

HELMUT LOOS (Leipzig/Deutschland)

Das Konzept „Mitteleuropa“ in der deutschsprachigen Musikgeschichtsschreibung

Das Konzept einer Musikgeschichte Mitteleuropas hat in der deutschsprachigen Musikwissenschaft niemals weitere Resonanz gefunden. Zu stark war das Fach bei seiner Rückkehr in den Kanon der universitären Disziplinen gegen Ende des 19. Jahrhunderts den Idealen der sieghaften bürgerlichen Gesellschaft verbunden. Nationalismus und Liberalismus prägten die Vorstellungen vom ideellen Fortschritt dieser Bewegung. Das Konzept einer Nationalmusik wurde in Deutschland von Vorstellungen ihrer Universalität überformt, die freiheitliche Grundeinstellung prägte sich vor allem in der unabhängigen, selbstbestimmten Figur des ‚Ausnahmemenschen‘, auch ‚Originalgenie‘ genannt, aus. Mit dem Fortschrittsprinzip gewann die Bewegung eine Dynamik, die ihr breite gesellschaftliche Bedeutung verschaffte. Das politische Konzept eines Mitteleuropas dagegen, wie es von Friedrich List (1789–1846) entworfen und von Constantin Frantz (1817–1891) auf der Grundlage des Föderalismus vertreten wurde, ging über die Grenzen eines engen Nationalismus hinaus und widersprach der Gründung einer Nation, wie sie Otto von Bismarck vollzog. Frantz war ein heftiger Kritiker des Nationalliberalismus, den er als eigene Religion qualifizierte,¹ und lag mit seinen Vorstellungen von einer mitteleuropäischen Föderation so quer zu den herrschenden Verhältnissen, dass er in seiner Zeit ein unbeachteter Außenseiter blieb.² Aufgrund seiner Warnungen vor dem „Russen-Mongolentum“, dem „wahren und eigentlichen deutschen Erbfeind im Osten“ und aufgrund seines Antisemitismus galt er später als Vordenker des Nationalsozialismus, der ein spezifisches Interesse an ‚Mitteleuropa‘ entwickelte.³

¹Constantin Frantz, *Die Religion des Nationalliberalismus*, Leipzig 1872.

²Ottomar Schuchardt, Art. „Frantz, Constantin“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 48 (1904), S. 716–720. Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Frantz,_Constantin&oldid=1702568 (08.12.2011).

³Peter Vodopivec, „Mitteleuropa – Mythos oder Wirklichkeit?“, in: *Musikalische Identität Mitteleuropas*. Bericht über das internationale Symposium vom 23. und 24. Oktober 2003 in Ljubljana (= Muzikološki zbornik. Musicological Annual, Bd. 40/1–2), hrsg. von Ivan Klemenčič, Ljubljana 2004, S. 29–42.

Der grenzkolonisatorische Aspekt bildete dafür eine willkommene Basis, da seiner Definition der Deutschen als kolonisierendes Volk das moralische Überlegenheitsgefühl des Kolonialismus innewohnte, das sich in besonderer Weise von der Kultur her speiste. Bis zum Vollzug der ‚kleindeutschen Lösung‘ 1871 bildete die Idee Mitteleuropas noch eine denkbare Alternative zur ‚großdeutschen Lösung‘. Später prägten wirtschaftliche und geopolitische Erwägungen die Vorstellungen eines mitteleuropäischen Zusammenschlusses, nun aber – etwa bei Friedrich Naumann⁴ – unter deutscher Vorherrschaft, die kulturell begründet wurde. Solche Auffassungen, im östlichen Europa auch als deutscher ‚Drang nach Osten‘ bezeichnet, wurden von den Nationalsozialisten brutal instrumentalisiert. Die Musik als – nach herrschender romantischer Musikanschauung – höchste der Künste und die von Seiten der Musikwissenschaft behauptete Hegemonie oder Weltherrschaft der deutschen Musik fügten sich nahtlos diesen Vorstellungen. Sie dominierten das 20. Jahrhundert noch über die so genannte Darmstädter Schule hinaus; erst gegen Ende des Jahrhunderts erhob sich daran verbreitet Kritik. Vereinzelt und recht zaghaft wurden erste Konzepte einer mitteleuropäischen Musikgeschichte formuliert, die in erster Linie von Österreich ausgingen. Verwunderlich und methodisch höchst fragwürdig bleibt dabei die Fixierung der Musikgeschichtsschreibung auf Kompositions- und Ideengeschichte. Das praktische Musikleben ist bislang kaum aufgearbeitet worden. Erste Ansätze dazu erlauben die Annahme, dass ein weitreichender europäischer Zusammenhang zu konstatieren ist, der dem Konzept einer kulturellen Sonderstellung Mitteleuropas ebenso zuwiderläuft wie dem grundsätzlich verschiedener Nationalstaaten in Europa.

Die deutschsprachige Musikgeschichtsschreibung war nicht nur nationalistisch geprägt, sie stellte sich bis auf wenige Ausnahmen auch willig in den Dienst der so genannten Ostforschung. Dies ist ein wesentlicher Aspekt der Fachgeschichte vom Hurra-Patriotismus der Befreiungskriege und mehr noch des Deutsch-Französischen Kriegs von 1870/71 bis zum Nationalsozialismus. Joseph Müller-Blattau kann als Beispiel eines Musikwissenschaftlers genannt werden, der als geborener Elsässer und aufgrund langjähriger Tätigkeit an der Universität Königsberg mit der Thematik des sogenann-

⁴Friedrich Naumann, *Mitteleuropa*, Berlin 1915. – Dazu Markus Schubert, *Die Mitteleuropa-Konzeption Friedrich Naumanns und die Mitteleuropa-Debatte der 80er Jahre*, Sindelfingen 1993. – Andreas Peschel, *Friedrich Naumanns und Max Webers „Mitteleuropa“*. Eine Betrachtung ihrer Konzeptionen im Kontext mit den „Ideen von 1914“ und dem Alldeutschen Verband, Dresden 2005.

ten Grenzlanddeutschtums vertraut war und den Thesen des Alldeutschen Verbandes nur allzu willig folgte.⁵ Eine besondere Rolle spielten hierbei die so genannten ‚Grenzlanduniversitäten‘ in Königsberg und Breslau, wo mit dem Historiker Hermann Aubin (1885–1969) ein führender Vertreter der so genannten völkischen Ostforschung tätig war. Er brachte ethnozentrisch-nationale, rassistische und antisemitische Paradigmen in die Geschichtsschreibung ein. Von 1929 bis 1945 hat er insbesondere das östliche Europa auf einzudeutschende Gebiete hin untersucht und entsprechende Empfehlungen ausgesprochen. Mit sozialdarwinistischer Begründung beanspruchte er die Herrschaft des arischen Herrenmenschen über die slawische Bevölkerung und unterstützte damit entsprechende Hegemonieansprüche.⁶ In dieses Konzept gliederte er auch die Kunst und speziell die Musik als höchste und ‚deutsche‘ der Künste ein. Mit ihrer ‚Weltherrschaft‘ wurde kulturdarwinistisch deutscher Herrschaftsanspruch legitimiert. Zu Aubins *Geschichte Schlesiens* steuerte Arnold Schmitz den Beitrag zur „Musik im Mittelalter“ bei und war auch als Autor für die neuere Musikgeschichte bis zur Gegenwart vorgesehen.⁷ Doch die Ansprüche der Ostforschung erfüllte Schmitz nicht, er zeigte vielmehr, dass es möglich war, sich von diesen Tendenzen wissenschaftlich zu distanzieren – eine Ausnahme unter den deutschen Musikwissenschaftlern seiner Zeit.⁸

Wie wenig sich in dieser Hinsicht nach 1945 in der deutschen Wissenschaftslandschaft änderte, belegt der 1949 in Marburg gegründete *Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrat*, dessen erster Präsident Hermann Aubin zwischen 1950 und 1959 war. Als zentrales Publikationsorgan gab der Herder-Forschungsrat seit 1952 die *Zeitschrift für Ostforschung* heraus; sie wurde erst mit dem 44. Jahrgang im Jahre 1995 infolge der ideologiekritischen

⁵Manfred Schuler, „Zum völkisch-nationalen Denken in der deutschen Musikwissenschaft“, in: *Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus*. Referate der Tagung Schloss Engers. 8. bis 11. März 2000. Gesellschaft für Musikforschung, hrsg. von Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001, S. 319–327.

⁶Eduard Mühle, *Für Volk und deutschen Osten. Der Historiker Hermann Aubin und die deutsche Ostforschung* (= Schriften des Bundesarchivs 65), Düsseldorf 2005.

⁷Hermann Aubin, Brief vom 27. Januar 1939 an Josef Nadler, in: Wojciech Kunicki, *Germanistik in Breslau 1918–1945*, Dresden 2002, S. 281.

⁸Helmut Loos, „Gegen den Strom der Zeit: Der Musikwissenschaftler Arnold Schmitz (1893–1980)“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, H. 13, Leipzig 2012, S. 232–244.

Aufarbeitung der Fachgeschichte umbenannt in *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*. Der Herder-Forschungsrat besaß auch eine Fachkommission Musikgeschichte, die als wichtigstes Projekt eine Publikationsreihe *Musik des Ostens* verantwortete, die ab 1962 von Fritz Feldmann, ab 1982 von Hubert Unverricht herausgegeben wurde und bis 1996 15 Bände zählte.⁹ War es noch nach 1945 die erklärte Aufgabe der Ostforschung, sich ausschließlich der deutschen Geschichte, also auch der deutschen Musikgeschichte im östlichen Europa zu widmen, so öffnete Walter Wiora das Arbeitsgebiet bereits anlässlich der Eröffnung einer eigenen Forschungsstelle 1958 in Freiburg i. Br., indem er den Schwerpunkt der Arbeit von ‚ostdeutsch‘ auf ‚osteuropäisch‘ erweiterte.¹⁰ Dass dies den äußerst fragwürdigen und wissenschaftlich nicht zu haltenden Abgrenzungsprozessen geschuldet war, ist nicht nur an der Musikgeschichte Böhmens und Mährens erfahrbar,¹¹ sondern betrifft das gesamte Arbeitsgebiet. Dem Gedanken einer spezifisch deutschen Musikgeschichte im östlichen Europa blieben zunächst die Projekte des *Instituts für Ostdeutsche Musik* verpflichtet, das 1983 von Gotthard Speer in Bergisch Gladbach gegründet wurde.¹² Erst nach der Wende von 1989 verlagerte sich der Arbeitsbereich des Instituts stärker auf wissenschaftliche Anliegen, dies auch im Bemühen um internationale wissenschaftliche Kooperation.¹³ Es blieb aber auch in diesem Umfeld zunächst bei einer kritischen Aufarbeitung des nationalen Blick-

⁹Hubert Unverricht, „40 Jahre Musikwissenschaft im Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrat“, in: *Musik des Ostens* 12 (1992), S. 1–13.

¹⁰Ebd., S. 5 f.

¹¹Helmut Loos, „Das Projekt ‚Ostdeutsches Musiklexikon‘“, in: *Aktuelle lexikographische Fragen*. Bericht 1. sudetendeutsch-tschechisches Musiksymposium 30. September–3. Oktober 1991 Regensburg, hrsg. v. Peter Brömse, Regensburg 1994, S. 21–29.

¹²Gotthard Speer, Art. „Institut für deutsche Musik im Osten e.V.“, in: *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 308–310.

¹³Dazu: *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum*. [Tagung] vom 23. bis 26. September 1992 in Köln (= Deutsche Musik im Osten, Bd. 6), hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn 1994.

winkels,¹⁴ eine konzeptionelle Neuorientierung etwa nach Kulturregionen oder am Begriff ‚Mitteleuropa‘ gab es zunächst nicht.

Bildeten die genannten und andere, hier nicht eigens erwähnte Initiativen, die sich einer staatlichen Förderung nach § 96 des Bundesvertriebenengesetzes erfreuten, eine Randexistenz im Bereich der Musikwissenschaft, so ist ein allgemeineres Fachinteresse erst nach 1989 zu verzeichnen. Dabei hatte in den 1980er Jahren noch zu Zeiten des Eisernen Vorhangs eine breite gesellschaftliche Kontroverse um den Begriff ‚Mitteleuropa‘ eingesetzt,¹⁵ die mit der sogenannten ‚Wende‘ neue Aktualität gewann. Das von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber herausgegebene zweibändige Standardwerk zur *Musikgeschichte Österreichs*, das 1977 und 1979 in erster Auflage erschien,¹⁶ ist ganz auf den geografischen Begriff ‚Österreich‘ in seinen historischen Wandlungen hin konzipiert; erst in der zweiten, überarbeiteten und auf drei Bände stark erweiterten Auflage von 1995 wird unter Beibehaltung des Nationalstaatsprinzips die Perspektive einer ‚Musikgeschichte Mitteleuropas‘ wenigstens ins Auge gefasst.¹⁷ Das historische Österreich-Ungarn bzw. die Habsburger Monarchie deckt sich allerdings nicht mit dem Begriff ‚Mitteleuropa‘, und so erinnert Moritz Csáky an einen Begriff, der nach dem Ersten Weltkrieg für den alten österreichischen Einflussbereich aufkam: Zentraleuropa.¹⁸ Sein Beitrag erschien 2005 in ei-

¹⁴Vgl. *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa*. Konferenzbericht Leipzig 2002, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2004. – Für den polnischen Kontext höchst verdienstvoll sind die Studien von Rüdiger Ritter, *Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939*, Stuttgart 2004, sowie Ders., *Musik für die Nation. Der Komponist Stanislaw Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2005.

¹⁵*Traumland Mitteleuropa? Beiträge zu einer aktuellen Kontroverse*, hrsg. von Sven Papcke und Werner Weidenfels, Darmstadt 1988.

¹⁶*Musikgeschichte Österreichs*, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, 2 Bd.e, Graz/Wien/Köln 1977/1979, hier Bd. 1, Einleitung, S. 17–28 und Bd. 2, Nachwort, S. 555–564.

¹⁷*Musikgeschichte Österreichs*, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, 2., überarbeitete und stark erweiterte Auflage, 3 Bd.e, Wien/Köln/Weimar 1995, hier Bd. 1: Von den Anfängen zum Barock, Vorwort, S. 13.

¹⁸Moritz Csáky, „Mitteleuropa/Zentraleuropa. Ein komplexes kulturelles System“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 60 (2005), S. 9–16. – Ders., „Eine Region der Kontraste und der kulturellen Vernetzungen. Das Paradigma Zentraleuropa“, in: *Multikulturelle und internationale Konzepte in der Neuen Musik*. Vierter Bericht über die vom

nem Themenheft der *Österreichischen Musikzeitschrift*, die 1946 unter dem Motto „Österreichs programmatische Sendung“ gegründet worden war und im sechzigsten Jahrgang beansprucht, programmatisch „an der ‚Freilegung‘ bzw. Erkenntnis der gemeinsamen mitteleuropäischen Entwicklungslinien mitzuwirken“.¹⁹ Das Sendungsbewusstsein ist ungebrochen: die Habsburger Monarchie als Muster für ein Vereintes Europa mit ‚innerer‘ Pluralität sowie Pluralität durch kulturelle Elemente von außen.

Häufiger tauchen nach der Wende von 1989 in Titeln von Sammelpublikationen und in Einzelbeiträgen der Begriff ‚Mitteleuropa‘ oder verwandte Bezeichnungen auf. Bereits 1992 widmet sich das Musikwissenschaftliche Kolloquium der Internationalen Musikfestspiele in Brno dem Thema „Ethnonationale Wechselbeziehungen in der mitteleuropäischen Musik mit besonderer Berücksichtigung der Situation in den böhmischen Ländern“.²⁰ So genannte ‚Wechselbeziehungen‘ boten sich als erster methodischer Zugriff zur Thematik auf der traditionellen Grundlage nationaler Musikgeschichtsschreibung an, bilaterale Phänomene als verbindende Elemente größerer kultureller Zusammenhänge zu erarbeiten. Deutlich sichtbar werden sie anhand der Migration von Musikern, deren Aufarbeitung beispielsweise Heike Müns mit einem Band über *Musik und Migration in Ostmitteleuropa* initiiert und an Wandermusikanten exemplifiziert hat.²¹ Die Arbeit wird weitergeführt in dem Band über *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen*, der von der nationalen Perspektive auf eine regionale übergeht.²² Allerdings ist auch eine gewisse Verflachung der Begriffe zu konstatieren, wenn ‚Mitteleuropa‘ als bloß regionale Bezeichnung für lokale

Institut für Musikalische Stilforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien veranstalteten Symposien zum Festival WIEN MODERN, hrsg. von Hartmut Krones, Wien u. a. 2008, S. 49–68.

¹⁹ Marion Diederichs-Lafite, [Editorial], in: *Österreichische Musikzeitschrift* 60 (2005), S. 8. – Hier auch Tibor Tallián, „Mitteleuropa – Eine Region in vielen Gestalten?“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 60 (2005), S. 44–50.

²⁰ *Colloquium. Die Instrumentalmusik (Struktur–Funktion–Ästhetik). Brno 1991. Ethnonationale Wechselbeziehungen in der mitteleuropäischen Musik mit besonderer Berücksichtigung der Situation in den böhmischen Ländern. Brno 1992*, Brno 1994.

²¹ Heike Müns, „Kontakte zwischen jüdischen und christlichen Wandermusikanten in Ostmitteleuropa“, in: *Musik und Migration in Ostmitteleuropa*, hrsg. von Heike Müns (= Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa, Bd. 23), München 2005, S. 243–270.

²² *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel, Saarbrücken 2007.

Studien des bezeichneten Raums benutzt wird.²³ So verdienstvoll auch viele der veröffentlichten Studien sein mögen, ein übergreifendes Konzept ist nicht zu erkennen. Der Versuch, die Arbeit unter dem theoretischen Konzept der ‚Interkulturalität‘ zu bündeln, erweist sich nicht als wegweisend, perpetuiert vielmehr überkommene Denkweisen der Wechselbeziehungen.²⁴ Wesentlich ertragreicher zeigt sich die Konzeption eines ‚Kulturtransfers‘, wie ihn Stefan Keym in seinen *Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918* organisatorisch-institutionell und musikalisch-analytisch angelegt hat.²⁵ In Polen findet sich ein Sammelband zur Spiritualität Mittel- und Osteuropas in der Musik des späten zwanzigsten Jahrhunderts, herausgegeben von Krzysztof Droba, Teresa Malecka und Krzysztof Sz wajgier.²⁶ Einem begriffsanalytischen Ansatz hat Jiří Fu-

²³ *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Elisabeth Theresia Fritz-Hilscher, Tutzing 1998. – *Beiträge zur Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas*, hrsg. von Hubert Unverricht (= Edition IME. Reihe 1: Schriften, Bd. 1), Sinzig 1999. – *Ikongraphische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa*. 18. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein 21. bis 23. November 1997, hrsg. von Monika Lustig, Michaelstein 2000. – *Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern*. Konferenzbericht Prag 17.–22. September 2000, hrsg. von Jaromír Černý und Klaus-Peter Koch (Edition IME. Reihe 1: Schriften, Bd. 8), Sinzig 2002. – *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen. Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von Peter Wollny (= Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2004), Beeskow 2005. – *Musikkultur und ethnische Vielfalt im Südosteuropa des 19. und 20. Jahrhunderts. Einflüsse deutscher Musik*. Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Symposium Sibiu/Hermannstadt 06.–09. September 2003. In memoriam Horst Gehann (1928–2007), hrsg. von Klaus-Peter Koch und Franz Metz, München 2007.

²⁴ *Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs*, hrsg. von Erik Fischer, Stuttgart 2006. – *Chorgesang als Medium von Interkulturalität. Formen, Kanäle, Diskurse*, hrsg. von Erik Fischer, Stuttgart 2007. – Teilweise bleiben die Beiträge auch noch unkritisch dem nationalen Aspekt verhaftet wie der materialreiche Beitrag von Harald Lönnecker, ‚Ehre, Freiheit, Männersang‘. Die deutschen akademischen Sänger Ostmitteleuropas im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität. Formen, Kanäle, Diskurse*, hrsg. von Erik Fischer, Stuttgart 2007, S. 99–148.

²⁵ Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim u. a. 2010.

²⁶ *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, hrsg. von Krzysztof Droba, Kraków 2004.

kač früher schon den Weg gewiesen.²⁷ Jüdische Musikgeschichte ist mit dem Begriff Mitteleuropa eng verbunden, wie eine Arbeit von Philip Vilas Bohlman zeigt.²⁸ Dass die Idee von der Kulturnation im jüdischen Kontext noch heute ihre alte Faszination entfalten kann, beweist die Arbeit von Jascha Nemtsov.²⁹

Die musikalische Identität Mitteleuropas hat Ivan Klemenčič 2003 zum Thema eines internationalen Symposions in Ljubljana gemacht. Der Tagungsband dokumentiert die heterogenen Vorstellungen, die sich mit dieser Thematik verbinden, besonders kontrovers in den Beiträgen von Oskár Elschek und Rudolf Flotzinger.³⁰ Überzeugend erscheinen vor allem die Beiträge über alte Musik.³¹ Die geistliche Musik stellte von ihren frühen Ursprüngen her vor allem auch im Bereich einzelner Mönchsorden ein überregionales Netzwerk dar, das alle politischen Grenzen ignorierte.

In englischsprachiger Literatur werden die Bezeichnungen Mittel- und Osteuropa anscheinend sehr viel unproblematischer verwendet, als dies in deutschsprachiger Literatur der Fall ist. Ob es um Dirigenten³² oder um die Oper³³ geht, die regionale Zuordnung funktioniert. Auch Minderhei-

²⁷ Jiří Fukač, „Zur Differenzierung der Musikbegriffe in ostmitteleuropäischen Ländern um 1800“, in: *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie*. Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag. Bd. 1, Hamburg 1993, S. 95–102.

²⁸ Philip Vilas Bohlman, *Jüdische Volksmusik. Eine mitteleuropäische Geistesgeschichte*, Wien u. a. 2005.

²⁹ Jascha Nemtsov, *Der Zionismus in der Musik. Jüdische Musik und nationale Idee*, Wiesbaden 2009.

³⁰ *Musikalische Identität Mitteleuropas*. Bericht über das internationale Symposion vom 23. und 24. Oktober 2003 in Ljubljana (=Muzikološki zbornik. Musicological Annual, Bd. 40/1–2), hrsg. von Ivan Klemenčič, Ljubljana 2004.

³¹ Siehe auch in anderem Zusammenhang Franz Gratl, „Musikbeziehungen zwischen Tirol und Ostmitteleuropa im Spiegel franziskanischer Quellen der Tiroler Ordensprovinz vor 1800“, in: *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*; Teilbd. A., Stuttgart 2007, S. 234–242. – Ryszard J. Wieczorek, „Zwischen Leipzig, Breslau und Mailand. Repertoirebildung in Mitteleuropa an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert“, in: *Mitteldeutschland im musikalischen Glanz seiner Residenzen. Sachsen, Böhmen und Schlesien als Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. von Peter Wollny (Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2004), Beeskow 2005, S. 219–235.

³² *The Cambridge companion to conducting*, hrsg. von José Antonio Bowen, Cambridge u. a. 2003.

³³ *National traditions in nineteenth-century opera*, Vol. 2: *Central and Eastern Europe*, ed. by Michael C. Tusa, Farnham u. a., Ashgate 2010.

ten kommen zu ihrem Recht.³⁴ Einer übergeordneten Vergleichskategorie kommt vielleicht Stephen Downes mit seiner Arbeit über Dekadenzenphänomene in der europäischen musikalischen Moderne am nächsten.³⁵

Die 1997 auf Anregung von Ferenc László an der Technischen Universität Chemnitz gegründete *Internationale Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* nahm die unspezifische Bedeutung ihrer regionalen Bezeichnung bewusst auf, um in den Publikationen der *Mitteilungen* ein möglichst wenig eingeschränktes Podium der Verständigung zu eröffnen.³⁶ Im Zuge kritischer Hinterfragung der nationalen Musikgeschichtsschreibung sind in den folgenden Jahren einige Versuche methodischer Konzentration und Systematisierung erprobt worden. Auf eine spezielle Quellengattung wurde mit einer Konferenz „Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa“ am 2. und 3. Juli 2001 in Chemnitz aufmerksam gemacht, entsprechende Ergebnisse sind im Internet publiziert.³⁷ Die Briefe bilden ein kommunikatives Netzwerk, das weit über Europa hinausgeht. Ein ähnliches Netzwerk ergeben Wirkungsorte und Gastspielorte von Musikern, die in großer Zahl durch Lexika und einzelne Publikationen bekannt sind, die sich aber in ihrer Gesamtheit auch nicht annähernd überblicken lassen. Die Idee, über elektronische Speicherung solche Daten systematisch zu verarbeiten, hat das Projekt „Musica migrans“ hervorgebracht. An einer entsprechenden Datenaufbereitung haben sich viele Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft beteiligt, ebenso an einem Nachfolgeprojekt, in dem der Vergleich von Musikinstitutionen angestrebt wurde. Doch noch ertragreicher erschien schließlich die Idee, Konzertprogramme elektronisch zu erfassen und das Repertoire in verschiedenen Städten durch elektronische Speicherung zu erschließen und

³⁴ *Voices of the weak. Music and minorities*, hrsg. von Zuzana Jurková u. a., Prague 2009.

³⁵ Stephen Downes, *Music and decadence in European modernism. The case of Central and Eastern Europe*, Cambridge 2010.

³⁶ *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Technischen Universität Chemnitz, hrsg. von Helmut Loos und Eberhard Möller, Heft 1, Chemnitz 1997. Ab Heft 8, erschienen 2002, ist die Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig beheimatet. Inzwischen erschienen ist Heft 13, Leipzig 2012.

³⁷ <http://www.gko.uni-leipzig.de/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft-fuer-mittel-und-osteuropaeische-musikgeschichte/musikerbriefe.html> (02.06.2012).

auszuwerten. Leider sind die technischen Probleme dieser Projekte noch nicht überwunden, so dass der bereits gesammelte, interessante Datenbestand noch nicht elektronisch ausgewertet werden kann.

Methodische Ausgangsüberlegung dieser Projekte ist das Prinzip, musikalisch definierte Kulturregionen aus spezifisch musikhistorischen Quellengattungen zu generieren,³⁸ ohne „über soziale Unterschiede und soziale Konflikte innerhalb einer Region“ hinwegzusehen.³⁹ Unabhängig von sozialen, politischen (nationalen) oder musikästhetischen Vorurteilen sollen die im realen Musikleben ausgebildeten Zusammenhänge und Abgrenzungen eruiert und auf möglichst breiter Datenbasis dargestellt werden. Als Zentren solcher Kulturregionen sind die Städte anzusprechen, und so bildete eine vergleichende Städteforschung⁴⁰ nicht zufällig das Thema der Konferenz „Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa“ auf dem XIV. Internationalen Kongress der *Gesellschaft für Musikforschung* vom 28. September bis 3. Oktober 2008 in Leipzig.⁴¹

Wenn unter Musikwissenschaftlern der betroffenen Regionen ein Konsens darüber zu erzielen wäre, die sachbezogenen Quellenbestände aufzuarbeiten und auf übergreifende Fragestellungen hin zu untersuchen, so könnte ein wichtiges Korrektiv oder zumindest eine Prüfinstanz für Stereotype, die das Bewusstsein prägen, geschaffen werden. Viele ungeprüfte Vorstellungen existieren im alltäglichen Umgang mit der Außenwelt, deren Ursprung und Implikationen im Dunklen liegen. Irrationale Vorurteile bestimmen wesent-

³⁸ Helmut Loos, „Kulturregionen. Methodische Überlegungen zur Musikgeschichtsschreibung in Mittel- und Osteuropa“, in: Das internationale musikwissenschaftliche Kolloquium „*Wenn es nicht Österreich gegeben hätte...*“ 30.9.–2.10.1996 Brno, hrsg. v. Petr Macek, Brno 1997, S. 134–139. – Ders., „Landesgeschichte und Kulturregion, keine selbstverständliche Übereinstimmung. Das Beispiel Mitteleuropa“, in: *Niedersachsen in der Musikgeschichte. Zur Methodologie und Organisation musikalischer Regionalgeschichtsforschung*. Internationales Symposium. Wolfenbüttel 1997, hrsg. von Arnfried Edler und Joachim Kremer, Augsburg 2000, S. 137–145.

³⁹ Peter Burke, *Was ist Kulturgeschichte?* Aus dem Englischen von Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 2005, S. 48.

⁴⁰ Nach einigen Vorarbeiten wie der ersten nicht national begrenzten Darstellung der Musikgeschichte von Kronstadt durch Wolfgang Sand, *Kronstadt. Das Musikleben einer multiethnischen Stadt bis zum Ende des Habsburgerreiches*, Kludenbach 2004.

⁴¹ *Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* (Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen. Bericht über den XIV. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung vom 28. September bis 3. Oktober 2008 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, Bd. 1), hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011.

lich Affinitäten und Aversionen, die sich zumeist der Kontrolle entziehen. Im musikalischen Geschmack finden sie ein probates Ausdrucksmittel, das jeder rationalen Begründung enthoben ist. Musikalisch wirkt sich dies beispielweise auf der sozialen Ebene in der Unterscheidung von hoher und niederer Kunst aus, die als E- und U-Musik institutionell geschieden wurden und teilweise noch sind. Durchaus unterschiedliche Einschätzungen hat die Gegenüberstellung von Zentrum (Kern) und Peripherie gefunden, die von sozialwissenschaftlichen Makrotheorien bis in den entwicklungsökonomischen Ansatz des Strukturalismus hinein reichen.⁴² Gerade auch der Begriff ‚Mitteleuropa‘ gehört in diesen Zusammenhang. Insbesondere aber beinhaltet die Polarisierung Ost und West weit über die alten Antonyme Morgenland und Abendland bzw. Orient und Okzident hinaus gerade in Europa vielfältige Assoziationen. Die deutsche Musikgeschichtsschreibung ist davon stark betroffen, indem eine kulturdarwinistisch geprägte Ablehnung östlicher Kulturerscheinungen hier eine lange Tradition besitzt. Erinnert sei nur an Eduard Hanslicks abfälligen Kommentar zu Pětr Čajkovskijs Violinkonzert, es bringe ihn „auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könnte, die man stinken hört“.⁴³ Diese Abqualifizierung findet sich in unterschiedlicher Abstufung bis in jüngste Handbücher hinein.⁴⁴ Sie ist ein wesentlicher Teil der bürgerlichen, nationalen Kunstauffassung (‚Kulturnation‘), die um die Zeit des Ersten Weltkriegs herum zu einem geistigen Weltkrieg der Nationalmusiken aus dem Geiste des Fortschritts geführt hat, der heute noch nicht überwunden ist. Der gleichen Vorstellungen werden heute gerne als Kognitive Karten (*mental*

⁴² *Mythos Mitte. Wirkmächtigkeit, Potenzial und Grenzen der Unterscheidung Zentrum/Peripherie/Differenzierungstheorien*. Arbeitsgruppe „Zentrum und Peripherie in Soziologischen Differenzierungstheorien“, hrsg. von Lukas Becht, Alexander Hirschfeld und Sebastian Neubauer, Wiesbaden 2011. – *Grenzen der Zentralität. Zur Dynamik von Zentren und Peripherien*, hrsg. von Myriam Geiser, Dominique Rademacher und Lucie Taieb, Berlin 2011. – *Entwicklungsperspektiven für peripherisierte Räume am Beispiel der „Kulturellen Landpartie“*, hrsg. von Ole Eiteljörge, Hamburg 2011. – *Cores, peripheries, and globalization*. Essays in honor of Ivan T. Berend, hrsg. von Peter Hanns Reill, Budapest 2011.

⁴³ Eduard Hanslick, *Conzerte, Componisten und Virtuosen der letzten 15 Jahre 1870–1885*, 2. Aufl. Berlin 1886, S. 296.

⁴⁴ Helmut Loos, „Probleme der Musikgeschichtsschreibung zwischen Ost- und Westeuropa“, in: *Die Musik der Deutschen und ihrer Nachbarn im Osten. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum*. [Tagung] vom 23. bis 26. September 1992 in Köln, hrsg. v. Klaus Wolfgang Niemöller u. H. L., Bonn 1994, S. 1–17. Tschechische Übersetzung in: *Hudební věda* 30 (1993), Heft 3, S. 225–239.

maps) sichtbar gemacht, auf denen – Kinderzeichnungen oder Karikaturen ähnlich – Wichtiges und Unwichtiges durch Größe und Entfernung der Wiedergabe unterschieden wird. (Als ein Musterbeispiel dafür gilt das Titelblatt vom 29. März 1967 in *The New Yorker* von Saul Steinberg.⁴⁵) Für die Musikgeschichtsschreibung Europas und das damit zusammenhängende Selbstbewusstsein könnten die skizzierten methodischen Arbeitsweisen einen wohlthuend objektivierenden Neuansatz bilden.

⁴⁵http://de.wikipedia.org/wiki/Saul_Steinberg (28.05.2012).