

# Der ‚Ursprung‘ als Locus von Identität und Alterität

## Zur Interpretation, Vorstellung und Darstellung des Ursprungs der Musik in der musikalischen Geschichtsschreibung des späten 18. und 19. Jahrhunderts\*

Juri Giannini

In the late 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries historiography of music used different approaches when dealing with the origins of music. Facing complete absence of sources, the historians were forced to fill the resulting gaps by means of conjectures. For this reason their historical narrations of the origins of music must be read as an interaction of interpretative, imaginative and representative moments. The analysis of this process reveals the ideological and cultural backgrounds of the historians and their readers. This study investigates historical statements by Forkel, Kiesewetter, Brendel, Dommer, Ambros and Fétis using the dualism of identity and alterity borrowed from analytical categories of cultural studies. It focuses on the question if the historians' approach tended to represent the origins of music as an essential point of departure for identification processes or quite the opposite. The problem of how to enter in dialogue with historical sources which are both temporally and ideologically distant from the world of contemporary researchers is questioned at the end of the study by using the same methodological premises.

### 1. Die Historie als ‚Leerstelle‘

Geschichtsschreibung ist konstituierender Faktor kultureller Identität und definiert sich nicht nur als Beziehung zu einem bestimmten Status der vorhandenen und zu interpretierenden Quellen (Quellenlage) – sie ist darüber hinaus Resultat einer komplexen Interaktion von Rezeptionsmustern, institutionellen Strukturen und Denkmodellen einer Epoche. Diese Verflechtung wurde verschieden benannt: „Scheingeschichtsphilosophie“,<sup>1</sup> „tiefenstrukturelle Wahrnehmungs- und Werteparadigmen“<sup>2</sup> oder „kollektive

---

\* Für die Unterstützung bei der Gestaltung dieses Artikels möchte ich mich bei Lena Dražić, Hemma Stallegger und Eva Zauchner herzlich bedanken. 1 Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*, Frankfurt am Main 2006, S. 14. Von Hentschel wurde auch die Bezeichnung ‚Leerstelle‘ für die Kapitelüberschrift übernommen. 2 Annegret Horatschek, „Alterität, kulturelle“, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart 2005, S. 1-2.

Identität“<sup>3</sup> sind nur einige Beispiele einer terminologischen Mannigfaltigkeit, die mit differenzierten interpretativen Ansätzen und Nuancen verbunden ist.

Wenn sich das „Selbst- und Weltverständnis des modernen Subjekts [...] in wachsendem Maße durch die Dialektik von Identität und Differenz, von Gleichheit und Fremdheit, von Eigenem und Anderem“<sup>4</sup> definiert – wenn Wahrnehmen und die Art der Wahrnehmung des ‚Anderen‘ für die Bestimmung des ‚Eigenen‘ ausschlaggebend sind – wird im Umgang mit historischen Quellen das Hinterfragen der „moderne[n] Grunderfahrung der Ambivalenz von Identität und Differenz“<sup>5</sup> und das daraus abgeleitete Erkennen von kontextuell geprägten oder perspektivisch zielgerichteten Konstrukten und Fiktionen ein fundamentales Vorgehen.<sup>6</sup>

Das vielfältige Beziehungsgeflecht von Musik und Identität bildet seit den frühen 1980er Jahren vor allem in der Ethnomusikologie eines der Hauptthemen der Forschung.<sup>7</sup> In der historischen Musikwissenschaft setzte diese Diskussion hingegen verspätet ein und wurde zuerst im methodologischen Rahmen geführt, in der Ausarbeitung, Analyse und Kritik des ‚Kanon‘-Begriffs,<sup>8</sup> und als Folge davon, im Untersuchen von nationalen und topographisch gebundenen Identitätskonzepten:<sup>9</sup>

*In einem tieferen Sinn geht es in der Auseinandersetzung gar nicht um die Komponisten oder Werke, sondern vielmehr darum, wie der Kanon strukturiert sein soll und wie dieser Prozeß mit der Bildung einer Nation oder der kollektiven Identität einer Gruppe verbunden ist. Wenn wir über den Kanon nachdenken, sollten wir uns also nicht auf die Aufnahme- oder Ausschlusskriterien konzentrieren, sondern die nationalistischen Ängste und Bestrebungen untersuchen, die den Prozeß der Kanonisierung in erster Linie motivieren. [...] der Kanonisierungsprozeß ist unauflöslich damit verbunden, auf welche Art*

---

**3** Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik, Bd. 27), Berlin 2006, zweite, neu bearbeitete Ausgabe 2008, S. 223f. Dieselbe Terminologie auch in Federico Celestini, „Um-Deutungen. Transfer als Kontextwechsel mehrfach kodierbarer kultureller Elemente“, in: ders. / Helga Mitterbauer (Hgg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers* (Stauffenburg Discussion, Bd. 22), Tübingen 2003, S. 37-51. **4** „Vorwort“, in: Alice Bolterauer / Dietmar Goltschnigg (Hgg.), *Moderne Identitäten* (Studien zur Moderne, Bd. 6), Wien 1999, S. 11. **5** Ebenda. **6** In den Geschichtswissenschaften werden seit den 1970er Jahren ähnliche methodologische Fragen diskutiert. Für eine zusammenfassende Darstellung vgl. John H. Zammito, „Are We Being Theoretical Yet? The New Historicism, the New Philosophy of History, and ‚Practicing Historians‘“, in: *The Journal of Modern History* 65/4 (1993), S. 783-814. Über die Kontexte der Musikgeschichtsschreibung vgl. Burkhard Meischein, *Paradigm Lost. Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960*, Köln 2010. In dieser Publikation wird versucht, jene Paradigmen zu rekonstruieren, die die musikhistorische Arbeit im jeweiligen Zeitraum geleitet haben (S. 11). **7** Einen Überblick darüber in Timothy Rice, „Reflections on music and identity in Ethnomusicology“, in: *Muzikologija. Časopis Muzikološkog Instituta Srpske Akademije Nauka i Umetnosti* 7 (2007), S. 17-38. **8** Eine Zusammenfassung dieser Diskussion in Anselm Gerhard, „‚Kanon‘ in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1 (2000), S. 18-30. **9** Vgl. u.a. den Sammelband von Barbara Boisits / Cornelia Szabó-Knotik (Hgg.), *Musik und Identität – Beiträge zur Musikgeschichte Zentraleuropas = Musicologica Austriaca* 28 (2009), Wien 2010.

und Weise Geschichtsschreibung und historisches Handeln die politische Identität, die Autorität und das Vertrauen in bestimmte Gruppen formt.<sup>10</sup>

Für die Analyse musikhistorischer Quellen sind jedoch Aufnahme- oder Ausschlusskriterien wesentliche Indizien, insbesondere wenn es darum geht, die Aufmerksamkeit auf deren bewusste oder unbewusste Interpretation/Manipulation der Forschungs- und Wissensobjekte zu fokussieren. Derek B. Scott spricht diesbezüglich von einer „unconscious and even accidental representation“, also von einer Darstellung, die nicht bewusst konstruiert ist, aber oft unbeabsichtigt Einstellungen aufdeckt.<sup>11</sup> In dieser Optik wird Geschichtsschreibung zu einer Strategie, mittels derer Zusammengehörigkeit gestiftet und Abgrenzung imaginiert und produziert werden kann:<sup>12</sup> Geschichte zu schreiben bedeutet nicht nur, sich individuell zu äußern, sondern auch, sich kollektiv darzustellen.<sup>13</sup>

Die Erforschung der historiographischen Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Ursprung der Musik‘<sup>14</sup> erweist sich aus diversen Gründen als besonders geeignet, um diese Prämissen am Beispiel der musikalischen Geschichtsschreibung nachzuvollziehen. Schließlich war schon Orpheus, dessen Mythos heute noch mit dem Ursprung der Musik unmittelbar in Verbindung gebracht wird, als Thraker in der griechischen Kultur ein Barbar, also ein ‚Fremder‘, einer, „der es sogar vermochte, mit seinen Tönen Tiere in Bann zu schlagen – ein Umstand, der je nach Perspektive Bewunderung oder, aus der Sicht vor allem der neuzeitlichen Kunst, Geringschätzung hervorgerufen hat [...]“. <sup>15</sup>

Der Zeitraum der untersuchten Quellen wird hier notwendigerweise eingegrenzt. Als chronologischer Anfangspunkt soll Nikolaus Forkel dienen, dessen Musikgeschichte (1788-1801) als Wendepunkt von der barocken Geschichtsauffassung, deren Grundlage in der biblischen Offenbarung lag, zu einer modernen musikgeschichtlichen Konzeption

---

**10** Lydia Goehr, „Im Schatten des Kanons“, in: Hermann Danuser / Herfried Münkler (Hgg.), *Kunst, Fest, Kanon. Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur*, Schliengen 2004, S. 125-146, hier S. 133.

**11** Derek B. Scott, *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*, Oxford 2003, S. 8. **12** Elisabeth Vogel / Antonia Napp / Wolfram Lutterer (Hgg.), *Zwischen Ausgrenzung und Hybridisierung. Zur Konstruktion von Identitäten aus kulturwissenschaftlicher Perspektive* (Identitäten und Alteritäten, Bd. 14), Würzburg 2003, S. 12 (Einleitung). **13** Vgl. auch Rice, „Reflections on music“ (s. Anm. 7), S. 21. Hier wird dieser Dualismus als „individual self identity“ und Zugehörigkeit zu einer „social group“ präsentiert. **14** Die von Edward W. Said, *Beginnings. Intention and method*, London 1975, New York 1985 thematisierte Gegensätzlichkeit ‚beginning/origin‘, wobei der erste Begriff als „secular, humanly produced“ und der zweite als „divine, mythical and privileged“ konnotiert wird (S. xii-xiii), trifft für diese Fallstudie nicht zu. In der Musikhistoriographie werden diese Begriffe nämlich synonym verwendet. Ferner können menschlicher oder göttlicher Ursprung, wie im Falle der griechischen Mythologie, ineinander übergehen. Die Forschung zum musikalischen Ursprung aus der Perspektive der Biologie, der Neurowissenschaften und der ‚Biomusicology‘ (vgl. etwa Nils L. Wallin / Björn Merker / Steven Brown (Hgg.), *The Origins of Music*, Cambridge 2000) hat für das hier behandelte Thema keine Relevanz. **15** Albrecht Riethmüller, „Antike Mythen vom Ursprung der Musik“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Musik und Religion*, Laaber 1995, S. 11-32, hier S. 18.

gilt.<sup>16</sup> Das Ende sollen musikhistorische Quellen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bilden, die noch ein Vorstadium der Musikwissenschaft als akademische Disziplin darstellen.<sup>17</sup>

Die meisten Musikgeschichten des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts sind von universalistischen Denkmodellen geprägt.<sup>18</sup> Der universalitätssuchende Blick des Historikers wollte und musste alles in ein System zwängen, weswegen selbst unbekannte und möglicherweise nie existiert habende Epochen der Menschheitsgeschichte nicht unberücksichtigt blieben, wie etwa aus der Periodisierung von Wilhelm Marpurgh hervorgeht, in der die alte Musik in „bekannte“ und „unbekannte“ unterteilt wird.<sup>19</sup> Viele Musikgeschichten – u.a. die von Forkel, Hawkins, Martini, Fétis, Ambros – blieben möglicherweise auch wegen dieses Strebens nach einer allumfassenden Darstellung großangelegte, aber unvollständige Projekte. Eine Historiographie, die alles beinhalten wollte, konnte es sich gezwungenermaßen nicht leisten, das Thema ‚Ursprung der Musik‘ zu vernachlässigen. Die Besonderheit der Quellenlage jedoch, eigentlich das Nichtvorhandensein von Quellen, und die Notwendigkeit, diese Lücken durch Konjekturen auszufüllen, macht das, was hier ‚Interpretation/Manipulation‘ genannt wurde, besonders augenfällig.

Das Thema ‚Ursprung‘ stellt ein interessantes Paradox der musikgeschichtlichen Interpretation dar. Einerseits lässt sich die historische Entwicklung auf das Wesen des Ursprungs (als abstrakter Auslöser des Werdens) zurückführen, und somit ist das ‚Ursprüngliche‘ identitätsstiftend.<sup>20</sup> Eine teleologisch auf universellem Prozess und Progress basierende Historiographie ging vom Gedanken aus, dass Gegenwart und Vergangenheit nur durch das Zurückverfolgen der Entwicklung der Gattung Mensch bis zu ihren Ursprüngen verständlich und in ihrer Bedeutung honoriert werden konnten.<sup>21</sup> Aufgrund der chronologischen Entfernung zum Ursprung und als Folge der neuen, nationalistisch-ethnozentrisch aufgearbeiteten Erkenntnisse der Kulturen der Vergangenheit, die im Zuge der ethnographischen Reisen des 18. und 19. Jahrhunderts gewonnen wurden,

---

**16** Vgl. z.B. Vincent Duckles, „Johann Nicolaus Forkel. The Beginning of Music Historiography“, in: *Eighteenth Century Studies* 1/2 (1968), S. 277-290 und Meischein, *Paradigm* (s. Anm. 6), S. 106ff, insb. S. 113.

**17** Zur Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Ursprung der Musik‘ in der frühen Musikwissenschaft siehe Alexander Rehding, „The Quest for the Origins of Music in Germany circa 1900“, in: *Journal of the American Musicological Society* 53/2 (2000), S. 345-385. **18** Zum Begriff Universalgeschichte siehe die Spezialnummer der Zeitschrift *Storia della Storiografia* 39 (2001) mit dem Titel „Universalgeschichte in der frühen Neuzeit. Ein Podium in Aachen“ und Jürg Zbinden, „Heterogeneity, irony, ambivalence. The idea of progress in the universal histories and the histories of mankind in the German Enlightenment“, in: *Storia della Storiografia* 29 (1996), S. 21-45. Allgemeines über Musikhistoriographie in Glenn Stanley, „Historiography“, in Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl. London 2001, Bd. 11, S. 546-561. **19** Wilhelm Marpurgh, *Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, Berlin 1759 (Reprint Laaber 1980), S. 1. **20** Siehe auch Stanley, „Historiography“ (s. Anm. 18), S. 555 und Rehding, „The Quest“ (s. Anm. 17), S. 346-347 und 353. **21** Stanley, „Historiography“ (s. Anm. 18), S. 548.

wurde gleichzeitig der Drang zur Distanzierung verstärkt, da man Ursprung vermehrt mit dem nicht- oder unentwickelten ‚Anderen‘ zu assoziieren begann.<sup>22</sup>

Angesichts dieser Ambiguität und intensiviert durch die Labilität der Quellenlage, vereinigen die historischen Aussagen beim Behandeln des Themas ‚Ursprung‘ Interpretation, Vorstellung und Darstellung in einem Akt.<sup>23</sup> Dieser Akt ist nicht in seinem inhaltlichen Informationswert von Bedeutung, als *Datum*, sondern als Äußerung der Identitätsvorstellungen des Historikers und seiner Rezipienten.<sup>24</sup> „Die Spekulation über Ursprünge [...] haben bleibenden Wert nicht als Erkenntnisse, aber als *Anregungen*“, bemerkte schon Walter Wiora in seiner musikgeschichtlichen Abhandlung;<sup>25</sup> somit verwandelt sich die „notwendigerweise ebenso spekulative wie prekäre Frage nach dem Ursprung der Musik“<sup>26</sup> in eine Möglichkeit – eine *Anregung* –, um das ‚ideologische‘ Universum des Historikers und seines Publikums zu durchschauen.

Der Begriff Ideologie wird hier im Sinne von Derek B. Scott, als „how meanings are constructed within signifying practices“<sup>27</sup> angewandt. Im Unterschied zu Scott aber, der das Ideologische in den Werken und in der Manier ihres Funktionierens auf einer diskursiven Ebene sucht, soll untersucht werden, wie sich das Ideologische in der Theorie und in der Geschichtsschreibung verbirgt. Das könnte im Unterschied zur Erforschung musikalischer Werke, wo Bedeutung (*Meaning*) durch Analyse und Hermeneutik erzeugt wird, ein einfacheres, da unmittelbareres Verfahren sein, weil es sich um Texte ohne Notation und ohne Musik handelt. Gleichzeitig aber ist es auch ein komplexerer Prozess, da Geschichtsschreibung versucht, die Bedeutung/Interpretation hinter dem Paradigma einer historischen ‚Objektivität‘ zu verbergen.

Der Ursprung der Musik ist eine „Leerstelle“,<sup>28</sup> die zu füllen ist; spontan und harmlos gestaltete sich dies jedoch nie, denn schließlich ging es auch darum, ästhetische Urteile zu begründen und das eigene Werk als Entwicklung des Gegenwärtigen aus der Vergangenheit zu gestalten,<sup>29</sup> handelt es sich doch beim Anfang (Ursprung) um „the first step

---

**22** Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept des Universalismus aus der Sicht des ‚Anderen‘ vgl. Olufemi Taiwo, „Exorcising Hegel’s Ghost. Africa’s Challenge to Philosophy“, in: *African Studies Quarterly* 1/4 (1998), S. 3-16, frei online abrufbar unter [web.africa.ufl.edu/asq/v1/4/2.htm](http://web.africa.ufl.edu/asq/v1/4/2.htm) <letzter Zugriff 15.3.2011>. **23** Zu Darstellung und Vorstellung s. auch Gregor Kokorz, „‚Teufelsmusik‘ oder ‚Heidenlärm‘? Musikethnologische Forschung als Beitrag zum kulturellen Transfer im 19. Jahrhundert“, in: Celestini / Mitterbauer (Hgg.), *Ver-rückte Kulturen* (s. Anm. 3), S. 191-211. **24** Vgl. Scott, *From the Erotic* (s. Anm. 11), S. 79. **25** Walter Wiora, *Die vier Weltalter der Musik*, Stuttgart 1961, S. 22 [Hervorhebung d. Verf.]. **26** Riethmüller, „Antike Mythen“ (s. Anm. 15), S. 13. **27** Scott, *From the Erotic* (s. Anm. 11), S. 8. **28** Vgl. Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 158: „Leerstellen die sich einerseits aus der Zusammenhanglosigkeit des Quellenmaterials, andererseits und vor allem aus der Unbegründbarkeit und Offenheit des ästhetischen Urteils ergaben, wurden von Historikern mit Hilfe kombinatorischer Fantasie ausgefüllt“ bzw. „ideologisch mit Inhalten gefüllt“ (ebenda, S. 11). **29** In der Sekundärliteratur wurde diese Art historischer ‚Manipulation‘ verschieden benannt: „invention of tradition“ (Eric Hobsbawm / Terence Ranger (Hgg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983); „Historische Phantasie“ (Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge 1989, insb. S. 40), um nur zwei Beispiele zu nennen. Für Beispiele aus der Kultur- und Sozialanthropologie siehe John und Jean Comaroff (Hgg.), *Ethnography and the historical Imagination*, Boulder 1992.



in the intentional production of meaning.<sup>30</sup> In diesen Arbeitsbedingungen, also in der Abwesenheit von „(seemingly) incontrovertible source evidence“, vermischen sich für Glenn Stanley das Philologische und das Ästhetische.<sup>31</sup> Othmar Wessely betont, wie die alten Musikgeschichten sich „immer wieder zur Musik der Gegenwart des Verfassers“ in Beziehung setzen und so „die in der Renaissance beheimatete Antithetik der ‚musica antica e moderna‘ noch einmal in großartiger Weise lebendig werden“ lassen.<sup>32</sup> Matthew Head hingegen interpretiert die Rolle der Hypothese in der Historiographie der Aufklärung als „transgressive component [...] temporarily relaxing the burdensome legality of historical method. Standards of evidence and proof were temporarily put aside in a carnivalesque inversion of historiographical standards as though the writing of history had become part of the play element in culture“,<sup>33</sup> und setzt diese Art des Interpretierens auch im Bezug auf den historischen Begriff des musikwissenschaftlichen Positivismus fort:

*In writing and reading about conjecture, not only in the context of the Enlightenment but also [...] in that of musicological positivism, there is a sense of expansion in the boundaries of what is deemed a valid statement. The freeing exercise of personal opinion and fantasy, the transgression of standards of proof and evidence, are accompanied by a sense not only of liberation but of the possibility of change.<sup>34</sup>*

Ausgehend von diesen einleitenden Gedanken soll versucht werden, einige historiographischen Aussagen mithilfe des kulturwissenschaftlichen Begriffspaares ‚Identität/Alterität‘ zu reflektieren. Es handelt sich dabei einerseits um Textstellen, die direkt den Ursprung der Musik betreffen, andererseits um solche, die nur indirekt mit diesem Thema in Verbindung stehen, da nicht alle analysierten Quellen den Ursprung explizit behandeln.

## 2. Beispiele in der Musikgeschichtsschreibung

In einer Abhandlung aus dem Jahr 1939 über die Philosophien der Musikgeschichte fasst Warren Dwight Allen verschiedene Theorien über den Ursprung der Musik aus diversen Epochen der Historiographie zusammen. Der Ursprung der Musik wird darin wie folgt verortet:<sup>35</sup>

- in der göttlichen Schöpfung
- in Zahlen (Sphärenmusik)
- in der Imitation der Natur

---

**30** Said, *Beginnings* (s. Anm. 14), S. 5. **31** Stanley, „Historiography“ (s. Anm. 18), S. 547. **32** In der „Einleitung“ zu Giovanni Battista Martini, *Storia della musica*, 3 Bde., Bologna 1757-1781 (Reprint Graz 1967), Bd. 1, S. XXXI. **33** Matthew Head, „Birdsong and the Origins of Music“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 122/1 (1997), S. 1-23, hier S. 5. **34** Ebenda, S. 13. **35** Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History*, New York 1939, S. 48 und 183-227.

- in den Gefühlen und Emotionen des Einzelnen (in der Seele)<sup>36</sup>
- im „Genius“ oder Talent
- im Nationalbewusstsein
- im Klassenbewusstsein (Gruppensolidarität, die bei gemeinsamen Spielen oder Arbeiten entsteht)
- in religiösen Impulsen (Ehrfurcht; Rituale der Verehrung; Magie)
- im dramatischen Instinkt (in der leidenschaftlichen Rede, Sexualelektion, in Angstgefühlen, heroischen Narrationen, im Begehren nach sozialer Anerkennung)
- im Tanzinstinkt

Nicht alle aufgelisteten Erklärungsversuche kommen in der Historiographie des hier in Betracht gezogenen Zeitraums vor, auf einige dieser Punkte soll jedoch im weiteren Verlauf dieser Darstellung Bezug genommen werden.

### **2.1 Metamorphosen eines Topos: Der ‚Ursprung‘ im Paradies und das Religiöse als Neubeginn**

Allgemein führte die Verwendung der Bibel, die oft als historische und philologische Quelle für die Darstellung des Ursprungs der Musik herangezogen wurde, zu methodologischen Problemen. Paradoxerweise machte schon Giovanni Battista Martini, ein Geistlicher, in der Einleitung zu seiner *Storia della musica* darauf aufmerksam, dass die Heilige Schrift die Musik ganz flüchtig behandle.<sup>37</sup> Im selben Abschnitt zeigt er sich aber auch in Bezug auf die mythologisch basierte Geschichtsschreibung der Griechen skeptisch.<sup>38</sup> Gespalten gestaltet sich daher sein Diskurs über die Ursprünge der Musik. Im Kapitel *Della Musica dalla Creazione d'Adamo fino al Diluvio* wird zwar Jubal als Erfinder der Musik vorgestellt, im selben Kapitel wird aber hauptsächlich über die Ursprünge der musikalischen Instrumente und deren Materialität referiert.<sup>39</sup> Im ersten Kapitel des II. Bandes, *Dell'origine della Musica secondo gli antichi, e particolarmente secondo i Greci*, versucht sich Martini in einer Art Meta-Historie, in der er sehr distanziert die griechische Sicht der Geschichte Revue passieren lässt.<sup>40</sup>

Nimmt man aber die Bibel als unbestrittene musikhistorische Quelle, so kann der Ursprung der Musik nirgendwo anders als im Paradies liegen. Für Wilhelm Marpurg kann man daher „[...] die ersten Bewohner der Erde, Adam und Eva, unstreitig als die Erfinder der Tonkunst, wenigstens der Singmusik, betrachten“.<sup>41</sup> Johann Adolf Scheibe schließt sich dieser Meinung an, relativiert sie aber durch die Behauptung, dass Adam und Eva schon „kunstmäßig und nach zuvor erfundenen Regeln“ (eingeborenen Regeln)

<sup>36</sup> Über diesbezügliche Diskurse im französischen Kulturraum siehe Thomas A. Downing, *Music and the origins of language. Theories from the French enlightenment*, Cambridge 1995, und Christine Zimmermann, *Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1995. <sup>37</sup> Martini, *Storia della musica* (s. Anm. 32), Bd. 1, S. 3. <sup>38</sup> Ebenda <sup>39</sup> Ebenda, Bd. 1, S. 14-24. <sup>40</sup> Ebenda, Bd. 2, S. 1-6. <sup>41</sup> Marpurg, *Kritische Einleitung* (s. Anm. 19), S. 3.

gesungen hätten.<sup>42</sup> Dass die Idee eines biblischen, in erweitertem Sinne also religiösen Ursprungs der Musik eine Konstruktion des Historikers ist, basiert nicht nur auf quellen-spezifischen Argumenten, da die Bibel über den Ursprung der Musik schweigt und in der Beschreibung der Schöpfung von allem Akustischen abgesehen wird;<sup>43</sup> die Instrumentalisierung der Heiligen Schrift zu identitären (nationalistischen) Zwecken zeigt sich in folgender Interpretation Marpurgs schon im Keim:

*Ohne Zweifel sind diese Nachrichten [in der Bibel, Anm. d. Verf.] auch die zuverlässigsten, und, wenn sich nachher andre Völker, zumahl ausserhalb den Gränzen Asiens, und lange nach der Sündfluth, den Ursprung dieser Kunst [Musik, Anm. d. Verf.] zueignen wollen, und welches Volk hat nicht solches gethan, so kommen sie unfehlbar mit ihrer Rechnung zu späte.*<sup>44</sup>

Indirekt wird in diesem Zitat ein topografischer Dualismus suggeriert, indem die biblische Welt und ein undefiniertes Woanders („ausserhalb den Gränzen Asiens“) als kulturelle Räume, die um einen Primat kämpfen, gegenübergestellt werden, wodurch das ‚Andere‘ implizit ausgeschlossen bleibt. Die allgemeine Tendenz, das Autochthone der europäischen Kultur hervorzuheben und „möglichst viel als einheimisch und bodenständig [zu erweisen], als käme es darauf an, das ewige Abendland gegen den ewigen Orient auszuspielen“, wird noch 1961 von Walter Wiora kritisiert.<sup>45</sup>

In *Paradigm Lost: Musikhistorischer Diskurs zwischen 1600 und 1960* unterscheidet Burkhart Meischein für den im Titel seines Buches angegebenen Zeitraum vier Phasen der Musikgeschichtsschreibung. Die zweite davon, die Historiographie der Aufklärung, fällt mit der Abwendung von der barocken Geschichtsauffassung zusammen, deren Grundlage in der biblischen Offenbarung lag.<sup>46</sup> Für Glenn Stanley bringt das Ende des 18. Jahrhunderts „the gradual disappearance of the belief in divine origins, an increasing acceptance of the validity of secular music, and a strengthening interest in source studies“<sup>47</sup> mit sich. Dass die Musikhistoriographie mit dem Übergang von einer göttlich zentrierten zu einer menschlich orientierten Interpretation des Ursprungs die Tendenz zur Religiosität relativierte, ist aber für jeden einzelnen Fall kritisch zu hinterfragen.<sup>48</sup> Das religiöse (christliche) Element stellt nämlich eine konsensuelle Norm im historischen Denken dar und bleibt auch bei späteren Historikern in einer überarbeiteten Form, also nicht mehr als Grundmoment der Schöpfung, ein wesentliches Kriterium für die Aufnahme

---

<sup>42</sup> Johann Adolf Scheibe, *Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik*, Altona u.a. 1754 (Reprint München 1987), S. 78-79. <sup>43</sup> Vgl. Riethmüller, „Antike Mythen“ (s. Anm. 15), S. 22-26. <sup>44</sup> Marpurg, *Kritische Einleitung* (s. Anm. 19), S. 3-4. <sup>45</sup> Wiora, *Die vier Weltalter* (s. Anm. 25), S. 34. <sup>46</sup> Meischein, *Paradigm Lost*. (s. Anm. 6), S. 113. <sup>47</sup> Stanley, „Historiography“ (s. Anm. 18), S. 548. <sup>48</sup> Für Allen, *Philosophies* (s. Anm. 35), S. 86 überlebt die „divine-origin theory [...] as an explanation of the origins of genius.“



oder den Ausschluss aus dem geschichtlichen Narrativ. Das Beispiel der Musikgeschichte von Raphael Georg Kiesewetter<sup>49</sup> zeigt dies vielleicht am deutlichsten.

Burkhard Meischeins Periodisierung platziert Kiesewetter – in einer dritten Phase der Historiographie – unter der Bezeichnung „Romantik und Historismus“. Diese Art der Historiographie versuche, sich von der Aufklärung abzugrenzen, und kritisiere sehr stark das Konzept des Universalismus, bei dem die Fülle der ausgebreiteten Themen und die unterschiedslose Darbietung des heterogensten Materials den ideellen Wert der Geschichte für das Volk geschwächt hätten. Die Forderung der neuen Musikgeschichtsschreibung sei daher, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen.<sup>50</sup>

Raphael Georg Kiesewetters Historiekonzept ist fast 80 Jahre nach Wilhelm Marburg in einem und für einen ganz anderen kulturellen Kontext entstanden. In seiner Musikgeschichte, die dem universalistischen Modell den Rücken kehrt und im rechtfertigenden Untertitel (*Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, Wachstumes, stufenweise Entwicklung von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes*) klare Auskunft über ihren Umfang gibt, findet zwar die Behandlung des Themas ‚Ursprung der Musik‘ oberflächlich gesehen keinen passenden Platz. Aber als einer der ersten Historiker will Kiesewetter eine scharfe Zäsur im geschichtlichen Kontinuum erzwingen und schafft einen Bruch zwischen vorchristlicher und nachchristlicher Musik.<sup>51</sup>

*Es ist eine verfasste, eben so allgemein verbreitete als tief eingewurzelte Meinung, dass unsere heutige Musik aus jener der alten Griechen ausgebildet, dass sie eben nur die Fortsetzung derselben sey; [...] Die Wahrheit aber ist, dass die neue Musik nur in dem Maasse gedieh, als sie sich von den ihr aufgedrungenen griechischen Systemen zu entfernen anfang; und dass sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst damals erreichte, als es ihr gelang, sich auch noch der letzten Ueberbleibsel (wirklich oder conventionell dafür gehaltener) altgriechischer Musik vollends zu entledigen. [...] Sollte die schöne Kunst der Töne sich dereinst noch zu jener Vollkommenheit entfalten, deren Keim wohl überall in ihr lag, so musste sie dort untergehen, und anderwärts, ein andres Wesen, neu geboren werden. Die altgriechische Musik starb in ihrer Kindheit; ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig, je zur Reife zu gelangen.<sup>52</sup>*

---

**49** Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, Leipzig 1834. Zu Kiesewetter siehe Herfrid Kier, *Raphael Georg Kiesewetter. Ein Beitrag zur Geschichte des musikalischen Historismus* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 13), Köln 1968 und ders., „Raphael Georg Kiesewetter, Ahnherr der modernen Musikwissenschaft“, in: Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen Musik*, mit einem Vorwort von Herfrid Kier, Darmstadt 2010 (unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1846), S. v-xx. **50** Meischein, *Paradigm Lost*. (s. Anm. 6), S. 158. **51** Siehe Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 474f. **52** Kiesewetter, *Geschichte* 1834 (s. Anm. 49), S. 1.

In der zweiten Ausgabe der Musikgeschichte Kieseewetters aus dem Jahre 1846 wird die Endmetapher dieser Passage geändert. Es heißt nicht mehr „unfähig, je zur Reife zu gelangen“, sondern „schon prädestiniert nie zur Reife zu gelangen“,<sup>53</sup> eine Subtilität, die möglicherweise aus dem Gedanken entstanden sein könnte, dass die falschen Prämissen im Ursprung (eine Prädetermination), und nicht der Mangel an Fähigkeiten während der Entwicklung, zum Tode der griechischen Musik und der vorchristlichen Musik geführt hätten.

Wo Kieseewetter einen Bruch sichtbar macht, betonen andere Historiker Elemente der Kontinuität. Ganz anders nähert sich zum Beispiel Charles Burney der Rolle des Religiösen in der Entwicklung der Musik, indem er im zweiten Band seiner Musikgeschichte die Geburt und Entwicklung der christlichen Musik nicht als Neubeginn ansieht, sondern als ein Beibehalten des rituellen und prozessionellen Charakters der Musik im heidnischen Ritus.<sup>45</sup>

Eine Interpretation, und nicht die Quellenlosigkeit wie bei Martini, Burney oder Hawkins,<sup>55</sup> dient also Kieseewetter als Legitimierung, um die Ursprünge der Musik nicht untersuchen zu müssen bzw. eine potentielle Musik des Ursprungs als „das Nebelland der (toten) Musik der alten Völker“ abzufertigen,<sup>56</sup> eine These, die völlig im Widerspruch zu anderen zeitgenössischen argumentativen Vorgangsweisen steht, welche das Wesen des Ursprungs als notwendigen Auslöser der Entwicklung betrachteten.<sup>57</sup> Kieseewetter hingegen lässt die neue Musik bei den ersten christlichen Versammlungen als Bruch ohne jegliche Beeinflussung durch die Vergangenheit entstehen, denn – warum auch immer, Erklärungsversuche finden nämlich keine statt – „[d]er lebende Hauch altgriechischer [...] Musik konnte in die Gesänge der Christen nicht mehr übergehen“.<sup>58</sup>

Die musikhistorischen Interpretationen zum Ursprung des Gregorianischen Chorals wurden vermehrt in den Schriften von Leo Treitler analysiert.<sup>59</sup> Zusammenfassend stellt er einen ideologisch aufgeladenen Dualismus fest: Auf der einen Seite stehen diejenigen, die wie Kieseewetter keine Kontinuität mit der vorherigen Tradition postulieren, auf der anderen Seite die Nachfolger Rousseaus, die keinen Bruch mit der griechischen Musik und Theorie sehen wollen. Kieseewetters Interpretation wird in der Lektüre Treitlers

*ground for a nationalistic even racist narrative that began to be spun out later in the nineteenth century, and especially in the twentieth, but alongside a transformation in*

---

**53** Kieseewetter, *Geschichte* 1846 (s. Anm. 49), S. 1 **54** Charles Burney, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 Bde., London 1776-1789 (Reprint Baden-Baden 1958), Bd. 2, S. 411. **55** John Hawkins, *A general history of the science and practice of music*, London 1776, a new edition with the author's posthumous notes, Bd. 1, London 1875, hg. und mit Register versehen von Othmar Wessely (Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, Bd. 5), Graz 1969. **56** Kieseewetter, *Geschichte* 1834 (s. Anm. 49), S. 11. **57** Rehding, „The Quest“ (s. Anm. 17), S. 353. **58** Kieseewetter, *Geschichte* 1834 (s. Anm. 49), S. 3. **59** Siehe z.B. Leo Treitler, „The Politics of Reception. Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past“, in: *Journal of the Royal Musical Association* 116/2 (1991), S. 280-298.

*European ideas about the character and origins of ancient Greek culture that could have obviated those very arguments by assuaging the otherness that Kiesewetter could not square with his sense of ‚our music‘.<sup>60</sup>*

## **2.2 „Wir haben [...] nicht nöthig, den Ursprung der Musik in Dingen außer uns zu suchen.“<sup>61</sup> Forkels Erkundungen in der ästhetischen und musiktheoretischen Gegenwart**

*Alles, was man mit Gewissheit vom Ursprung der Musik sagen und behaupten kann, ist ungefähr nur so viel: daß die Musik ein eben so nothwendiger Theil unsers Wesens ist, als unsere Sprache. Sie ist die Sprache unsers Herzens, und den Keim derselben bringt jeder Mensch, bey seinem Eintritt in diese Welt, mit sich. [...] Wer sich daher einen wirklichen Erfinder der Musik denkt, denkt sich etwas, was nie war, und nie seyn konnte. Die Natur [...] hat überall nur den Saamen ausgestreut. [...] Alle Künste und Wissenschaften müssen ebensowol als die Menschen selbst, erst einige Zeit hindurch in einem gewissen Stand der Kindheit seyn, ehe sie sich allmählich durch die Stufen des Knaben- und Jünglings-Alter hinauf zur männlichen Reife, zum Stand der für sie möglichen Vollkommenheit heben können.<sup>62</sup>*

Forkels Darstellung der Geschichte beruht auf zwei Interpretationsmustern, die im wissenschaftlichen Diskurs seiner Epoche entstehen und sich durchsetzen:<sup>63</sup>

Geschichte ist zielgerichtete Entwicklung (Teleologie), deren Wesen und Auslöser im Menschen bzw. in der Natur zu suchen sei. Fortschrittsidee und Emanzipationsgedanke bestimmen das Geschichtsbild, das die Historie als Geschichte der Befreiung der Menschheit versteht.<sup>64</sup> Insofern entzieht sich auch Forkel der unmöglichen Rekonstruktion eines Ursprungs und macht sich auf die Suche nach der Vergangenheit in der Gegenwart. Es ist also bei ihm „nicht von dem ersten Ursprung der Musik die Rede, der bey allen Völkern der ganzen Erde zu finden ist, aber vielmehr davon welches Volk des Altherthums diese Kunst zuerst auf einen gewissen Grad der Vollkommenheit gebracht habe.“<sup>65</sup>

Ferner macht Forkel von der Metaphorik des Organismus Gebrauch,<sup>66</sup> wobei dieses Konzept noch in einer simplifizierten Form – als lineare und geschlossene Entwicklung –

---

<sup>60</sup> Ebenda, S. 283. <sup>61</sup> Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 Bde., Leipzig 1788-1801 (Reprint Graz 1967), Bd. 1, S. 71. <sup>62</sup> Ebenda, Bd. 1, S. 69. <sup>63</sup> Über Forkels theoretische Begriffe siehe Tibor Kneif, „Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte“, in: *Die Musikforschung* 16/3 (1963), S. 224-237. <sup>64</sup> Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 12. <sup>65</sup> Forkel, *Allgemeine Geschichte* (s. Anm. 61), Bd. 1, S. 70-71. <sup>66</sup> Zum Gebrauch der Metapher des Organismus in der Musikwissenschaft, Musiktheorie und Musikästhetik siehe Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 25), München 1984; Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795-1850* (Marburger Beiträge zur

intendiert wird, und nicht als Vorstellung des Wucherns, so wie etwa Adolf Bernhard Marx das Naturdenken Goethes in seinen musiktheoretischen Schriften rezipiert hat.<sup>67</sup>

In den ersten Zeilen seiner Musikgeschichte stellt Forkel daher folgende Behauptung auf:

*In den ersten Zeitaltern, bey den ersten Völkern der Erde, erscheint [die Musik, Anm. d. Verf.] gleichsam in ihrer Kindheit; nur die ersten und einfachsten Theile des Ganzen werden bemerkt. In den zunächst folgenden Zeitaltern, bey etwas kultivierten Nationen, sind jenen wenigen Theilen, jenen ersten Elementen noch einige beygefügt, ohne daß man dadurch der Vollkommenheit des Ganzen um etwas beträchtliches näher gekommen wäre. Endlich kann bey noch spätern und ausgebildeteren Völkern diese Vernehmung der einzelnen Theile mehr oder weniger ansehnlich seyn, ohne daß vielleicht ein einziges die Summe aller zum ganzen gehörigen Theile vereinigt und dadurch ein Bild der höchsten Vollkommenheit der Kunst darstellt.*<sup>68</sup>

Im zitierten Abschnitt skizziert Forkel einen Dualismus von Natur- und Kulturvölkern (in seiner Wortwahl „erste“ und „ausgebildete“ Völker) und bringt ihn metaphorisch mit den verschiedenen Menschenaltern in Verbindung. In Abwesenheit von historisch-archäologischen Quellen kann nach dieser Auffassung die Musik der Naturvölker Auskunft über den „original character of music“<sup>69</sup> geben. Es sei dies die Kindheit einer Kultur; im Unterschied zu den Kindern jedoch wird den Naturvölkern wenig oder gar keine Möglichkeit zur Entfaltung und Entwicklung zugestanden. Sie würden auf einer Skala, mittels derer Komplexität interpretiert und wahrgenommen wird, immer auf der niedrigsten Stufe verweilen. Folgt man der Interpretation Hentschels, so ist für Forkel die beste Musik die der privilegierten Klassen und die Geschichte der ‚guten‘ Musik die Geschichte der Musik sozial privilegierter Klassen: „Die Pole, zwischen denen sich bei Forkel die Entwicklung der Musik abspielte, wurden wie jene der Menschheit überhaupt durch die Begriffsfelder roh, wild, unkultiviert, beziehungsweise gebildet und kultiviert bezeichnet [...]“.<sup>70</sup> Timothy Rice hat sich kritisch über dieses Modell der Geschichtsschreibung geäußert:<sup>71</sup> Einer Geschichte der Musik, die dualistisch konstruiert ist (westliche Musikgeschichte vs. ‚andere‘ Musikgeschichte), sollten pluralistische Modelle entgegengesetzt werden, die im Sinne Franz Boas partikularistisch bestimmt sind – eine Vielfalt spezifischer Musik-

---

Musikwissenschaft, Bd. 6), Kassel 1990; Barbara Boisits, „Organologische Modelle in der frühen Musikwissenschaft“, in: dies. / Sonja Rinofner-Kreidl (Hgg.), *Einheit und Vielheit. Organologische Denkmodelle in der Moderne* (Studien zur Moderne, Bd. 11), Wien 2000, S. 255-271. **67** Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 Bde., Leipzig 1837-1847; ders., „Die Form in der Musik“, in: *Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen*, Bd. 2, Leipzig 1856, S. 21-48. Zur Rezeption der Naturschriften von Goethe in der Musik vgl. Gary William Don, *Music and Goethe's Theories of Growth*, Ann Arbor 1991. **68** Forkel, *Allgemeine Geschichte* (s. Anm. 61), Bd. 1, S. 1. **69** Rehding, „The Quest“ (s. Anm. 17), S. 357. **70** Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 227-228. **71** Timothy Rice, „La storia della musica nella tradizione orale: una conoscenza possibile?“, in: Jean-Jacques Nattiez (Hg.), *Enciclopedia della musica*, Bd. 3: *Musica e culture*, Torino 2003, S. 97-125.

geschichten, die nicht dem Kontext einer universalen Geschichte einzuordnen seien.<sup>72</sup> Leo Treitler führt in der Diskussion über binäre Modelle in der Geschichtsschreibung die verschiedenen Formen von Dualismen auf die Grundmatrix „gender duality“ zurück. Dichotomien von „self“ und „other“ können sich für ihn als „dualities of ethnicity, nationality, race“ ausdrücken, und davon abgeleitet als „duality of the rational and the sensual“.<sup>73</sup> Frank Hentschel bemerkt, wie „Wilde“ im Prozess der „Menschwerdung des Menschen“<sup>74</sup> in teleologischen Historie-Konzepten auf das tiefste Entwicklungsstadium gesetzt und in einer theoretischen und ästhetischen Definition in der Sphäre des Sinnlichen und der Körperlichkeit verortet werden. Forkels musikalische Kulturgeschichte nahm also den Blickwinkel einer höher stehenden oder besseren Kultur ein, um zurück in die Geschichte zu schauen, bis zu einem eventuellen möglichen Ursprung.<sup>75</sup> Dieses interpretative Vorgehen wird von Hentschel als Konstante definiert:

*Der eigene Musikbegriff diente erstens als Leitidee einer kulturgeschichtlichen [...] Fortschritts- oder Entwicklungsgeschichte [...] und er verstellte zweitens die Einsicht in das Andere fremder Kulturen, verhinderte also Relativismus und begünstigte verschiedene Formen kultureller Arroganz, die sich in Ethnozentrismus ausdrückten.<sup>76</sup>*

In Forkels Historie-Konzept wird die Musik des Ursprungs als „eintönig“ definiert, wobei Eintönigkeit nach Forkels musiktheoretischem Paradigma der Tonalität mit Zusammenhanglosigkeit zu übersetzen ist: „Es wird in so fern eintönig genannt, als die wenigen Töne einer solchen Musik keinen Zusammenhang unter einander gehabt haben“.<sup>77</sup> Forkel fragt sich, ob eine solche Musik, „die sowohl in den rhythmischen als melodischen Verhältnissen gänzlich von der unsrigen abweicht, wirklich schön habe sein können“.<sup>78</sup>

Forkel versucht den Menschen dieser ersten Periode der Musikgeschichte zu beschreiben. Dieser sei „[...] ein bloß leidendes Geschöpf“ und „seine Seele [...] noch nicht in Thätigkeit gesetzt“.<sup>79</sup>

*Sinnliche Eindrücke sind also noch die einzigen, die er einnehmen kann; anderer Eindrücke, wobey sein Geist erst vergleichen, und aus der Bemerkung eines Verhältnisses oder Ebenmaaßes Vergnügen schöpfen muß, ist er noch nicht fähig. [...] Hieraus erklärt sich's, warum wir bey allen wilden und rohen Nationen ein so großes Wohlgefallen am Geräusch lärmender Instrumente, [...] und an einem sehr lauten wilden Geschrey finden.<sup>80</sup>*

---

<sup>72</sup> Ebenda, S. 101. <sup>73</sup> Leo Treitler, „Gender and Other Dualities“, in: Ruth A. Solie (Hg.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley 1995, S. 23-45, hier S. 23-24. <sup>74</sup> Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 226. <sup>75</sup> Ebenda, S. 172. <sup>76</sup> Ebenda, S. 160. <sup>77</sup> Forkel, *Allgemeine Geschichte* (s. Anm. 61), Bd. 1, S. 5. <sup>78</sup> Ebenda, Bd. 1, S. 387. <sup>79</sup> Ebenda, Bd. 1, S. 3. <sup>80</sup> Ebenda.



„Fremde Musik wird vor dem Hintergrund des eigenen kulturellen Kontextes gehört und interpretiert, da sie jedoch den Normen der eigenen Musiktradition widerspricht, erweckt sie den Eindruck von Chaos und Lärm.“<sup>81</sup> Diese Interpretation von Gregor Kokorz trifft auch auf das Verständnis fremder Musik bei Forkel zu.

Forkel setzt seine Beschreibung des Menschen des Ursprungs fort:

*[...] der Mensch kann in seinem ersten Zustand noch keine Vorstellungen und Begriffe mit den Empfindungen verbinden. Dies lernt er sehr spät, und kann daher keinen Unterschied an den Tönen bemerken. Das einzige Mittel, [die] einfachen Töne unterhaltend zu machen, war der Rhythmus. So schlecht nun übrigens diese rohe, barbarische Musik an sich selbst ist, so dient sie doch ungebildeten Völkern zum Nutzen, zur Ergötzung und Unterhaltung auf mancherley Art. Sie brauchen sie, mit Tanz verbunden, nicht nur zu häuslichen und gesellschaftlichen Ergötzlichkeiten, sondern auch bey gottesdienstlichen Festen, und bey ihren Kriegen.<sup>82</sup>*

Forkel versucht in seiner Musikgeschichte, Vergangenheit und Gegenwart in seinen kritischen Betrachtungen zweckmäßig in Verbindung zu bringen, wie eine ähnlich negativ konnotierte Interpretation der Tanzmusik seiner Epoche zeigt:

*Man kann hieraus beurtheilen, was man von der neuen Wendung zu halten hat, die der musikalische Geschmack seit einigen Jahrzehnten genommen hat, nach welcher er sich immermehr zur Ähnlichkeit mit der Tanzmusik neigt und dadurch nothwendig allen höhern und edlern Styl verdrängen muß, oder größtentheils schon verdrängt hat. Diese Wendung haben wir hauptsächlich der neuen komischen Operette zu verdanken.<sup>83</sup>*

Musik mag zwar nach Forkels universaler Idee aus dem Herzen kommen und den Weg zum Herzen suchen,<sup>84</sup> die Musik der Vergangenheit hält er trotzdem für eine „Volksache“, „für sehr dürftigen Ausdruck“ und nicht „für eigentliche Kunst nach unsern Begriffen“, wie es Carl Philipp Emanuel Bach in einer Rezension der Musikgeschichte Forkels im *Hamburgischen Unpartheyischen Correspondenten* vom 9. Januar 1788 formuliert.<sup>85</sup> Genaugenommen, setzt Carl Philipp Emanuel Bach seine Rezension fort, konnte die Musik

*ohne Harmonie, die keinem alten Volke bekannt war, [...] unmöglich aus eigenen Kräften wirken, sondern musste sich eben aus Mangel eigener zusammenhängenden*

---

<sup>81</sup> Kokorz, „Teufelsmusik“ (s. Anm. 23), S. 191. Zur verwandten Frage nach der Angemessenheit westlicher politikwissenschaftlicher Begriffe und Methoden zur Erforschung nicht-westlicher politischer Systeme siehe Manfred Mols, „Universale oder kulturspezifische Kategorien und Theorien? Bemerkungen aus politikwissenschaftlicher Sicht“, in: Manfred Bocker / Heino Heinrich Nau (Hgg.), *Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des interkulturellen Dialogs*, Darmstadt 1997, S. 225-240. <sup>82</sup> Forkel, *Allgemeine Geschichte* (s. Anm. 61), Bd. 1, S. 5. <sup>83</sup> Ebenda, Bd 2, S. 2 (s. Anm. 61). <sup>84</sup> Ebenda, Bd. 1, S. 71. <sup>85</sup> Zit. nach Othmar Wessely, „Vorwort“, in: Forkel, *Allgemeine Geschichte* (s. Anm. 61), S. XVIII.

*Ausdrücke an Poesie, Tanz u.s.w. so fest anschmiegen, dass sie uns fast stets nur in dieser Gesellschaft erscheint.*<sup>86</sup>

Wie nahe sich die ästhetischen Konzeptionen Forkels und die seines Rezensenten Bach (hauptsächlich ja Komponist und Theoretiker im Bereich der modernen Tasteninstrumente seiner Epoche) stehen, kann auch aus Forkels Verweis auf die zeitgenössischen Klavierinstrumente abgelesen werden. Darin wird Harmonie (implizit gemeint ist tonale Harmonie) als letztes Vervollkommnungsmittel der Kunst interpretiert, das „erst im männlichen Alter derselben erfunden werden“ konnte und „hauptsächlich eine Folge von der Erfindung unserer Clavierinstrumente“ sei.<sup>87</sup>

Forkels auf Wachstum zielender Universalismus führt teleologisch zur modernen Harmonie und zur zeitgenössischen Musik seiner Epoche. Seine Schwierigkeit, die Musik der fernen Vergangenheit zu beurteilen, liegt also nicht im Mangel an Quellen begründet, sondern im Umstand, dass die ganz anderen Intervallrelationen und Tonleitern ihm keine aufschlussreichen Ergebnisse über den Fortschritt in der Musik liefern konnten.<sup>88</sup>

Ähnliche Urteile, unter der Voraussetzung entstanden, dass das einzige theoretisch akzeptierbare Universum das der Tonalität sei und dieses auch für die Beschreibung und Bewertung von nicht-tonaler Musik verwendet werden könne, finden sich vermehrt in der musikhistorischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Kiesewetter konnte zum Beispiel eindeutig behaupten, dass sich die „abweichende Richtung der sich mächtig durcharbeitenden europäisch-occidentalischen Musik von jener aller alten Völker erst dann recht bedeutend [unterschied], als in ihr die Harmonie, oder der sogenannte Contrapunkt, [...] eingeführt wurde.“<sup>89</sup>

Eine Musik ohne diese Merkmale, die „weder den alten Völkern bekannt [waren], noch [...] bis heute bei den seit Jahrtausenden civilisierten, im Besitze recht sinnreich (nach ihrer Weise) ausgebildeter musikalischer Theorien befindlichen, und ihre Musik leidenschaftlich liebenden Völkern Asiens“ sich finden,<sup>90</sup> ist für Kiesewetter kaum vorstellbar. Das musiktheoretisch ‚Andere‘ wird nicht akzeptiert,<sup>91</sup> bzw. werden – der Interpretation von Gregor Kokorz zufolge – die Differenz zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Anderen‘ nicht gesehen und die Austauschprozesse geleugnet, um die eigene kulturelle Stabilität nicht zu gefährden. Die Anerkennung einer Differenz hieße nämlich, „den eigenen Standpunkt zu relativieren und die absolute Gültigkeit des europäischen Tonsystems

---

<sup>86</sup> Ebenda. <sup>87</sup> Forkel, *Allgemeine Geschichte* (s. Anm. 61), Bd. 1, S. 16. <sup>88</sup> Siehe auch. Stanley, „Historiography“ (s. Anm. 18), S. 549. <sup>89</sup> Kiesewetter, *Geschichte* 1834 (s. Anm. 49), S. 8. <sup>90</sup> Ebenda. <sup>91</sup> Vgl. Boisits, „Organologische Modelle“ (s. Anm. 66), S. 266-267 für die Analyse ähnlicher musiktheoretischer Verweigerungsprozesse in der Musikethnologie von Richard Wallaschek. Zu Richard Wallaschek, der durch komparativistische Analysen der Musik der Naturvölker zeigen wollte, dass die Qualitäten der zeitgenössischen westlichen Musik auf Notwendigkeit und Universalismus beruhen, siehe auch Rehding, „The Quest“ (s. Anm. 17), S. 358-359.

in Frage zu stellen“.<sup>92</sup> Die Verweigerung anderer Musiksysteme kann in Kiesewetters Musikverständnis paradoxe Züge einnehmen. In seiner Rezeption der arabischen Musik zum Beispiel war er fest davon überzeugt, dass diese Musik eine ganz andere hätte sein müssen als die in der arabischen Theorie beschriebene:<sup>93</sup> Die „orientalischen Schriftsteller“ hätten nämlich „fabelhafte [...] Erzählungen und Traditionen [...] von den Wundern ihrer Musik“ überliefert.<sup>94</sup>

Zu Forkel ist noch anzumerken, dass er nicht nur, wie in den angeführten Beispielen diskutiert, den musiktheoretischen und musikästhetischen Ideen seiner Zeit verpflichtet ist. Versucht er, die Entwicklung der Musik vom Ursprung an eingehend zu untersuchen, so sind seine Worte den politischen und sozialen Idealen seiner Zeit verbunden: Sie artikulieren „bürgerliche Ideale und Werte“ und propagieren „bürgerliche Verhaltensweisen“, was für Burkhard Meischein generell ein Merkmal der spätaufklärerischen Musikgeschichtsschreibung darstellt.<sup>95</sup>

*[D]er Saamen der Künste [liegt] in dem Herzen aller einzelnen Glieder eines Volks zugleich. [...] Die sogenannten Erfinder in jenen ersten Zeiten, scheinen daher auf keine Weise mehr oder weniger gewesen zu seyn, als solche Glieder eines Staats, die durch frühern Anfang in irgend einer Kunst, ihre Zeitgenossen an Geschicklichkeit darin übertrafen, und aus dieser Ursache im Stande waren, für andere, die ähnliche Versuche machen wollten, Vortheile und Regeln anzugeben, durch deren Befolgung sie ihnen gleich kommen konnten.*<sup>96</sup>

In den Anfängen der Kunst stellt sich Forkel „Glieder eines Staates“ vor, die für andere Glieder Regeln aufstellten und Ratschläge gaben. Ferner hatte die Musik des Ursprungs für Forkel die Funktion,

*schon in den früheren Zeiten [...] die Bande der ersten gesellschaftlichen Verbindungen fester zu knüpfen. Die bekannten Fabeln von Hermes, Orpheus, Amphion [...] bestätigen dieß hinlänglich. Die Löwen, welche sie bezähmten, die Felsen und Bäume, welche sie durch ihre Musik bewegten, waren nichts als rohe wilde Menschen, welche die gesellschaftliche Verbindung mehrerer Familien noch nicht kannten, [...] Hermes, Orpheus, Amphion [...] waren also nichts anders, als solche weise Menschen, die die Kraft der Musik aufs menschliche Herz zuerst bemerkten, und für ihre Zeitgenossen einen wohlthätigen Gebrauch davon machten. Sie wecken dadurch menschliche Gefühle für Ruhe, Frieden und gesellschaftliche Glückseligkeit in den Gemüthern*

<sup>92</sup> Kokorz, „Teufelsmusik“ (s. Anm. 23), S. 197. Für eine erkenntnistheoretische Auseinandersetzung mit diesem Thema, siehe Dieter Mersch, „Vom Anderen reden. Das Paradox der Alterität“, in: Brocker / Nau (Hgg.), *Ethnozentrismus* (s. Anm. 81), S. 27-45. <sup>93</sup> Kokorz, „Teufelsmusik“ (s. Anm. 23), S. 192f. <sup>94</sup> Raphael Georg Kiesewetter, *Die Musik der Araber*, Leipzig 1842, S. 75, zit. nach Kokorz, ebenda, S. 199. <sup>95</sup> Meischein, *Paradigm* (s. Anm. 6), S. 139. <sup>96</sup> Forkel, *Allgemeine Geschichte* (s. Anm. 61), Bd. 1, S. 70-71.

*auf, [...] und leiteten dadurch allmählich die Menschen zu solchen gesellschaftlichen Vereinigungen, die in der Folge die Grundlage großer und gebildeter Staaten geworden sind.*<sup>97</sup>

### **2.3 „Unsere heutige Musik“:<sup>98</sup> Ethnozentrismus durch Ausgrenzung und Distanzierung<sup>99</sup>**

Die Vorlesungen von Franz Brendel, die in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts für ein Publikum von „gebildeten“<sup>100</sup> Dilettanten und Laien<sup>101</sup> gedacht waren und später in Buchform erschienen sind, können als Synthese des Denkens Forkels und Kiesewetters gelesen werden, als Verschmelzung des Fortschrittsgedankens mit einem religiös konnotierten Ethnozentrismus.<sup>102</sup> Die erste Vorlesung seines Werkes widmet sich, ähnlich wie Kiesewetter, den Anfängen der christlichen Musik. Die ältere Musik wird bei Brendel „gewissermaßen nur als Vorbereitung“ für die Gegenwart interpretiert,<sup>103</sup> wobei die musikalische Gegenwart von Brendel des Öfteren als „unsere“ Musik apostrophiert wird.<sup>104</sup> Fortschritt ist daher für ihn kein abstraktes Ideal, da er seinen Ankunftspunkt in der Gegenwart findet, im Neuen, das aber von Brendel lediglich in einer einzigen Form gewürdigt wird, nämlich als das eigene Neue, wie auch die folgende Interpretation von Erich Reimer aufzeigt, die sich auf die Rolle der deutschen zeitgenössischen Musik in Brendels Geschichtsbild bezieht:

*Die Vorstellung von der weltgeschichtlichen Sendung der deutschen Musik tritt bei Brendel noch stärker hervor, wenn er das zunächst als allgemeingültig vorgestellte geschichtsphilosophische Schema „Aufstieg – Blüte – Verfall“ auf die deutsche Musik nicht vollständig anwendet, vielmehr der deutschen Musik eine unbegrenzte Zukunft voraussagt.*<sup>105</sup>

Brendels Teleologie stützt sich auf die Philosophie Georg Wilhelm Friedrich Hegels,<sup>106</sup> er macht jedoch keinen Gebrauch von der historischen Dreiteilung (Vorantike/symbolisch –

---

<sup>97</sup> Ebenda, Bd. 2, S. 2-3 [Hervorhebungen d. Verf.]. <sup>98</sup> Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten an bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1852, vierte neu durchgesehene und vermehrte Aufl. Leipzig 1867, S. 8. <sup>99</sup> Die Definition „Ethnozentrismus durch Ausgrenzung“ ist aus Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 224 übernommen. <sup>100</sup> Brendel, *Geschichte* (s. Anm. 98), S. VIII und 1. <sup>101</sup> Ebenda, S. VII. <sup>102</sup> Allgemeines über Franz Brendels Geschichtskonzept in Johannes Besser, „Gedanken zur Geschichtsschreibung Franz Brendels“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift. Pädagogisches Institut Zwickau. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 2/1 (1966), S. 119-134. <sup>103</sup> Brendel, *Geschichte* (s. Anm. 98), S. IX. <sup>104</sup> Ebenda, z.B. S. 7-9 und 84. <sup>105</sup> Erich Reimer, „Nationalbewusstsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800-1850“, in: *Die Musikforschung* 46/1 (1993), S. 17-31, hier S. 29. <sup>106</sup> Johannes Besser, „Die Beziehungen Franz Brendels zur Hegelschen Philosophie“, in: Hans Joachim Moser / Eberhard Rebling (Hgg.), *Robert Schumann. Aus Anlass seines 100. Todestages*, Leipzig 1956, S. 84-91. Siehe auch Reimer, „Nationalbewusstsein“ (s. Anm. 105), S. 19 und 27-28. Allgemeines über den Einfluss Hegels auf die musikalische Geschichtsschreibung in Meischein, *Paradigm* (s. Anm. 6), S. 184-189.

Antike/klassisch – Christentum/romantisch) der hegelschen Ästhetik. Stattdessen führt er eine an Forkel angelehnte dreiteilige Periodisierung ein. Im Unterschied zu diesem aber setzt sich Brendel in seinem ersten zeitlichen Abschnitt nicht mit dem Ursprung der Musik auseinander, der ihm nur dazu dient zu zeigen, wie sich das Christentum durch technische Erneuerungen (Aufstellung von Tonleitern) einen geeigneten Boden für die Entfaltung der Tonkunst und der neuen Musik geschaffen hätte.<sup>107</sup>

Brendel übernimmt kritiklos Ansätze von Kiesewetter und beschäftigt sich in seiner Musikgeschichte „mit der Geschichte der christlichen Musik, in dem doppelten Sinne, dass nicht bloß die Tonkunst der vorchristlichen, sondern auch die der späteren nicht-christlichen Völker *ausgeschlossen* ist“,<sup>108</sup> weil die christliche Kunst „wie natürlich“<sup>109</sup> die einzig vollendete sei, die sich „zur Würde einer wahrhaften Kunst“ entwickelt habe:<sup>110</sup>

*Was die letzteren [nichtchristliche Völker, Anm. d. Verf.] betrifft, so können, wie natürlich, die Leistungen dieser auch nicht entfernt in Vergleich kommen mit der hohen Vollendung der christlichen Kunst; hier allein erscheint die Tonkunst zur Würde einer wahrhaften Kunst entwickelt.*<sup>111</sup>

Ferner nimmt Brendel Anleihen bei Forkel, wenn er auf die Wichtigkeit des „Gemüths“ für die Entwicklung der Musik zu sprechen kommt:

*Die glücklich begabten, feinen, scharfsinnigen Griechen [...] besaßen zwar eine sehr ausgebildete Musik; nicht Ungeschick, Talentlosigkeit waren die Ursachen der geringen Erfolge; die Musik indess befand sich dort in einem Boden, der überhaupt nicht für sie der geeignete war.*<sup>112</sup> *Die Tonkunst ist die Kunst des Gemüths, sie spricht als solche die innersten Tiefen der Seele aus; die innere Welt ist aber erst durch das Christentum erschlossen worden.*<sup>113</sup>

Diese Argumentation Brendels erweist sich als auffallend problematisch und schwammig, wenn sie mit anderen Textstellen verglichen wird, zu denen sie in krassem Widerspruch steht. In der vierten Vorlesung von Brendels Buch wird u. a. die Geburt der Oper in Italien und die Rolle der „Camerata de' Bardi“ thematisiert. Brendel hebt hier „die Bemühung jener Männer, die Musik des griechischen Trauerspiels wieder aufleben zu machen,“ hervor.<sup>114</sup> Auch Kiesewetter weist auf den Versuch der Wiederbelebung einer vermuteten Musik der griechischen Tragödie hin, wie er um 1600 durch die Versammlung von Künstlern und Gelehrten unternommen wurde, die sich in Florenz im noblen Hause des Grafen Bardi trafen, doch ist ihm diese historische Angelegenheit nicht mehr wert als eine

---

**107** Brendel, *Geschichte* (s. Anm. 98), S. 33. **108** Ebenda, S. 8 [Hervorhebung d. Verf.]. **109** Ebenda. **110** Ebenda, S. 9. **111** Ebenda, S. 9-10. **112** Man beachte hier die Übernahme der Argumentationsweise Kiesewetters aus den zwei Fassungen seiner Musikgeschichte (s. Anm. 52 und 53). **113** Brendel, *Geschichte* (s. Anm. 98), S. 9. **114** Ebenda, S. 84.



flüchtige Notiz.<sup>115</sup> Ganz anders entwickelt hingegen Brendel das, was er als „Genieblitz des Jahres 1600“<sup>116</sup> apostrophiert. In diesem Zusammenhang postuliert er „die allem Christlichen tiefeingeborene Sehnsucht nach Griechenland [und] die ihm innewohnende Ahnung, dass es dort seine Ergänzung zu suchen hat“.<sup>117</sup> Plötzlich werden Christentum und griechische Antike zu wesentlichen und unentbehrlichen Teilen der Identität einer Kultur:

*Das Princip der neueren Zeit ist die Ineinsbildung der griechischen und der früheren christlichen Weltanschauung. Diese Durchdringung beider Seiten ist es, welche in Raphael's Werken bezaubert, [...] die Durchdringung war es, welche Goethe nach seiner italienischen Reise auf den Höhepunct seines Schaffens führte und eine völlige Umwandlung seines Wesens bewirkte [...]. Die politische und sociale Umgestaltung der Gegenwart ist ebenfalls zum Theil in diesem Sinne aufzufassen. Auch das moderne Leben strebt noch fortwährend dahin, sich durch Elemente des griechischen zu ergänzen, und wir werden, bevor diese Aufgabe erreicht ist, zu einem befriedigenden Abschluss nicht gelangen. Griechenland nun hat genau denselben Einfluss, welchen es auf die allgemeine geistige Gestaltung des Abendlandes erlangt hat, auf unsere Musik geäußert; auch unsere Tonkunst ist erst durch griechische Einflüsse, durch die Bemühungen jener Männer, sich das Wesen der antiken Musik deutlich zu machen, zu höherer Reife gelangt. [...] Früher hatte Griechenland das Emporkeimen der christlichen Musik nur gehemmt, jetzt war der Zeitpunkt gekommen, wo nicht mehr eine Seite auf Kosten der anderen sich geltend machen konnte, sondern beide, gleichberechtigt, in inniger Durchdringung eine neue Epoche begründeten.<sup>118</sup>*

Suchen wir bei Brendel den Ursprung der Künste, so finden wir ihn in der Religion:

*Wir finden, wenn wir den Ursprung und Fortgang der Kunst auch nur flüchtig ins Auge fassen, überall diese Wahrnehmung bestätigt. In der ersten Periode ihres Daseins namentlich weilen die Künste fast ausschliesslich in den Hallen der Kirche als Dienerinnen des Göttlichen und Vermittlerinnen seiner Herrlichkeit.<sup>119</sup>*

Gleichzeitig aber versteht Brendel Entwicklung als Befreiung, als Fortschreiten vom Natürlichen zum Geistigen, und daher setzt er einen zweiten Ursprung in der Natur voraus, aus dem sich jedoch der Mensch und die von ihm produzierten Künste lösen sollten, um Vollkommenheit zu erreichen:

*Die Entwicklung des Menschengeschlechts zeigt uns das interessante Schauspiel der Befreiung des Geistes aus den Banden des Natürlichen, welche ihn anfangs fesselten; sie zeigt uns die Erhebung des menschlichen Bewusstseins aus seiner frühesten*

---

<sup>115</sup> Kiesewetter, *Geschichte* 1834 (s. Anm. 49), S. 74. <sup>116</sup> Brendel, *Geschichte* (s. Anm. 98), S. 84. <sup>117</sup> Ebenda. <sup>118</sup> Ebenda, S. 84-86. <sup>119</sup> Ebenda, S. 130.

*Versunkenheit in das Natürliche zur Existenz des Geistes in Geistesgestalt. Wir haben bei dieser Entwicklung die Anschauung, wie der Mensch sich aus den thierischen Zuständen, mit welchen seine Geschichte beginnt, mehr und mehr herausarbeitet und sich als Mensch erfassen lernt, und erblicken in diesem Fortgange ein rastloses Weiterschreiten von dem Unvollkommenen zum Vollkommenen [...]. Die Geschichte ist ein prachtvoller, zum Himmel emporstrebender Bau, dem die weltgeschichtlichen Völker und die grossen Individuen als Bausteine dienen, ein Bau, welchen jedes später folgende, bei dem Fortschritt betheiligte Volk höher emporhürmt.<sup>120</sup>*

In diesem Prozess des „Herausarbeiten[s] aus den thierischen Sympathien“<sup>121</sup> zeigen die Künste „in ihrer geschichtlichen Folge den Fortschritt vom Aeusseren zum Inneren, von schwerer, Raum erfüllender Materie, vom Uebergewicht des Aeusseren zum Hinabsteigen in die Tiefen des Geistes, der dadurch immer mehr in der ihm angemessenen Gestalt erscheint“.<sup>122</sup> Was Brendel noch im Abstrakten und im Sinne des hegelschen Fortschrittsideals als tierischen Zustand der Menschheit definiert, wird von anderen Historikern – wie im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird – mit konkreten Völkern assoziiert und als Begriff eines geschichtlichen Modells systematisch angewendet.

Ein ähnliches Modell ist auch schon in der Musikgeschichte des Musikpublizisten und -gelehrten Arrey von Dommer im Keim vertreten. Für ihn ist der Ursprung der Musik unlösbar mit anderen Künsten verbunden. Er definiert Musik in Griechenland und im ganzen Altertum als eine Kunst

*ohne selbstständiges Gestalten, dienend der Rede theils als Recitation theils als modulationsreichere liedartige Schmückung, ferner dem Tanze, dem Drama und polytheistischen Cultus sowie anderen Lebenszwecken; aber in unfreier Unterordnung unter die Gesetze der poetischen Rhythmik, nichts als einfache einstimmige Rezitation und Cantillation. Auf dieser Stufe steht sie noch heutigen Tages bei manchen Völkern, deren Entwicklung wenigstens in wesentlichen Theilen des geistigen Lebens zurückgeblieben ist und nicht zu höherer allharmonischer Entfaltung gelangen konnte.<sup>123</sup>*

Auch bei Dommer ist „das Christentum [...] der Boden, aus dem die Musik neu emporkeimen und zu einer von den alten Völkern nie geahnten Herrlichkeit sich entfalten sollte“,<sup>124</sup> und auch er entnimmt Forkels teleologischem Geschichtsbild viele Anregungen. So wie bei Forkel ist in Dommers Historie „die Entwicklung der Musik [...] mit der Entfaltung des

---

**120** Ebenda, S. 34. **121** Ebenda. **122** Ebenda, S. 36. **123** Arrey von Dommer, *Handbuch der Musik-Geschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethoven's in gemeinfasslicher Darstellung*, Leipzig 1868, zweite verbesserte Auflage 1878, S. 8. Arnold Schering vervollständigt und relativiert in der dritten, von ihm bearbeiteten Ausgabe des Buches (Leipzig 1914) den zitierten Absatz folgendermaßen (S. 9): „[Das sei] nicht ein positiver Mangel, denn es kommt nicht darauf an, ob die Musikübung der alten der unsrigen mehr oder weniger entspricht, [...], sondern darauf, ob sie sich in der Gestalt, wie sie vorhanden war, [...] dem gesamten Kunstleben der Alten organisch einfügte und die Dienste leistete, die man von ihr verlangte. [...] Wie überall, so lässt sich auch in der Entwicklung der Musik immer nur ein relativer, kein absoluter Fortschritt konstatieren.“ **124** Ebenda (1868), S. 25.

Seelenlebens der Menschheit Hand in Hand gegangen“.<sup>125</sup> Im Unterschied zu Forkel sind aber die ersten Keime der Musik in einer nichthistorischen bzw. vorhistorischen Dimension angesiedelt:

*Das Gefühlsleben, dem sie [die Musik, Anm. d. Verf.] in erster Reihe entspringt, erwacht zwar schon im kindlichen Zustande sowohl des einzelnen Menschen als der Völker, und strebt [...] nach einer über sie hinausgreifenden poetischen Äußerung. Daher denn auch die ersten Keime irgend einer Art von Musik, als Gefühlsäußerung durch Töne, unzweifelhaft in Zeiten fallen, welche über alle geschichtlichen Nachrichten und Sagen weit hinausreichen [...]. Wie aber das Seelenleben der frühesten Menschengeschlechter gewiss nur ein sehr gebundenes war, so kann auch an eine Musik als Kunst in jenen vorgeschichtlichen Zeiten nicht gedacht werden. Denn dasjenige Gefühl, dem die Musik als Kunst entspringt, kann nicht mehr ein bloss dunkles und halb instinctives Fühlen oder Empfinden sein, sondern es muss die Ideen, welche die Menschheit bewegen, in sich widerspiegeln [sic], bedarf daher der Erhellung durch den Geist und der Harmonie mit ihm und allem Dasein. Die Entwicklung der Tonkunst konnte nicht anders als innerhalb großer Zeiträume vor sich gehen, wie sie denn auch von allen Künsten am spätesten zur Reife gelangt ist.*<sup>126</sup>

Dommers Modell strebt zur eigenen Gegenwart, zur Welt der Ideale und zur Vermittlung dieser Ideale durch Kunst. So ist auch seine Rekonstruktion des Ursprungs weit entfernt vom zeitgenössischen Konzept eines Zusammenhangs von Kunst und Freiheit, denn

*selbst als die Musik, bei den hervorragendsten Culturvölkern des Altertums, zu einer [...] Wissenschaft sich erhoben hatte, war an ein freies Kunstschaffen noch lange nicht zu denken. Denn erstens wurde ihre Entfaltung durch religiöse, staatliche und gesellschaftliche Einrichtungen gehemmt; zweitens wurde sie von andern, der Individualität der Völker mehr entsprechenden Künsten unterdrückt [...].*<sup>127</sup>

‚Absolute Musik‘, wie sie in der Musikästhetik der dommerschen Epoche gepriesen wurde, „Musik [als] die Anschauungen und Ideale des Lebens frei gestaltende Kunst“,<sup>128</sup> war im ‚Ursprung‘ nicht zu finden, und daher nimmt Dommer Abstand vom anderen Musikverständnis der Vergangenheit. Wie gewaltsam er seine zeitgenössischen ästhetischen Ideale mitunter aber in die Vergangenheit projiziert, zeigt zum Beispiel seine besondere Interpretation der Verfallsgründe der griechischen Musik, die durch das Überwuchern des Instrumentalvirtuosentums ab dem 6. Jahrhundert zur Dekadenz verdammt gewesen sei: „Von da an begann ihre alte Strenge und Einfachheit einer gesteigerten Anwendung von Kunstmitteln und einer äusserlichen Virtuosität zu weichen und ihr allmäliger Verfall sich vorzubereiten“.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Ebenda, S. 1. <sup>126</sup> Ebenda. <sup>127</sup> Ebenda, S. 3-4. <sup>128</sup> Ebenda, S. 4. <sup>129</sup> Ebenda, S. 18.

#### 2.4 „der monumentalen Kunst diametral entgegengesetztes“:<sup>130</sup> Ethnozentrismus durch Abwertung<sup>131</sup> und Systematisierungsversuche bei August Wilhelm Ambros und François-Joseph Fétis.

Die tradierte Gepflogenheit, allgemeine Musikgeschichten mit außereuropäischen Kulturen beginnen zu lassen, wird von Frank Hentschel als eine direkte Fortführung des kulturhistorischen Geschichtsmodells verstanden.<sup>132</sup> Es war die Voraussetzung dafür, das Different, das Andere und Fremde, mit dem die Menschen der zweiten Entdeckungszeit zunehmend konfrontiert wurden, gewaltsam zu einer Einheit, zur ‚Weltgeschichte‘ zu synthetisieren.<sup>133</sup> Daher sahen sich viele Musikhistoriker veranlasst, ihre Schilderung mehr oder weniger ausführlich mit außereuropäischen Kulturen zu eröffnen,<sup>134</sup> eine Tatsache, die auf August Wilhelm Ambros besonders zutrifft, obwohl in den späteren Ausgaben seiner Musikgeschichte das ursprüngliche Eröffnungskapitel des ersten Bandes, *Die Musik bei den Naturvölkern*, das auch die Abhandlung *Die ersten Anfänge der Tonkunst* beinhaltet, nur noch als Anhang am Ende des Bandes figuriert, was möglicherweise auf veränderte historiographische Denkschemata der Herausgeber hinweist.<sup>135</sup>

Die Spekulationen über die Ursprünge der Musik sind innerhalb dieses geschichtlichen Musters mit Vorstufen volksmusikalischer Forschung verbunden. Man ging, wie schon im Falle Forkels beobachtet, vom Gedanken aus, dass es möglich sei, den Ursprung einer Kultur zu erforschen, indem man Kulturen (für die damaligen Interpretationsmodelle aber paradoxerweise ‚Nicht-Kulturen‘) untersuchte, die für die Forscher einen früheren (nicht aber einen ‚anderen‘) Stand der Entwicklung darstellten.

Eindeutig kommt diese Denkweise in der folgenden Assoziation von Ambros zum Ausdruck: Die Musik der Assyrer sei eine „Sache des blossen baren Sinnengenusses“ gewesen, „ein Standpunkt, auf den sie im Oriente noch heutzutage insgemein beschränkt bleibt“.<sup>136</sup> Ferner urteilt Ambros über die Phöniker und fragt sich rhetorisch:

*Wo soll ein Volk, dem es an Formensinn und an poetischem Geiste fehlt, Musik hernehmen? Was kann das für eine Musik sein, zu deren Hauptaufgaben es gehört, durch das Getöse der Pauken und Pfeifen das Geschrei der in den glühenden Armen des Moloch verbrennenden Opfer zu übertönen?*<sup>137</sup>

**130** August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, 4 Bde., Breslau u.a. 1862-1882, Bd. 1, S. 3.

**131** Die Definition „Ethnozentrismus durch Abwertung“ ist aus Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 224 übernommen. **132** Zum kulturhistorischen Modell siehe Richard Schaeffler, *Einführung in die Geschichtsphilosophie*, Darmstadt 1973, 41991, S. 10-11. **133** Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 221 und 223-224, Anm. 84. Hentschel unterscheidet den Ethnozentrismus des 18. Jahrhunderts, dessen Charakteristik die Einbeziehung und Bewertung fremder Kulturen in die allgemeine Geschichte ist, vom Ethnozentrismus des 19. Jahrhunderts, in dem das ‚Andere‘ ausgegrenzt wird. **134** Ebenda, S. 224. **135** Siehe z.B. den ersten Band der 3. gänzlich umgearbeiteten Ausgabe (Leipzig 1887). **136** Ambros, *Geschichte* (s. Anm. 130), Bd. 1, S. 178. **137** Ebenda, Bd. 1, S. 184-185. Über negativ konnotierte Darstellungen des ‚Anderen‘ bei Ambros siehe auch Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 234-235.

Ein Urteil, das plakativ fortgesetzt wird:

*Das Verhältnis der Musik, wie sich im einfältigen Naturvolke ihre ersten Regungen zeigen, ist ein der monumentalen Kunst diametral entgegengesetztes. Wenn diese dauernd das Gedächtnis eines zu Ueberliefernden den folgenden Geschlechtern aufbewahren will, so dient die Fähigkeit, modulirte Töne an einander reihen zu können, zunächst blos dazu, einer augenblicklichen Gemüthsstimmung Luft zu machen, Freude oder Leid zu äussern und mit dem verwehenden Klange ist alles aus, bis eine neue Gelegenheit Lust und Antrieb zu neuer ähnlicher Aeusserung bietet.<sup>138</sup>*

Durch diese Interpretation schafft Ambros einen neuen Dualismus, der monumentale Kunst (Kunst als Denkmal) und Musikpraxis der Naturvölker einander gegenüberstellt. Die zur Zeit von Ambros stattfindende kulturelle Debatte um die Kanonisierung von Werken und deren Monumentalisierung – sei es in Denkmälerausgaben oder immateriell im kollektiven Bewusstsein – lebt somit auch in der Musikgeschichte und in der Auseinandersetzung mit deren Ursprung weiter.

Darüber hinaus versucht Ambros eine Teleologie der Klangentwicklung seit dem Ursprung der Musik zu umreißen. Im Hintergrund seiner Gedanken scheinen gleichzeitig die Aufstellung des modernen Orchesterapparats (inkl. einer Hierarchisierung der Instrumente) und die Differenzierung von Instrumental- und Vokalmusik mitzuschwingen, wie an den folgenden Textpassagen sichtbar wird:

*Den ungebildeten Menschen regt das rhythmische Element der Musik zumeist an.<sup>139</sup>*

*Die Blasinstrumente bezeichnen die zweite Entwicklungsstufe der Musik, so wie die Lärmtonzeuge – die erste und roheste bezeichneten.<sup>140</sup>*

*Die Dritte wird mit der Entdeckung erreicht, dass gespannte Thiersehnen, Fäden, u.s.w. wenn man sie in Vibration versetzt, helle Töne hören lassen [...]. Die Saiteninstrumente haben nicht blos im gebildeten Orchester, sondern schon in der Kindheit der Musik den Vorrang vor den Blasinstrumenten, und bezeichnen den höheren Culturgrad.<sup>141</sup>*

*[...] das Vorkommen von Harfen, Lyren und Lauten [ist] ein Kennzeichen, dass der Standpunkt roh naturalistischen Musikmachens überwunden und eine wirkliche musikalische Cultur bereits erreicht sei. Durch die Fähigkeit, auf den Instrumenten Melodien hören zu lassen, lernt man, dass um das Bedürfnis nach Musik zu befriedigen, der Gesang auch wohl entbehrt werden könne und die Instrumente allein ausreichen. Damit zweigt sich die Instrumentalmusik von der Vocalmusik ab [...].<sup>142</sup>*

---

138 Ebenda, Bd. 1, S. 3. 139 Ebenda, Bd. 1, S. 4. 140 Ebenda. 141 Ebenda. 142 Ebenda, Bd. 1, S. 5.



Der belgische Musikhistoriker François-Joseph Fétis betont am Anfang seiner Musikgeschichte, er werde nicht wie üblich mit der Suche nach dem Ursprung der Musik beginnen, so wie es die meisten Historiker getan hätten, und er werde auch nicht die verschiedenen Traditionen, die sich auf die Erfindung der Musik beziehen, diskutieren. Für Fétis, ähnlich wie für Forkel, trägt der Mensch die Prinzipien des Gesanges in sich, als Instinkt der Klangbildung durch die Stimme und der Konzeption der Beziehungen zwischen den Klängen. Und so wie die Sprache habe sich auch der Gesang spontan der Menschheit offenbart.<sup>143</sup> Einen Erfinder der Musik erforschen zu wollen, würde ein Missverstehen des wahrhaftigen Ursprungs der Musik bedeuten, denn diese spontane Produktion sei der historischen, durch Quellen belegbaren Tradition lange vorangegangen.<sup>144</sup>

Die Äußerung, die Geschichte der Musik sei untrennbar mit den besonderen Fähigkeiten der Rassen verbunden, ist als erste Zeile am Anfang von Fétis' Einleitung zu seiner Geschichte fast als Motto platziert.<sup>145</sup> Im Einleitungskapitel seiner *Biographie universelle* wird dieser Gedanke noch prägnanter dargestellt. Musik entstehe als charakteristischer Ausdruck der physiologischen Organisation eines Volkes und als Resultat der klimatischen Verhältnisse, der Umstände und der Phasen der Zivilisationen.<sup>146</sup>

Bei Fétis ist Musik ausschließlich ein Produkt der menschlichen Fähigkeiten. Diese sind aber unter den Völkern und den Individuen ungleichmäßig verteilt. Als Folge dieser Tatsache konnte Fétis die Überzeugung gewinnen, dass der Ursprung der Musik die Synthese der klanglichen Relationen und der „*facultés sentimentales et imaginatives*“ einer bestimmten Rasse der Menschheit sei. Musik sei das „*œuvre idéale de l'humanité*“ und müsse sich ständig weiterentwickeln.<sup>147</sup> Die Rolle des Musikhistorikers liegt für Fétis vor allem darin, innerhalb der allgemeinen Geschichte zu erkennen, welche Rassen die geeigneten Fähigkeiten besitzen (oder besaßen), um sein Musikideal zu erfüllen. Weiters müsse der Historiker die Beziehungen und Kreuzungen der verschiedenen Rassen erforschen, vor allem die der privilegierten und der weniger privilegierten, den Einfluss der Orte, wo sie gelebt hätten, und die Umstände, welche die Verzögerung des (musikalischen) Fortschritts bewirkt hätten.<sup>148</sup> Bei den modernen Europäern und in ihren Kolonien in der neuen Welt, schreibt Fétis, hätten sich Harmonie und weitere Elemente

---

**143** François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, 4 Bde., Paris 1869-1874, Bd. 1, S. 1. **144** Ebenda, Bd. 1, S. 3. **145** Ebenda, Bd. 1, S. 1.

**146** François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 10 Bde., Paris 1865, 2. édition, entièrement refondue et augmentée de plus de moitié, Paris 1873 (Reprint Bruxelles 1963), Bd. 1, S. 4. Diese Argumentationsweise kommt schon in der deutschsprachigen Musikgeschichtsschreibung des späten 18. Jahrhunderts vor. Johann Karl Friedrich Triest (1764-1810) unternimmt in einer Abhandlung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1800/01 den Versuch, die deutsche Musik des 18. Jahrhunderts von ihren nationalen Voraussetzungen her zu interpretieren. Triest führt die Rückständigkeit (!) der deutschen Musik auf geographisch-klimatische und ethnische Bedingungen zurück, aus denselben Bedingungen leitet er aber die den Deutschen zugeschriebene Gründlichkeit ab (siehe diesbezüglich Reimer, „Nationalbewusstsein“ (s. Anm. 105), S. 20-22). **147** Fétis, *Histoire générale* (s. Anm. 143), Bd. 1, S. II. **148** Ebenda, Bd. 1, S. III.

zu einer „art complet“ formiert, während die Musik bei den anderen Völkern aller Rassen und aller Zeiten nichts anderes als die Erfüllung primitiver Bedürfnisse darstelle. Überall und immer hätte es religiöse Gesänge und Volksgesänge gegeben; nur bei den modernen Europäern gäbe es aber eine Musik als Kunst.<sup>149</sup> Bei Fétis wird am deutlichsten, wie sich Dominanzansprüche einer Kultur ausdrücken und zur Stigmatisierung des Anderen führen. Von dieser Art und Weise des Argumentierens nie ablassend, versucht Fétis auch, auf die anfangs vermiedene Frage nach dem Ursprung der Musik plausible Antworten zu geben. Analysiere man nämlich den Stand der Musik und des Gesangs bei einigen noch existierenden Völkern, deren Kopfform ähnlich oder gleich wie die Kopfform der Rassen vor der Sintflut und vor den historischen Zeiten sei, von denen Skelette und Spuren des „état social“ gefunden worden seien, so käme man – schreibt Fétis – zu einer wahrscheinlichen Schlussfolgerung, was die Anfänge der Kunst im ersten Weltalter betreffe. Diese Studien würden zweifellos zur Entdeckung des Gesetzes der musikalischen Fähigkeiten der Rassen führen, dessen Grund die „conformation cérébrale“ sei.<sup>150</sup>

### 3. Das Eigene und das Andere: Erklärungsversuche in der Hermeneutik und der Psychoanalyse

Die Geschichte des Ursprungs wurde von allen Historikern als kritisches Moment im komplexen Wechselspiel von Interpretation, Vorstellung und Darstellung beschrieben. Der Ursprung der Musik konnte nämlich in seinen gezeigten Widersprüchen sowohl zu einer Periode mit identitätsstiftendem Potential werden, also der Legitimation dienen,<sup>151</sup> als auch zum Moment einer zeitlich, geografisch, religiös, rassistisch, musiktheoretisch – kurz gesagt, kulturell – bedingten Alterität, die zu einer Abgrenzung führte. Verschiedene Strategien der Konstruktion von Geschichte bedingen unterschiedliche Arten des Umgangs mit dem ‚Anderen‘. Für die biologistische These etwa beruht Fremdheit auf physiologischen Eigentümlichkeiten (anders gebaut, andere Ohren usw.); als Resultat ideologischer Verblendung hingegen wird das Andere als krankhafte oder mangelhafte Abweichung vom Normalen gezeigt; schließlich kann Differenz vom kulturgeschichtlichen Bildungsprozess abhängig sein (auch im Sinne des Bildungsgrades des Gehörs), die

---

**149** Ebenda, Bd. 1, S. 5. **150** Ebenda, Bd. 1, S. 10 und 40. Eine ähnliche Argumentation ist noch bei Richard Wallaschek zu finden: Für Wallaschek ist Mehrstimmigkeit ein universales Merkmal der Musik, das sich auch bei den Naturvölkern manifestiert. Die Tatsache, dass nicht alle Völker polyphone Musik entwickelt haben, ist für Wallaschek nicht historisch zu begründen, sondern rassentheoretisch, da die genetische Disposition gegenüber der Musik auch das musikalische Entwicklungspotential einer Gruppierung determiniere (siehe Rehding, „The Quest“ (s. Anm. 17), S. 358-59). **151** Siehe auch Rehding, „The Quest“ (s. Anm. 17), S. 349: „[...] the search for the origins of music is not actually concerned with the point of departure in its own right but above all with the establishment and continuance of the practice emerging from this origin“.

relativistische Theorie spielt in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts aber so gut wie keine Rolle.<sup>152</sup>

Der Philosoph Dieter Mersch formuliert nicht nur in Hinblick auf Musikgeschichtsschreibung:

*[D]ie Begegnung mit dem Fremden [...] im europäischen Denken [hat] historisch stets zu einem Gefühl der Bedrohung der eigenen Identität geführt, auf das es mit der Behauptung der eigenen Notwendigkeit reagierte. Begriffe wie Wahrheit und Vernunft dienten dem Zweck, Einheit zu stiften und Fremdes, Heterogenes als Momente des bloß Mannigfaltigen dieser Einheit unterzuordnen. Hierdurch wurde das Fremde so manipuliert, dass es als ‚ganz Anderes‘ aus dem Blick geriet. Mit dieser Veränderung beraubte sich das europäische Denken der Möglichkeit der adäquaten Erfassung des Anderen, es wurde unfähig die ‚Andersheit des Anderen‘ zu verstehen, sah es doch auch in ihm am Ende immer nur sich selbst.<sup>153</sup>*

Die Ausgrenzung, Vernichtung oder Integration des Anderen in der historischen Interpretation, Vorstellung und Darstellung konnte in dieser Optik als Strategie der Abwehr dienen: Das Fremde gehörte rationalisiert oder ausgeschlossen.<sup>154</sup>

Von verschiedenen Perspektiven der kritischen Tradition des 20. Jahrhunderts beeinflusst, hat die kulturwissenschaftliche Methodik das Begriffspaar Identität – Alterität zu einem etablierten Analyse- und Argumentationsinstrumentarium entwickelt. Verschiedene wesentliche Anregungen kamen dabei aus der Hermeneutik und der Psychoanalyse.<sup>155</sup>

Auch musikgeschichtlich konnte die Gegenüberstellung von Eigenem und Fremdem durch differenzierte interpretative Ansätze genauer erfasst und zu den Zwecken der Abgrenzung, Ausgrenzung oder Ablehnung funktionalisiert werden, wie die angeführten Beispiele aus der Geschichtsschreibung zeigen sollten.

Mit Hilfe einer hermeneutischen Herangehensweise wurde die Empfindung der Andersartigkeit durch die Überwindung der ihr gegenüber errichteten Distanz aufgehoben. Für den philologischen Umgang mit den Quellen bedeutete das die Versetzung der Vergangenheit in die Gegenwart.<sup>156</sup> Aus dem Blickpunkt des interpretierenden Historikers, dessen analytische Kategorien aus der eigenen Zeit stammen, aber als universal behandelt werden – Regula Burckhardt Qureshi definiert dies als eine Herausforderung der „otherness through a positivist hermeneutic of canonicity“<sup>157</sup> – können Sinn und Spra-

---

**152** Diese Zusammenfassung verschiedener Arten der Darstellung und Erklärung der Differenz findet sich bei Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 237f. **153** Mersch, „Vom Anderen reden“ (s. Anm. 92), S. 27-28. **154** Ebenda, S. 28-29; siehe auch Celestini, „Um-Deutungen“ (s. Anm. 3), S. 41. **155** Vladimir Biti, „Andere“, in: ders. (Hg.), *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Reinbeck 2001, S. 42-50. **156** Ebenda, S. 42. **157** Regula Burckhardt Qureshi, „Other Musicologies. Exploring Issues and Confronting Practice in India“, in: Nicholas Cook / Mark Everist (Hgg.), *Rethinking Music*, Oxford 2001, S. 311-335, hier S. 313.

che des Anderen aufgrund der Beobachtungen und Erlebnisse des Ichs in die eigene Situation projiziert werden.<sup>158</sup>

Die psychoanalytische Lektüre des Beziehungsgeflechts von Identität und Alterität ist noch radikaler im Einschreiben des Anderen in das Ich. Im Unterschied zum hermeneutischen Ansatz existiert das ‚Eigene‘ als Projektion des ‚Anderen‘, als Resultat einer ursprünglichen und verdrängten Identifikation mit ihm.<sup>159</sup> Die hier analysierten Quellen weisen zwar nicht direkt auf diese Art der Identifikation hin, doch die Distanzierung vom Ursprung und die Versuche diesen zu verdrängen (die indirekte Verdrängung des Ursprungs ist ein Merkmal der Historiographie Kiese wetters, das von späteren Historikern unreflektiert rezipiert worden ist) könnten in dieser Optik gelesen werden.

Mit Hilfe der psychoanalytischen Theorie könnte man ebenfalls die bei allen erwähnten Historikern vorkommende Ablehnung des ‚Sinnlichen‘ und der ‚Sinnlichkeit‘ hinterfragen. Die von der Psychoanalyse postulierte Dialektik von ‚Verdrängung‘ und ‚Begehren‘, ‚Furcht‘ und ‚Verlangen‘<sup>160</sup> ließe sich etwa in der widerspruchsvollen Einstellung gegenüber dem Virtuositentum oder dem Tanz bei Dommer und Forkel (Widerspruch in Form einer Nicht-Übereinstimmung des Urteils des Historikers mit den Gewohnheiten und Geschmacksrichtungen des zeitgenössischen Publikums) wiederfinden. Hentschel bemerkt diesbezüglich, wie „die Schilderung des Fremden [...] sich dabei allem Anschein nach nicht zuletzt aus den Fantasien des sexuell Verdrängten [speiste]“, und bringt Beispiele aus allgemeinen Universalgeschichten.<sup>161</sup> Das Bild einer Musik, deren Funktion für Ambros darin bestand, das „Geschrei der in den glühenden Armen des Moloch verbrennenden Opfer zu übertönen“,<sup>162</sup> könnte durchaus auf latente Verdrängungsmechanismen des Historikers hinweisen; andernfalls wäre schwer zu verstehen, wie Ambros auf solch ein plastisches und schauderhaftes (unheimliches) Bild kommen konnte.

‚Ursprung‘ in seiner Dimension des Entfernt- und Verborgenseins kann als etwas Unheimliches rezipiert werden. ‚Unheimlich‘ ist aber in der Psychoanalyse eine Form des Erschreckenden, das auf längst Vertrautes zurückgeht und so eine Art des Heimlichen darstellt: das Andere wird somit zur Wiederentdeckung von verdrängten Elementen des Eigenen.<sup>163</sup> So interpretiert Hentschel die Mythengestaltung um den bösen und den ed-

---

**158** Biti, „Andere“ (s. Anm. 155), S. 43, siehe auch Britta Sweers, „Das Andere im Eigenen entdecken. Musikethnologisches Denken in der historischen Musikwissenschaft“, in: Annette Kreuziger-Herr (Hg.), *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. 15), Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 145-164. **159** Biti, „Andere“ (s. Anm. 155), S. 44. **160** Zur Terminologie siehe Sigmund Freud, „Triebe und Tribschicksale“, in: ders., *Psychologie des Unbewussten*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt am Main 2000 (Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. 3), S. 75-102. Siehe auch Scott, *From the Erotic* (s. Anm. 11), S. 175-176. **161** Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 225f. Siehe auch Scott, *From the Erotic* (s. Anm. 11), S. 175f. **162** Vgl. Anmerkung 137. **163** Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, in: ders., *Psychologische Schriften*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und, James Strachey (Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. 4), Frankfurt am Main 2000, S. 243-274, hier S. 244 und 250. Diese Textzitate auch in Celestini, „Um-Deutungen“ (s. Anm. 3), S. 43.

len ‚Wilden‘ als jeweilige Verkörperung des minderwertigen Anderen der eigenen Kultur, das zu verdrängen ist, bzw. als Idealisierung, die sich aus den anscheinenden Mängeln der eigenen Kultur ableitet und gleichzeitig das schlechte Gewissen der ‚Zivilisatoren‘ beruhigt.<sup>164</sup>

Eine prägnante Argumentation, die von der Psychoanalyse ausgeht, liefert Gerhard Kubik bei der Schilderung und Analyse der eigenen Feldforschung in Afrika:<sup>165</sup> Die „latenten Neurosen des europäischen Besuchers in Afrika [werden] durch die Begegnung mit dem ‚anderen‘ Menschen immer aktualisiert und dramatisiert [...]; weil dieser ‚andere‘, ‚schwarze‘ Mensch des ‚dunklen Erdteils‘ für den Europäer schon seit Jahrhunderten Inhalte seines eigenen Unbewussten symbolisiert.“<sup>166</sup> Das Verfahren der Projektion ist daher ein Abwehrmechanismus, denn

*eigene, versteckte Aggressionen und Mängel werden somit den „Anderen“ zugeschoben; eigene, unakzeptable oder nicht realisierbare Tendenzen werden indirekt befriedigt, indem man sie nicht selbst aufführt, sondern anderen zuschreibt. Die anderen [...] fungieren als Projektionsschild und „objektivieren“ sozusagen die eigenen, geheimen Tendenzen. Auf diese Weise bleibt man zwar „unschuldig“, bestraft sich aber auch durch die immense Angst, die man vor dem Anderen hat.*<sup>167</sup>

#### 4. Die Quellen als die ‚Anderen‘

Die Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Ursprung der Musik‘ war nicht nur für die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts von fundamentaler Bedeutung, sondern auch für den Entstehungsprozess der Musikwissenschaft als akademische Disziplin in den deutschsprachigen Universitäten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.<sup>168</sup> So wie für einige Historiographen des 19. Jahrhunderts der Ursprung ein notwendiger Ansatzpunkt der eigenen Narrative war, wurde analog dazu zu einem späteren Zeitpunkt der Ursprung zur wesentlichen Grundlage jedes wissenschaftlichen Vorhabens:<sup>169</sup>

*If we accept that the search for origins is ideologically charged, [...] a critical analysis of this quest [...] can in turn reveal some of the fundamental assumptions of this part of*

---

**164** Hentschel, *Bürgerliche Ideologie* (s. Anm. 1), S. 245f. **165** Gerhard Kubik, „Gerhard Kubik im Feld. Bekanntschaft mit dem Verborgenen“, in: Julia Ahamer / Gerda Lechleitner (Hgg.), *Um-Feld-Forschung. Erfahrungen – Erlebnisse – Ergebnisse* (Mitteilungen des Phonogrammarchivs, Bd. 93), Wien 2007, S. 23-37. **166** Ebenda, S. 25 **167** Ebenda, S. 36. Zur Dimension der Begegnung und der Widerspiegelung ihres pathologischen Elements in der historischen Narration, bzw. zu den Schwierigkeiten, die bei der Beschreibung und Schilderung des Erlebten entstehen, siehe auch Stephan Greenblatt, *Marvelous Possessions*, Oxford 1991, deutsch: *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*, Berlin 1994. Zur Beziehung von Psychoanalyse und Ethnologie siehe Johannes Reichmayr, *Ethnopsychanalyse. Geschichte, Konzepte, Anwendungen*, Gießen 2003. **168** Über die Thematik des Ursprungs als wesentliche Frage in der akademischen Debatte im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert siehe hauptsächlich Rehding, „The Quest“ (s. Anm. 17). Siehe auch Burckhardt Qureshi, „Other Musicologies“ (s. Anm. 157), S. 314f. **169** Rehding, „The Quest“ (s. Anm. 17), S. 346.



*early musicology. [...] The search for music's origin reveals more about the ideology of the musicological enterprise itself.*<sup>170</sup>

Auf diese Art und Weise geriet nicht nur die Historiographie, sondern auch der Ort der Wissensproduktion selbst (die ‚objektive‘ Wissenschaft) in Diskussion und offenbarte sich als ebenso tief in die Prozesse der Identitätsbildung verstrickt wie ihre Studienobjekte.<sup>171</sup> Ähnliche Ansätze und Denkmodelle charakterisierten die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und die frühe historische, systematische und vergleichende<sup>172</sup> Musikwissenschaft. Wenn man sich die Frage nach dem Umgang mit historischen Quellen stellt, spielt diese Art von Kontinuität noch heute eine wesentliche Rolle in der wissenschaftlichen Reflexion. Wie sollen wir zu den (historiographischen und musikwissenschaftlichen) Quellen und zu den Ideologien der Tradition unserer Disziplin in Beziehung treten, nachdem wir eine kritische Distanz zu ihnen aufgebaut haben, und sie uns nun wiederum zum ‚Anderen‘ geworden sind?

Die Antworten der Hermeneutik und der Psychoanalyse könnten zu einer unkritischen Assimilation oder zu einer übereilten ‚Pathologisierung‘ der Quellen verführen, zur simplifizierten Projektion ihrer Botschaften in die Gegenwart oder zu ihrer qualitativen Abwertung. An unseren Aussagen wäre dann aber eine ähnliche Form der Kritik – eventuell in Form von Selbstkritik – zu üben wie an den Aussagen der hier analysierten Musikgeschichten. Darauf kommt es aber nicht an, denn das ideologische Potential einer Quelle ist nicht gleichbedeutend einer negativen oder positiven Qualität – eine ideologiele Quelle und Geschichte ist ja so wenig denkbar wie das ideologiele Lesen einer Quelle. Ist man sich dieses ideologischen Faktors der Quelle bewusst, sollte sich jedoch immer die Frage stellen, wie man sich zu ihr in Beziehung setzen könnte. Die Neigung, sich mit bestimmten Aussagen zu identifizieren und sich von anderen zu distanzieren, ist legitim, doch auf der Suche nach Kontinuitäten und Brüchen, nach Identitäts- und Alteritätsstiftendem sollte man mit den Quellen in einen Dialog treten, um eine reflektierte und bewusste Begegnung mit dem ‚Anderen‘ zu suchen.<sup>173</sup>

Bezogen auf ihre Forschungen in Kontakt zu „others and other musicologies“ hält Burckhardt Qureshi den Prozess „of recognizing how foundational premises constrain one's scholarship and, eventually, how scholars , as ,theorizing subjects‘, are themselves constituted by such premises“ für unentbehrlich.<sup>174</sup>

*Encountering others as subjects who are likewise constituted clearly requires willingness and hard work to engage with the frames and positions, musical and other, that constitute them as subjects, but with a focus on both our ability to transform our notions and be transformed by theirs. This willingness needs to extend to the fully formed theoretical*

---

**170** Ebenda, S. 350. **171** Vogel / Napp / Lutterer (Hgg.), *Zwischen Ausgrenzung* (s. Anm. 12), S. 7 (Einleitung). **172** Siehe Rice, „La storia della musica“ (s. Anm. 71). **173** Burckhardt Qureshi, „Other Musicologies“ (s. Anm. 157), S. 312. **174** Ebenda, S. 323.

*frames that serve the pre-emptive synthesizing of master narratives, own and other. The goal is not only to hear voices of difference and accept contradiction, but to savour the inevitably personal flavour of both sources and scholarship in what is still an ongoing search for other musicologies [...].*<sup>175</sup>

Gary Tomlinson hat in seiner Monographie über die Verbindungen von Musik und okkul- ten Wissenschaften in der Philosophie der Renaissance<sup>176</sup> versucht, sich dem ‚Anderen‘ durch eine „dialogical interpretation“ und eine „intersubjective conception of knowledge“ anzunähern.<sup>177</sup> Dabei stützt er seine Argumentation unter anderem auf die literaturwis- senschaftliche und ästhetische Romantheorie von Michail Michajlovič Bachtin. Das von Bachtin eingeführte Konzept des dialogischen Anderen sieht eine Spaltung des Anderen in einen Gesprächspartner und einen Adressaten vor, der als dritter am Dialog teilnimmt und in seiner Idealität – in seiner unendlichen Differenziertheit – als utopischer Vermittler dient.<sup>178</sup> Das absolute Verwirklichen einer Signifikanz ist aufgrund dieser Idealität unmög- lich: „Bachtin beharrt somit [...] hartnäckig auf einer Dissensplattform der Verständigung bzw. auf der Unmöglichkeit einer endgültigen Harmonisierung ‚idealer Kommunikations- situationen‘, durch deren Übertragung in einen Zeit-Raum des allgemeinen Dialogs“.<sup>179</sup>

Es geht schließlich nicht nur darum, welche Reichweite und welche Gültigkeit Aussa- gen über andere Kulturen überhaupt haben können und ob es eine nicht an die Werturtei- le der eigenen Kultur gebundene und ihre Kategorien nicht aus der eigenen gesellschaft- lichen Erfahrung beziehende Sicht überhaupt geben kann.<sup>180</sup> Wir sind als Rezipienten von einer bestimmten Tradition (und deren Selektionen) geprägt; wir können versuchen, uns von einer Tradition (und deren Selektionen) zu distanzieren, müssen jedoch in beiden Fällen mit einer Tradition (und deren Selektionen) in Dialog treten. Daher ist im Umgang mit Quellen, auch wenn sich deren ideologischer Hintergrund mit unserem schwer verein- baren lässt, die Fähigkeit der ‚narrative imagination‘ ein wichtiges analytisches Werkzeug. ‚Narrative imagination‘ ist in der Terminologie der amerikanischen Philosophin Martha C. Nussbaum „the ability to think what it might be like to be in the shoes of a person

---

**175** Ebenda, S. 353. **176** Gary Tomlinson, *Music in renaissance magic. Toward a historiography of others*, Chicago 1993. **177** Ebenda, S. 6. **178** Biti, „Andere“ (s. Anm. 155), S. 45-46. Die von Biti beschriebene Text- sammlung von Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorcestva* [Die Ästhetik der Wortkunst], Moskau 1979 existiert meines Wissens nach nicht in deutscher Übersetzung (it. Übersetzung: Turin 1988; frz. Übersetzung: Paris 1984). Bachtins Theorien der dialogischen Alterität sind auch in Michail M. Bachtin, *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin u.a. 1986 und in ders., *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*, hg. von Rainer Georg Grübel, Frankfurt am Main 2008, zu lesen. **179** Biti, „Andere“ (s. Anm. 155), S. 46. Zur Kritik an Bachtins Dialogizitätskonzept siehe Larissa N. Polubojarinowa, „Intertextualität und Dialogizität: Michail Bachtins Theorien zwischen Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft“, in: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 3 (März 1998), <http://www.inst.at/trans/3Nr/polubo.htm> <letzter Zugriff 23.3.2011>. **180** Peter Weber-Schäfer, „‚Eurozentrismus‘ contra ‚Universalismus‘. Über die Möglichkeiten, nicht-europäische Kulturen zu verstehen“, in: Brouck / Nau (Hgg.), *Ethnozentrismus* (s. Anm. 81), S. 241-255.

different from oneself [...], to be an intelligent reader of that person's story, to understand the emotions and wishes and desires that someone so placed might have.“<sup>181</sup>

In Dialog treten mit der Musikwissenschaft und der Musikgeschichte bedeutet in diesem Sinne nicht die Gegenüberstellung des modernen Forschers als Wahrheitssuchenden und seiner Quellen. Gemeint ist stattdessen Kommunikation und Interaktion, damit das ‚speaking of the other‘ gleichzeitig zum ‚speaking to the other‘ wird.<sup>182</sup> Mögen die Quellen auch intensiv ideologisch belastet sein, sind wir trotzdem auf sie angewiesen. Viel wichtiger scheint es mir zu sein, dass man im Dialog und in der Interaktion mit den Quellen und deren Ideologien das ‚Eigene‘ ebenfalls selbstkritisch als etwas ideologisch Konnotiertes versteht, um es als solches auch verantwortungsvoll vermitteln zu können, möglichst ohne Verfälschungen und Verdrängungen.<sup>183</sup> Durch diese Herangehensweise, um abschließend zu den zwei Kritikpunkten von Diether Mersch und Gerhard Kubik zurückzukehren, dürfte das ‚Andere‘ tatsächlich nicht in der Folge von Manipulation als ‚ganz Anderes‘<sup>184</sup> aus dem Blick geraten, und die „immense Angst, die man vor dem Anderen hat“<sup>185</sup> – und ich meine hier auch die immense Angst, die man immer wieder vor der Tradition hat – könnte, wenn auch nicht komplett überwunden werden, so doch beachtlich an Größe verlieren.

---

**181** Martha C. Nussbaum, *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton 2010, zit. aus einem Vorabdruck in *The Times Literary Supplement*, Nr. 5587 (30. April 2010), S. 13-15, hier S. 14.

**182** Tomlinson, *Music in renaissance magic* (s. Anm. 176), S. 8. **183** Siehe auch Treitler, „Gender“ (s. Anm. 73), S. 45. **184** Siehe Anm 153. **185** Siehe Anm. 167.