

Bitte diskret behandeln, diese Version ist ganz unfertig!

Dittrich

Ringvorlesung Musik - Kultur – Wissenschaft

4. 1. 2012

„Das Selbst und das Andere in Musiktheorie und Musikwissenschaft“

Abstract:

Das Thema „Das Selbst und das Andere in Musiktheorie und Musikwissenschaft“ umfasst viele und zudem noch unscharf voneinander abzugrenzende Bereiche. Eigendefinition und Abgrenzung sind (häufig auch unbewusste) Verfahren im Denken in und über Musik, eine Strategie im Methodendiskurs und, verstärkt seit dem *Cultural Turn*, Themen und Methoden musikwissenschaftlicher und musiktheoretischer Forschung.

Bio:

Marie-Agnes Dittrich, Studium der Geschichte und Historischen und Systematischen Musikwissenschaft an der Universität Hamburg, Promotion mit einer Arbeit über Harmonik und Sprachvertonung in Schuberts Liedern, 1983-1993 Dozentin für Musikwissenschaft und Musiktheorie am Hamburger Konservatorium, seit 1993 Prof. für Formenlehre/Formanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. <http://www.erg.at/iatgm/iatgm-dittrich.shtm>

Präsentation meiner Überlegungen zum Thema anhand von 4 Musikbeispielen:

Präsentation des Eigenen/Anderen durch Musik:

1. einem Eurovisions-Song (Aneignung des Anderen als Eigenes)
2. Königgrätzer Marsch (Abwertung des Anderen)

Präsentation des Eigenen/Anderen in Musik:

3. Spohr, dritter und 4. Satz aus der 6. Sinfonie (eigener Stil in Auseinandersetzung mit anderen)
4. Bach, W Cl Band I, Fuge in e-Moll (Authentizität)

Die Unterschiede zwischen ihnen würden sich eignen, um die Abgrenzungen zwischen den Disziplinen innerhalb unseres Fachs zu demonstrieren, und soziologisch liegen sie weit auseinander. Wenn Märsche, Carl Dahlhaus folgend, ins Souterrain gehören, wäre Bach in der Bel Étage anzusiedeln. Aber alle Beispiele haben gemeinsam, daß sie sich auf etwas Anderes beziehen, das sie sich durch Diebstahl oder als Zitat aneignen oder in ein Verhältnis von Regel und Ausnahme stellen und so immer auch die Frage nach dem Eigenen bzw. der Authentizität aufwerfen.

Erstes Beispiel:

Eurovisions-Song von Serbien-Montenegro aus dem Jahr 2004

Serbien präsentiert hier sein angebliches Kernland, den Kosovo, der sich 1999 als von Serbien unabhängig erklärt hat. Aber sein völkerrechtlicher Status ist umstritten, weil Serbien nicht nur die Ablösung nicht anerkennt, sondern den Kosovo als das historische Zentrum seines Nationalstaats betrachtet.

Zu beachten ist das erste Instrument, das in der Einleitung gespielt, und auf den Schmuck der Geigerin, die später gezeigt wird.

<http://www.youtube.com/watch?v=ByJ3eeBsktw>

Željko Joksimović, *Lane moje*

Miloš Nikolić, Kaval

Für die folgenden Anmerkungen danke ich Herrn Srđan Atanasovski, Universität der Künste in Belgrad, der mir das MS seines Vortrags *The Sound of Kaval: Reimagining the Soundscape of Serbia* (Athen 2010) zur Verfügung gestellt hat:

Das Blasinstrument Kaval, eine Flöte, ist ein traditionelles Hirteninstrument in der Volksmusik des Kosovo. Also: das, wie man am Schmuck der Geigerin sieht, christliche Serbien präsentiert musikalisch den Kosovo als serbisch. Durch diesen Eurovisionsbeitrag wurde das Instrument Kaval in Serbien sehr populär, der Spieler unterrichtet jetzt den Kaval an einer der wichtigsten

Musikschulen des Landes, und in Adaptionen traditioneller serbischer Volksmusik wird der Kaval heutzutage sehr viel verwendet. Kurzum, in Serbien gilt der Kaval heute als *das* Nationalinstrument. Aber Ethnomusikologen verweisen darauf, dass das Instrument Kaval orientalischen Ursprungs ist, auch auch in Bulgarien, Mazedonien, Südserbien und in der Türkei vorkommt und arabischen Instrumenten ähnelt, und folglich eben nicht serbisch ist. Im Kosovo ist es zwar verbreitet, aber gerade nicht bei den kosovarischen Serben, sondern bei den muslimischen Albanern, eben denen, die in Serbien jetzt als Erzfeinde gelten. Daß der Kaval kein serbisches Instrument ist, ist in Serbien außer den Musikwissenschaftlern niemandem mehr bewußt.

Das Beispiel zeigt, daß das Selbst, die Identität nicht *ist*, sondern vielmehr *erzeugt wird*. Der Prozeß der Identifikation geschieht durch individuelle und kulturelle Narration und durch Performanz:



ein Verhalten nach kulturell gegebenen Erwartungen. Die Kultur – Sprache mit Begriffen und Kategorien, Institutionen, der Geschichte - erscheinen dem Individuum als objektiv und dauerhaft. Sie sind aber Fakten, d.h. *gemacht*, und entstehen dadurch, daß sie vorausgesetzt werden. Sie sind also veränderlich, wie eine Verfügung "Arzt im Praktikum" aus Deutschland, 1980er Jahre, zeigt:

"Wenn der Arzt im Praktikum schwanger wird, hat er Urlaub nach den Regelungen des Mutterschutz-gesetzes, nach Inanspruchnahme des Erziehungs-urlaubs kann er seine Ausbildung fortführen."

Begriffe und Kategorien sind mit Bedeutungen aufgeladen und nur in einem Kontext sinnvoll. Ändert sich der Kontext, wie in kulturellen Umbruchzeiten, verlieren Begriffe und auch Kategorien ihre Selbstverständlichkeit und müssen neu definiert werden. Kontext, Kategorien und Begriffe sind also vernetzt.

Ein Beispiel für die Vernetzung der Begriffe Harmonie – Melodie:

(Rhetorik	res = Gehalt, Stoff, Gedanken	verba = Worte, Sprache, Darstellung
Adelung	Dinge hinter diesem Medio	Vortrag und Einkleidung der Hauptgedanken
	Prosa spricht die „oberen Kräfte“ (= Verstand) an	Poesie spricht die „unteren Kräfte“ (=Gefühl) an
Hegel	im Denken existierende Welt	konkrete Welt
Forkel	Harmonie = Gedanken	Melodie = Sprache
Körner	Charakter	Leidenschaft

	Einheit	Mannigfaltigkeit
	Stoff	Form
Kanne	Harmonie = Logik der Musik, innere Construction	Melodie = äußere Form, Verkörperung aller Gefühle und Leidenschaften
L. Mozart + W.A. Mozart	Unterstimme ist stetig zu spielen	Melodie ist frei zu spielen

Sie zeigt, daß sie im späten 18. und frühen 19. Jh. in einem Sinngewebe stehen, das die Sprache und die Philosophie umfaßt. Alles basiert auf der antiken Rhetorik, die den eigentlichen Inhalt einer Rede von ihrer Präsentation unterschied, für die jeder Redner eine andere Form und Sprache wählen würde. Die Harmonie steht für das Wesentliche, den einheitlichen Gedanken, die wohl überlegte Grundidee; die Melodie ist mit der konkreten, aber jeweils verschiedenen äußerlichen und oft auch gefühlvollen Darstellung assoziiert.

Bei Schiller (*Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, Horen, 1795) finden sich dieselben Assoziationen in seiner Gegenüberstellung:

Vernunft	Sinne
Geist	Materie
Erkenntnis	Empfindung
Verstand	Gefühl, Phantasie
Wahrheit	Schönheit
Inhalt	Form
Notwendigkeit	Freiheit
Gesetzmäßigkeit	Willkür
Festigkeit einer Idee	zufällige Verbindung der Einfälle
Begriffe, Abstraktionen (Theorien)	Empfindung von Einzelfällen, Bilder
wissenschaftlich	populär
produktiv	reproduktiv
Arbeit	Genuss
Stetigkeit	Abwechslung
Erkenntnis	Gebrauch
Pflanzen und Pflege eines Baumes	Genuss der Früchte, Blumen
Denker	Schöngeist
Anstrengung	Spiel
Gesetzmäßigkeit	Natur
selbsttätige Bildung	passiver Genuss
bürgerliche Männer	Frauen, Adlige
innere Bildung	ästhetische Bildung

Zusammenfassen lassen Schillers Äußerungen sich so: Der männliche bürgerliche Künstler schafft in harter Arbeit große Werke zur Freude der Frauen und des Adels.

Die schöne Schreibart (und große Kunst) verbindet laut Schiller beide Seiten; sie enthält tiefe Gedanken, die nur durch mühsames Studium entstehen konnten, aber in gefälliger Form, die abwechslungsreich ist, so dass sie der Fantasie schmeichelt. Schiller wertet nicht ausdrücklich, warnt aber davor, die Inhalte wegen der Form oder das strenge Denken aus Bequemlichkeit zu vernachlässigen. Goethe ist, jedenfalls in *Wilhelm Meisters Lehrjahren*, anderer Meinung: er hält, wie später Karl Marx, nur Adlige für Menschen im eigentlichen Sinne, da allein sie alle ihre Begabungen frei entfalten könnten. Bürger dagegen müssten sich ihr Existenzrecht durch Arbeit verdienen, und dazu müssten sie eine Fähigkeit perfektionieren, und das heiße, alle anderen und damit ihre eigentliche Menschlichkeit vernachlässigen.

Die Konnotationen der Begriffe männlich und weiblich und auch der Arbeit haben sich seitdem so verändert, daß man diese Gegenüberstellungen heute vermutlich in dem Sinne liest, die die Psychologie noch in der 2. Hälfte des 20. Jh.s als typisch männlich und weiblich definiert hat. Der Clou ist, daß dabei das eine als normal gilt, das andere als das Besondere.

<u>männlich</u>	<u>weiblich</u>
normal	deviant
autonom	abhängig, symbiotisch
erwachsen	unreif
zielorientiert	instabil
rational	emotional, unbewußt
beherrscht	sinnlich
stark	schwach, anpassungsfähig, flexibel
aktiv	passiv
große Lebensentwürfe	Interesse an Kleinigkeiten (Häuslichkeit, Mode)
konkurrierend	fürsorglich, pflegend
zuständig für Materielles	zuständig für Soziales

Neuere Texte zum Thema Alterität bezeichnen diese Weltsicht als „phallogozentrisch“, d.h. Denken und Sprache stellen das primäre Geschlechtsorgan des Mannes in den Mittelpunkt des Universums.



Plate 20 Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Historia*

aus: Frances A. Yates, *The Rosicrucian Enlightenment*, London, New York 2006 (1. Aufl. 1972, S. 111)

Die Psycholinguistik beschrieb geschlechtsspezifisches Kommunikationsverhalten als

<u>typisch männlich</u>	<u>typisch weiblich</u>
sucht Freiheit	sucht Nähe
lebt einsam	braucht Freundschaften

redet über Sachen	redet über Gefühle
strebt nach Stärke	läßt Schwäche zu
ist konkurrierend, hierarchisch	ist gruppenorientiert

Welcher der beiden Komponisten verhält sich folglich rollenkonform?



Abb. 1: *Der einsame Meister (Beethoven) in der ländlich-idyllischen Umgebung Wiens.* Nach einem Gemälde von Otto Nowak.



*Ein Schubert-Abend bei Josef von Spaun* (s. Abb. 8 auf S. 22).

Aussagen über Schubert und Beethoven aus dem 19. und 20. Jh. ergeben eine Gruppe von Gegensatzpaaren:

<u>Beethoven</u>	<u>Schubert</u>

empfindsam	mächtig
ungebändigte Persönlichkeit, einsam	in engen Freundschaftsbeziehungen
männlich	naiv, weiblich
knapper, härter, lakonisch	geschwätziger, weicher, breiter
befehlend	bittend
rational	mehr Gemüth als Verstand
ständig ringend	kein Durchhaltevermögen
verwirklicht große Entwürfe	beherrscht nur kleine Formen
arbeitend, kämpfend	Kompositionsvorgang passiv, wie ein Medium, unbewußt
erweckt Furcht	erweckt Liebe

Wir haben es also mit einem Netz von Bedeutungen zu tun, in dem die Begriffe nicht neutral sind. Man glaubt, nur über die Musik zu sprechen. In Wirklichkeit spricht man aber über das, was man in der Musik zu hören glaubt, und dies ist abhängig von Assoziationen, die auf einem kulturgeschichtlichen Kontext basieren. Selbst wenn man diesen Kontext nicht kennt oder nicht bedenkt, färbt er die Begriffe und damit das Urteil. Die Urteile über Schubert und Beethoven stehen in einem historischen Kontext, der heute oft vergessen wird. Dieser Kontext ist der politische Machtkampf zwischen Österreich und dem, was man heute Deutschland nennt. Und damit komme ich zu meinem zweiten Musikbeispiel.

In diesem Atlas (Putzger), den man mir in der Schule zugemutet hat (bitte beachten: die Bezeichnung der meist geraubten Gebiete als „Erwerbungen“), sieht in orange und gelb Österreich, in Blautönen Preußen.



Dessen König Friedrich II, den man später den Großen nannte, nutzte die vermeintliche Schwäche Österreichs, nachdem es an eine Frau gefallen war, Maria Theresia. Er überfiel und eroberte Schlesien, hellblau mit gelber Umrahmung, und vertiefte damit eine Spaltung zwischen dem Norden und dem Süden des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, die bereits mit der Reformation im 16. Jh. begonnen hatte. Nach dem Zerfall des Reiches in der napoleonischen Zeit waren Österreich und Preußen Verbündete und Rivalen und zerstritten sich schließlich in den 1860er Jahren. 1866 kam es im Streit um

die beim gemeinsamen Krieg gegen Dänemark zu verteilende Beute schließlich zum Krieg, den Österreich in der Schlacht von Königgrätz in Böhmen verlor. In dieser Schlacht komponierte ein preußischer Militärmusiker, dessen Namen (Johann Gottfried) „Piefke“ Sie alle kennen, den bereits erwähnten Marsch. Dessen Trio ist ein Zitat, der Hohenfriedberger Marsch.

Der Königgräzer Marsch Heeresmarsch II, 66. Auf dem Schlachtfelde von Königgrätz gespielt 6. Piefke

D. 19717

Marsch D.S. ad Fine

Er bezieht sich auf eine Schlacht (1745) unter Friedrich II. und damit an einen entscheidenden Sieg - auch damals gegen Österreich - im Zweiten Schlesischen Krieg. Das Zitat vertieft die Demütigung Österreichs durch die historische Tiefe: als ob österreichische Niederlagen jederzeit unabwendbar wären. Damit ist das Zitat ein genaues Pendant zu einer Darstellung mit Titel: „Der Geist Friedrichs des Großen schwebt über Böhmens Schlachtfeldern. Preußens Aar, aufliegend vom gestürzten österreichischen Wappenschild.“ Sie stammt aus Theodor Fontanes Bericht über den Krieg von 1866; Ort und Datum der Entscheidungsschlacht sind prominent oben sichtbar.<sup>1</sup>

## An der Bistritz

### Terrain. Aufstellung



N das Bistritz-Tal hinab sah der König. Versuchen wir, ehe wir von Dub aus die Niederung hinauf und hinunter blicken, eine Schilderung des Gesamt-Terrains.

Die Elbe, auf ihrem fast einen rechten Winkel bildenden Oberlaufe, umspannt nach Westen hin ein ziemlich ausgedehntes Plateau: das Plateau von Gitschin.

Schneiden wir aus diesem Plateau einen Bruchteil heraus, dessen östliche Seite durch den Lauf der Elbe zwischen Joseph-

501

Seit diesem Krieg gilt sogar in Musikzeitschriften: Deutschland ist "männlich". Und Österreich?

Schon zuvor hatte man das österreichische Wesen vom deutschen unterschieden. Die berühmte Österreich-Idylle aus Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* von 1825 (III/3) unterscheidet das intellektuelle, Bücher lesende, männliche Deutschland vom frommen, aber diskussionsunlustigen Österreich:

S'ist möglich, daß in Sachsen und beim Rhein  
Es Leute gibt, die mehr in Büchern lasen;  
Allein, was not tut und was Gott gefällt,  
Der klare Blick, der offne, richt'ge Sinn,  
Da tritt der Österreicher hin vor jeden,  
Denkt sich sein Teil und läßt die andern reden!  
O gutes Land! o Vaterland! Inmitten  
Dem Kind Italien und dem Manne  
Deutschland  
Liegst Du, der wangenrote Jüngling, da;  
Erhalte Gott dir deinen Jugendsinn  
Und mache gut, was andere verdarben!

Adolf Bernhard Marx plante 1832 das preußische Musikwesen, "jedoch mit der tieferen Begründung und sonstigen Verbesserungen, die die bessere deutsche Musik und der wissenschaftliche Geist Norddeutschlands vor dem Ausland und dem Süden [= Österreich] voraushaben." Im 19. und 20. Jahrhundert tauchen in den Charakterzuschreibungen viele der mit „männlich“ und „weiblich“ assoziierten Eigenschaften immer wieder auf:

<u>österreichisch</u>	<u>deutsch</u>
katholisch	protestantisch
südlich	nördlich
warm	kühl
heiter	streng
genießend	arbeitend
sinnlich	vernünftig
verschwenderisch	sparsam
intuitiv	intellektuell
fatalistisch	strebend
natürlich	"Kulturstaat"
schlampig	effizient
jünglingshaft, kindlich	männlich
friedlich	militaristisch, heroisch
Seele	Geist
pfllegt Musik	pfllegt intellektuellen Diskurs
typische Musik: Walzer	typische Musik: Fuge

Unter Weiblichkeits-Verdacht steht also nicht nur Schubert, sondern das österreichische Wesen überhaupt, und daher die gesamte österreichische Musik.

Deutsche Musik galt als tiefer und bedeutender als die österreichische. Constanze Mozart soll laut Nissen gesagt haben, Mozarts „Schreibart hatte alle mögliche Anlage zum düsteren und verworrenen Contrapunktisten, und hätte ihn nicht Wiens tändelnde, gefällige Musen zeitig mit ihren Rosengewinden umflochten, er wäre sicher ganz in die Manier [des in Berlin und Hamburg tätigen] Em. Bachs gerathen.“

Sogar in Formanalysen werden Beethoven und Schubert mit Wörtern beschrieben, die als „männlich“ oder „weiblich“ konnotiert sind. Auch McClarys Auffassung des Sonatensatzes bei Beethoven, Schubert oder Brahms basiert auf der Vorstellung einer Identifikation mit oder Abgrenzung von einer „genderten“ Norm. Wie schwer diese aber zu fassen ist, zeigen Hepokostis und Darcys Versuch der Etablierung einer Sonatensatztheorie und die Diskussion darum.

McClary 1994 über die Sonatenform

<u>bei Beethoven</u>	<u>bei Schubert</u>
heroisch	sinnlich
stark, zielorientiert	flexible Identität
Tonarten hierarchisch, Haupttonart besiegt Seitensatztonart	andere Tonarten gleichberechtigt mit Haupttonart
Identifikation mit aktivem, siegreichen Hauptthema	Identifikation mit passivem Seitenthema
Handlung stellt Sieger in Mittelpunkt	Handlung stellt ein Opfer in den Mittelpunkt
Quintbeziehungen	Terzbeziehungen
(Furcht vor Sexualität?)	(Akzeptanz von Sexualität?)
Gewalttätigkeit	
Themen kontrastieren, arbeiten	Themenkontraste können verschwinden, Verschmelzung von Themen
Entwicklung ist planvoll, rational	Entwicklung passiv, "geschieht"
das "Musterbeispiel deutscher Männlichkeit"	homosexuell?

Ein hübsches Beispiel für die sexualisierte Sprache, in der über Beethoven bisweilen gesprochen wird, findet sich im Analyse-Buch von Moore/Heger, laut dem die Reprise in Beethovens 7. Sinfonie „with a terrific upward thrust“ beginnt; ähnlich äußert sich McClary über die Eroica.

Zu meinem dritten Beispiel. Ob uns McClarys Beethoven- und Schubert-Bild überzeugt, hängt, wie schon gesagt, davon ab, was wir in dieser Musik zu hören glauben, und von der Vorstellung, es gebe einen authentischen Beethoven, der sich von dem, was zu seiner Zeit oder später komponiert wurde, unterscheidet. Der 3. Satz von Louis Spohrs Historischer Symphonie wollte diesen Zeitstil imitieren. Einige Zeitgenossen fanden, Beethoven habe eigentlich besser im Stil der Beethoven-Zeit komponiert als Spohr. Aber vor allem wurde Spohrs Finalsatz kritisiert, z.B. von Schumann und Mendelssohn. Das Problem war, daß man sich nicht im Klaren war, wie Spohr sich darin gegenüber der aktuellen Musik – es ging vor allem um die französische – positionierte. Ist sein Finalsatz eine Maskierung, mit der sich Spohr als deutscher Komponist vom französischen Geschmack abgrenzt, oder macht sich Spohr diesen Stil zu eigen? Spohr hat diese Frage übrigens nicht beantwortet. Ähnlich liegt der Fall von Schostakowitsch, dessen lärmend affirmative Passagen als Aneignung des im Stalinismus verordneten Optimismus gehört oder derartig unauthentisch wirken können, daß man sie nur als Abgrenzung interpretieren möchte.

Der Dux der e-Moll-Fuge aus dem 1. Band des W Cl.

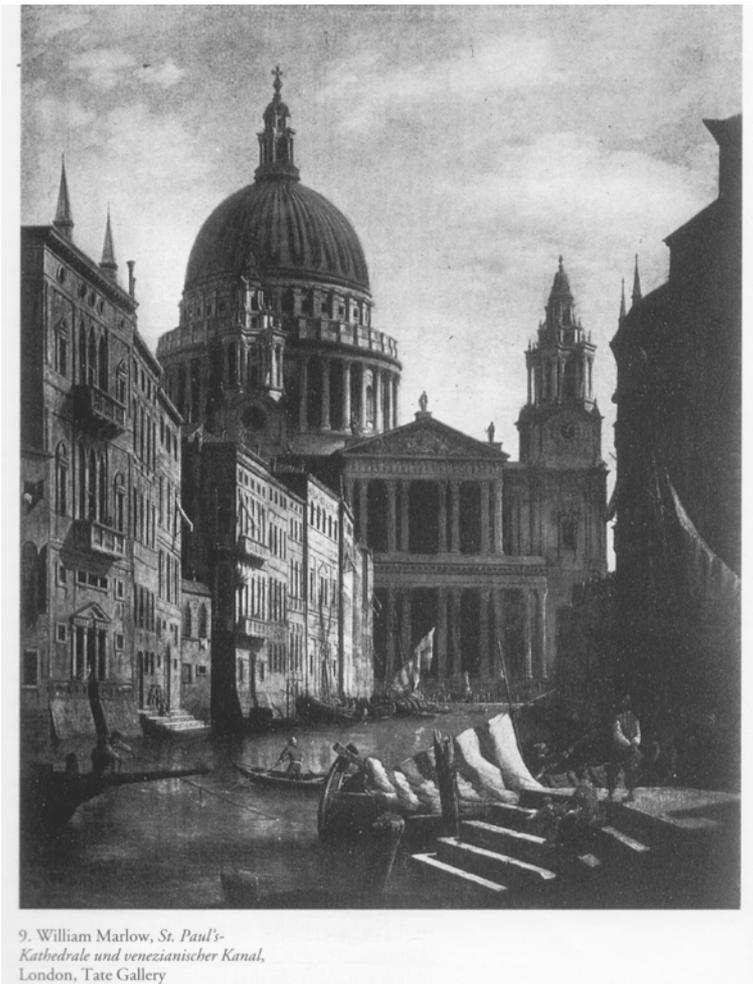


moduliert (von e-Moll nach h-Moll) und wäre daher den Konventionen folgend tonal zu beantworten. Denn eine reale Beantwortung würde den Comes um eine weitere Quinte aufwärts modulieren lassen und in die II. Stufe führen. Damit läge sie zu weit vom erwarteten 3. Einsatz, wieder auf der I. Stufe e-Moll, entfernt. Den Konventionen gemäß müßte ein tonaler Comes unauffällig eine Stufe tiefer als die reale Beantwortung enden. Dazu müßte ein Intervall verändert werden (aus einer Terz abwärts müßte z.B. eine Quart werden, oder aus einer Quart aufwärts eine Terz). Dieses Fugenthema ist aber so gebaut, daß eine geeignete Stelle für eine unauffällige Intervalländerung nicht zu finden ist. Sie würden entweder den Dreiklang oder den Halteton oder die chromatische Linie oder den Tritonus zernichten damit den folgenden Dominantseptakkord zerstören. Mit anderen Worten: dieses Thema ist so gebaut, daß es tonal beantwortet werden *muß*, aber nicht tonal beantwortet werden *kann*.

Fuga 10  
à 2  
BWV 855

Bach löst das Problem, indem er auf den 3. Einsatz verzichtet: diese Fuge ist die einzige zweistimmige Fuge im gesamten W Cl. Der Comes kann – ausnahmsweise – real antworten, weil es nicht zu einem Konflikt der erreichten II. Stufe mit dem Einsatz einer 3. Stimme kommt. Bach selbst soll, so die Erinnerung seines Sohnes Carl Philipp Emanuel, jedem Fugenthema sofort angehört haben, welche kontrapunktischen Möglichkeiten es implizierte. Für den Fall, daß das seinem Publikum nicht gelingen sollte, hat er in dieser Fuge mit den Oktavparallelen (T. 19. 38) noch einen weiteren Hinweis darauf gegeben, daß in diesem Stück einiges nicht stimmt. (Die Parallelen hat er aber sorgfältig in die Form integriert: sie teilen das Stück vor der Coda, T. 39, in zwei Hälften, deren zweite durch Stimmentausch aus der ersten abgeleitet ist. Auch satztechnisch sind die Oktavparallelen durch die immer deutlicheren Parallelbewegungen in die Entwicklung eingebunden).

Der Nachweis, daß *hier* etwas nicht stimmt, ist nicht schwer: dafür reicht schon ein Vergleich mit den anderen Fugen des W Cl, zumal Fugen zu den Genres gehören, für die Regeln formuliert wurden. Die Fuge ist also ein Kompliment an die KennerInnen, ebenso wie die Gattungen Capriccio und Fantasie. Wer London und Venedig kannte, sah sofort, daß dieses Bild keine real existierende Ansicht zeigt:



Das Kompliment an die KennerInnen ist auch eine gewisse Ausgrenzung aller anderen (und ich glaube, daß das bei Buckley (The Morality of Laughter, S. 30) spürbare Ressentiment gegenüber MusikwissenschaftlerInnen damit zusammenhängt:

„If we laughed whenever our senses were surprised, we would giggle at musical “jokes“ [...] Haydn’s *Surprise Symphony* is an example: a sleepy melody is followed by a thundering punctuation, like the sudden blooming of azaleas that lie dormant the rest of the year. Incongruity yes, but laughter no, neither for the music nor for the azaleas—at most a musicologist’s wintry grin.“

Identifikation, Ab- und Ausgrenzung gibt es jedoch auch innerhalb der Fachdisziplinen. So wollte sich etwa die New Musicology in Selbstbild, Methoden oder Themen von der alten (und von der deutschen Tradition dominierten) Musikwissenschaft abgrenzen:

### Themen und Methoden der Forschung

old musicology (Musikwissenschaft)	New Musicology
status quo	outsider status
Autorität, sicheres Wissen	verschiedene inkommensurable Wissensvorstellungen und Forschungsinteressen
Hochkultur	Alltagskultur
Kanon (Nationalstile oder große Einzelwerke aus verschiedenen Kulturen)	dead white men – Diversität (World Music, Minderheiten, Pop)
Musik als Werk	Ideologie, die Herrschaftsverhältnisse verschleiert
Heroengeschichtsschreibung	Männlichkeitskult, Militarismus, Gender-Diskussion

(z.B. Beethoven)	
Idee der absoluten Musik, Materialfortschritt	Herrschaftsanspruch: deutscher Nationalismus

### Strategie im Methodendiskurs

Korsyn:

Ministry of Truth	Tower of Babel
standardization of scholarly products	solipsism and fragmentation
Überanpassung an Institutionen und Karriereplanung	„in relativism everyone becomes their own ayatollah, and we may have a hundred or a thousand absolutes, each sealed off from the others in stubborn isolation“
immer stärkere Selbstreflexivität	

Und Kevin Korsyn konstatiert Ab- und Ausgrenzungen auch innerhalb der New Musicology. So habe die traditionelle Musikwissenschaft ihre Differenzen gehabt, z.B. über die Frage, wie ein Kanon auszusehen habe oder ob Musikgeschichte als Stilgeschichte oder als Geschichte großer Einzelwerke zu schreiben sei. Diese Differenzen hätten aber auf einem grundlegendem Konsens gefußt, z.B. über den Wert eines Kanons oder den Bereich, den die Musikgeschichten repräsentieren sollen (z.B. die von Europa geprägte Kunstmusik).

Heute, so Korsyn, gebe es kein gemeinsames Wertesystem mehr; er konstatiert Metadifferenzen: "differences about the nature of the difference". "How can one be just, how can one be fair, in an age of metadifferences? How can one be fair to all parties, when there is no common language or value system through which to represent metadifferences? It is not just that civilization and barbarism are entangled, but that one person's civilization is another's barbarism."

Ob sich diese Ab- und Ausgrenzungen – ob zwischen der Musikwissenschaft und anderen Disziplinen oder innerhalb des Fachs - überwinden läßt, scheint fraglich, da selbst der Diskurs über sie als Voraussetzung ihrer Überwindung - zu ihrer Perpetuierung beiträgt. Für die Musikwissenschaft gilt es nicht weniger als für die Anthropologie:

„Culture is the essential tool for making other. As a professional discourse that elaborates on the meaning of culture in order to account for, explain, and understand cultural difference, anthropology also helps construct, produce, and maintain it.“

Lila Abu-Lughod: *Writing Against Culture*, in: Richard G. Fox (Hrsg.): *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research Press, 1991.

Literaturtipps:

Ich empfehle, die Bücher in der angegebenen Reihenfolge zu lesen:

- Annette Kreuziger-Herr (Hrsg.): *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am M., Berlin usw.: Peter Lang, 1998.  
Gibt Beispiele für Identitätsfindung, Ab- und Ausgrenzung in der Musik bzw. im Schreiben über sie.
  - Pamela M. Potter: *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*. Aus dem Amerikanischen von Wolfram Ette. Stuttgart: Cotta, 2000.  
Ich empfehle besonders das Kapitel "Versuche, ein 'Deutschtum' in der Musik zu definieren").
  - Ruth Katz: *A Language of Its Own. Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*. Chicago, London: The Univ. of Chicago Press, 2009.  
Ich empfehle das Kapitel "The Flaunting of Identities: Individual and Collective" zur Strategie der Identitätsfindung und Abgrenzung vor allem anhand der Musik des 19. Jh.s
  - Kevin Korsyn: *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. New York: Oxford University Press, 2003.  
Nicht leicht zu lesen, gibt aber einen guten Eindruck von der Heftigkeit der Debatten über die wahre Musikwissenschaft bzw. Musiktheorie in den USA.

---

<sup>i</sup> Theodor Fontane: *Der deutsche Krieg von 1866*. Mit Illustrationen von Ludwig Burger.  
Band I: Der Feldzug in Böhmen und Mähren. Berlin 2006 [mit Illustrationen der Erstausgabe 1871]