistorischen Sicht ausgelotet werden. Die berechtigte Aufforderung, Europa zu „provinzialisieren“, kann nicht a priori eine genaue Einschätzung der jeweiligen empirischen Chancen für eine solche Dezentrierung Europas ersetzen. So wird man aus globalhistorischer Sicht den Anspruch der europäischen Kunstmusik, sie sei eine kulturelle Jungfrauengeburt und verdanke anderen Zivilisationen wenig, mit Misstrauen betrachten oder gar unter Ideologieverdacht stellen. Was ist europäische Musik und als wie autonom muss sie gelten? Diese Frage soll am Anfang der folgenden Kartierung des Feldes stehen.

14 Johann Nikolaus Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, 2 Bde., Leipzig 1788 – 1801, hier Bd. 2, S. iii. Die Geschichte der deutschen Musik hätte den 3. Band dieses Werkes bilden sollen.

15 Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Reinbek 1968, S. 167.

16 Vgl. aber Reinhard Kopiez, Der Mythos von Musik als universell verständliche Sprache, in: Claudia Bullerjahn u. Wolfgang Löffler (Hg.), Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen, Hildesheim 2004, S. 49 – 94.

I. Weltgeschichten der Kunst und Weltgeschichten der Musik

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes von Martin Bernal's dreibändigem Werk „Black Athena“ im Jahre 1987 erhitzten sich die Gemüter von Altertumswissenschaftlern über Bernal's These, die Kultur des klassischen Hellas verdanke dem Orient Entscheidendes, die Wissenschaften von der Antike hätten jedoch seit der Zeit um 1800 diese nahöstlichen Ursprünge der europäischen Tradition verdrängt und unterschlagen.¹⁷ Eine ähnliche, wenngleich gemäßigter formulierte Herausforderung hat 2008 der Kunsthistoriker und Theoretiker der Bildwissenschaft Hans Belting in die Diskussion eingeführt.¹⁸ Belting schließt an jüngere Arbeiten von George Saliba und anderen über arabische Einflüsse auf Vorstellungen der Renaissance von Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit an¹⁹ und entwickelt die These, dass die Perspektive, ein seit der frühen italienischen Renaissance verwendetes künstlerisches Mittel, ihre Existenz einer älteren mathematischen Theorie über Strahlen des Sehens und die Geometrie des Lichts verdanke, die in muslimischen Ländern entstanden war. Keineswegs behauptet Belting, die Araber hätten die Perspektive „erfunden“ und die Europäer hätten sie später kopiert. Er argumentiert subtiler, wenn er zeigt, wie Künstler und Denker in Italien eine an Bildern gar nicht interessierte arabische Theorie des Sehens in eine Theorie des Bildes verwandelten, die für ihre eigene künstlerische Praxis unmittelbar relevant wurde. Belting interessiert sich nicht für Fragen der Priorität oder des historischen „copyright“. Im Zentrum seiner Untersuchungen stehen Weisen der Uminterpretation von Wissen im Prozess des Überquerens kultureller Grenzen. Weder das europäische noch das arabische Wissen sind in Belting's Sicht dem jeweils anderen überlegen. Auch wäre es unrichtig anzunehmen, die

17 Grundthese und wissenschaftsgeschichtliche Herleitung bei: Martin Bernal, *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Bd. 1: *The Fabrication of Ancient Greece, 1785 – 1985*, London 1987. Die anderen Bände, die der empirischen Beweisführung dienen, erschienen 1991 und 2006. Vgl. zur Debatte um Bernal Mary R. Lefkowitz, *Not Out of Africa. How Afrocentrism Became an Excuse to Teach Myth as History*, New York 1996; dies. (Hg.), *Black Athena Revisited*, Chapel Hill, NC 1996; dies., *History Lesson. A Race Odyssey*, New Haven, CT 2008; David Chioni Moore (Hg.), *Black Athena Writes Back. Martin Bernal Responds to His Critics*, Durham, NC 2001. Deutsche Autoren haben wenig Interesse an dieser Debatte gezeigt, vgl. aber Jan Assmann, *Sentimental Journey zu den Wurzeln Europas. Zu Martin Bernal's „Black Athena“*, in: *Merkur* 522. 1992, S. 921 – 931; Thomas A. Schmitz, *Ex Africa lux? Black Athena and the Debate About Afrocentrism in the US*, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaften* 2. 1999, S. 17 – 76.

18 Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.

19 Zusammenfassend George Saliba, *Islamic Science and the Making of the European Renaissance*, Cambridge, MA 2007.

Gelehrten der Renaissance hätten die Einsichten ihrer arabischen Vorgänger verfeinert und auf eine „höhere Entwicklungsstufe“ gehoben. Es war viel einfacher: Sie bemächtigten sich einer Idee, die zu genau jenem Zeitpunkt auf dem intellektuellen Markt bekannt wurde, als die Schwächung kirchlicher Gedankenkontrolle neue Experimentierräume öffnete.

Es war nicht Hans Beltings Absicht, eine Weltgeschichte der Kunst zu schreiben. Er begnügte sich damit, einen entscheidenden Moment in der Kontaktgeschichte zwischen zwei unterschiedlichen, aber räumlich benachbarten Zivilisationen hervorzuheben. Es gibt aber mittlerweile solche Weltgeschichten der Kunst, und sie verdienen es, in der Historiographie des „Globalen“ berücksichtigt zu werden.²⁰ Nichts Vergleichbares existiert bisher zur Musik. Im 18. Jahrhundert wurden einige Versuche unternommen, „allgemeine Geschichten“ der Musik zu schreiben. In mehreren Fällen, allen voran der dreibändigen „Storia della musica“ (1757–1781) des bei den Zeitgenossen berühmten Bologneser Komponisten und Theoretikers Giovanni Battista Martini (Padre Martini, 1706–1784), beruhten sie auf umfassender Gelehrsamkeit nach den höchsten Ansprüchen der damaligen Epoche.²¹ Dass sämtliche Werke des 18. Jahrhunderts sich auf den Okzident beschränkten, kann man ihren Verfassern nicht vorwerfen. Gerade auf dem Gebiet der Musik ließ das verfügbare Material die universalistisch und kosmopolitisch gesinnten Autoren der Aufklärung im Stich. Nur sehr wenige Beispiele nichteuropäischer Musik waren bis dahin in Notenschrift notiert und europäischen Kennern als Manuskripte oder im Druck zugänglich gemacht worden; kaum ein Text nichtwestlicher Musiktheorie lag in einer Übersetzung in eine der europäischen Sprachen vor.

Trotz solch enormer Schwierigkeiten fehlte es nicht an dem Willen, die europäische Tradition zu „provinzialisieren“. Der große Musikologe Johann Nikolaus Forkel, dessen Position als Musikdirektor der Universität Göttingen ihn in engen Kontakt mit der Göttinger Schule von Welthistorikern wie Johann Christoph Gatterer und August Ludwig Schlözer brachte, entwickelte ein ehrgeiziges und weitsichtiges Programm von Studien, die weit über die Untersuchung schriftlich fixierter Musik hinausgehen und die Betrachtung

20 Jeweils recht unterschiedlich konzipierte Werke, aber alle über den europäischen Kanon hinausgehend: Hugh Honour u. John Fleming, *A World History of Art*, London 1982; David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003; Julian Bell, *Mirror of the World. A New History of Art*, London 2007; Elke Linda Buchholz, *Art. A World History*, New York 2007; David Carrier, *A World Art History and Its Objects*, University Park, PA 2008; Ben-Ami Scharfstein, *Art Without Borders. A Philosophical Exploration of Art and Humanity*, Chicago 2009.

21 Christof Stadelmann, *Art. Martini, Giovanni Battista*, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 29 Bde., Kassel 1994–2008² (fortan: MGG), Personenteil, Bd. 11 (2004), Sp. 1197–1202, bes. Sp. 1200.

von schriftlosen Traditionen, von Gebräuchen und Musikinstrumenten einschließen sollten.²² Forkel drang bis an die Grenzen des damals Denkbaren vor und fand zu einer weitgehenden Relativierung eines eurozentrischen Zugangs zur Geschichte der Musik:

Der Neugriechen, der Türken, der Perser, der Chinesen, der amerikanischen Wilden, dessen Tonleitern, woraus er seine Melodien bildet, von den unsrigen so sehr abweichen, daß wir nicht im Stande sind, nur die mindeste Ordnung und Schönheit darin zu finden, hat dennoch eine schöne Musik, weil sie ihm gefällt und weil er die nämliche Unordnung, die wir der seinigen vorwerfen, auch an der unsrigen gewahr zu werden glaubt.²³

Gleichzeitig äußerte sich Charles Burney, der maßgebende englische Musikhistoriker, in ganz ähnlicher Weise: „we hear of no people, however wild and savage in other particulars, who have not music of some kind or other, with which we may suppose them to be greatly delighted“.²⁴ Toleranz in Geschmacksdingen bedeutete nicht, die Musik der „Wilden“ und diejenige Georg Friedrich Händels auf dieselbe Stufe zu stellen, doch wurde Nichteuropäisches nicht grundsätzlich aus der Sphäre legitimer Klangproduktion verbannt und dem Bereich des vorästhetischen Lärms zugeschlagen.

Ähnlich wie in der allgemeinen Historiographie, traten solche universalistischen Ansätze nach dem Ende der Aufklärung auch in der Musikgeschichtsschreibung in den Hintergrund. Eine „abendländische“ Denkweise gewann die Oberhand. Zur allgemeinen Ansicht wurde es nun, allein in Europa habe die Musik den Zustand der Perfektion erreicht. Europa sei nicht nur eine künstlerisch kreative Zivilisation unter mehreren, sondern die maßstäbliche und universal gültige Musikzivilisation schlechthin. Nichts sei mit einer Kultur vergleichbar, die Bach und Händel, Mozart und Beethoven hervorgebracht habe. An die Stelle zumindest universal gemeinter Geschichten der Musik traten, wie bei dem kenntnisreichen Wiener Hofrat und Amateurmusiker Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), Geschichten der „europäisch-abendländischen Musik“, die oft evolutionistisch als Fortschrittsgeschichten angelegt waren, manchmal unterlegt mit der Furcht, die lang andauernde Blüte der Musik könnte in Verfall übergehen.²⁵ So schilderte Kiesewetter in einem konzisen Band „die allmähliche stufenweise Entwicklung der Tonkunst bis auf

22 Vgl. über die ästhetischen und historiographischen Anschauungen Forkels immer noch Vincent H. Duckles, Johann Nicolaus Forkel. The Beginning of Music Historiography, in: Eighteenth-Century Studies 1. 1968, S. 277–290; Oliver Wiener, Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels „Allgemeiner Geschichte der Musik“, 1788–1801, Mainz 2009.

23 Forkel, Allgemeine Geschichte der Musik, Bd. 1 (1788), S. xiv.

24 Charles Burney, General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period [1789], Bd. 1, hg. v. Frank Mercer, New York 1935, S. 11.

25 Zum Beispiel Joseph Schlüter, Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung, Leipzig 1863, S. 107 ff.: Epigonentum nach Beethoven und Schubert.

unsre Zeit“.²⁶ Von „Kunst“ konnte nur im Okzident die Rede sein, denn, wie es der in ganz Europa einflussreiche belgische Musikologe François-Joseph Fétis (1784 – 1871) ausdrückte, es sei von dem Grundsatz auszugehen „qu'en dehors des peuples de la race blanche il n'y a pas de musique élevée à la dignité d'art et que les chants instinctifs des autres races n'ont pas contribué à sa création“.²⁷ Solche streng hierarchisierenden Aussagen in der Sprache einer selbstverständlich werdenden rassistischen Klassifikation der Menschheit – Fétis spricht auch gern von „la race arienne“ – müssen allerdings neben Fétis' genuinem Interesse an nichteuropäischer Musik und seiner tiefen Kenntnis davon gesehen werden; sein Werk enthält lange Kapitel über die Musik der Araber, Iraner, Türken und Inder. Damit stand Fétis nicht allein. Seit Guillaume-André Villoteaus (1759–1839) Beiträgen zu der vielbändigen „Description de l'Égypte“, in der die wissenschaftlichen Erträge von Bonapartes kurzer Besetzung Ägyptens (1798–1801) ausgewertet wurden, sammelten französische, englische, deutsche und österreichische Gelehrte umfassendes Material besonders zur Musik in der muslimischen Welt. Daher wäre es ungerecht, das 19. Jahrhundert im Blick auf die Musikhistoriographie pauschal als ein dunkles Zeitalter eines hochmütigen „Orientalismus“ abzutun, auch wenn nichteuropäische Musik niemals als vollkommen gleichwertig und stets nur als Randphänomen oder Vorstufe der „eigentlichen“ Musikgeschichte betrachtet wurde.²⁸ Wenn man an die Epoche nicht die heutigen Maßstäbe einer Verpönung kultureller Hierarchien anlegt, dann kann man die Pionierarbeiten von Gelehrten wie Fétis, Kiesewetter und dessen in Prag und Wien tätigen Neffen August Wilhelm Ambros (1816–1876), einem Spezialisten für türkische und arabische Musik, neben die bekannteren Errungenschaften der Geisteswissenschaften in jener Zeit stellen.²⁹

26 Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik* [1846], Darmstadt 2010, S. 11. Zum Autor vgl. Herfrid Kier, Raphael Georg Kiesewetter, Ahnherr der modernen Musikwissenschaft, in: ebd., S. v-xx.

27 François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Bd. 1, Paris 1869, S. 6. Zu Fétis vgl. Robert Wangermée, Art. Fétis, François-Joseph, in: MGG, Personenteil, Bd. 6 (2001), Sp. 1087–1095.

28 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, 4 Bde., Breslau 1862–78, hier Bd. 1, S. xvii; diese eigentliche Geschichte beginnt für Ambros mit den Griechen.

29 Raphael Georg Kiesewetter, *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*, Leipzig 1842. Dazu Philip V. Bohlman, R. G. Kiesewetter's „Die Musik der Araber“. A Pioneering Ethnomusicological Study of Arabic Writings on Music, in: *Asiatic Music* 18. 1986, S. 164–196. Ambros, *Geschichte der Musik*, behandelt erstmals in einer allgemeinen Musikgeschichte auch China: Bd. 1, S. 20–41. Vgl. insgesamt Philip V. Bohlman, *The European Discovery of Music in the Islamic World and the „Non-Western“ in Nineteenth-Century Music History*, in: *Journal of Musicology* 5. 1987, S. 147–163.

Dennoch erweisen sich Versuche, aus der Selbstbespiegelung der okzidentalen Hochkultur auszubrechen, als wenig repräsentative Außenseiterpositionen. Weit in das 20. Jahrhundert hinein wurden im Geiste des Hegelianismus nichteuropäischer Musik sowohl Geschichtlichkeit als auch ästhetischer Wert abgesprochen. Noch 1968 konzentrierte eine umfangreiche „Weltgeschichte der Musik“ sämtliche „außereuropäische Musik“ in einem kurzen Einleitungskapitel von 36 Seiten.³⁰ 1979 blieb in der keineswegs kurzgefassten „Concise Oxford History of Music“ so gut wie kein Raum für eine Behandlung außereuropäischer Musikpraxis.³¹ Erst in den achtziger Jahren berücksichtigte ein deutsches Standardwerk außereuropäische Musik, allerdings vom Durchgang durch die abendländische Musikgeschichte säuberlich geschieden.³²

Unter den Autoren, die sich diesem eurozentrischen Mainstream jedenfalls teilweise verweigerten, muss an erster Stelle Curt Sachs (1881 – 1959) erwähnt werden, ein deutscher Emigrant, der nach mehreren Jahren in Paris 1937 in New York Zuflucht fand und im Jahre 1943 eine allgemeine Geschichte der Musik veröffentlichte, die lange Kapitel über nichteuropäische Zivilisationen einschließt und sich von dem üblichen Glauben an die Überlegenheit und Perfektion der westlichen Musik bemerkenswert weit entfernt.³³ Sachs war eine Weltautorität der Musikinstrumentenkunde, in die er nichteuropäische Objekte großzügig einbezog, und er gehört zu den Klassikern der Ethnomusikologie.³⁴ Seine wissenschaftshistorische Bedeutung wird dadurch nicht geschmälert, dass er sich stark auf die Kulturkreislehre bezog, einen in der deutschen und österreichischen Völkerkunde des frühen 20. Jahrhunderts einflussreichen Ansatz, der auf der holistischen Annahme säuberlich abgegrenzter und klar definierbarer Zivilisationsräume beruht.³⁵ Curt Sachs gehörte zu den ersten namhaften Musikwissenschaftlern, die die europäische Musiksprache der Polyphonie und der Dur-Moll-Tonalität nicht teleologisch als den zwangsläufigen Höhe- und Endpunkt der universalen Kulturentwicklung betrachteten, sondern als einen Sonderweg, dessen Entstehung und Entwicklung selbst ein faszinierendes historisches Problem darstellt. Sachs würdigte die beispiellose Kreativität der europäischen Tradition, ohne nicht-

30 Kurt Honolka u. a., *Knaurs Weltgeschichte der Musik*, München 1968.

31 Gerald Abraham, *The Concise Oxford History of Music*, London 1979.

32 Hans Oesch, *Außereuropäische Musik*, 2 Bde., Laaber 1984/87 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hg. v. Carl Dahlhaus, fortgef. v. Hermann Danuser, Bde. 8 – 9).

33 Andreas Eichhorn, Art. Sachs, Curt, in: *MGG, Personenteil*, Bd. 14 (2005), Sp. 767 – 770; Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World East and West*, New York 1943.

34 Vgl. vor allem sein letztes Werk: Curt Sachs, *The Wellspring of Music. An Introduction to Ethnomusicology*, hg. v. Jaap Kunst, Den Haag 1962.

35 Vgl. Werner Petermann, *Die Geschichte der Ethnologie*, Wuppertal 2004, S. 583 – 593. Über Kulturkreisvorstellungen in der Musikethnologie vgl. Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana, IL 2005², S. 320 – 338, bes. S. 323 f.

europäische Musiksprachen und Praktiken des Musizierens abzuwerten und zu Verlierern der Musikgeschichte zu erklären.

Ein anderer Musikwissenschaftler, der über den europäischen Horizont hinausblickte, war Walter Wiora, der an den Universitäten Kiel und Saarbrücken lehrte, einer der originellsten Musikologen seiner Zeit. Sein Buch „Die vier Weltalter der Musik“ (1961) umriss eine universale Musikgeschichte als Evolution durch vier Stadien.³⁶ Lange bevor der Terminus „global“ Verbreitung fand, nannte Wiora sein viertes Stadium das „Weltalter der Technik und globalen Industriekultur“.³⁷ Er ging in seinem schmalen Band allerdings niemals über allgemeine Bemerkungen hinaus und beließ es bei der Vision einer künftigen Weltgeschichte der Musik, ohne sie selbst auszuarbeiten. Dennoch stand er mit seiner offenen Denkweise im Kontrast zu der abendländischen Selbstbeschränkung, die in der musikwissenschaftlichen Zunft bis in die 1960er Jahre vorherrschte, nicht selten auch noch darüber hinaus. Weltgeschichten der Musik sind bis heute nicht geschrieben worden, und Fragen der Prägung der europäischen Musikkultur durch Einflüsse von außen, wie sie in Analogie zu den Arbeiten Martin Bernal's und insbesondere Hans Beltings gestellt werden könnten, fehlen weitgehend in der musikhistorischen Literatur.

II. Musikkulturen und die Besonderheiten Europas

Die globalgeschichtlich unabweisbare Frage, was denn jene „europäische“, „abendländische“ oder „westliche“ Musik überhaupt sei,³⁸ deren stufenweise Entfaltung durch die Stilepochen man internalistisch beschrieb, ließ sich solange nicht klären, wie alles „Fremde“ zur Vorgeschichte der „eigentlichen“ Musik erklärt wurde. Sofern sie die vergleichende Methode in den Mittelpunkt stellte, kam erst die in den 1890er Jahren entstehende Musikethnologie einer Antwort näher, die weder ästhetisch noch geschichtsphilosophisch grundiert war. Zu ihren frühesten außerfachlichen Rezipienten zählte Max Weber (1864 – 1920). In einer kurzen Schrift, die im wesentlichen 1912 entstand, dann aber unvollendet beiseite gelegt und postum als Fragment veröffentlicht

36 Walter Wiora, *Die vier Weltalter der Musik. Ein universalhistorischer Entwurf*, München 1988.

37 Ebd., S. 139-178.

38 Während die englischsprachige Literatur in kulturvergleichenden Zusammenhängen gerne von „Western music“ spricht, soll in diesem Aufsatz der Ausdruck „europäische Musik“ bevorzugt werden. Er bezieht sich auf den gesamten musikalischen Okzident einschließlich Russlands und des Transfers europäischer Musik in die Neue Welt. Von einem eigenen nordamerikanischen Musik-„Dialekt“ in der „klassischen“ Kunstmusik kann erst im 20. Jahrhundert die Rede sein, und auch dieser blieb in den Bahnen der europäischen Tradition.

wurde, entwarf er eine Theorie der musikalischen Rationalisierung.³⁹ Weber, dessen Verständnis der technischen Seite der Musik die eines durchschnittlichen Bildungsbürgers seiner Zeit deutlich überstieg, begriff Musik als die vielleicht deutlichste Artikulation des allgemeinen Entwicklungsprozesses der modernen Welt.⁴⁰ Für ihn war Musik ein kultureller Komplex, der mindestens vier verschiedene Elemente umfasste: erstens die materiale Logik der Tonproduktion und ihre Systematisierung in Form einer tonalen Musiksprache; zweitens die Anwendung dieser Sprache im kreativen Prozess des Erfindens und Komponierens individueller musikalischer Werke; drittens die diesen Objektivationen durch ein musizierendes und zuhörendes Publikum, dessen „Geschmack“ einer eigenen Geschichte unterlag, zugeschriebenen Bedeutungen; viertens die institutionelle Organisation des musikalischen Lebens innerhalb spezifischer Gesellschaften.

Dem Komparatisten Max Weber ging es vor allem darum, die Singularität des modernen Westens so scharf wie möglich zu fassen. Er tat dies in einer bewusst werturteilsfreien Erkenntnishaltung, vermied also jegliche hegelianische Konstruktion der Geschichte, die in einer Apotheose der perfekten europäischen Kunstmusik gipfeln würde.⁴¹ Wertfreiheit hielt den zeittypisch unvermeidlichen Eurozentrismus nahe an seinem im Zeitalter des Hochimperialismus möglichen Minimum. Für Weber bot die Entwicklung des musikalischen Materials hin zu einem Tonsystem von Dur- und Molltonarten, technisch fundiert durch die akustischen Verhältnisse einer „temperierten“ Tonskala, wie sie im späten 17. Jahrhundert festgelegt worden war, ein ausgezeichnetes Beispiel für „Rationalisierung“ in der Neuzeit, vielleicht das beste überhaupt. Diese intrinsische Rationalisierung war begleitet von einem Wandel in der Konstruktion von Musikinstrumenten (mit dem Klavier als der mechanischen Verkörperung der temperierten Skala), in der Notation, in künstlerischen Verfahrensweisen wie dem polyphonen Tonsatz, usw. All diese Entwicklungen zusammengenommen bildeten den einzigartigen kulturellen Komplex europäischer Kunstmusik in der Neuzeit, wie sie musikgeschichtlich im 16. Jahrhundert begann. Als ein solcher charakteristisch ausgeprägter kultureller

39 Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921.

40 Max Weber Gesamtausgabe, Bd. I/14. Das Folgende nach Christoph Braun u. Ludwig Finscher, Einleitung, in: ebd., S. 1 – 126; Christoph Braun, Max Webers „Musiksoziologie“, Laaber 1992; vgl. auch Ronald Kurt, *Indien und Europa. Ein kultur- und musiksoziologischer Verstehensversuch*, Bielefeld 2009, S. 22 – 32. Wenig überzeugend ist die Denunziation von Webers Seriosität bei James Wierzbicki, *Max Weber and Musicology. Dancing on Shaky Foundations*, in: *Musical Quarterly* 93. 2010, S. 262 – 296; treffender Leon Botstein, *Max Weber and Music History*, in: ebd., S. 183 – 191.

41 Über Hegel und die Musik vgl. Herbert Schnädelbach, *Hegel*, in: Stefan Lorenz Sorgner u. Oliver Fürbeth (Hg.), *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart 2003, S. 55 – 76.

Komplex unterschied sich die europäische Musik unverwechselbar von jeder anderen in der Welt.

Auch Max Weber blieb so weit dem Denkhorizont seiner Zeit verhaftet, dass ihm einige Bemerkungen über den „primitiven“ Stand musikalischer Rationalisierung in nicht-literaten Zivilisationen und über die „Irrationalitäten“ in einigen Richtungen nichteuropäischer Musik unterliefen, aber er war bestens vertraut mit den Forschungen der ersten Generation im Felde tätiger Musikethnologen. Er sah japanische, indische oder indonesische Musik als respektable „Kulturmusiken“ und zeigte einen Grad an ästhetischer Offenheit für solche Musik, der unter Zeitgenossen mit einem ähnlichen sozialen und kulturellen Hintergrund ungewöhnlich und vielleicht seit Johann Nikolaus Forkel in der Musiktheorie beispiellos war. Wenn Weber die grundlegenden Merkmale „westlicher Musik“ definierte, so verfiel er nicht in einen ideologischen Idealismus. Wie Weber in Übereinstimmung mit Akustikern und Musikwissenschaftlern seiner Zeit zeigen konnte, ist „westliche Musik“ kein Phantasma eines kulturell autistischen Europa und keine kontingente Konstruktion, sondern ein mit reichem Verwendungspotenzial ausgestatteter Code kultureller Artikulation, der in den wissenschaftlich beobachtbaren Tatsachen der physikalischen Akustik eine materiale Grundlage besitzt.

Dies ist jedoch nicht die ganze Geschichte. Dass die sogenannte „klassische“ Musik, verstanden als ein Kanon „großer Werke“ und als eine olympische Versammlung komponierender Genies, auch ein Resultat von Zuschreibung ist und ihre eigene Geschichte von Wertung und Prestige besitzt, war bereits für Max Weber selbstverständlich. Dennoch verflüchtigt sich die Idee europäischer Musik keineswegs unter einem dekonstruktionistischen und postkolonialen Zugriff. Okzidentale Musik ist nicht bloß das Produkt semantischer Operationen, sondern eine gleichermaßen physikalische wie historische Tatsache. Die meisten Musikwissenschaftler dürften heute ihrem amerikanischen Kollegen Richard Taruskin beipflichten, wenn er feststellt „that the literate tradition of Western music is coherent at least insofar as it has a completed shape“; diese Tradition sei eine historische Tatsache, weil sie einen identifizierbaren und erklärbaren Anfang und, so Taruskins Erwartung, auch ein absehbares Ende besitze.⁴² Ein solcher kultureller Komplex „westliche Musik“ ist in den Augen externer Beobachter klar identifizierbar gewesen. Überall wo Europäer im Zuge ihrer siedelnden und erobernden Expansion mit Nichteuropäern in Kontakt kamen, wurde ihr Musizieren als charakteristisch, eigenartig und möglicherweise „fremd“ gesehen. Sein Klangcharakter war hörbar, die Praktiken des Musikmachens waren sichtbar für alle Ohren- und Augenzeugen. Man erkannte die Europäer an ihrer Sprache, ihrer Religion, ihren Gebräuchen und auch an ihrer Musik.

42 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford 2005, Bd. 1, S. xv.

Dieses Argument lässt sich verallgemeinern: Bis hin zum jüngst angebrochenen Zeitalter der „Weltmusik“, der *cross-overs*, der Hybriditäten, Mischungen, des ästhetischen Kosmopolitanismus und einer global operierenden Musikindustrie koexistierten in der Welt verschiedene Musikkulturen, die sich gegenseitig als unterschiedlich empfanden und die in eine Vielzahl von Beziehungen zueinander traten. Diese Musikkulturen, etwa die europäische und die japanische, lassen sich nicht auf ein jeweils klar benennbares „Wesen“ reduzieren. Sie variieren vielmehr entlang einer großen Anzahl unterschiedlicher Parameter:

1. Systeme der Harmonie und Tonalität, rhythmische Möglichkeiten, Existenz und Grad der Ausbildung von Polyphonie;
2. Unterscheidung unterschiedlicher Formtypen und Genres und ihrer hierarchisierten Bewertung in gesellschaftlicher wie ästhetischer Hinsicht; relative Wertschätzung von Vokal- und Instrumentalmusik, Formen des Tanzes und ihr Verhältnis zur Musik;
3. charakteristische Musikinstrumente, zugehörige Spieltechniken und Möglichkeiten des Arrangements verschiedener Instrumente zu Ensembles; Gesangstile und Gesangstechniken;
4. Abgrenzung und Interaktion zwischen religiös-geistlichem und säkular-profanem Musizieren;
5. Existenz einer (geschriebenen) musikalischen Theorie und ihr Verhältnis zu Praktiken des Komponierens und Aufführens;
6. Ausprägungsgrad, Art und Akkuratheit von Notenschrift und, als unmittelbare Konsequenz daraus, Vorkehrungen für die Speicherung, Erhaltung und materielle Tradierung verschriftlichter Musik; Verhältnis von geschriebener Musik und textungebundener Improvisation;
7. soziale Anlässe für unterschiedliche Arten des Musikmachens; Herausbildung professioneller Musikerrollen und (evtl.) ihr Verhältnis zum „Amateur“; Status von unterschiedlichen Gruppen von musikalischen Praktikern in der Gesellschaft; Geschlechterrollen und ihre Verbindung zu spezifischen musikalischen Praktiken unter besonderer Berücksichtigung des Tanzes;
8. generationelle Weitergabe musikalischen Wissens, Arten des Lehrens und Lernens von Musik und die dazugehörigen Institutionen.

Jeder einzelne dieser Parameter muss als historisch betrachtet werden. Allein schon ein kurzer Blick auf die europäische Musikgeschichte der letzten vier Jahrhunderte zeigt, dass es in jeder der genannten Hinsichten große Veränderungen gab; Ähnliches war in asiatischen oder afrikanischen Traditionen der Fall. Dennoch ist es möglich, unterschiedliche Musikkulturen nach solchen Kriterien zu vergleichen und zu Kartographierungen und Typologien zu gelangen: eine wichtige Aufgabe der Musikethnologie, also des komparativen Studiums der Musik von einer anthropologischen Warte aus. Jeder Vergleich dieser Art unterstreicht die deutliche Besonderheit des kulturellen

Komplexes der europäischen Musik, wie er sich, auf mittelalterlichen Grundlagen aufbauend, im letzten halben Jahrtausend entwickelt hat.

In welchem Ausmaß trugen nichteuropäische Traditionen zur Herausbildung europäischer Musik bei? Da nichtwestliche Einflüsse auf den Hauptstrom der europäischen Musik zwischen Monteverdi und Debussy kaum nachweisbar sind, muss ein prägender Einfluss in früheren Epochen vermutet werden, am ehesten in der formativen Phase der europäischen Musik während des Mittelalters. Weil es zu dieser Zeit allein schon physisch keine Transmissionswege musikalischen Wissens von China, Japan, Indonesien, Indien, Amerika oder dem südlichen Afrika nach Europa gab, ist die arabische Musik die einzige Kandidatin für eine tiefere Anregung von außen. Seit dem 10. Jahrhundert zeigten arabische Gelehrte, mit dem Erbe der Griechen eng vertraut, ein großes Interesse an musikalischer Theorie. Im Sizilien der Normannenherrschaft (seit den 1160er Jahren und während des Aufenthalts von Kaiser Friedrich II. auf der Insel, ca. 1220 – 1250) und – noch wichtiger – in Spanien, also al-Andalus, waren europäisch ausgebildete Musiker anhaltenden und intensiven Erfahrungen mit Musik aus dem muslimischen Orient ausgesetzt. Vor allem der Süden Spaniens, wo die jüdische Kultur als ein drittes wichtiges Element hinzu kam, wurde zu einem Labor von ästhetischem Synkretismus und kultureller Befruchtung, allerdings mit dem Vorrücken der christlichen Reconquista zunehmend in die Defensive gedrängt.

Die Frage der Bedeutung arabischer Musiktheorie und arabischer musikalischer Praxis bildet eine enge Parallele zu der von Hans Belting studierten Rezeption optischen Wissens aus der muslimischen gelehrten Kultur. Sie lässt sich nur von Fachleuten für mittelalterliche Musikgeschichte diskutieren und vielleicht entscheiden, muss aber für den vorliegenden Zusammenhang in ihrer systematischen Bedeutung betont werden. Denn es ist von größter Signifikanz für das Selbst- wie für das Fremdverständnis Europas, ob die europäische Kunstmusik der Neuzeit das Ergebnis im Wesentlichen autonomer kultureller Produktion war oder ob ihre Entstehung aus einem multikulturellen, nach mittelalterlichen Verhältnissen geradezu „globalen“ Interaktionszusammenhang zu erklären ist. Sollte die zweite These zutreffen, dann wäre, analog zu Martin Bernal's Kritik an einer unliebsamen Fremdspuren verwischenden Altertumskunde, die Vorstellung einer eigenständigen europäischen Musikentwicklung das Ergebnis einer kritikwürdigen späteren Ideologisierung.

Es scheint indes, als würden beim jetzigen Stand der Forschung die Belege für einen arabisch-islamischen Beitrag zur Herausbildung der europäischen Kunstmusik nicht ausreichen, um eine solche revisionistische These zu stützen. Die Frage der Bedeutung arabischer Musiktheorie und Musikpraxis für die Entstehung der europäischen Musik hat Gelehrte schon lange beschäftigt. 1925 veröffentlichte der britische Musikwissenschaftler und Arabist Henry George Farmer (1882 – 1965) seine Abhandlung „The Arabian Influence on Musical Theory“, die zur am meisten beachtetten Formulierung

der Einflusstheorie wurde.⁴³ Abgesehen vom Problem der Quellen und ihrer Interpretation ist die Frage des arabischen Einflusses mit allen möglichen politischen und ideologischen Tücken behaftet. Der Nachweis einer hinreichend umfangreichen Rezeption arabischer Einflüsse würde die lateinische Christenheit, ganz im Sinne gewisser Bestrebungen in der heutigen Mediävistik, tiefer in die multikulturelle Welt des Mittelmeeres einbetten und europäische Musik ihres herkömmlichen Anspruchs auf voraussetzungslose Autogenese berauben. Sollten indes die Araber mehr als Übermittler alten griechischen Wissens denn als Schöpfer ihrer eigenen „mittelalterlichen Modernität“ erscheinen, würde das Argument in eine andere Richtung gewendet und könnte jenen Eurozentrismus eher noch stärken, den die Anhänger der These von einer arabischen Prägung eigentlich bekämpfen wollen. Die Debatte wird dadurch weiter kompliziert, dass manche Musikwissenschaftler auch heute noch die Musik des christlichen Mittelalters und nichteuropäische Musik überhaupt als „primitive in a similar sense“ betrachten.⁴⁴

Eine mögliche Antwort gibt der israelische Musikhistoriker Amnon Shiloah.⁴⁵ Er warnt davor, eine zu enge und zu selbstverständliche Parallele zwischen den bekannten arabischen Einflüssen auf Gebieten wie Medizin, Mathematik, Physik, Astrologie und Philosophie auf der einen Seite und musikalischer Transmission auf der anderen zu ziehen. Der musikalische Transfer beschränkte sich im Wesentlichen auf Musiktheorie und war selbst auf diesem Gebiet Shiloah zufolge von relativ geringer Bedeutung. Die generelle kulturelle Überlegenheit der Araber übersetzte sich nicht in tatsächliche Impulse auf jedem einzelnen Feld der muslimisch-christlichen Begegnung. Selbst wenn spezifische musikalische Elemente wie etwa bestimmte Instrumente oder charakteristische Formen gesungener Verskunst unter besonderen lokalen Bedingungen übernommen worden sein sollen (und selbst hier ist Shiloah skeptisch), dann ist dies nicht so zu verstehen, als hätten zentrale Komponenten eines musikalischen Codes kulturelle Grenzen überschritten und einen entscheidenden Einfluss auf Tonmaterial, Rhythmik und Kompositionsverfahren als dem Kern von Musik, verstanden als eine regelgeleitete Ausprägung von Kunst, gewonnen. Folgt man Amnon Shiloah, dann gab es keine musikalische Analogie zu dem „Beltingian moment“, den der Kunsthistoriker auf dem Gebiet der visuellen Präsentation nachzuweisen vermochte. Einflüsse

43 Henry George Farmer, *The Arabian Influence on Musical Theory*, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 1. 1925; ders., *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, London 1930, und zahlreiche andere Arbeiten. Ein zweiter Begründer der Einflusstheorie war der Spanier Julián Ribera. Vgl. mit kritischer Tendenz Eva R. Perkuhn, *Die Theorien zum arabischen Einfluss auf die europäische Musik des Mittelalters*, Walldorf 1976.

44 Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge 2002, S. 66.

45 Amnon Shiloah, *Art. Arabische Musik*, in: *MGG, Sachteil*, Bd. 1 (1994), Sp. 753 f.

wie die Verwendung arabischer Muster in der spanischen Volksmusik oder örtliche Übernahmen auf dem Balkan beschränkten sich zumeist auf die Popularkultur und berührten selten die europäische *great tradition*.⁴⁶ Bis zum empirischen Beweis des Gegenteils wird man daher an einer „weberianischen“ Sonderwegsvermutung festhalten müssen: Die europäische Musik ist kein Derivat externer Vorbildkulturen, und sie hat sich in ihrer formativen Periode weniger für Impulse von außen empfänglich gezeigt als die bildende Kunst. Ihr „Globalisierungsgehalt“ war vergleichsweise gering.

III. Exotismus

Sobald der kulturelle Komplex „Europäische Musik“ in der Renaissance deutlich ausgeprägt und fest etabliert war – wie sehr öffnete sich dieser Komplex in den folgenden Jahrhunderten gegenüber Einflüssen von außen? Diese Frage wird zumeist unter dem Problemittel des „Exotismus“ behandelt, also der Evokation kultureller Bedeutungen, die sich von lokal akzeptierten Normen grundlegend unterscheiden.⁴⁷ Exotisierende Tendenzen findet man in sämtlichen Künsten, in zahlreichen Musikkulturen und keineswegs nur über große geographische Entfernungen hinweg. Im frühneuzeitlichen Europa zum Beispiel war die kulturelle Kluft zwischen der Dorfgesellschaft und der städtisch-höfischen Sphäre der Elitenkultur so tief, dass bereits ein ländliches Bühnenbild in einer Oper, die für Pariser Bühnen geschrieben wurde, als ein Fall von Exotismus angesehen werden kann.⁴⁸

Eine wichtige Unterscheidung ist die zwischen der Verarbeitung exotischer Stoffe auf der Theaterbühne und der Inkorporation fremden musikalischen Materials in Partituren und Aufführungspraktiken. Nur der zweite Falltypus ist für die Geschichte der Musik von erstrangiger Bedeutung.⁴⁹ Beide Aspekte

46 David Wulstan, *Boys, Women and Drunkards. Hispano-Mauresque Influences on European Song?* in: Dionisius A. Agius u. Richard Hitchcock (Hg.), *The Arab Influence in Medieval Europe*, Reading 1994, S. 136–167; Donna A. Buchanan (Hg.), *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image and Regional Political Discours*, Lanham, MD 2007, zumeist über zeitgenössische Entwicklungen.

47 Vgl. als Überblick Klaus von Beyme, *Die Faszination des Exotischen. Exotismus, Rassismus und Sexismus in der Kunst*, Paderborn 2008. Grundlegend zur Musik ist Ralph P. Locke, *Musical Exoticism. Images and Reflections*, Cambridge 2009, der einen sehr weit gefassten Begriff von „Exotismus“, einschließlich „exoticism without exotic style“, bevorzugt.

48 Ralph P. Locke, Art. *Exoticism*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Bde., London 2001², Bd. 8, S. 459–462, hier S. 459.

49 Peter Gradenwitz, *Musik zwischen Orient und Okzident. Eine Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen*, Wilhelmshaven 1977; Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: ders., *Gesammelte Schriften in zehn Bänden*, hg. v. Hermann Danuser, Bd. 5,

des Exotismus sind oft eng miteinander verwandt, doch müssen sie keineswegs zusammenfallen. Georg Friedrich Händels Oper „Tamerlano“ (1724) zum Beispiel ist wie zahlreiche Stücke im barocken Sprechtheater auf einem orientalischen Schauplatz angesiedelt, enthält aber keine Musik, die orientalisches klingt oder vom Komponisten als exotisches Ornament gemeint ist, anders als später etwa Mozarts Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“ (1782) mit seinen Zitaten türkischer Janitscharenmusik.⁵⁰

Wie die meisten seiner Zeitgenossen dürfte Händel wenig von Musik außerhalb Europas gewusst haben. Nichtwestliche Melodien, Harmonien, Rhythmen und Instrumente gelangten nicht über eine allgemeine kulturelle Annäherung nach Europa, sondern auf ganz spezifischen und in der frühen Neuzeit verhältnismäßig engen Übermittlungswegen. Vor der Erfindung von Apparaten zur technischen Schallaufzeichnung war es für die Bewohner Europas extrem schwierig, die Musik der Anderen aus erster Hand kennenzulernen. Für lange Zeit beschränkten sich direkte akustische Eindrücke auf türkische Janitscharenkapellen, die entweder von Kriegsgefangenen in osmanischen Militärlagern gehört oder als Teil der „Türkenmode“ an deutschen oder auch polnischen Fürstenhöfen engagiert wurden; manchmal bestanden sie auch aus Kriegsgefangenen.⁵¹ Die früheste nachgewiesene Darbietung chinesischer Musik in Europa fand 1756 in London statt, blieb aber vereinzelt und folgenlos.⁵² Vor 1838 scheinen keine indischen Musiker in Europa aufgetreten zu sein.⁵³ Authentische Darbietungen japanischer, vietnamesischer oder siamesischer Musik waren erst wesentlich später im Westen zu vernehmen.

Ein zweiter Transmissionskanal, anfänglich der wichtigste, war das Studium von Manuskripten. Hier stellte sich von Anfang an das Problem der Notation.⁵⁴ Vor der Entschlüsselung nichteuropäischer Notationssysteme war Musik, die nicht in europäischen Manieren notiert war, für europäische Musiker und Musikgelehrte unverständlich; sie ließ sich nicht oder nur sehr schwer in europäische Notationssysteme übersetzen. Wenn Missionare oder musikalische Amateure, die in Übersee lebten oder ferne Gegenden durchreisten, ihre Höreindrücke in europäischer Notenschrift festhielten, beschränkte sich dies

Laaber 2003, S. 11–390, hier S. 294–302; Thomas Betzwieser u. Michael Stegemann, Art. Exotismus, in: MGG, Sachteil, Bd. 3 (1995), Sp. 226–243.

50 Über Händel und den Orient vgl. Locke, *Musical Exoticism*, S. 89–97.

51 Edmund A. Bowles, The Impact of Turkish Military Bands on European Court Festivals in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, in: *Early Music* 34. 2006, S. 533–559; Ralf Martin Jäger, Art. Janitscharenmusik, in: MGG, Sachteil, Bd. 4 (1996), Sp. 1316–1329.

52 David Clarke, An Encounter with Chinese Music in Mid-18th-Century London, in: *Early Music* 38. 2010, S. 543–558, bes. S. 547–549.

53 Locke, *Exoticism*, S. 459.

54 Vgl. umfassend über die technischen Aspekte der Verschriftlichung von Musik: Elaine Gould, *Behind Bars. The Definitive Guide to Music Notation*, London 2011.

lange auf einzelne und simple Melodien, während komplexere musikalische Formen und vor allem kunstvolle Improvisationen überhaupt nicht erfasst werden konnten. Viel nichteuropäisches Tonmaterial sperrte sich grundsätzlich gegen die Fixierung durch europäische Aufschreibetechniken. Sofern man sie überhaupt anwenden konnte, führte dies zwangsläufig dazu, dass beim Versuch, chinesische oder javanische Klänge zu notieren, das Original europäisiert wurde.⁵⁵ Die Disposition des europäischen Ohrs und die Formierung der Niederschrift durch die „Software“ des europäischen Notationssystems bewirkten notwendig eine Harmonisierung und damit ästhetische Glättung nichtwestlicher Musik.⁵⁶ Selbst große Bewunderer asiatischer Musik mussten bei dem Versuch versagen, dem heimischen Publikum einen getreuen Eindruck von jener Musik zu vermitteln, die sie in den Kolonien oder auf Reisen gehört hatten.

Dennoch blieben schriftliche Quellen ohne Alternative. Deshalb ließ sich zum Beispiel viel von dem, was europäische Komponisten über chinesische Musik wussten, bis weit in das 19. Jahrhundert hinein auf zwei Quellen zurückführen: ein paar Melodien in der weit verbreiteten China-Enzyklopädie des Paters Jean-Baptiste Du Halde von 1735 sowie das dünne Büchlein „Mémoire de la musique des Chinois tant ancien que moderne“ (Beijing 1779, Paris 1780) des gelehrten Jesuitenpaters Jean-Joseph Marie Amiot (1718 – 1793), außerdem die Sammlung „Divertissements chinois“ (1779) desselben Autors, in der er mit einer west-östlichen Mischform experimentierte, die darin bestand, chinesische Schriftzeichen in europäische Notenlinien einzufügen.⁵⁷

Ein großer Aufschwung des Interesses an fremden Klängen lässt sich ab 1670 in Frankreich beobachten, zunächst allerdings nur dort. Allein in Frankreich setzten sich Musiktheoretiker mit fremder, zumeist nahöstlicher, Musik

55 Über musikalische Sinnbrechung durch Notation vgl. Gerry Farrell, *Indian Music and the West*, Oxford 1997, S. 45 f. Zum Wechsel von Notationsweisen als Teil einer staatlichen Verwestlichungsstrategie im Osmanischen Reich ab 1827 vgl. Ruhi Ayangil, *Western Notation in Turkish Music*, in: *Journal of the Royal Asiatic Society* 18. 2008, S. 401 – 447.

56 Eine gute Diskussion findet sich in Peter Revers, *Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*, Stuttgart 1997, S. 62 – 71.

57 Jean-Baptiste Du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, 4 Bde., Paris 1735; Peter Revers, Jean-Joseph Marie Amiot in Beijing. Entdeckung und Erforschung chinesischer Musik im 18. Jahrhundert, in: Christian Utz (Hg.), *Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, Saarbrücken 2007, S. 50 – 58. Zum umgekehrten Vorgang, der frühen Rezeption europäischer Musik in China, vgl. Wai Yee Lulu Chiu, *The Function of Western Music in the Eighteenth-Century Chinese Court*, Diss. Chinese University of Hong Kong 2007, dort S. 154 ff. über Amiot und andere westliche Musikexperten in Beijing.

auseinander, und nur dort integrierten führende Komponisten exotisches Material in einige ihrer Werke. Ein Höhepunkt dieser Tendenz wurde im Jahr 1735 mit Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764) *opéra-ballet* „Les Indes galantes“ erreicht, das Türken, Perser, „les Incas du Pérou“ und „les sauvages“ auf die Bühne brachte und sie mit musikalischen Charakterisierungen versah, die zu einem großen Teil auch dem heutigen Hörer noch einleuchten.⁵⁸

Andere französische Komponisten bedienten denselben Geschmack. Seine Verbreitung im frühen 18. Jahrhundert ist nicht leicht zu erklären, denn das musikalische Exotikinteresse korrespondierte keineswegs exakt mit der Geschichte des französischen Kolonialismus. Das französische Publikum begeisterte sich eher für authentische oder erfundene Melodien aus dem nicht-kolonialen Persien oder aus Spanisch-Amerika als für Sklavengesänge aus Frankreichs eigenen westindischen Zuckerkolonien. In unterschiedlichen Formen setzte sich dieser französische musikalische Exotismus während der nächsten beiden Jahrhunderte fort. Dabei durchlief er, mit dem orienterfahrenen und -begeisterten Saint-Simonisten Félicien David (1810 – 1876) in den vierziger Jahren neu ansetzend,⁵⁹ eine Reihe von Stadien und Metamorphosen, die ihn in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem Höhepunkt führten: bei Claude Debussy (1862 – 1918) 1903 in „Pagodes“, im gleichen Jahr bei Maurice Ravel (1875 – 1937) in „Shéhérazade“ und – die finale Kulmination – bei Olivier Messiaen (1908 – 1992) in seiner „Turangalila“-Symphonie (1946 – 1948) und „Sept Haï Kai“ (1963). Die eigenen Kolonien waren für die französischen Komponisten dabei von geringerer Bedeutung als etwa Ägypten oder Ostasien. Der aufgeschlossenste und musikalisch geschickteste koloniale Exotisierer war Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), der bei mehreren Reisen und Aufhalten in Nordafrika lokale Melodien und Harmonien gesammelt hatte und sie in einigen seiner Werke zitierte und variierte („Suite algérienne“ op. 60, Klavierkonzert Nr. 5 F-dur op. 103).⁶⁰

Nirgendwo sonst gab es eine ähnliche musikalische Obsession mit dem Orient, allenfalls noch in Russland zwischen etwa 1870 und 1910, wo Komponisten wie Milij Balakirev, Alexandr Borodin und Nikolaj Rimskij-Korsakov vor allem Material aus den zentralasiatischen inneren Kolonien des Zarenreiches aufgriffen.⁶¹ Die italienische Oper ließ zahlreiche Türken und andere Exoten auftreten, doch nur wenige Komponisten gingen so weit wie Giuseppe Verdi, der in „Aida“ (1871) in einigen Szenen orientalische Stimmungen schuf.

58 Siehe Thomas Betzwieser, *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régimes*. Studien zu einem ästhetischen Phänomen, Laaber 1993, S. 151 – 180.

59 Ralph P. Locke, *Music, Musicians and the Saint-Simoniens*, Chicago 1986, S. 171 – 219.

60 Franzpeter Messmer, *Musiker reisen*. Vierzehn Kapitel aus der europäischen Kulturgeschichte, München 1992, S. 208 – 217.

61 Richard Taruskin, „Entoiling the Falconet“. *Russian Musical Orientalism in Context*, in: *Cambridge Opera Journal* 4. 1992, S. 253 – 280; ders., *Oxford History of Western Music*, Bd. 3, S. 392 – 405.

„Aida“ war für die Öffnung des Suez-Kanals im Jahre 1869 in Auftrag gegeben worden, wurde aber erst zwei Jahre später in Kairo mit ägyptologischer Beratung uraufgeführt. Bei der ersten Inszenierung der Oper an der Opéra de Paris sorgte der Komponist, abermals von Ägyptenkennern unterstützt, persönlich dafür, dass das Bühnenbild eine „authentische“ Atmosphäre vermittelte.⁶² In Ägypten selbst war eine Oberschicht, die sich kulturell viel stärker nach Frankreich als nach Italien oder Großbritannien orientierte, keineswegs nur an ägyptischen Sujets und Stimmungen interessiert. Das musikdramatische Lieblingswerk des Khediven (Vizekönigs) Isma‘il (reg. 1863–1879) war Jacques Offenbachs (1819–1880) vollkommen unorientalische Operette „La Belle Hélène“ (1864), von Franzosen auf Französisch auf den Bühnen Ägyptens dargeboten.⁶³

Verdi machte den Exotismus indes nicht zu seinem Markenzeichen: In seinen anderen Werken findet man allenfalls die „Zigeuner“-Exotik von „Il Trovatore“ (1853).⁶⁴ Giacomo Puccini (1858–1924) unterschied sich von anderen führenden italienischen Opernkomponisten darin, dass er tatsächlich orientalisches Material studierte und es für mehr als nur eine oberflächliche *couleur locale* verwendete, insbesondere in seinem letzten Meisterwerk „Turandot“ (postum 1925). Turandot, die „chinesische“ Prinzessin, die der italienische Dramatiker Graf Carlo Gozzi (1720–1806) in Europa populär gemacht hatte, war einer der beliebtesten orientalischen Stoffe, seit Carl Maria von Weber (1786–1826) ihn 1809 in der Bühnenmusik „Turandot“, op. 37, für sich entdeckt hatte. Außer Puccinis und Ferruccio Busonis Gestaltung des Gegenstandes 1917 gab es im langen 19. Jahrhundert mindestens sechs andere Turandot-Opern.⁶⁵

62 Karen Henson, *Exotisme et nationalité. Aida à l'Opéra de Paris*, in: Hervé Lacombe (Hg.), *L'opéra en France et en Italie, 1791–1925. Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Paris 2000, S. 263–297, bes. S. 274–288; Ralph P. Locke, *Aida and Nine Readings of Empire*, in: Roberta Montemorra Marvin (Hg.), *Fashion and Legacies of Nineteenth-Century Opera*, Cambridge 2010, S. 152–175. Berühmt ist die Kritik von Aida bei Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, London 1993, S. 134–157; dagegen argumentiert Paul Frandsen, *Aida and Edward Said. Attitudes and Images of Ancient Egypt and Egyptology* (2000), <http://web.archive.org/web/20010210224405/www.ucl.ac.uk/archaeology/events/conferences/enco/Visual/Frandsen.htm>. Als Verteidigung Saids gegen seine radikalen Anhänger vgl. Jonathan D. Bellman, *Musical Voyages and Their Baggage. Orientalism in Music and Critical Musicology*, in: *Musical Quarterly* 94. 2011, S. 417–438.

63 Alexander Flores, *Offenbach in Arabien*, in: *Die Welt des Islams* 48. 2008, S. 131–169, hier S. 135.

64 Locke, *Musical Exoticism*, S. 154–160.

65 Kii-Ming Lo, „Turandot“ auf der Opernbühne, Frankfurt 1996; vgl. auch Peter W. Schatt, *Exotik in der Musik des 20. Jahrhunderts. Historisch-systematische Untersuchungen*

Sehr wenig Exotisches lässt sich in der deutschen protestantischen Barockmusik finden; bei Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), dem nahezu exakten Zeitgenossen des französischen Orientalisierers Jean-Philippe Rameau, sucht man es vergeblich. Allerdings: der bei Bach und vielen anderen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts beliebte Tanzrhythmus der Sarabande ist zuerst in Mexiko belegt und mag auf indianische Vorbilder zurückgehen.⁶⁶ Ebenso marginal ist die Rolle des Exotischen in jener Tradition, welche die europäische Musik seit dem späten 18. Jahrhundert dominierte und die in der ganzen Welt als ihre charakteristischste Verkörperung angesehen wurde: dem österreichisch-deutschen „klassischen Stil“ mitsamt seinen Konsequenzen bis hin zu Arnold Schönberg. Spuren finden sich bei Joseph Haydn (1732 – 1809), dessen eigener Exotismus freilich eher eine „zigeunerische“ und später eine „schottische“ Einfärbung aufwies als eine orientalische,⁶⁷ und bei Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) im Finale der Symphonie Nr. 9 („türkische“ Musik, T. 343 ff.).⁶⁸ Franz Schubert (1797 – 1828) und Anton Bruckner (1824 – 1896) sind exotikfrei; der „Orient“ des Wahlwieners Johannes Brahms (1833 – 1897) lag innerhabsburgisch in Ungarn.

Die österreichisch-deutsche Tradition öffnete sich dem Osten viel zaghafter als die französische. Die einzige Ausnahme von dieser Regel bilden wenige, aber beim Publikum bis heute beliebte Werke von Wolfgang Amadeus Mozart: das Rondo *alla turca* aus der Klaviersonate A-Dur KV 331, das Violinkonzert in A-Dur KV 219 sowie einige Nummern aus dem Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“ (1782). Dasjenige unter den Großwerken der österreichisch-deutschen Tradition, das den höchsten Exotikgehalt aufweist, ist chronologisch eines ihrer letzten: Gustav Mahlers (1860 – 1911) symphonischer Liederzyklus „Das Lied von der Erde“ (postum 1911), eine ausladende Gestaltung chinesischer Gedichte, bei der der Komponist, ohne dass eine bewusste Übernahme bewiesen werden kann, einen allgemeinen, vielleicht

zur Metamorphose einer ästhetischen Fiktion, München 1986, mit einem guten Kapitel über Busoni, S. 53 – 60.

66 Timothy D. Taylor, *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, Durham, NC 2007, S. 23. Vgl. auch Rainer Gstrein, Art. Sarabande, in: MGG, Sachteil, Bd. 8 (1998), Sp. 991 – 1002, hier Sp. 992.

67 Vgl. aber Nicholas Cook, *Encountering the Other, Redefining the Self. Hindostannic Airs, Haydn's Folksong Setting and the „Common Practice“ Style*, in: Martin Clayton u. Bennett Zon (Hg.), *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s–1940s. Portrayal of the East*, Aldershot 2007, S. 13 – 37.

68 Lawrence Kramer deutet dieses türkische Element als eine philhellenische, also antitürkische Aussage: *The Harem Threshold. Turkish Music and Greek Love in Beethoven's „Ode to Joy“*, in: ders., *Critical Musicology and the Responsibility of Response. Selected Essays*, Aldershot 2006, S. 95 – 107, bes. S. 101 – 105.

durch musikethnologische Phonogramme gewonnenen Klangeindruck ostasiatischer Musik verarbeitete.⁶⁹

Das wichtigste Jahr in der Geschichte des musikalischen Exotismus war 1889, als in Paris die Exposition Universelle europäischen Hörern und Zuschauern die erste Gelegenheit bot, an authentischen Aufführungen asiatischer Musik teilzunehmen. Ein Publikum, das an die eleganten, aber doch oberflächlichen Schilderungen orientalischer Menschen, Orte und Stimmungen durch Komponisten wie Camille Saint-Saëns (auch in seiner Oper „Samson und Dalilah“), Georges Bizet (1838 – 1875, insbesondere die Oper „Les pêcheurs de perles“) oder den dominierenden Opernschöpfer der Zeit, Jules Massenet (1842 – 1912, insbesondere „Le roi de Lahore“), gewöhnt war, wurde nun plötzlich mit einem Gamelan-Ensemble aus Java oder einer Operntruppe aus Vietnam konfrontiert. Diese Art von Realitätsschock sabotierte in der Wahrnehmung mancher Hörer den offiziellen Zweck der Weltausstellung. Während sie als Bühne für die Demonstration europäischer Überlegenheit auf allen erdenklichen Gebieten, auch der Musik, gedacht war, führte die überraschende und verstörende Erfahrung „roher“ Musik aus dem Osten zur Destabilisierung von Normen und Erwartungen und öffnete neue ästhetische Horizonte, von denen aus Zweifel am Solipsismus sogar der französischen Musikkultur möglich wurden.⁷⁰

Vor allem indonesische Musik weckte überraschend positive, nicht selten enthusiastische Reaktionen bei praktizierenden Musikern ebenso wie professionellen Musikkritikern.⁷¹ Der bekannteste Fall ist der von Claude Debussy, der später drei Klavierstücke schrieb, in denen erstmalig in der europäischen Musikliteratur die technische wie ästhetische Amalgamation unterschiedlicher musikalischer Codes gelang. Das Ergebnis waren nicht bloß – wie so oft in der Vergangenheit – europäisierende Angleichungen des importierten Materials, sondern neue Klänge. Debussys Periode der Absorption fremder Einflüsse dauerte allerdings nur wenige Jahre, von etwa 1903 bis 1910, eine Zeit, in der sich der Komponist auch für spanischen Flamenco und amerikanischen Ragtime interessierte.⁷² Während seiner letzten Lebensjahre wandte

69 Peter Revers, Das Lied von der Erde, in: Bernd Sponheuer u. Wolfram Steinbeck (Hg.), Mahler-Handbuch, Stuttgart 2010, S. 343 – 361, hier S. 346 f.

70 Annegret Fauser, Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair, Rochester, NY 2005, S. 145 u. S. 162 – 165.

71 Jürgen Arndt, Der Einfluß der javanischen Gamelan-Musik auf Kompositionen von Claude Debussy, Frankfurt 1993, S. 49 – 69.

72 Ebd., S. 145 – 147. Antonín Dvořáks (während seines Aufenthalts in den USA 1892 – 1895) und Ferruccio Busonis Studien über die Musik der Native Americans und der schwarzen Amerikaner gehören ebenfalls in diesen Zusammenhang. Zu Dvořák vgl. Ulrich Kurth, Aus der Neuen Welt. Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Göttingen 1982, S. 117 – 157; zu Busoni Regine Wild, Lieder der nordamerikanischen

sich Debussy wieder Europa zu und konzentrierte seine durch Krankheit verminderten Kräfte auf den Versuch, die französische Kultur in einer Zeit, wie er es sah, heraufziehender Barbarei zu bewahren. Debussys persönliche Entwicklung steht symptomatisch für ein allgemeineres Muster: Insofern europäische Komponisten Einflüsse von außerhalb der eigenen Klangwelt aufnahmen, revolutionierte dies selten ihre gesamte künstlerische Identität. Typisch war, dass sie nach einer exotisierenden Phase zu Interessen zurückkehrten, die dem europäischen Mainstream näher lagen, ohne notwendigerweise konservativ zu sein. Um 1930 war das Interesse westlicher Musiker an Exotisierung gegenüber der Jahrhundertwende deutlich zurückgegangen.

IV. Musik und europäische Expansion

Das Konzept eines „Western impact“ wird heute in der globalhistorischen Literatur vermieden, vor allem deshalb, weil es Nichteuropäern nur die Chance zu passivem „response“ zu lassen scheint. Dennoch eignet es sich weiterhin dafür, die Grundstrukturen einer Weltgeschichte der Musik zu erfassen.⁷³ Die Idee eines „Western impact“ kombiniert zwei unterschiedliche Aspekte musikalischer Expansion: Auf der einen Seite näherten sich Europäer dem Rest der Welt mit Musik als Teil ihres kulturellen Gepäcks und ihres Instrumentariums von Herrschaftstechniken. Ebenso wie sie selbst oft unwillkommen waren, so traf auch ihre Musik mitunter auf Unverständnis. Auf der anderen Seite gibt es nicht wenige Beispiele dafür, dass Nicht-Europäer westliche Musik außerhalb jedes imperialen oder kolonialen Zwangszusammenhangs aus freien Stücken importierten und sich aneigneten.

Die europäische Expansion war von vielfältigen Formen des Musikmachens begleitet: militärischem Signalisieren, Liedern von Seeleuten und Soldaten, kirchlichen Liturgien, Festmusiken für die verschiedensten Gelegenheiten.⁷⁴ Im Britischen Empire unterhielten Gouverneure unweigerlich eine Militärkapelle, die zu zeremoniellen Anlässen aufspielte, nicht zuletzt dann, wenn einheimische Würdenträger unterhalten und beeindruckt werden sollten.⁷⁵ Solche kleinen Ensembles wurden zu Akteuren musikalischer Mobilität: Kurz nach Erscheinen erreichten die melodienreichsten Opern Giuseppe Verdis – insbesondere

Indianer als kompositorische Vorlagen. In der Zeit von 1890 bis zum Ersten Weltkrieg, Köln 1994, S. 175 – 202.

73 Bruno Nettl, *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival*, New York 1985 – ein reichhaltiges, aber unsystematisches und historisch wenig tiefenscharfes Buch.

74 Übersicht bei Ian Woodfield, *English Musicians in the Age of Exploration*, Stuyvesant, NY 1995, S. 39 – 91.

75 Trevor Herbert u. Margaret Sarkissian, *Victorian Bands and Their Dissemination in the Colonies*, in: *Popular Music* 16. 1997, S. 165 – 179.

„Rigoletto“ (1851), „Il Trovatore“ (1853) und „La Traviata“ (1853) – rasch durch Arrangements für Blasinstrumente, die von jeder besseren Militärkapelle gemeistert werden konnten, weltweite Bekanntheit.⁷⁶

Die früheste institutionelle Rahmung musikalischer Praxis, die in einen anderen Teil der Welt verpflanzt wurde, war die sakrale Musik der spanischen Eroberer. Spanisch-Amerika wurde rasch mit einem Netz von Kathedralen, Dorfkirchen, Klöstern und Konventen überzogen, und überall gehörte Musik zur Routine des Alltags, sowohl bei religiösen Anlässen als auch in weltlichen Situationen. Wie alle Kolonialherren, so kultivierten Übersee-Spanier Musik nicht zuletzt deshalb, weil sie eine affektive Verbindung zur Alten Welt bot. Wie Geoffrey Baker in einer Studie über das koloniale Cuzco gezeigt hat, übernahm die örtliche Kreolen-Bevölkerung, das heißt in Amerika geborene Menschen spanischer Abstammung, schon früh Elemente aus der Musik der Anden als einen Unterscheidungsmarker. Sobald die Unterwerfung des Inka-Reiches eine irreversible Tatsache geworden war, fanden andine Traditionen Eingang in die koloniale Kultur. Umgekehrt wurde europäische Musik nicht bloß in kulturimperialistischer Weise von Europäern ausgeübt, um das Projekt der christlichen Missionierung der einheimischen Bevölkerung zu flankieren. Das europäische und kreolische Personal reichte für die Bedürfnisse in Amerika nicht aus. Missionare benötigten kompetente indianische Musiker und gaben sich viel Mühe, sie auszubilden, zumal Musik als ein ideales Werkzeug für die „Zivilisierung“ der Einheimischen verstanden wurde. Baker kommt zu dem Schluss, dass vermutlich in den Dörfern und Missionsstationen Spanisch-Amerikas mehr Musik betrieben wurde als in den ländlichen Regionen der iberischen Halbinsel.⁷⁷

Die musikalische Tradition des Mutterlandes zu kopieren, ist eine weithin verbreitete Praxis zur Wahrung von sozialer Kohärenz und kultureller Identität in Diaspora-Situationen. Chinatowns im Nordamerika des 19. Jahrhunderts

76 John Rosselli, *The Life of Verdi*, Cambridge 2001, S. 191 (Anm. 1). Vgl. auch Trevor Herbert, *The Repertory of a Victorian Provincial Brass Band*, in: *Popular Music* 9. 1990, S. 117 – 132. In Europa verbreiteten sich Opern nicht nur von Verdi durch Bearbeitungen für Stimmen und Piano beziehungsweise unterschiedliche Kammerensembles. In Großbritannien z. B. wurden die Texte gelegentlich bei der Übersetzung ins Englische den herrschenden moralischen Normen angepasst. Vgl. Roberta Montemorra Marvin, *Verdian Opera in the Victorian Parlor*, in: dies., *Fashion and Legacies of Nineteenth-century Opera*, S. 53 – 75, bes. S. 54 – 57 u. S. 67.

77 Geoffrey Baker, *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham, NC 2008, S. 239. Vgl. auch Victor Anand Coelho, *Music in New Worlds*, in: Tim Carter u. John Butt (Hg.), *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*, Cambridge 2005, S. 88 – 110; sowie eine schöne Studie zu einem anderen Bereich der spanischen Kolonialgeschichte: David R. M. Irving, *Colonial Counterpoint. Music in Early Modern Manila*, Oxford 2010.

waren bemüht, ihr musikalisches Erbe zu erhalten.⁷⁸ Noch in der kleinsten Gemeinschaft von Siedlern und Kolonialfunktionären wurde irgendeine Art von privater Musik betrieben. Spätestens sobald Frauen präsent waren, wurde Musik zu einer wichtigen Freizeitbeschäftigung und zu einem Kristallisationskern für gesellige Anlässe. Größere überseeische Niederlassungen von Kolonialisten bemühten sich, das Musikleben europäischer Provinzstädte zu imitieren. Im späten 18. Jahrhundert konnte zum Beispiel Kalkutta niemals hoffen, mit dem kulturellen Glanz Londons zu konkurrieren, doch war es nicht unrealistisch, das Niveau einer kultivierten englischen Mittelstadt wie Bath oder Norwich zu erreichen. Gesellige Zusammenkünfte waren unvollständig ohne musikalische Aktivitäten, Klavierspiel und Gesangskünste unentbehrliche Pluspunkte auf dem kolonialen Heiratsmarkt. Das ehrgeizigste Ziel einer größeren Gemeinschaft nicht nur in Indien war es, professionelle Künstler engagieren und vielleicht sogar eine Serie von Abonnementskonzerten einrichten zu können.⁷⁹ Unter den Briten in Indien gab es, insbesondere in den zwei oder drei Jahrzehnten nach 1780, ein großes Interesse nicht nur an der letzten oder vielleicht eher vorletzten Mode, die aus Europa eintraf, sondern auch an indischer Musik – vorausgesetzt die erheblichen Schwierigkeiten, indische Melodien auf einem klimabedingt schwer stimmbaren Cembalo zu spielen, konnten gemeistert werden. Die wahren Orte interkultureller Begegnung waren weniger die britisch dominierten Herrschaftszentren Kalkutta, Bombay und Madras als vielmehr einige der indischen Fürstenhöfe. An Orten wie Awadh (Oudh) mit seiner Hauptstadt Lakhnau (Lucknow) trafen sich indische und britische Eliten im sozialen Raum einer geteilten musikalischen Kultur, wo Briten zu Kennern von indischer Musik und indischem Tanz wurden und Inder Georg Friedrich Händel oder Carl Philipp Emanuel Bach schätzen lernten.⁸⁰

Erst eine größere Zahl von Fallstudien würde ein nuanciertes Bild kolonialen Musizierens entstehen lassen. Es dürfte aber plausibel sein, dass Musik oft eine integrierende Funktion erfüllte. Sie stiftete Kohärenz in der begrenzten sozialen Welt der Kolonisierer und öffnete zuweilen eine gemeinsame Geselligkeitssphäre für indigene und fremde Eliten.⁸¹ Auf imperialer Ebene

78 Krystyn R. Moon, *Yellowface. Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s–1920s*, New Brunswick, NJ 2005, S. 68–70; vor allem aber eine Studie über die Kanton-Oper, die seit 1852 in Kalifornien aufgeführt wurde: Daphne Piewei Lei, *Operatic China. Staging Chinese Identity across the Pacific*, New York 2006.

79 Ian Woodfield, *Music of the Raj. A Social and Economic History of Music in Late Eighteenth-century Anglo-Indian Society*, Oxford 2000, S. 70–75.

80 Ebd., S. 149–158. Für eine entfernt ähnliche Konstellation im frühen 20. Jahrhundert vgl. Bradley Shope, *Anglo-Indian Identity, Knowledge, and Power. Western Ballroom Music in Lucknow*, in: *The Drama Review* 48, 2004, S. 167–182.

81 Im Sinne von David Cannadine, *Ornamentalism. How the British Saw Their Empire*, London 2001.

wurde erwartet, dass Musik, die oft durch imperiale Propaganda aktiv gefördert wurde, eine Art von weltweiter *corporate identity* schuf, zumindest unter den Briten zu Hause und in den Kolonien. Imperiale Festanlässe wurden mit einer bestimmten, als wiedererkennbares Markenzeichen dienenden Musik verbunden. Georg Friedrich Händels Status als führender englischer Nationalkomponist, ein Rang, der ein Vierteljahrhundert nach dem Tod des aus Halle an der Saale stammenden Meisters erreicht war,⁸² wurde in kolonialen Zusammenhängen immer wieder bekräftigt. Die aufwendigen Händel-Feierlichkeiten in Kalkutta 1797, die ein Echo auf das prunkvolle Händel-Fest in der Westminster Abbey 1784 bildeten, können als Anspruch der Stadt auf kulturelles Gewicht verstanden werden. Sie erlaubten den Briten in Bengalen, an einem symbolischen Universum universaler *Britishness* teilzuhaben.⁸³

Ein Jahrhundert später wurden Sir Arthur Sullivan (1842 – 1900), im Team mit seinem Librettisten als Schöpfer der „Gilbert & Sullivan“-Operetten bekannt, und Sir Edward Elgar (1857 – 1934) in den Rollen „imperial“ Komponisten installiert. Elgar, ein Mann von hohem Kunstanspruch und keineswegs auffälliger imperialistischer Gesinnung, zollte seit 1897 dem Zeitgeist durch das Verfertigen „imperial“ gemeinter, aber klanglich wenig exotischer Märsche Tribut, deren Popularität das Empire überlebt und die besseren Werke des Komponisten überschattet hat. Gesangstars wie die australische Sopranistin Nellie Melba (1861 – 1931) oder die englische Altistin Clara Butt (1862 – 1936) ergänzten ihre ansonsten überwiegend kontinentaleuropäischen Recital-Programme um imperiale Evergreens und betätigten sich ab 1914 enthusiastisch in der musikalischen Truppenbetreuung.⁸⁴

Der koloniale Transfer europäischer Musik und ihrer Institutionen nahm viele andere Formen an. Im französischen Imperium diente die Garnier-Oper in Paris, der architektonische Prototyp des modernen Opernhauses, als Muster, das in verkleinertem Maßstab überall kopiert werden konnte. 1911 wurde Hanoi, die Hauptstadt Französisch-Indochinas, wo man in den 1890er Jahren mit regelmäßigen Opernaufführungen begonnen hatte, nach zehnjähriger Bauzeit mit einem Opernhaus geschmückt, das einer Gemeinschaft von etwa

82 So William Weber, *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology*, Oxford 1992, S. 101.

83 Woodfield, *Music of the Raj*, S. 145 – 148. Vgl. auch das Gesamtbild bei Holger Hoock, *Empire of the Imagination. Politics, War, and the Arts in the British World, 1750 – 1850*, London 2010.

84 Jeffrey Richards, *Imperialism and Music. Britain, 1876 – 1953*, Manchester 2001, S. 19 – 87 u. S. 475 – 492; Bernard Porter, *Edward Elgar and Empire*, in: *Journal of Imperial and Commonwealth History* 29. 2001, S. 1 – 34; Corissa Gould, „An Inoffensive Thing“. *Edward Elgar, The Crown of India, and Empire*, in: Clayton u. Zon, *Music and Orientalism in the British Empire*, S. 129 – 146.

2.700 Franzosen 750 Sitzplätze bot.⁸⁵ Auch im französischen Kontext verband sich mit „klassischer“ Musik und ihrem buchstäblich spektakulärsten Genre, der Oper, die Absicht, die Überlegenheit der europäischen, insbesondere der französischen, Zivilisation sinnfällig zu machen. Das kurzlebige (1927 – 1930) Conservatoire Français d’Extrême-Orient bediente nicht allein die französischen Siedler in Hanoi, sondern versuchte auch Vietnamesen anzuziehen, die eine Ausbildung in europäischem Musizieren anstrebten.⁸⁶

Ein Glaube in die „zivilisatorische“ Macht der Musik, so durchsichtig die imperiale Interessenlage im Allgemeinen war, sollte jedoch nicht ausschließlich als eine zynische Strategie zur Indoktrination der Kolonisierten und zu ihrer Entfremdung vom eigenen kulturellen Erbe gesehen werden. Ein solcher Glaube hatte tiefere Wurzeln in antiken orphischen Mythen und spielte bereits in der Aufklärung eine wichtige Rolle.⁸⁷ Als man während der drei Weltreisen des Kapitän James Cook im Zeitraum von 1768 bis 1779 den Bewohnern der Pazifischen Inseln europäische Musik vorspielte, war dies einer der harmloseren Aspekte europäischer Expansion. Insgesamt gesehen, ist Musik ein schwer kontrollierbares Werkzeug kolonialer Hegemonie. Selbst unter den asymmetrischen Machtverhältnissen des Kolonialismus konnte niemand gezwungen werden, europäische Musik zu mögen oder sie gut auszuführen. Wenige andere Formen kulturellen Ausdrucks sind widerspenstiger als das Singen und das Spielen von Musikinstrumenten.

Außerhalb der Kolonien war der Import europäischer Musik ein komplexer Prozess, in dem sich Widerstand, Aneignung, Anpassung und Transformation verbanden. In einigen Fällen ging die Initiative vom Staat aus, nirgendwo mehr als in Japan. Westliche Musik war im 16. Jahrhundert von den Jesuitenmissionaren eingeführt worden, dann aber mit der Unterdrückung des Christentums, die 1639 abgeschlossen war, wieder verschwunden. Nach der Öffnung des Landes 1854 wurde die Musik des Westens neu entdeckt. Wie auch sonst im Orient und im fernerer Asien,⁸⁸ etwa in Siam (Thailand), das mit europäischer Musik erstmals Ende 1861 Bekanntschaft machte, als die Militärkapelle im Gefolge des preußischen Sondergesandten Graf Friedrich zu Eulenburg vor dem königlichen Hofstaat aufspielte,⁸⁹ wurde der früheste Musikkontakt

85 Michael E. McClellan, *Performing Empire. Opera in Colonial Hanoi*, in: *Journal of Musicological Research* 22. 2003, S. 135 – 166, hier S. 154.

86 Ders., *Music, Education and Français de couleur. Music Instruction in Colonial Hanoi*, in: *Fontes artis musicae* 56. 2009, S. 315 – 325.

87 Vanessa Agnew, *Enlightenment Orpheus. The Power of Music in Other Worlds*, Oxford 2008, S. 165.

88 Etwa in Ägypten seit den 1820er Jahren, vgl. Salwa Aziz El-Shawan, *Western Music and Its Practitioners in Egypt, ca. 1825 – 1985. The Integration of a New Musical Tradition in a Changing Environment*, in: *Asian Music* 17. 1985, S. 143 – 153, hier S. 143 f.

89 Suphot Manalapanacharoen, *Die Geschichte deutsch-thailändischer Musikbeziehungen*, Frankfurt 2000, S. 42 – 48.

zwischen Japan und dem Westen über Militärmusik hergestellt. Bereits vor dem Beginn der Meiji-Umgestaltung 1868 hatten mehrere große Feudalfürsten ihre eigenen Militärkapellen im europäischen Stil gegründet.⁹⁰ Als erneut Missionare ins Land kamen, brachten sie eine Flut christlicher Hymnen mit. Für die Meiji-Regierung, die Japan als ein „zivilisiertes“ Land erscheinen lassen wollte, war die Unterstützung westlicher Musik auf Kosten der einheimischen Traditionen Teil ihrer kulturpolitischen Strategie. 1872 verfügte das Erziehungsministerium, dass sich die Musikerziehung in allen Grund- und Mittelschulen auf westliche Musik beschränken solle.⁹¹ Ausländische Musiker wurden angeworben, um das musikalische Leben in Japan auf mehreren Ebenen neu zu organisieren.⁹² 1887 entstand in Tokyo die erste Musikakademie, 1890 die erste Musikzeitschrift. Bevor noch eine einzige Note Wagners in Japan erklingen war, debattierten japanische Intellektuelle bereits die Vorzüge und Mängel des Wagnerianismus.⁹³ Die erste Opernvorstellung, die Aufführung einer Szene aus Charles Gounods „Faust“ (1859), einer der im späten 19. Jahrhundert populärsten Opern der Welt, fand 1894 statt. So begann – ohne jede koloniale Initiative, aber mit Hilfe frei engagierter europäischer Berater – der Aufstieg der westlichen Musik in einem Land, das bereits 1878 sein erstes Klavier aus eigener Herstellung auf einer Weltausstellung in Paris vorstellen konnte.⁹⁴ Allerdings fehlte es auch nicht an Verteidigern der indigenen Musiktradition.⁹⁵

90 Eta Harich-Schneider, *A History of Japanese Music*, London 1973, S. 533 f. Über die frühe Übernahme von Militärkapellen westlichen Stils in China vgl. Gong Hong-yu, *Missionaries, Reformers, and the Beginnings of Western Music in Late Imperial China, 1839 – 1911*, unveröff. Diss. University of Auckland 2006, S. 188 ff.

91 Harich-Schneider, *History of Japanese Music*, S. 540. Enttäuschend Genkichi Nakasone, *Die Einführung der westlichen, besonders deutschen Musik im Japan der Meiji-Zeit*, Hamburg 2003; aber vgl. den vorzüglichen Aufsatz Toru Takenaka, *Foreign Sound as Compensation. Social and Cultural Factors in the Reception of Western Music in Meiji Japan, 1867 – 1912*, in: Susan Ingram u. a. (Hg.), *Floodgates. Technologies, Cultural (Ex) Change and the Persistence of Place*, Frankfurt 2006, S. 185 – 202.

92 Mattias Hirschfeld, *Beethoven in Japan. Zur Einführung und Verbreitung westlicher Musik in der japanischen Gesellschaft*, Hamburg 2005, S. 37 – 43.

93 Toru Takenaka, *Wagner-Boom in Meiji-Japan*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 62, 2005, S. 13 – 31, hier S. 22.

94 Cyril Ehrlich, *The Piano. A History* [1976], Oxford 1990, S. 67.

95 Vgl. William P. Malm, *The Modern Music of Meiji Japan*, in: Donald H. Shively (Hg.), *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, Princeton 1971, S. 257 – 300; Ury Eppstein, *Musical Instruction in Meiji Education. A Study of Adaptation and Assimilation*, in: *Monumenta Nipponica* 40, 1985, S. 1 – 38, über Izawa Shūji, den wichtigsten Musikpädagogen der Meiji-Zeit: Toru Takenaka, *Izawa Shūji's „National Music“*. *National Sentiment and Cultural Westernisation in Meiji Japan*, in: *Itinerario* 34, 2011, S. 97 – 118.

Japan war ein Extremfall. Aber auch in anderen Ländern Asiens sorgte sich der Staat um so etwas wie Musikpolitik. In Siam (Thailand) geschah dies in Fortsetzung einer fest etablierten Tradition der Hofmusik.⁹⁶ Noch vor Japan engagierte die Regierung des Osmanischen Reiches europäische Musikexperten. 1828 wurde Giuseppe Donizetti (1788–1856), der ältere Bruder des berühmten Opernkomponisten Gaetano Donizetti, als Generalinstruktor der kaiserlichen osmanischen Musik (mit dem „Pascha“-, das heißt Generalstitel) an den Hof des Sultans Mahmud II. berufen, wo er den Rest seiner Laufbahn als Leiter des Hoforchesters, Lehrer, Zeremonienmeister, gelegentlicher Komponist und Gastgeber europäischer Musiker – etwa im Juni 1847 von Franz Liszt – verbrachte.⁹⁷ Am Sultanshof in Istanbul wurde europäische Musik gepflegt: Prinzen und Prinzessinnen ließ man am Klavier ausbilden, und mehrere Sultane versuchten sich als Komponisten von Märschen und anderen kurzen Stücken.⁹⁸ Auf der Ebene volkstümlicher Unterhaltung traten „böhmische“ Kapellen, viele von ihnen aus den niedergehenden Bergbauregionen des Erzgebirges stammend, in zahlreichen levantinischen Städten auf.⁹⁹ In weniger radikaler Weise als in Japan gründete später die Türkische Republik die staatliche Erziehung und das öffentliche Zeremonienwesen auf Musik westlicher Herkunft, in die allerdings folkloristische Elemente eingeschmolzen werden sollten.¹⁰⁰

Andernorts waren Marktkräfte stärker als staatliche Interventionen. In der 1912 proklamierten Republik China gab es nach dem Untergang der Monarchie plötzlich keine kaiserliche Hofmusik mehr. Die politisch schwache Zentralregierung verfolgte nicht wie die kemalistische Staatsmacht in der Türkei eine umfassende Politik kultureller Verwestlichung. Immerhin errichtete sie 1922 an der Universität Beijing eine Musikabteilung und 1927 in Shanghai eine Nationale Musikhochschule, Chinas erste quasi-professionelle Organisation für musikalischen Unterricht. Ihr Curriculum war überwiegend westlich orientiert mit traditioneller chinesischer Musik als einem langsam an

96 Manalapanacharoen, *Geschichte deutsch-thailändischer Musikbeziehungen*, S. 1–40.

97 Vgl. Emre Araci, *A Levantine Life. Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court*, in: *The Musical Times* 143. 2002, S. 49–56.

98 So das Buch eines türkischen Pianisten (aber ohne Quellenbelege): Vedat Kosal, *Westliche klassische Musik in dem Osmanischen Reich*, Istanbul 2003, S. 22–44, S. 50–58 u. S. 87–92. Vgl. auch eine CD mit osmanischer Hofmusik: *The London Academy of Ottoman Court Music. Invitation to the Seraglio*, Warner Brothers 2004.

99 Malte Fuhrmann, *Down and Out on the Quays of Izmir. „European“ Musicians, Innkeepers, and Prostitutes in the Ottoman Port Cities*, in: *Mediterranean Historical Review* 24. 2009, S. 169–185, hier S. 172–174.

100 Orhan Tekelioğlu, *Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s*, in: *Turkish Studies* 2. 2001, S. 93–108, bes. S. 95 f.

Bedeutung gewinnenden Ergänzungsfach.¹⁰¹ Das Studentenorchester der Musikhochschule war das erste auf europäische Musik spezialisierte Ensemble, das ausschließlich aus chinesischen Musikern bestand.¹⁰² In Shanghai, dem von der Zentralregierung unabhängigen Mittelpunkt der ausländischen Präsenz in China, zelebrierte seit der Wintersaison 1919/20 ein gut besetztes Orchester unter dem Florentiner Klaviervirtuosen und Dirigenten Mario Paci (1878–1946), einem Enkelschüler Liszts, die europäische symphonische Literatur von der Wiener Klassik bis hin zu Debussy, Ravel, Stravinskij und sogar dem italienischen Avantgardisten Gian Francesco Malipiero. Zum 100. Todestag Beethovens wurde 1927 die Neunte Symphonie aufgeführt, nur drei Jahre nach ihrer Erstaufführung in Tokyo, wo westliche Kulturimporte zumeist früher eintrafen als in China.¹⁰³ Um diese Zeit trat auch der erste chinesische Musiker in das Shanghai Municipal Orchestra ein, ein Geiger, der seinen Anfangsunterricht bei deutschen Missionaren erhalten hatte.¹⁰⁴ Das Orchester bestand ansonsten aus Versprengten vieler europäischer Länder, darunter russische Flüchtlinge vor dem Bolschewismus und in den dreißiger Jahren jüdische Emigranten aus Zentraleuropa. Maestro Paci leitete es, bis ihn die japanischen Besatzungsbehörden 1942 aus dem Amt entfernten.

V. Musikermobilität

Die individuelle Mobilität von Musikern folgte nur sehr bedingt der Infrastruktur der Imperien. Keiner der berühmten europäischen Komponisten hatte persönliche Wurzeln in der kolonialen Welt. Vereinzelt traten überseeische Interpreten auf. Der in Polen geborene George Augustus Polgreen Bidgetower (1799–1860), ein vielfach gelobter Geiger, hatte zwar Europa nie verlassen, fiel aber auf, weil er der Sohn eines farbigen Kammerpagen war. Der zeitweilig mit ihm befreundete Beethoven widmete ihm die Violinsonate A-dur op. 47, zunächst „Sonata mullatica“ genannt, deren Widmung später auf

101 Jonathan P. J. Stock, *Musical Creativity in Twentieth-Century China*. Abing, His Music, and Its Changing Meanings, Rochester, NY 1996, S. 143 f.; auch Zhang Que-May, Bildungsreform und westliche Musikerziehung in China, in: *Periplus*. Jahrbuch für außereuropäische Geschichte 6. 1996, S. 147–155.

102 Vgl. Zhu Shi-Rui, Entstehung und Entwicklung moderner professioneller chinesischer Musik und ihr Verhältnis zum eigenen Erbe und zum westlichen Einfluß, Aachen 2000, S. 65–70.

103 Die ostasiatische Erstaufführung der Neunten Symphonie hatte am 1. Juni 1918 durch deutsche und österreichisch-ungarische Kriegsgefangene im japanischen Lager Bandō stattgefunden. Vgl. Hirschfeld, *Beethoven in Japan*, S. 79 f.

104 Sheila Melvin u. Jindong Cai, *Rhapsody in Red. How Western Classical Music Became Chinese*, New York 2004, S. 34–40 u. S. 89–92.

Rodolphe Kreutzer übertragen wurde.¹⁰⁵ Von Joseph Boulogne (oder Bologne), Chevalier de Saint-Georges (ca. 1745 – 1799), auf Guadeloupe als Sohn eines Pflanzers und einer aus dem Senegal stammenden Sklavin geboren, der ein ausgezeichneter Komponist, der beste französische Geiger seiner Zeit und zugleich ein berühmter Fechtmeister war, sind in den letzten Jahren Violinkonzerte und Streichquartette auf CD eingespielt worden; sie klingen ausgesprochen „mozartisch“ und in keiner Weise kolonial oder exotisch.¹⁰⁶ Zu Beginn des 19. Jahrhundert bewegten sich die gefragteren unter den Instrumental- und Gesangsvirtuosen in einem europäischen Kernraum, der Italien, die Habsburgermonarchie, die deutschen Länder, Frankreich und England umfasste. Gelegentlich kamen Spanien, Schottland, Kairo und Konstantinopel hinzu. Seit dem Ende der 1820er Jahre wurde das Zarenreich, besonders die großstädtischen Zentren wie Warschau, die baltischen Städte, St. Petersburg, Moskau und Odessa, immer häufiger in Tournées einbezogen.¹⁰⁷ Überseereisen europäischer Musiker waren vor der Einrichtung eines regelmäßigen transatlantischen Dampferverkehrs sehr selten. Mozarts Librettist Lorenzo da Ponte (1749 – 1838) emigrierte in die USA und starb im Alter von 89 Jahren in New York als pensionierter Professor für italienische Literatur,¹⁰⁸ doch Mozart selbst war niemals in Übersee. Auch in den letzten Jahrzehnten vor 1914 war eine Transatlantikreise für bekannte Komponisten keine Selbstverständlichkeit. Nur eine Minderheit unter den berühmten europäischen Meistern überquerte vor 1914 den Atlantik: Pjotr Iljič Čajkovskij (April/Mai 1891 in New York, Baltimore und Philadelphia), Antonin Dvořák (USA-Aufenthalt von September 1892 bis April 1895) und Gustav Mahler (von Dezember 1907 bis April 1911 in New York).¹⁰⁹ Der deutsch-italienische

- 105 Vgl. die Romanbiographie von Dieter Kühn, *Beethoven und der schwarze Geiger*, Frankfurt 1990; auch Janet Schmalfeldt, *Beethoven's „Bridgetower“ Sonata op. 47*, in: Darla Crispin (Hg.), *New Paths. Aspects of Music Theory and Aesthetics in the Age of Romanticism*, Löwen 2009, S. 37 – 68. Zu den Erfahrungen eines kubanischen Geigers in Süddeutschland Daniel Jütte, *Schwarze, Juden und die Anfänge des Diskurses über Rasse und Musik im 19. Jahrhundert. Überlegungen anhand von Claudio José Domingo Brindis de Salas' Reise durch Württemberg und Baden im Jahre 1882*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 88. 2006, S. 117 – 140.
- 106 Thomas Betzwieser, *Art. Saint-Georges, Joseph Bologne*, in: *MGG, Personenteil*, Bd. 14 (2005), Sp. 792 – 796.
- 107 Olga Lossewa, *Die Russlandreise Clara und Robert Schumanns 1844*, Mainz 2004, S. 29, die Schumanns reisten von Januar bis Mai 1844.
- 108 Anthony Holden, *The Man Who Wrote Mozart. The Extraordinary Life of Lorenzo da Ponte*, London 2006, S. 163 – 214 über seine amerikanischen Jahre; auch Rodney Bolt, *Lorenzo da Ponte. The Adventures of Mozart's Librettist in the Old and New Worlds*, London 2006.
- 109 Elkhonon Yoffe, *Tchaikovsky in America. The Composer's Visit in 1891*, New York 1986; Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute*, Wien 2003, S. 698 – 754.

Komponist und Klaviervirtuose Ferruccio Busoni hielt sich zwischen 1891 und 1915 fünfmal in den USA auf und nutzte die Gelegenheit, um die Musik der einheimischen Indianer kennenzulernen.¹¹⁰ Der aktivste Reisende unter den Musikern seiner Zeit war Camille Saint-Saëns, der als Konzertpianist 1915 eine triumphale Tour durch die USA absolvierte; er besuchte auch Algerien, Ägypten, Uruguay, Ceylon (Sri Lanka) und Vietnam.¹¹¹ Johannes Brahms und Giuseppe Verdi hingegen beglückten niemals ihre amerikanischen Bewunderer mit ihrem persönlichen Erscheinen.¹¹² Franz Liszt, der während seiner Virtuosenzeit zwischen 1838 und 1847 kreuz und quer durch Europa mehr als 30.000 Kilometer zurückgelegt hatte,¹¹³ überwiegend in der Kutsche, kannte die westliche Hemisphäre ebenso wenig wie sein Schwiegersohn Richard Wagner. Allerdings äußerte Wagner 1880 in missmutiger Stimmung die Absicht, nach Minnesota auszuwandern und den „Parsifal“ den Amerikanern zu widmen.¹¹⁴

Es gibt vor 1900 in der Musik kein Gegenstück zu weitgereisten Literaten und bildenden Künstlern wie Luis Vaz de Camões, Robert Louis Stevenson, Joseph Conrad, Rudyard Kipling oder Paul Gauguin. Unter den wenigen globalen Lebensläufen von Musikern vor dem Ende des 19. Jahrhunderts fällt der von Louis Moreau Gottschalk (1829 – 1869) deshalb besonders auf, weil er sich in Musik niedergeschlagen hat. Gottschalk wurde in dem multikulturellen *melting pot* New Orleans geboren, wo er früh die unterschiedlichsten musikalischen Eindrücke aufnahm, bevor er zur Ausbildung nach Frankreich geschickt wurde. Neben ausgedehnten Konzertreisen als Pianist durch die USA besuchte er Kanada, Kuba und Haiti; auch auf Puerto Rico und Jamaika und in Venezuela trat er auf. Er selbst behauptete, 95.000 Meilen zurückgelegt zu haben, und er starb während einer Reise in Brasilien. Gottschalk war einer der ersten interkontinental mobilen Instrumentalisten und der früheste Komponist mit einem genuin neuweltlichen „Sound“. Allerdings war sein Einfluss auf seine komponierenden Zeitgenossen nicht sehr groß; seine einfallsreichen musikalischen Beschwörungen der Tropen und der nordamerikanischen

110 Wild, Lieder der nordamerikanischen Indianer, S. 175–202, bes. S. 176 f.; Antony Beaumont, Busoni the Composer, Bloomington, IN 1985, S. 190–203.

111 Brian Rees, Camille Saint-Saëns. A Life, London 1999, S. 289.

112 Ein anderes Thema ist die amerikanische Resonanz auf europäische Komponisten, nicht nur durch Aufführungen ihrer Werke, sondern auch durch die Berichterstattung in amerikanischen Periodika oder durch Kontakte über zurückgekehrte amerikanische Schüler. Vgl. als Fallstudie etwa, Nancy B. Reich, Clara Schumann and America, in: Peter Ackermann u. Herbert Schneider (Hg.), Clara Schumann. Komponistin, Interpretin, Unternehmerin, Ikone, Hildesheim 1999, S. 195–203.

113 Karte und Liste seiner Reisen bei Alan Walker, Franz Liszt, Bd. 1: The Virtuoso Years, 1811–1847, London 1983, S. 292–295.

114 Martin Gregor-Dellin, Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert, München 1983, S. 788.

Südstaaten – in Miniaturen mit Titeln wie „Le Bananier. Chanson nègre“ oder „Souvenir de Porto Rico“ – finden allenfalls Echos in den Werken einer späteren Generation, etwa bei Debussy und Ravel.¹¹⁵

Nordamerika wurde zunehmend zum Reisemagneten für europäische Musiker, für manche auch zum Ziel dauerhafter Emigration. Amerikanische Veranstalter boten ökonomische Konditionen und Arbeitsbedingungen an, mit denen auf dem europäischen Kontinent wenige mithalten konnten. Der Virtuose und Klavierbauer Henri (Heinrich) Herz tourte 1846 bis 1851 ausgiebig durch beide Amerikas;¹¹⁶ der norwegische Geiger Ole Bull (1810–1880) bereiste ab 1843 mehrfach Nordamerika und konzertierte auch in Panama und Kuba.¹¹⁷ 1845 hatte Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847), nicht nur als Komponist, sondern auch als Stardirigent und -pianist geschätzt, ein üppiges Angebot aus New York erhalten und eine Weile gezögert, bis er es aus Gesundheitsgründen ablehnte.¹¹⁸ Auch Richard Wagner verbarg 1880 seine finanziellen Motive nicht. Die aus Amerika über den Atlantik hinweg Einladenden waren oft Deutsche, in deren Hände der Aufbau eines amerikanischen Musiklebens in großem Umfang gelangt war. Als Gruppe gesehen, waren sie die wichtigsten Globalisierer des Musikbetriebs in den fünf oder sechs Jahrzehnten vor 1914.¹¹⁹ Konzerttourneen durch die USA konnten auch direkten kommerziellen Zwecken dienen, wenn etwa die Klavierfabrikanten Steinway & Sons als Sponsoren auftraten, zum Beispiel bei einer sehr erfolgreichen Rundreise 1872/73 des russischen Virtuosen, Komponisten und Pädagogen Anton Rubinstein (1829–1894).¹²⁰

- 115 S. Frederick Starr, *Louis Moreau Gottschalk*, Urbana, IL 2000; James E. Perone, *Louis Moreau Gottschalk. A Bio-bibliography*, Westport, CT 2002; Jack Sullivan, *New World Symphonies. How American Culture Changed European Music*, New Haven, CT 1999, S. 195–199. Eine schöne Charakterisierung von Gottschalks Stellung in der Musikgeschichte der USA bei Richard Crawford, *America's Musical Life. A History*, New York 2001, S. 331–350.
- 116 Laure Schnapper, *La tournée de Henri Herz aux Amériques, 1846–1851*, in: Christian Meyer (Hg.), *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin 2003, S. 203–222.
- 117 Harald Herresthal, *Art. Bull, Ole (Bornemann)*, in: MGG, *Personenteil*, Bd. 3 (2000), Sp. 1239–1243.
- 118 R. Larry Todd, *Mendelssohn Bartholdy. A Life in Music*, Oxford 2003, S. 486.
- 119 Grundlegend: Jessica C. E. Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*, Chicago 2009, bes. Kap. 3–4; daneben Joseph Horowitz, *Classical Music in America. The History of Its Rise and Fall*, New York 2005.
- 120 R. Allen Lott, *Anton Rubinstein in America, 1872–1873*, in: *American Music* 21. 2003, S. 291–318; über Rubinsteins mitreisenden Violinpartner vgl. Renata Suchowiejko, *Henryk Wieniawski in America*, in: *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- und Nineteenth-Century Instrumental Music* 3. 2005, S. 45–55. Eine ähnliche Megatournee absolvierte Hans von Bülow 1875/76, als er 139 Konzerte in beinahe 40 Städten gab: R. Allen Lott, „A Continuous Trance“. *Hans von Bülow's Tour of America*, in: *Journal of Musicology* 12. 1994, S. 529–549. Weitere Fälle in ders., *From Paris to Peoria. How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, Oxford 2003.

Auch Sängerinnen und Sänger überquerten den Atlantik in stetig zunehmender Zahl. Erst waren es Südeuropäer, etwa der bedeutende spanische Tenor und Gesangspädagoge Manuel García d. Ä. (1775–1832), der im November 1825 den Grafen Almaviva in der amerikanischen Erstaufführung von Rossinis „Il barbiere di Siviglia“ darstellte – mit ihm reiste seine Tochter María, die später unter dem Namen María Malibran (1808–1836) gefeierte Primadonna.¹²¹ Später kamen Künstler aus allen Teilen Europas, zumal nach der Eröffnung des Metropolitan Opera House in New York 1883. Zwischen 1884 und 1891 war die „Met“ de facto ein deutsches Opernhaus, in dem sogar „Trovatore“ und „Aida“ auf Deutsch gesungen wurden; danach verbreiterte sich die personelle Rekrutierungsbasis, und es wurde üblich, das Repertoire in den Originalsprachen singen zu lassen.¹²² Mit wenigen Ausnahmen, vor allem Mattia Battistini (1856–1928), dem führenden Belcanto-Bariton der Epoche, der die Strapazen einer Atlantiküberquerung fürchtete, gastierten alle maßgebenden europäischen Sängerinnen und Sänger irgendwann einmal an der Met oder gehörten zu deren Ensemble.¹²³

Eine andere Art von Musikerwanderung fand im Südatlantik statt.¹²⁴ Alljährlich zogen Scharen italienischer Musiker nach Südamerika: Orchester, ganze Opernensembles, einzelne Sängerinnen und Sänger, auch Chöre, manchmal bestehend aus rustikalen Laiensängern vom Dorfe, die keine Noten lesen konnten.¹²⁵ Wenn sie in Südamerika Pech hatten, mussten sich manche die Rückfahrt in die Heimat durch Landarbeit verdienen. So wie Argentinien, Uruguay und Brasilien zu wichtigen Zielen der italienischen Massenauswanderung wurden, so kann man die Opernhäuser Lateinamerikas als Außenposten des europäischen Musikbetriebs beschreiben. An erster Stelle unter ihnen standen die verschiedenen Theater von Buenos Aires, vor allem das 1857 eröffnete Teatro Colón (als Neubau 1908 wiedereröffnet).

Die italienische Hegemonie über den argentinischen Opernbetrieb erlebte ihr goldenes Zeitalter zwischen etwa 1873 und 1914; sie endete mit der Weltwirtschaftskrise. Bis dahin wurden zwar nicht ausschließlich Werke von italieni-

121 James Radomski, Manuel García, 1775–1832. Chronicle of the Life of a Bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism, Oxford 2000.

122 Susan Richardson, Art. New York, in: MGG, Sachteil, Bd. 7 (1997), Sp. 153–161, hier Sp. 157 f.

123 Battistini war immerhin als junger Anfänger zweimal, 1881 und 1889, in Südamerika: Jacques Chuilon, Mattia Battistini. King of Baritones and Baritone of Kings, Lanham, MD 2009, S. 320.

124 Das Folgende nach John Rosselli, The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America, 1820–1939. The Example of Buenos Aires, in: Past & Present 127. 1990, S. 155–182.

125 Hochqualifizierte italienische Chorsänger wurden um 1900 an den großen Opernbühnen des Auslands angestellt, die sich spezielle italienische Chöre leisteten. Vgl. John Rosselli, Singers of Italian Opera. The History of a Profession, Cambridge 1992, S. 207.

schen Komponisten gespielt, aber alles wurde unterschiedslos auf Italienisch gesungen, von in Italien ausgebildeten Sängern unter italienischen Dirigenten und Managern und in Kostümen und Bühnenbildern, die oft komplett aus Italien importiert wurden. Neben den wenigen großen Stars traten zahlreiche Künstler auf, die schlecht bezahlt an italienischen Provinztheatern fünfmal in der Woche auf der Bühne standen und den Umstand nutzten, dass die argentinische Hauptsaison in die Zeit der sommerlichen Theaterferien Italiens fiel. Das Publikum verteilte sich auf zwei Arten von Häusern: In den vornehmen und teuren Theatern dominierte die spanisch sprechende kreolische Oberschicht, durchsetzt mit Angehörigen der britischen und deutschen Kaufmannschaft. Ein italienisches Publikum vorwiegend plebejisch-kleinbürgerlichen Charakters sammelte sich hingegen in Theatern mit niedrigeren Eintrittspreisen, in denen es turbulent wie in Italien zuging.¹²⁶ Auch erstklassige Sänger wie die Sopranistin Luisa Tetrazzini (1871 – 1940) traten hier auf. Tetrazzini zog sogar mit einer eigenen Truppe durch Südamerika und stand dort öfter auf der Bühne als an der Met.¹²⁷

Wann wurde die Welt außerhalb des Atlantik in die Musikermigration einbezogen? Darüber fehlt es noch an Studien. Ein früher musikalischer Globetrotter war der belgische Geigenvirtuose Ovide Musin (1854 – 1929), der Japan, China, Niederländisch-Ostindien, Neuseeland und Australien besuchte.¹²⁸ Dass Australien nach der Jahrhundertwende eine Rolle zu spielen begann, war hauptsächlich das Verdienst der großen Primadonna Nellie Melba, der Tochter eines von Schottland nach Melbourne ausgewanderten Bauunternehmers, die von London oder New York aus immer wieder in ihr Heimatland zurückkehrte und sich dort für den Aufbau des Musiklebens einsetzte.¹²⁹ Der erste pianistische Weltstar, der Pole Ignacy Paderewski (1860 – 1941), Historikern als kurzzeitiger (Januar bis Dezember 1919) Ministerpräsident und Außenminister der Republik Polen bekannt, durchquerte mehrmals Europa und die USA und besuchte mit dem für ihn unentbehrlichen großen Tross, also Flügel, Ehefrau, Kammerdienern, Sekretär, Manager, Klavierstimmer und über

126 Rosselli, *Opera Business*, S. 168 ff.

127 Zur Biographie und künstlerischen Charakterisierung von Sängerinnen und Sängern an der „langen“ Jahrhundertwende vgl. Jens Malte Fischer, *Große Stimmen*. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman, Stuttgart 1993, zu Tetrazzini ebd., S. 65 – 67.

128 Malou Haine, *Les voyages autour du monde du violoniste Ovide Musin de 1872 à 1908*, in: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* 71. 2000, S. 281 – 298.

129 Die Standardbiographie ist John Hetherington, *Melba. A Biography*, Melbourne 1995; daneben Ann Blainey, *I am Melba. A Biography*, Melbourne 2008. Das wichtigste Ereignis für die Weltgeltung der australischen Musiklebens dürfte aber erst die Eröffnung des Opernhauses in Sydney 1973 gewesen sein. Melbas Ruhm als australischer Weltstar setzte sich später in der Sopranistin Joan Sutherland (1926 – 2010) fort, die seit 1959 regelmäßig im Ausland auftrat.

hundert Koffern auch Südafrika, Australien und Neuseeland; auf seiner weitläufigsten Tournee gelangte er 1904 bis nach Tasmanien.¹³⁰

Das war eine Ausnahme. Vor den zwanziger, im Grunde vor den sechziger Jahren, als der Luftverkehr das Fernreisen erleichterte, lagen Japan, China und Ozeanien, außerhalb des Radius des internationalen Tourneebetriebs. Wenn einmal eine Zelebrität wie im Sommer 1925 der österreichische, damals in Berlin lebende Geiger Fritz Kreisler (1875–1962) Australien und Neuseeland besuchte (1923 war er bereits in China gewesen), war dies von großer Medienaufmerksamkeit begleitet und wurde zu einem Ereignis in der Geschichte des Musiklebens dieser Länder.¹³¹ Der Komponist und Pianist Sergej Prokofjev reiste im Mai 1918 von Russland über Japan in die USA, hatte dabei aber nur flüchtigen Kontakt mit japanischen Musikern.¹³² Der irische Tenor John MacCormack (1884–1945), dessen Ruhm auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn demjenigen Enrico Carusos (1873–1921) nahekam, besuchte, durch Nellie Melba animiert, dreimal Australien und gastierte 1926 in China und Japan – in China in der segregierten Welt der von Westlern dominierten Vertragshäfen wie Shanghai, in der allerdings Eintritt zahlende Chinesen zunehmend auch zu Aufführungen europäischer Musik Zutritt hatten.¹³³

Charakteristisch für das Reiseverhalten musikalischer Prominenter um die Jahrhundertwende ist die Auftrittsgeschichte des größten männlichen Gesangsstars der Epoche, Enrico Caruso. Zwischen 1895 und 1920 gastierte der reisefreudige neapolitanische Tenor in ganz Europa von Palermo bis Glasgow und von Lissabon bis St. Petersburg, in fast jeder nordamerikanischen Groß- und Mittelstadt, in Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro und Mexico City,¹³⁴ aber nur ein einziges Mal, als zweiundzwanzigjähriger Nobody, in Kairo, wo seit der Eröffnung des Opernhauses 1869 italienische Impresarii das Musiktheater kontrollierten.¹³⁵ Niemals war Caruso an anderen Orten des

130 Adam Zamoyski, Paderewski, London 1982, S. 116–119; Richard K. Liebermann, Steinway and Sons, New Haven, CT 1995, S. 108–115.

131 Anne-Marie H. Forbes, The Local Impact of an International Celebrity. Fritz Kreisler in Australia, in: *Musicology Australia* 31. 2009, S. 1–16.

132 David Nice, Prokofjev. From Russia to the West, 1891–1935, New Haven, CT 2003. S. 146.

133 Ausführliche Biographie auf der Homepage der MacCormack Society, <http://www.mccormacksociety.co.uk/>. Zur sozialen und musikalischen Segregation in Shanghai vgl. Joys Hoi Yan Cheung, Chinese Music and Translated Modernity in Shanghai, 1918–1937, Diss. University of Michigan 2008, S. 79 ff.; auch Melvin u. Cai, *Rhapsody in Red*, S. 39.

134 Liste seiner sämtlichen Auftritte in Michael Scott, Caruso. Die Jahrhundertstimme, München 1993, S. 285–349. Es gibt erst wenige solcher Register ganzer Auftrittskarrieren, vgl. etwa für den bedeutendsten Belcanto-Bariton um die Jahrhundertwende: Chuilon, Mattia Battistini, S. 317–385.

135 Scott, Caruso, S. 37. Zur Oper in Kairo vgl. Adam Mestyan, From Private Entertainment to Public Education? Opera in the Late Ottoman Empire, 1805–1914. An Introduction,

Orients. Ganze Orchester begannen noch später zu reisen. Die Berliner Philharmoniker unternahmten ihre weiteste Vorkriegsreise 1899 nach Russland. Schon 1895 waren sie nach Wien gekommen; die Wiener Philharmoniker erwiderten den Besuch erst 1918. Nach dem Ersten Weltkrieg gastierten europäische Orchester zunächst in Lateinamerika, nicht vor dem Zweiten Weltkrieg auch in Asien. Die Wiener Philharmoniker fuhren 1956 erstmals nach Japan, 1959 nach Indien, 1973 nach China.¹³⁶

VI. Technische Tonträger. Die Trennung von Klang und Person

Die Pariser Weltausstellung von 1889 war ein in ganz Europa beachtetes und daher reich dokumentiertes Ereignis. Sie setzte die Musikwelt Klängen aus, die nicht länger ohne Bedenken als „primitiv“ oder „barbarisch“ abgetan werden konnten. Zu exakt derselben Zeit machte die Medienentwicklung erstmals Töne aus der Ferne in Europa hörbar. In Fortsetzung früheren Nachdenkens darüber, wie unsichtbare und flüchtige Schallwellen sichtbar und konservierbar gemacht werden könnten, erfand Thomas Alva Edison, damals bereits ein bekannter Konstrukteur telegraphischer Apparate, den Phonographen. Im Dezember 1877 gelang erstmals die Aufnahme und Wiedergabe von Schall durch ein Gerät, das akustische Schwingungen über einen Griffel auf eine mit Zinnfolie überzogene rotierende Walze übertrug.¹³⁷ Ab 1888 war die Grundtechnologie für einen ausgereiften und serienmäßig herstellbaren Phonographen verfügbar, der nunmehr beschreibbare Wachszyylinder und einen Elektromotor verwendete. Der neue Apparat, den Edison zunächst als Diktiergerät für den Bürogebrauch verstanden hatte, war transportabel. Im Prinzip konnte man nun überall in der Welt Klänge sammeln, sie speichern und sie an anderen Orten und zu anderen Zeiten wiedergeben. Die technische Weiterentwicklung über das Grammophon, die elektromagnetische Aufzeich-

in: Sven Oliver Müller u. a. (Hg.), *Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, Wien 2010, S. 263–276; Adam Mestyan, „A Garden with Mellow Fruits of Refinement“. *Music Theatres and Cultural Politics in Cairo and Istanbul, 1867–1892*, Diss. Central European University Budapest 2011, Kap. 5; El-Shawan, *Western Music and Its Practitioners in Egypt*, S. 144; Flores, *Offenbach in Arabien*.

136 Herta u. Kurt Blaukopf, *Die Wiener Philharmoniker. Welt des Orchesters, Orchester der Welt* [1986], Wien 1992, S. 280 u. S. 284; Herbert Haffner, *Die Berliner Philharmoniker. Eine Biographie*, Mainz 2007, S. 61 u. S. 69.

137 David L. Morton Jr., *Sound Recording. The Life Story of a Technology*, Baltimore, MD 2004, S. 5–10, die beste technologiegeschichtliche Einführung; daneben der Klassiker Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph, 1877–1977*, London 1977². Zu Deutschland umfassend: Stefan Gauß, *Nadel, Rille, Trichter. Kulturgeschichte des Phonographen und des Grammophons in Deutschland, 1900–1940*, Köln 2009.

nung und die Glanzzeit der Vinylschallplatte in den 1960er Jahren bis zur Digitaltechnik bereicherte die akustischen und kommerziellen Möglichkeiten, änderte aber nichts am Grundprinzip der maschinellen Trennung des Klangs von seinen menschlichen Produzenten.

Noch bevor der Phonograph zur Aufnahme europäischer Kunstmusik genutzt wurde, erkannten experimentelle Tonpsychologen und Ethnologen sein Potenzial. Die frühesten Aufzeichnungen der Gesänge nordamerikanischer Indianer mit einem Edison-Phonographen datieren aus dem Jahre 1890.¹³⁸ Bereits wenige Jahre später liefen breit angelegte Aufnahmeprojekte in den USA und in den europäischen Kolonien an.¹³⁹ 1886 hatte der Philosoph, Psychologe und Musikforscher Carl Stumpf (1848–1936) die empirische Erforschung nichteuropäischer Musik angeregt.¹⁴⁰ 1904 veröffentlichten Stumpfs Schüler Erich Moritz von Hornbostel (1877–1935) und Otto Abraham (1872–1926) einen bahnbrechenden Aufsatz mit dem Titel „Über die Bedeutung des Phonographen für die Vergleichende Musikwissenschaft“.¹⁴¹ Die erste wichtige Sammlung technisch fixierter Klänge wurde 1899 eingerichtet, das Wiener Phonogramm-Archiv. 1900 gründeten Stumpf und von Hornbostel ein Phonogramm-Archiv in Berlin, das Hornbostel leitete, bis er 1933 in die Emigration gezwungen wurde.¹⁴² Nun war eine wahrhaft universale, zugleich naturwissenschaftliche Methoden nutzende Musikwissenschaft möglich geworden, die den abendländischen Kanon innerhalb größerer Zusammenhänge relativierte, auch wenn manche ihrer Vertreter unter evolutionstheoretischen Prämissen Europa einen gewissen Entwicklungsvorsprung zubilligten. Sie setzte der okzidental orientierten, geistesgeschichtlich, werkanalytisch und biographisch vorgehenden Musikgeschichte, prominent vertreten durch Hugo Riemann (1849–1919) in Leipzig,¹⁴³ ein

138 Schriftliche Aufzeichnungen sind etwas älter. Zu einer wichtigen Quelle wurde die Leipziger Dissertation des Amerikaners Theodore Baker, „Über die Musik der nordamerikanischen Wilden“, die z. B. Edward McDowell zu „indianischen“ Kompositionen anregte. Vgl. Wild, *Lieder der nordamerikanischen Indianer*, S. 20–23. Einige der aufzeichneten Gesänge stammten aber aus den Hymnenbüchern christlicher Missionare: S. 28 u. S. 34.

139 Burkhard Stangl, *Ethnologie im Ohr. Die Wirkungsgeschichte des Phonographen*, Wien 2000, S. 67; Timothy Day, *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*, New Haven, CT 2000, S. 233, dort das Datum 1889; Erica Brady, *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*, Jackson, MS 1999.

140 Jobst Fricke u. Albert Wellek, Art. Stumpf, (Friedrich) Carl, in: MGG, Personenteil, Bd. 16 (2006), Sp. 228–231, hier Sp. 228.

141 *Zeitschrift für Ethnologie* 36. 1904, S. 222–233, auch in: Hornbostel *Opera Omnia*, Bd. 1, hg. v. Klaus P. Wachsmann u. a., Den Haag 1975, S. 183–222.

142 Ein kleiner Teil der Bestände dieser Archive ist heute auf CD zugänglich, etwa in der Serie „Historische Klangdokumente“ des Berliner Phonogramm-Archivs.

143 Vgl. Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge 2003.

völlig neues wissenschaftliches Konzept entgegen, das sich methodisch an die vergleichende Sprachwissenschaft anlehnte und Forschungstechniken der Verhaltensbeobachtung und des exakten Messens nicht verschmähte. Fachpolitisch und institutionell vermochte sich der umfassende Ansatz von Stumpf, Hornbostel und Sachs allerdings nicht gegen die eurozentrische Prägung des Faches durchzusetzen.¹⁴⁴

Ab ungefähr der Jahrhundertwende konnten Live-Darbietungen von Musik aller Art aufgezeichnet, gesammelt, archiviert und durch wiederholtes Abspielen studiert werden. Erstmals ließ sich nun unverschriftlichte Musik auf ein Speichermedium bannen. Die alte Abhängigkeit von unzureichenden Notationssystemen war damit gebrochen. Authentische Phonogramme von „Naturvölkern“, wie es damals hieß, wurden keineswegs zu Objekten westlicher Massenkultur.¹⁴⁵ Aber Komponisten, die an der authentischen Musikproduktion der „Anderen“ interessiert waren, konnten sich fortan den Originalklängen viel unmittelbarer nähern als ihre Vorgänger, die auf notwendig unvollkommene Transkriptionen angewiesen waren. Es muss jedoch eingeräumt werden, dass sich die meisten von ihnen der neuen Möglichkeiten mit großer Zurückhaltung bedienten. Als Puccini 1920 mit der Arbeit an der Partitur seiner Oper „Turandot“ begann, bestand die Grundlage für seine akustischen Eindrücke vom Osten nicht in phonographischen Aufnahmen, sondern in einer Spieldose, die ein italienischer Diplomat aus China mitgebracht hatte.¹⁴⁶ Zwar rückten der Phonograph und sein Nachfol-

144 Ein Grundtext ist Erich Moritz von Hornbostel, Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft [1905], in: Hornbostel Opera Omnia, Bd. 1, S. 247–270. Zur schwachen fachlichen Verankerung und der Unterbrechung der vergleichenden Forschungsrichtung vgl. Pamela M. Potter, Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs, Stuttgart 2000, S. 219–224. Gute allgemeine Überblicke: Braun u. Finscher, Einleitung, S. 42–51; Dieter Christensen u. a., Art. Musikethnologie, in: MGG, Sachteil, Bd. 6 (1997), Sp. 1259–1291; Bruno Nettl u. Philip V. Bohlman (Hg.), Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology, Chicago 1991; Vanessa Agnew, The Colonialist Beginnings of Comparative Musicology, in: Eric Ames u. a. (Hg.), Germany's Colonial Pasts, Lincoln, NE 2005, S. 41–60; Hansjakob Ziemer, Homo Europaeus Musicus. Musikwissenschaftler, Musik und kulturelle Identität im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Lorraine Bluche u. a. (Hg.), Der Europäer – ein Konstrukt. Wissensbestände, Diskurse, Praktiken, Göttingen 2009, S. 33–57, hier S. 38–48.

145 Etwas anderes ist die ebenfalls mit der Schallplatte verbundene Entwicklung der Kategorie „ethnic music“. Vgl. etwa William Howland Kenney, Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945, New York 1999, S. 65–87.

146 Kii-Ming Lo, „Turandot“, S. 325; Über die breitere westliche Rezeption der chinesischen Melodie „Molihua“, die Puccini so faszinierte, vgl. Chen Tzu-Kuang, Chinesische Kultur in der westlichen Musik des 20. Jahrhunderts. Modelle zur interkulturellen Musikpädagogik, Frankfurt 2006, S. 68–89.

ger, das Grammophon, die Vision eines Archivs von „Weltmusik“ in den Horizont des Realisierbaren, doch waren die Folgen dieser buchstäblichen Horizonterweiterung für die europäische Kunstmusik einstweilen keineswegs dramatisch. Wenn nicht gerade Komponisten – wie die jungen Ungarn Béla Bartók (1881–1945), Zóltan Kodály (1882–1967) und László Lajtha (1892–1963) in Ungarn, Rumänien, der Türkei, auf dem Balkan und in Nordafrika oder der Australier Percy Grainger (1882–1961) im englischen Lincolnshire¹⁴⁷ – selbst mit Aufnahmegeräten ins ethnographische Feld zogen, blieb die Chance, dass nichteuropäische Musik oder auch europäische Volksmusik in den Prozess musikalischer Schöpfung eingeschmolzen werden würden, relativ gering. Auch nach dem doppelten Realitätsschub der technischen Reproduktion und der Live-Aufführung nichteuropäischer Musik in Europa stellten nur eine kleine Zahl wichtiger Komponisten, etwa der Pole Karol Szymanowski (1882–1937), die Herausforderung durch das musikalisch Andere in den Mittelpunkt ihrer kreativen Arbeit.

Einen ganz anderen globalen Effekt löste die neue Technik samt ihrer industriellen Verwertung dadurch aus, dass Musik über käufliche Abspielgeräte und Tonträger ins häusliche Wohnzimmer geholt werden konnte. Auch die Dokumentation europäischer Kunstmusik wurde nun möglich. Manche der ganz frühen Tondokumente sind so undeutlich, dass sie noch nicht einmal die Aura des Authentischen verströmen, so etwa eine Aufnahme vom Klavierspiel des alten Johannes Brahms, festgehalten kurz vor seinem Tod am 3. April 1897. Aber schon wenig später wurden technisch wesentlich bessere Aufnahmen möglich. Die frühesten Gesangsaufnahmen, die einen Originalklang erahnen lassen, stammen aus den Jahren ab 1902. Damals traten neben Jungstars wie Enrico Caruso mit seinen ersten Aufnahmen in Mailand im April 1902 auch einige Sängerveteraninnen und -veteranen des 19. Jahrhunderts, die noch mit Wagner oder Verdi zusammengearbeitet hatten, im reiferen Alter vor den Aufnahmetrichter: so etwa Adelina Patti (1843–1919), Lilli Lehmann (1848–1929) oder Francesco Tamagno (1850–1905).¹⁴⁸ Der Geiger Joseph Joachim (1831–1907), der bereits mit dem 1847 verstorbenen Felix Mendelssohn-Bartholdy konzertiert hatte und mit Clara Schumann und Johannes Brahms befreundet gewesen war, kam 1903 ins Studio und dokumentierte eine Spieltechnik, die bald darauf als antiquiert betrachtet wurde.¹⁴⁹ Aufnahmen

147 Vgl. Katie Trumpener, Béla Bartók and the Rise of Comparative Ethnomusicology. Nationalism, Race Purity, and the Legacy of the Austro-Hungarian Empire, in: Ronald Radano u. Philip V. Bohlman (Hg.), *Music and the Racial Imagination*, Chicago 2000, S. 403–434; Bob van der Linden, Percy Grainger and Empire. Kipling, Racialism, and all the World's „Folk Music“, in: *British Music* 32. 2010, S. 13–24.

148 Scott, Caruso, S. 92–97; Gelatt, *Fabulous Phonograph*, S. 114–116.

149 Daniel Leech-Wilkinson, *Recordings and Histories of Performance Style*, in: Nicholas Cook u. a. (Hg.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge 2009, S. 246–262, hier S. 251; zur Dokumentation Joachims und anderer Geiger um 1900 vgl.

von passabler technischer Qualität – bei Pianisten seit etwa 1905 auch durch Lochstreifenklaviere möglich – schufen, unterstützt durch allmählich sinkende Preise, mit der Zeit einen Massenmarkt für „klassische“ Musik.¹⁵⁰

Nicht nur in Europa und Nordamerika fanden Aufnahmen westlicher Musik Interessenten. Die „talking machine“, wie es lange Zeit offiziell hieß, ein Gerät, das sogar die Stimmen von Toten auszuspucken vermochte, wurde überall als ein Wunder bestaunt. In China wie in Indien, Ländern mit einem potenziell riesigen Publikum, lösten Phonograph und Grammophon eine Medienrevolution aus. Die amerikanischen und europäischen Grammophon-Gesellschaften nahmen diese beiden Märkte von einem frühen Zeitpunkt an ins Visier. Sie verkauften Wiedergabegeräte und Wachswalzen beziehungsweise Schallplatten mit Opernarien, gesungen von Stars wie Melba oder Caruso, oder kurzen Instrumentalstücken, die im Westen aufgenommen wurden. Schon ab 1889/90 wurden Abspielgeräte in Shanghai und Japan zum Kauf angeboten.¹⁵¹ Die Kundschaft fand sich unter einer wachsenden Mittelschicht in den großen Städten Indiens und Chinas. Das Grammophon im Wohnzimmer und Carusos Tenorstimme, wie sie aus einem riesigen Schallhorn drang, wurden zu Emblemen eines neuen, „modernen“, zum Westen offenen Lebensstils.

Zu einem frühen Zeitpunkt schickten die großen Gesellschaften Aufnahme-techniker in die Länder des Ostens, um einheimische Musik in asiatischen Umgebungen aufzuzeichnen. Schon 1902 entsandte Gramophone & Typewriter Limited den jungen Fred Gaisberg (1873–1951), einen klangtechnisch versierten und diplomatisch geschickten Pianisten, der wenige Monate zuvor in Mailand die ersten Aufnahmen Carusos realisiert und überall in Europa Sängertöne eingesammelt hatte, auf eine große Asienreise. Gaisberg und sein Team erhielten den Auftrag, örtliche – etwa tatarische, indische, burmesische oder chinesische – Musik aufzuzeichnen und kommerziell verwertbar zu machen.¹⁵²

Dies hatte mit den wissenschaftlichen Interessen der frühen Ethnomusikologen wenig zu tun. Vielmehr ging es darum, einheimische Märkte für Schallträger mit „nationaler“ indischer oder chinesischer Musik zu erschlie-

Mark Katz, *Capturing Sound. How Technology Has Changed Music*, Berkeley, CA 2004, S. 85–97.

150 Vgl. den Überblick über die technische Erschließung des Repertoires bei Day, *A Century of Recorded Music*, Kap. 2. Ein breiterer kultursoziologischer Ansatz bei David Suisman, *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*, Cambridge, MA 2009. Vgl. auch Gauß, Nadel; Andre Millard, *America on Record. A History of Recorded Sound*, Cambridge 2005².

151 Andreas Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution. Gramophone, Schallplatten und die Anfänge der Musikindustrie in Shanghai, 1878–1937*, Wiesbaden 2006, S. 69, eine vorbildliche Studie zur globalen Schallplattengeschichte.

152 Ebd., S. 58 ff.; Farrell, *Indian Music and the West*, S. 114–119; Pekka Gronow u. Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*, London 1998, S. 11 f.

ßen; auch die Bewohner amerikanischer Chinatowns wurden bereits als Kunden ins Visier genommen. Da Leute wie Gaisberg so gut wie nichts über asiatische Musik wussten und umgekehrt indische oder chinesische Musiker völlig unvorbereitet vor der neuen Technik standen, war dieses Unternehmen mit allen nur denkbaren Anfangsschwierigkeiten behaftet. Aber bald wurde klar, dass ein neues Kapitel der auditiven Kulturgeschichte begonnen hatte. Für asiatische Musiker öffneten sich neue Tätigkeitsfelder und Märkte jenseits fürstlicher oder staatlicher Patronage; generell hob sich ihr sozialer Status. Ausübende, die diese kurzen Formate meisterten, profitierten von den neuen Möglichkeiten, während die früher hoch angesehenen Meister traditionaler Formen ins Hintertreffen gerieten.¹⁵³ Neue überlokale Stars stiegen auf, so etwa die Sängerin Gauhar Jan (ca. 1875 – 1930), die Vertreterin eines Stils, den man im indischen Zusammenhang als „light classical“ bezeichnen könnte.¹⁵⁴ Die Hierarchie der Wertschätzung musikalischer Gattungen verschob sich. Lange fassten Grammophonseiten maximal viereinhalb Minuten Musik. Ebenso wie dies in Europa die typische Opernarie begünstigte, so traten in asiatischen Ländern knappe Liedformen vor ausgedehnten instrumentalen Improvisationen in den Vordergrund.

Neue Konzepte von dem, was „indische“ oder „chinesische“, also „nationale“ Musik sei, wurden nun diskutiert. Das Konzept solcher „nationalen“ Musik verdankte seine Existenz überhaupt erst dem Zusammenfluss von frühem Nationalismus und der Technologie und Ökonomie massenhaft produzierten Klangs. Westliche Technik und westliche Geschäftsmethoden ließen Traditionen einer rein indigenen Musik wieder aufleben oder gar erst entstehen. Und von Anfang an stand der Anspruch herausfordernd im Raum, die „seriöse“ europäische Kunstmusik sei der zivilisierte und allgemeine Maßstab aller Dinge, die lokale Musik hingegen partikuläre Folklore.¹⁵⁵

153 Für China vgl. Steen, *Zwischen Unterhaltung und Revolution*; Andrew F. Jones, *Yellow Music. Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Durham, NC 2001, S. 53 – 72; für Indien: Farrell, *Indian Music and the West*, S. 111 – 143; Stephen P. Hughes, *The „Music Boom“ in Tamil South India. Gramophone, Radio and the Making of Mass Culture*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22. 2002, S. 445 – 473. Über Nationalismus und Musikpolitik vgl. Janaki Bakhle, *Two Men and Music. Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*, Oxford 2005 (diesen Hinweis verdanke ich Harald Fischer-Tiné); Pamela Moro, *Constructions of Nation and the Classification of Music. Comparative Perspectives from Southeast and South Asia*, in: *Journal of Southeast Asian Studies* 35. 2004, S. 187 – 211.

154 Farrell, *Indian Music and the West*, S. 118 – 120. Vgl. auch die Bemerkungen von Peter Manuel im Booklet zu einer CD mit indischen Grammophonaufnahmen ab 1906: *Vintage Music from India. Early Twentieth-century Classical and Light-classical Music*, Rounder Records 1993. Für weitere Erläuterungen danke ich Anil Bhatti.

155 So, etwas übertreibend, Karl Miller, *Talking Machine World. Selling the Local in the Global Music Industry, 1900 – 1920*, in: Anthony G. Hopkins (Hg.), *Global History. Interactions Between the Universal and the Local*, Basingstoke 2006, S. 160 – 190.

VII. Schluss

Um 1930 waren Grundmuster eines globalen Musikmarktes entstanden. Genauer gesagt, waren es mindestens zwei Märkte: Erstens gab es nun eine Topographie des Opern- und Konzertbetriebs, die sämtliche Kontinente umfasste und die durch die Mobilität international agierender Musiker zusammengehalten und verwoben wurde. Zweitens führte die frühe Nutzung der Phonographie durch grenzüberschreitend tätige Konzerne dazu, dass konservierter Klang jene Kunden und Hörer erreichen konnte, denen der Zugang zu Aufführungen fehlte. Diese Entlokalisierung von Vokal- und Instrumentalklängen machte europäische Töne in Asien oder brasilianische Töne in Nordamerika wahrnehmbar. Als Folge der medialen Revolution auditiver Reichweiten stellt sich die Frage nach der ästhetischen Entgrenzung von Musik, also nach der fortdauernden Stabilität des kulturellen Komplexes „europäische Musik“. Die Antwort darauf muss nahe an die Gegenwart heran führen. Im Verlauf musikalischer Globalisierung nahm die Bedeutung ferner Ursachen und Einflüsse zu. Europäische Musik, die in neue kulturelle und soziale Zusammenhänge verpflanzt wurde, erfuhr dabei nur geringe Veränderungen. Die Partituren wurden nicht in einer solchen Weise indigenisiert, wie sich umgekehrt westliche Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts Freiheiten mit östlichem Material genommen hatten. Heute werden überall auf der Welt die Werke der westlichen Kunstmusik getreu nach den Notentexten aufgeführt. Das auch in Europa erst im 20. Jahrhundert – etwa durch die Proben- und Dirigierpraxis Toscaninis – verbindlich gewordene Ideal der Texttreue wird sorgsam beachtet. Die Aufführungstechniken sind im Prinzip überall dieselben. Koreanische Geiger gehen mit ihren Instrumenten in der derselben Weise um wie ihre westlichen Kollegen. Die gesamte soziale Konfiguration, die sich im 19. Jahrhundert um „klassische“ Musik gelagert hatte, wurde im Paket mit dieser Musik in außereuropäische Länder exportiert, damit zugleich auch meist der in Europa übliche Kanon von „großen Werken“. Opernhäuser funktionieren in aller Welt nach denselben Mechanismen. In öffentlichen Konzerten in Tokyo oder Shanghai werden dieselben Verhaltensnormen und Rituale beachtet wie in Europa oder Nordamerika.

Während der etwa vier Jahrhunderte ihrer Existenz und mindestens bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts hat sich die europäische Musik, zunehmend von der Kirche emanzipiert und seit Beethoven und den ihn fördernden Kritikern die „absolute“ Instrumentalmusik an die Spitze der kulturellen Hierarchie stellend, als ein relativ hermetischer kultureller Komplex erwiesen. Die europäische Expansion in der Welt durch Handel und Eroberung, Reisen und Mission hat an dieser grundsätzlichen Tatsache wenig geändert, der Exotismus die Musikgeschichte bereichert, aber nicht revolutioniert.¹⁵⁶ Bis zum Ende des

156 Das könnte auch an der erstaunlich begrenzten Rezeption des Jazz in der „ersten“ Musik vor etwa 1950 gezeigt werden.

19. Jahrhunderts blieb die Bekanntheit mit nichteuropäischer Musik begrenzt und dem Zufall überlassen. Obwohl zeitweise, insbesondere in Frankreich, Anleihen bei nichteuropäischen musikalischen Idiomen gemacht wurden, unterlagen diese stets einer radikalen Verwestlichung und blieben an der dekorativen Oberfläche der musikalischen Textur. Sie wurden niemals so weit einbezogen, dass sie im Stande gewesen wären, die Harmonien, Rhythmen und Formschemata, welche die westliche Tradition definierten, außer Kraft zu setzen.

Um 1890 wurde erstmals eine gegenstandsnahe Kenntnis nichteuropäischer Musik technisch möglich. Ungefähr gleichzeitig mit der für die europäische Kunst folgenreichen Rezeption japanischer Holzschnitte oder afrikanischer Plastik schien die Entdeckung des Ostens und des Südens einen Weg aus der Krise der westlichen Musik im Zeitalter einer überreifen Spätromantik zu weisen. In musikgeschichtlich beispiellosen Umfang wurde frische Inspiration außerhalb der ästhetischen Sphäre des Westens gesucht. Die Jahre um die Jahrhundertwende von 1900, als Debussy, Mahler, Puccini, Richard Strauss („Salomé“, 1905) oder Igor Stravinskij in seiner Ballett-Periode vor dem Ersten Weltkrieg sich mit dem Exotischen in seiner orientalischen ebenso wie in seiner folkloristischen Gestalt ernsthaft auseinandersetzten, bildeten, gleichzeitig mit der Zeit des Hochimperialismus, den Extrempunkt ästhetischer Inklusion. Lawrence Kramer hat die bedenkenswerte Vermutung geäußert, der – nicht nur musikalische – Exotismus sei im Zeitalter der Kolonialwaren und des Transfers großer Mengen asiatischer und afrikanischer *objets d'art* in die Museen und bürgerlichen Salons des Westens eine Form des Konsums des Fremden gewesen.¹⁵⁷ Allerdings wirkte der Exotismus nicht traditionsbildend, und nach 1918 wurde in Europa das Konsumklima rauer. Die klassische Moderne jenseits der Spätromantik, wie sie Arnold Schönberg und seine Zweite Wiener Schule, der strenge Stravinskij der Nachkriegszeit oder Komponisten wie Béla Bartók und der franko-amerikanische Individualist Edgar Varèse (1883–1956) schufen, wurde weder auf Inklusion (Exotismus) noch auf Pluralismus (dem Programm einer multikulturellen Weltmusik) aufgebaut. In der musikalischen ebenso wie der musiktheoretischen Sprache der künstlerischen Revolution erlebte die Selbstbezogenheit der großen europäischen Tradition eine Art von Wiederauferstehung.¹⁵⁸ Allerdings ging dies zumindest in den zwanziger Jahren da und dort mit dem Willen einher, durch einen möglichst weit gefassten Musikbegriff künstlerisch zur Versöh-

157 Lawrence Kramer, *Consuming the Exotic. Ravel's „Daphnis et Chloé“*, in: ders., *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, CA 1995, S. 201–225, bes. S. 204.

158 Zur Rezeption afrikanischer Musik (die in diesem Beitrag unbeachtet bleiben muss) vgl. Florian Carl, *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Münster 2004.

nung der Völker beizutragen, so etwa 1927 in der Frankfurter Ausstellung „Musik im Leben der Völker“.¹⁵⁹

Der Klassikerkanon und seine soziale Einbettung zeigen eine in der neuzeitlichen Kulturgeschichte seltene Stabilität und Konsistenz. Westliche Musik hat die Welt „kolonisiert“ und sich dabei wenig verändert. Neuansätze lassen sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg beobachten. Zum ersten Mal fanden Komponisten wie der Japaner Tōru Takemitsu (1930 – 1996) und die Koreaner Isang Yun (1917 – 1975) und Nam June Paik (1932 – 2006)¹⁶⁰ Zugang zum Pantheon „ernster“ Musiker von globaler Geltung. Noch berühmter waren und sind asiatische Interpreten westlicher Klassik wie der indische Dirigent Zubin Mehta (geb. 1936), der Cellist Yo-Yo Ma (geb. 1955), ein in Paris geborener Sohn chinesischstämmiger Eltern, oder der aus der Mandschurei stammende Pianist Lang Lang (geb. 1982). In den 1950er Jahren besuchte der Violinvirtuose Yehudi Menuhin (1916 – 1999) Indien und fand sich mit dem Sitar-Meister Ravi Shankar (geb. 1920) zu einer engen künstlerischen Partnerschaft zusammen. Der Höhepunkt ihres gemeinsamen Musizierens war 1966 erreicht, als sich Shankar und Menuhin zu öffentlicher Improvisation trafen.¹⁶¹ Eine andere Neuheit der letzten Jahre ist das Konzept der „Weltmusik“, ein spätes Echo auf Goethes Programm der „Weltliteratur“. Es baut auf Ideen auf, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Erich Moritz von Hornbostel und anderen Pionieren der Musikethnologie formuliert worden waren: eine Abflachung kultureller Hierarchien, ein strikter ästhetischer Relativismus, für den jede Musikkultur von gleichem Wert ist, Verzicht auf eine teleologische Konstruktion der Musikgeschichte und die Freiheit, mit hybriden Formen und Idiomen zu experimentieren.¹⁶² Mit der Erschöpfung der Avantgarde ist die große Tradition westlicher Musik als kreativer Prozess möglicherweise (im Sinne Richard Taruskins) an ihr Ende gelangt. Dem steht die ungebrochene weltweite Beliebtheit der „großen“ Werke aus der europäischen Vergangenheit gegenüber. Weltmusik lässt solche Musealisierung zu. Sie selbst ist keine eigene Musiksprache oder Musikkultur, sondern ein allgemeiner Rahmen, der alle Arten musikalischer Äußerung mit Legitimität versieht. Kritiker wenden freilich ein, dass ein solch multikulturelles Generalkonzept die Besonderheit

159 Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum, 1890 – 1940*, Frankfurt 2008, S. 239 – 255; ders., *Homo Europaeus Musicus*, S. 48 – 52.

160 Paik ist auch als Videokünstler bekannt.

161 Peter Lavezzoli, *The Dawn of Indian Music in the West*, New York 2006, S. 43 – 64.

162 Vgl. Philip V. Bohlman, *World Music at the „End of History“*, in: *Ethnomusicology* 46, 2002, S. 1 – 32; auch ders., *World Music. A Very Short Introduction*, Oxford 2002; Jonathan Stock, *Peripheries and Interfaces. The Western Impact on Other Cultures*, in: Nicholas Cook u. Anthony Pople (Hg.), *The Cambridge History of Twentieth-century Music*, Cambridge 2004, S. 18 – 39. Wie neu für die Musikwissenschaft das Konzept der „Weltmusik“ ist, zeigt sich daran, dass MGG es erst im Supplementband von 2008 berücksichtigt (Artikel von Max Peter Baumann, Sp. 1078 – 1097).

lokalen Musikmachens dann verschleift, wenn es den *little traditions* nicht gelingt, die Aufmerksamkeit transnationaler Medienkonzerne zu finden.¹⁶³ So stellt sich genau hundert Jahre nach der Niederschrift von Max Webers Skizze zur Musiksoziologie erneut die damals formulierte Frage nach dem Schicksal lokaler und „exotischer“ Musikformen im Zeitalter der „rapiden Ausbreitung der europäischen Kultur“ (Erich Moritz von Hornbostel) und des „Kapitalismus“ (Max Weber).¹⁶⁴ Die Antwort dürfte ambivalenter ausfallen als die düsteren Prognosen am *Fin de siècle*: Der globale Medienkapitalismus hat die „universelle Bedeutung und Gültigkeit“ (Weber) der europäischen Kunstmusik zum erfolgreichen Geschäftsprinzip erhoben und zugleich mit dem Konzept einer pluralisierten „Weltmusik“ einen Markt für zahllose Sonderbedürfnisse geschaffen, für Avantgarde und lokale Folklore, für Mozart und Madonna.

Prof. Dr. Jürgen Osterhammel, Universität Konstanz, Fachbereich Geschichte und Soziologie, Postfach 6, D-78457 Konstanz
E-Mail: juergen.osterhammel@uni-konstanz.de

163 Vgl. etwa das Themenheft „Indigenous Peoples, Recording Techniques, and the Recording Industry“ der Zeitschrift *The World of Music* 49. 2007.

164 Hornbostel, zit. nach Braun u. Finscher, Einleitung, S. 50.