

Oldenburger Universitätsreden

Vorträge · Ansprachen · Aufsätze

herausgegeben von
Sabine Doering und Hans-Joachim Wätjen

In der Reihe *Oldenburger Universitätsreden* werden unveröffentlichte Vorträge und kürzere wissenschaftliche Abhandlungen Oldenburger Wissenschaftler und Gäste der Universität sowie Reden und Ansprachen, die aus aktuellem Anlass gehalten werden, publiziert.

Die *Oldenburger Universitätsreden* wurden seit 1986 bis zur Nummer 175 herausgegeben von Prof. Dr. Friedrich W. Busch, Fakultät I Erziehungs- und Bildungswissenschaften, und – bis zur Nummer 124 – vom Ltd. Bibliotheksdirektor Hermann Havekost, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität.

Die Veröffentlichungen stellen keine Meinungsäußerung der Universität Oldenburg dar. Für die inhaltlichen Aussagen tragen die jeweiligen Autorinnen und Autoren die Verantwortung.

Anschriften der Herausgeber:

Prof. Dr. Sabine Doering
Fakultät III
Institut für Germanistik
Postfach 25 03

26111 Oldenburg

Telefon: 0441/798-3049

Telefax: 0441/798-2399

E-Mail:

sabine.doering@uni-oldenburg.de

Ltd. Bibl. Dir. Hans-Joachim Wätjen

Informations-, Bibliotheks- und
IT-Dienste der Universität Oldenburg

Postfach 25 41

26015 Oldenburg

Telefon: 0441/798-4010

Telefax: 0441/798-4040

E-Mail:

hans.j.waetjen@uni-oldenburg.de

Redaktionsanschrift:

Oldenburger Universitätsreden
Informations-, Bibliotheks- und
IT-Dienste der Universität Oldenburg
z. H. Frau Barbara Šíp (BIS-Verlag)

Postfach 25 41
26015 Oldenburg

Telefon: 0441/798-2261
Telefax: 0441/798-4040

E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de

Nr. 195

Melanie Unseld

**Musikwissenschaft als
Kulturwissenschaft**

2010

Inhalt

Vorwort	5
Melanie Unseld Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft	9
Die Autorin	35

VORWORT

Das vorliegende Heft der Oldenburger Universitätsreden setzt die Dokumentation der Antrittsvorlesungen von neu an die Carl von Ossietzky Universität berufenen Kolleginnen und Kollegen fort – zuletzt die von Ute Dettmar (Nr. 191) und die von Esther Ruigendijk und Gun-Britt Kohler (beide in Nr. 189).

Die aktuelle Universitätsrede ist ein eindrucksvolles Beispiel dynamischer Forschung. Denn zwischen dem Datum der Antrittsvorlesung von Melanie Unseld und dieser Ausarbeitung liegen knapp zwei Jahre, worauf die Verfasserin, Inhaberin der deutschlandweit einzigen Professur für Kulturgeschichte für Musik, selbst hinweist. In diesem Zeitraum hat Melanie Unseld ihr umfangreiches Arbeitsgebiet in Forschung und Lehre weiter vertiefen und profilieren können, sodass nun ein umfassender Grundlagentext vorliegt, der allen Interessierten ebenso anschaulich wie systematisch das Forschungsprogramm „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft“ vorstellt.

Im Zentrum des hier vorgestellten Programms steht die Überzeugung, dass Musikgeschichtsschreibung keinesfalls eine authentische Abbildung des „tatsächlich Gewesenen“ darstellt, sondern stets selbst als eine Form der kulturellen Praktik verstanden und reflektiert werden muss, die von vielfältigen Faktoren bestimmt wird. Am leitmotivisch eingesetzten Vergleich mit der Begradigung – der „Rectifizierung“ – des Rheins im 19. Jahrhundert erläutert die Verfasserin, wie stark gängige Vorstellungen in der Musikgeschichtsschreibung bis in die unmittelbare Gegenwart hinein häufig wirkungsmächtigen Wissensordnungen verpflichtet sind, die im 19. Jahrhundert entstanden sind. Dazu gehören – neben der grundsätzlichen, weitverbreiteten Orientierung an umfassenden Dichotomien wie „Natur“ vs. „Kultur“, „männlich“ vs. „weiblich“ – insbesondere auch Unterscheidungen, die speziell in der Musikwissenschaft wirksam wurden, wie etwa die strenge Trennung von Popular- und Hochkultur oder von „abendländischer“ und „fremder“ Musik.

Besondere Wirkung entfaltet in der musikbezogenen Biographieschreibung zudem das noch immer populäre Prinzip der Heroisierung, mit dem männliche Komponisten zu einsamen Helden und Genies stilisiert werden. Schließlich ist aus einer kulturgeschichtlichen Perspektive, die auch die jüngeren Erkenntnisse zu Wirkungsweisen des kulturellen Gedächtnisses und zur Erinnerungspolitik produktiv reflektiert, die verbreitete Vorstellung einer Werk-Autonomie nicht mehr haltbar, weil sie das schöpferische Genie und sein Schaffen absolut setzt, ohne nach den Bedingungen der Entstehung und der Weiterexistenz des musikalischen Werkes zu fragen.

So entfaltet Melanie Unseld aus den ausführlich erläuterten Beispielen – Hans Heinrichs Eggebrechts umfangreiche Musikgeschichte „Musik im Abendland“ (1996) und der verfälschenden Überlieferung eines 1802 entstandenen Porträts von Constanze Mozart, das sie ursprünglich als selbstbewusste Nachlassverwalterin ihres Mannes darstellt, was durch spätere Retuschen verschleiert wurde – in sieben Punkten ein umfassendes Programm für eine gegenwärtige und künftige Kulturgeschichte der Musik.

Im Zentrum dieses Programms stehen neben der steten Reflexion der Bedingungen von Geschichtsschreibung vor allem die Offenheit gegenüber vielfältigen Formen von Quellen, die Einsicht in Wirkungsweisen unterschiedlicher Erinnerungskulturen sowie eine neue Konzentration auf die Individuen, die an der Hervorbringung und Erforschung von Musik beteiligt sind. Für Melanie Unseld, die 2009 zur Direktorin des Zentrums für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (ZFG) an der Carl von Ossietzky Universität gewählt wurde, bedeutet dies insbesondere auch, die jahrhundertalte Konzentration der Musikgeschichtsschreibung auf männliche Akteure zu durchbrechen und auf geschlechtsspezifische Formen normativer Lebenslaufmodelle hinzuweisen, die in der traditionellen Geschichtsschreibung sowohl für Komponisten als auch für Komponistinnen jeweils eng begrenzte Muster bereitgestellt haben, die der Vielfalt tatsächlicher Lebensformen niemals entsprechen können. Es ist ein konsequenter Abschluss dieses Programms zur Kulturgeschichte der Musik, dass sein letzter Abschnitt nachdrücklich für Methodenvielfalt plädiert und sich zu einem pluralistischen

Denken bekennt, das den Menschen als multikulturell Handelnden ihren Ort im Zentrum von Musikgeschichte belässt.

Die hier vorgestellten Überlegungen zur Kulturgeschichte der Musik finden überregionale Sichtbarkeit auch in dem seit 2009 geförderten und von Melanie Unseld mitgestalteten Promotionsprogramm „Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung. Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft“, das Doktorandinnen und Doktoranden an den Universitäten Oldenburg, Osnabrück und Göttingen und der Musikhochschule Hannover fördert.

Oldenburg, im Februar 2011

Sabine Doering

MELANIE UNSELD

Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft

Die Gelegenheit, sich grundsätzlich über das eigene Fachverständnis Gedanken zu machen, bot sich mir anlässlich meiner Antrittsvorlesung an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg am 21. November 2008. Gern nahm ich diese wahr, verbindet sie sich doch zugleich mit dem Nachdenken über das Selbstverständnis einer Professur, die in ihrer Denomination nicht nur an der Universität Oldenburg neu, sondern in Deutschland auf diese Weise bislang einmalig ist: einer Professur für *Kulturgeschichte der Musik*. Dass inzwischen fast zwei Jahre vergangen sind und die Schriftfassung meiner Antrittsvorlesung erst jetzt vorliegt, hängt nicht zuletzt mit der hohen Dynamik und der Produktivität der sich anschließenden Diskussionen zusammen.¹ Diese hier mit aufzugreifen und damit über den Standpunkt von 2008 hinauszugehen, scheint unumgänglich, dokumentieren sie doch letztlich sowohl die Intensität als auch die Tragfähigkeit jener Impulse, die von einer kulturwissenschaftlichen Ori-

1 Aus der Vielzahl an Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen – dies- und jenseits der Fachgrenzen, innerhalb und außerhalb der Universität Oldenburg – seien hier vor allem die Präsentation meiner Thesen im Rahmen des Kulturgeschichtetag 2009 des Instituts für Neuere Geschichte und Zeitgeschichte der Johannes Kepler Universität Linz genannt („Musikgeschichte als Kulturgeschichte. Joseph Haydn und das Haydn-Jahr 2009“), die konstruktiven Diskussionen um das Konzept des Lexikon Musik und Gender, das ich zusammen mit Annette Kreuziger-Herr herausgab (vgl. auch das Vorwort in: Lexikon Musik und Gender, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unsel, Kassel/Stuttgart 2010, S. 9-14) sowie Gespräche und Diskussionen mit Studierenden und Promovierenden am Institut für Musik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Eine frühere Version der hier thematisierten Gedanken liegt außerdem mit meinem Vortrag „Wider die Begradigung eines Stromes – Gedanken über Musikgeschichtsschreibung“ (gehalten an der Leuphana Universität Lüneburg) vor, publiziert in: *Panta Rhei. Beiträge zum Begriff und zur Theorie der Geschichte*, hg. von Herbert Colla und Werner Faulstich, München 2008, S. 109-124.

entierung für die Musikwissenschaften auszugehen vermögen. Und wenn auch der hier beschrittene Weg keineswegs als abgeschlossen zu verstehen ist und wenn bei aller Dynamik der Diskussionen Ergänzungen und Mäanderungen im Detail sicherlich nicht ausbleiben werden – im Zentrum des Prozesses steht die Frage, wie eine Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft vorstellbar ist und wie sie sich dabei innerhalb der Diskussion um kulturwissenschaftliche Ansätze in den Geisteswissenschaften positionieren kann. Dabei geht es nicht darum, eine (sich der Musik zuwendende) „neuartige Disziplin Kulturwissenschaft neben den anderen, traditionellen Disziplinen“² zu verorten, sondern um ein kulturwissenschaftliches Forschungsprogramm *für die Musikwissenschaften selbst*. Ausgehend von allgemeinen Rahmenbedingungen kulturwissenschaftlicher Dimensionen deuten sich dabei erste Eckpunkte an: Das kulturwissenschaftliche Profil zielt, so der Kultursoziologe Andreas Reckwitz, „darauf ab, die impliziten, in der Regel nicht bewussten symbolischen Ordnungen, kulturellen Codes und Sinnhorizonte zu explizieren, die in unterschiedlichsten menschlichen Praktiken verschiedener Zeiten und Räume zum Ausdruck kommen und diese ermöglichen. Indem die Abhängigkeit der Praktiken von historisch- und lokal-spezifischen Wissensordnungen herausgearbeitet wird, wird die Kontingenz dieser Praktiken, ihre Nicht-Notwendigkeit und Historizität demonstriert.“³ Was kulturelle Codes und symbolische Ordnungen konkret im Bereich der Musik sein können und wie sich ihre Kontingenz ausprägt, wie es zu den von Reckwitz kritisierten, scheinbar „rationalitätsverbürgenden Invisibilisierungen von Kontingenz in den Grundbegrifflichkeiten“⁴ kommt und wie sie rückgespiegelt und damit – konkret auch für die Musikwissenschaft – offengelegt werden können, davon ist im Folgenden die Rede, beginnend mit der Frage nach der Formung von Musikgeschichte, nach ihrer Historiographie.

2 Andreas Reckwitz: „Die Kontingenzperspektive der ‚Kultur‘. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm“, in: ders.: *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*, Bielefeld 2008, S. 15-46, hier S. 16.

3 Ebda, S. 17.

4 Ebda. S. 37.

Bis in das gegenwärtige Denken über Musik und ihre Geschichte wirken Wissensordnungen nach, die im 19. Jahrhundert angelegt wurden, einem Jahrhundert, das nicht nur für die Herausbildung des Faches Musikwissenschaft von zentraler Bedeutung ist, sondern auch durch die Idee der Historisierung einen denkbar weitreichenden Einfluss auf die Musikkultur bis in die Gegenwart genommen hat. Ein Gros dieser Wissensordnungen des 19. Jahrhunderts basierte – mehr oder weniger deutlich – auf einer zentralen Grundannahme, nämlich dass sich die Welt und das Denken über sie in Dichotomien strukturieren lasse. Eine der zentralen Dichotomien des 19. Jahrhunderts ist dabei jene, die Kultur und Natur als Gegensätze definiert. Die Auswirkungen dieser Kultur-Natur-Dichotomie für die Musik sind ebenso tiefgreifend wie weitreichend und tangieren dabei jene Basis, die Reckwitz als „symbolische Ordnungen, kulturelle Codes und Sinnhorizonte“ bezeichnet. Und es spricht für die Überzeugungskraft ebendieser Dichotomie, dass sie über einen erstaunlich langen Zeitraum nicht nur derart prägend war, sondern geradezu als Garant jener „rationalitätsverbürgenden Invisibilisierungen von Kontingenz in den Grundbegrifflichkeiten“ dienen konnte. Mit anderen Worten: Aus der Kultur-Natur-Dichotomie ließen sich für die Musik und die Musikkultur Grundannahmen ableiten, die bis in die Gegenwart wirkmächtige Denkkonsistenzen bildeten, wobei jeweils das Eigene als „Kultur“, das Fremde hingegen als „Natur“ repräsentierte. Auf dieser Grundlage wurden In- und Exklusionskriterien entwickelt, die alle Phänomene der Musikkultur systematisieren konnten – etwa Phänomene von Popular- und Hochkultur, von Volks- und Kunstmusik, von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von „abendländischer“ und „fremder“ Musik (wobei sich die Grenzen je nach nationalem Interesse argumentativ verschieben ließen), von männlicher und weiblicher Musikausübung, von Professionalität und Dilettantismus u. v. m.

Der Frage nachgehend, unter welchen Prämissen diese Idee der Kultur-Natur-Dichotomie derart erfolgreich und wie sie für die Musik(kultur) so überaus wirksam werden konnte, greife ich auf das Bild der Flussbegradigung zurück, konkreter noch: auf die

Rheinbegradigung.⁵ Den Rhein kennen wir heute als kräftigen Strom, der zielstrebig und in begradigtem Flussbett durch geschichtsträchtige Landschaften fließt. Mit hoher Fließgeschwindigkeit und ohne gefährliche Umschweife gehört er heute zu den meist befahrenen Verkehrswegen weltweit. Kommerzielle Erwägungen waren für seine Begradigung ebenso handlungsleitend wie die Überzeugung, den natürlichen, wild-mäandernden Strom durch technische Innovation bändigen zu können. Das über 60 Jahre andauernde Projekt spiegelt dabei die Grundparameter seiner Zeit wider: einer Zeit fortschreitender Industrialisierung, Rationalisierung und ebenso technischer wie kultureller Naturbeherrschung (bei gleichzeitiger Faszination des bedrohlich Kreatürlichen) ebenso wie nationaler Identifikationsuche und der Selbstfindung einer Gesellschaft, die sich als „bürgerlich“ versteht. Die Rheinbegradigung – oder, wie Tulla sie selbst nannte, die „Rectifizierung“⁶ des Rheins – sollte daher (neben den merkantilen Zwecken) auch die Macht des Menschen über die Natur, die Gestaltbarkeit der Welt durch den Menschen demonstrieren. Nicht umsonst wurde Tulla selbst als „Bändiger des wilden Rheins“⁷ tituiert. Um der Invisibilisierung von Handlungsträgern – und damit auch einer Schein-Rationalität – entgegenzuwirken, ist es dabei wichtig, sich nicht nur die Tatsache und die Auswirkung der Rheinbegradigung zu vergegenwärti-

-
- 5 Das Modell der Rheinbegradigung als Sinnbild für die „Rectifizierung“ von Musikgeschichte habe ich erstmals an der Universität Lüneburg als historiographische Grundlage vorgestellt und 2008 in dem in Anm. 1 genannten, von Herbert Colla und Werner Faulstich herausgegebenen Band publiziert. Seine Tragfähigkeit erwies das Modell dann im Zusammenhang mit der Genderforschung auch bei den Grundüberlegungen zum *Lexikon Musik und Gender* (vgl. Anm. 1). Im Rahmen der Antrittsvorlesung diente es mir vor allem dazu, Musikgeschichte als kulturelle Praktik zu benennen, dieser Aspekt steht daher auch im Folgenden im Zentrum.
- 6 Johann Gottfried Tulla: Der Rhein von Basel bis Mannheim mit Begründung der Nothwendigkeit, diesen Strom zu regulieren, o. O. 1822, S. 8.
- 7 Zit. nach Clemens Kieser: „Kein Strom oder Fluss hat mehrere Arme nöthig: Denkmale zum Gedenken an Johann Gottfried Tulla, den ‚Bändiger des wilden Rheins‘“, ursprünglich erschienen in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamts 3, 2003. Als pdf zur Verfügung gestellt unter www.clemenskieser.net (letzter Zugriff: 10. Oktober 2010).

gen, sondern auch nach der Person zu fragen, die diese erdacht und durchgeführt hatte. Ganz im Sinne des Industriezeitalters wurde Tulla als „Mann der Tat“ mit allen Insignien des modernen Helden versehen, dem Drachenbändiger Siegfried nicht unähnlich, der mit dem Tod des großen Wilden eine neue Weltenordnung zu initiieren in der Lage ist. Tulla wurde von Herzögen und Königen hofiert, mit Orden geschmückt, in den Rang eines Oberst erhoben, zum Ritter und Offizier der Ehrenlegion ernannt und schließlich wurde für den bereits 1828 Verstorbenen ein Mahnmal errichtet, der in mittelaltertümelnder Burgromantik⁸ entworfene und mit nationalem Pathos durch Großherzog Friedrich von Baden 1874 eingeweihte Tulla-Turm in Breisach am Rhein. Kaum eine Stadt, kaum ein Ort in der Oberrhein-Region, auf deren Stadtplan sich seither keine Tulla-Straße findet – auch dies ein Zeichen kultureller Erinnerung an den „Mann der Tat“, der sich mit seinem Ideenwerk an dem die nationale Identität stiftenden Fluss verdient gemacht hatte. Mit dieser Inszenierung des Ingenieurs Tulla fand dabei nicht zuletzt die Domestizierung jenes Flusses statt, der mythische Heimstatt von Frauenfiguren gewesen war, die die bürgerliche Ordnung zu stören, zumindest aber zu irritieren in der Lage waren: von den Rheintöchtern bis hin zur Loreley. Die Rhein-Begradigung stand insofern, neben den offensichtlich merkantilen Zwecken, auch für das Zurückdrängen dieser Gefährdungen, für Eindeutigkeit und eine klare Weltenordnung, für Rationalität.

Den Faden der kulturellen Erinnerung nochmals aufgreifend, fällt die Tatsache auf, dass, sucht man (ähnlich den Tulla-Straßen und -Plätzen) nach Komponisten-Namen in den Straßenregistern, sich ebenfalls die „großen Namen“ finden: Mozartstraße, Beethovenstraße, Wagner-Platz u.s.w. Die hierin sich manifestierende Erinnerungskultur geht auf eine Historiographie zurück, die zur Zeit der Rheinbegradigung ihre Prägung fand und – nach Heinrich von Treitschkes Maxime „Männer machen die Geschichte“ – vor allem auf dem Prinzip der Heroisierung basierte. Erinnerung wurde an die „großen Namen“ aus Politik und Militär,

8 Zur Mittelalterrezeption des 19. Jahrhunderts vgl. auch Annette Kreuziger-Herr: Ein Traum von Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit, Köln/Weimar 2003.

Wirtschaft und Wissenschaft, Kunst und Kultur. Die Geschichtsschreibung gab dabei dieser tief in gesellschaftliche Strukturen hineinwirkenden Denkrichtung ein starkes argumentatives Fundament: Von Georg Wilhelm Hegels Geschichtsphilosophie über Thomas Carlyles Vorlesungen *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* bis zu Jakob Burckhardt und Friedrich Nietzsche stand – zwar in unterschiedlicher Schattierung, aber doch im Kern unwidersprochen – das heroische Individuum im Zentrum des historischen Interesses.⁹ Monumentale Biographien, Denkmäler und heroische Inszenierungen von politischen oder militärischen Führern, vom Künstler-Genie oder „Geisteskoloss“¹⁰ gehörten zum Standard-Repertoire historiographischen Handelns, wobei die Vergangenheit mit kräftigen Strichen auf ein zentrales Thema eingeschworen wurde: die Geschichte der Mächtigen. Auch die Musikgeschichtsschreibung war davon geprägt, mehr noch: Gerade hier schienen heroengeschichtliche Darstellungen besonders passend, befand man sich mit der Musik doch auf einem Terrain von zentraler identitätsstiftender Bedeutung für das Bürgertum. Markantes Beispiel dafür stellt die monumentalisierende Biographie über Ludwig van Beethoven von Romain Rolland aus dem Jahr 1903 dar, in deren Vorwort es heißt: „Das Leben derer, deren Geschichte wir zu schreiben versuchen, war fast immer ein langes Martyrium. Sei es, daß ein tragisches Geschick ihre Seele schmiedete auf dem Amboß von leiblichem, seelischem Schmerz, von Unglück und Krankheit; sei es, daß ihr Leben verwüstet wurde, ihr Herz zerrissen vom Anblick der Leiden, der namenlosen Schmach, die ihre Brüder folterten.“

-
- 9 Vgl. dazu Ute Frevert: „Herren und Helden. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Richard van Dülmen (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 323–344; Christian von Zimmermann: *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*, Berlin/New York 2006; in Kontext der Musikwissenschaft vgl. dazu auch Marcia J. Citron: „Männlichkeit, Nationalismus und musikpolitische Diskurse. Die Bedeutung von Gender in der Brahmsrezeption“, in: Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben (Hg.), *History | Herstory. Alternative Musikgeschichten (= Musik – Kultur – Gender 5)*, Köln/Weimar/Wien 2009, S. 352–374.
- 10 Philipp Spitta: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892 (Reprint: Hildesheim/New York 1976), S. 156.

[...] Der Anführer dieser Legion der Helden sei Beethoven, der Starke, Reine.“¹¹

Dass sich gerade Beethoven für eine derartige Monumentalisierung eignete, lässt sich an vielen Beispielen nachzeichnen und verrät dabei mehr über (langanhaltende) Rezeptionsmuster¹² als über Musik oder deren Komponisten. Klar erkennbar aber bleibt: Ein Künstler-Genie wie Beethoven konnte unwidersprochen als Heros tituiert werden, ihn als „Helden“ zu inszenieren, schuf Identitätsangebote – sei es kulturelle oder nationale Identität, sei es Standes- oder Geschlechteridentität. Damit wurde das Heroische gerade auch für die Musikkultur zu einer modernetheoretischen Denkfigur ersten Ranges, nicht nur explizit mit Blick auf einzelne Personen, sondern vor allem auch implizit, etwa in Fragen des musikalischen Kanons.¹³

Im Zentrum dieser Denkfigur steht das Moment des Zuschnitts: Was wird als das Eigene inkludiert, was als Fremdes exkludiert, vor allem aber die Frage, wer definiert unter welchen Voraus-

11 Romain Rolland: *Ludwig van Beethoven*, Zürich 1922, franz. Erstausgabe: 1903, S. 10f.

12 Dazu Bettina Brand und Martina Helmig (Hg.): *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, München 2001; Hans-Joachim Hinrichsen: „Seid umschlugen, Millionen“. Die Beethoven-Rezeption“, in: Sven Hiemke (Hg.), *Beethoven-Handbuch*, Kassel/Stuttgart 2009, S. 568-609; Beatrix Borchard: „Beethoven: Männlichkeitskonstruktionen im Bereich der Musik“, in: Martina Kessel (Hg.), *Kunst, Geschlecht, Politik. Männlichkeitskonstruktionen und Kunst im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Frankfurt/New York 2005, S. 65-83; Albrecht Riethmüller: „Wunschbild: Beethoven als Chauvinist“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 58, 2001, S. 91-109; Jost Hermand: *Beethoven. Werk und Wirkung*, Köln/Weimar/Wien 2003; Melanie Unseld: „Das 19. Jahrhundert“, in: Annette Kreuztigger-Herr und Melanie Unseld (Hg.): *Lexikon Musik und Gender* (wie Anm. 1), S. 87-97; Melanie Unseld: „Copy and paste? Das heroengeschichtliche Erbe in Agnieszka Hollands Film *Copying Beethoven*“, in: Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke (Hg.), *Musikgeschichten, Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard* (= *Musik – Kultur – Gender* 9), Köln/Weimar/Wien 2010, S. 67-74.

13 Vgl. dazu vor allem die grundlegende Studie von Marcia J. Citron: *Gender and the Musical Canon*, Cambridge/New York 1993, 2. Aufl. Urbana 2000; zur neueren Rezeption der Studie s. auch Annette Kreuztigger-Herr, Nina Noeske, Susanne Rode-Breyman, Melanie Unseld (Hg.): *Gender Studies in der Musikwissenschaft: Quo Vadis?*, Hildesheim 2010 (= *Jahrbuch Musik und Gender* 3).

setzungen, was als das Eigene, was als das Fremde wahrzunehmen sei. Um im Bild der Rheinbegradigung zu bleiben: Wer definiert, in welchem neu geschaffenen Flussbett was fließt, welche Gebiete trockengelegt werden? Was wird mithin als nicht-geschichtswürdig deklariert, ignoriert und damit dem historischen Vergessen anheimgegeben? Das Wort „Zuschnitt“ ist dabei bewusst gewählt, kann es doch sowohl denjenigen in den Blick nehmen, der schneidet, als auch sein Tun: zuschneiden, also auch Grenzen ziehen zwischen dem, was wahrgenommen, und dem, was vergessen wird. Darüber hinaus impliziert das Verb „schneiden“ auch Verletzung, der martialische Eingriff in ein Ganzes. Der Begriff steht damit für Aktivität, die mit kraftvollem, in der oben beschriebenen Denkfigur auch „heldischem“ Handeln assoziierbar ist. Schon Hegels Bild des geschichtsmächtigen Heroen basierte auf der Annahme, dass „solche große Gestalt [...] manche unschuldige Blume zertreten, manches zertrümmern [muss] auf ihrem Wege.“¹⁴

Mit Argumenten der Historiographie wäre einzuwenden, dass eine Selektivität Geschichtsschreibung inhärent ist.¹⁵ Die Konsequenz dieser Einsicht aber verlangt dann, sich dieser bewusst zu

14 Aus Hegels Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, zit nach Christian von Zimmermann (wie Anm. 9), S. 137. Vgl. hier auch die historiographischen Konzeptionen des Heroen bei Thomas Carlyle, Jacob Burckhardt, Friedrich Nietzsche u. a. Die von Hegel so bezeichneten „zertretenen Blumen“ finden sich auch in der Musikgeschichte zuhauf: Franz Schreker, dessen subtile Klangästhetik im Strudel der misogynen Haltung der Jahrhundertwende so unpassend schien, dass man ihn selbst als unheroisch wahrnahm und seine Musik entsprechend ablehnte, oder Igor Strawinsky, den man aufgrund seines *Sacre du Printemps* als „Barbaren“ titulierte. Und selbst Franz Schubert und Claude Debussy gehören zum großen Arsenal der von der deutschen Musikwissenschaft ganz oder teil- (bzw. zeit-)weise Vergessenen, abgelehnt aus Gründen, die sich immer wieder darauf zurückführen lassen, dass die Komponisten als Personen oder ihre Musik (meistens sogar beides) nicht mit dem Männlich-Heroischen in Einklang zu bringen waren oder – zum Beispiel aus nationalen Gründen – nicht in Einklang gebracht werden sollten. Weitere Beispiele der von „rectifizierter“ Musikgeschichtsschreibung an den Rand gedrängten und damit vergessenen Phänomene habe ich u. a. in „Wider die Begradigung eines Stromes – Gedanken über Musikgeschichtsschreibung“ (wie Anm. 1) thematisiert.

15 Vgl. dazu etwa Klaus Fießmann: „Historische Formungen. Dimensionen der Geschichtsdarstellung“, in: Klaus Fießmann, Heinrich Theodor Grütter

sein, nach den handlungsleitenden Kriterien zu fragen und diese vor allem als zeit- und kontextabhängig zu reflektieren: gegen die (inszenierte) Kontinuität und Kohärenz der Geschichtsschreibung, die Fokussierung der „historischen Diskontinuitäten“¹⁶. Dass es sich auch hier um einen Fokus – um einen „Sehepunkt“ im Sinne Johann Martin Chladenius¹⁷, um die Proust'sche Ausrichtung eines Fernrohres¹⁸ – handelt, ist mitgedacht.

Die Renaturierung eines begradigten Flusslaufes ist schwierig, die Wiederherstellung eines ursprünglichen Zustands ohnehin Utopie, wie auch die Historiographik überzeugend deutlich von Geschichte als Aneignung der Vergangenheit in der Gegenwart spricht, nicht von Reproduktion von Vergangenenem. Auch eine Restitution der Vergangenheit ist Utopie. Und so bleibt es eine der zentralen Fragen (auch) der (Musik-)Geschichte, unter welchen Prämissen diese Aneignung vonstatten geht, zugleich bleibt es eine zentrale Herausforderung, diese Prämissen zu reflektieren. Dies geschieht in der aktuellen Musikwissenschaft in zunehmendem Maße: Sei es, dass der so genannte „abendländische“ Zuschnitt von Musikgeschichte, dass der Zuschnitt auf so genannte Kunstmusik im Gewand einer Werkgeschichte oder der Zuschnitt mit Blick auf das Geschlecht der Akteure zur Diskussion stehen. Anhand zweier ausgewählter Beispiele möchte ich im Folgenden diese Themenfelder beschreiben.

Hans Heinrich Eggebrecht betitelte seine 1996 erschienene Musikgeschichte mit „Musik im Abendland“ und skizzierte im Vorwort Leitideen zu deren Konzeption. Die Frage der Auswahl spielt hierbei eine prominente Rolle, insofern Eggebrecht damit das Vorwort beginnen lässt: „Eine Musikgeschichte im ge-

und Jörn Rüsen (Hg.), *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 27-44.

16 Andreas Reckwitz (wie Anm. 2), S. 34f.

17 Vgl. dazu Annette Kreuziger-Herr: „Statt einer Einleitung. Mozart im Blick: Viele Sehepunkte und ein Pegasus“, in: dies. (Hg.), *Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse* (= Musik – Kultur – Gender 4), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 5-21.

18 Vgl. dazu Daniel L. Schacter: *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*, Hamburg 2001, S. 54-57.

wohnten Sinne ist dieses Buch nicht. Wäre dies beabsichtigt, so müßte möglichst alles in ihm vorkommen, was es – gemäß einer etablierten Tradition der Musikgeschichtsschreibung und entsprechend der in jüngerer Zeit mächtig angewachsenen Interessenbereiche – in der Geschichte der Musik gegeben hat und gegenwärtig gibt. Dies aber ist hier durchaus nicht der Fall.¹⁹ Stattdessen bezeichnet Eggebrecht die von ihm getroffene Auswahl der Themen und Gegenstände als „extrem subjektiv“²⁰, um sogleich zu ergänzen: „Aber sie ist nicht willkürlich: Sie hat ihre Begründung, ihre Verankerung in der Idee der erlebten Geschichte [...]“ Diese erlebte Geschichte rekurriert auf einen musikalischen wie wissenschaftlichen Kanon, Eggebrecht betont, dass es ihm um „das Zur-Sprache-Bringen von Gegenwartsinteressen an der Geschichte“ und um „das Anknüpfen an das dem Leser bereits Vertraute, von ihm schon Erfahrene“²¹ gehe.

Zwei Beobachtungen sind – in der hier in Frage stehenden Perspektive einer „begründigten“ Musikgeschichte – besonders bemerkenswert: Eggebrecht geht offenbar davon aus, dass eine Musikgeschichte, in der „möglichst alles [...], was es [...] in der Geschichte der Musik gegeben hat und gegenwärtig gibt“, überhaupt möglich sei. Konfrontiert man diese Vorstellung mit Überlegungen aus der Geschichtswissenschaft, mutet sie zumindest illusorisch an. Jörn Rüsen etwa attestierte dieser Idee eine „nicht geringe Verbindlichkeitszumutung“ und führt aus: „Man muß diese Frage“, nämlich ob es so etwas wie ein „Geschichtsganzes“ gebe, „grundsätzlich, also noch vor allen pragmatischen und empirischen Erwägungen verneinen, und zwar deshalb, weil sich eine solche Vorstellung vom Geschichtsganzen als einer bestimmten, nämlich der einen umfassenden, alle anderen in sich greifenden Geschichte nicht logisch konsistent denken läßt. Denn eine Geschichte ist als Gedankengebilde, als gedeutete Zeiterfahrung immer partikular.“²² Wenn damit aus geschichts-

19 Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1996, zit. nach der 7. Auflage München 2008, S. [9].

20 Ebda.

21 Ebda., S. 10.

22 Jörn Rüsen: *Rekonstruktion der Vergangenheit. Grundzüge einer Historik II: Die Prinzipien der historischen Forschung*, Göttingen 1986, S. 47-65, hier S.

theoretischer Perspektive eine Totalität von (Musik-)Geschichte nicht möglich ist, bleibt noch die Frage, warum Eggebrecht eine solche überhaupt in Betracht zieht, vor allem auch, da er daraus quasi *ex negativo* sein Modell der Subjektivität etabliert.

Dieses sei als zweite Beobachtung in den Blick genommen: Wie man mit Rügen (und anderen) den Totalitätsanspruch als unhaltbar decodieren kann, lässt sich u. a. mit Aleida Assmann Eggebrechts Modell einer angeblichen Subjektivität infrage stellen: Assmann zeichnete in ihrem Buch *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung* nach, wie eng der Konnex zwischen der Prägung einer Generation durch deren Zugehörigkeit zu prägenden Gesellschafts- und Geschichtsmodellen und die darauf basierende Neu-Codierung des Wissensdiskurses ist: „Der Generationendiskurs ist offenbar ein bevorzugtes Instrument für den Kampf um historische Deutungsmacht.“²³ Unter diesen Prämissen gehört der 1919 geborene Eggebrecht zu jener „33er Generation“, deren prägenden Erfahrungshorizont Assmann mit „Politisierung und Militarisierung“ sowie dem Verfall der „Werte des bürgerlichen Individualismus“ skizzierte und deren Karrieren nach 1945 „verantwortlich für personale Kontinuitäten in den Institutionen“ war.²⁴ Greift man diesen Befund auf, ist die Betonung der Subjektivität besonders aufschlussreich, denn de facto greift Eggebrecht auf einen engen, vor allem deutschzentrierten Kanon zurück, entwirft die im Titel *europäisch imaginierte* „Musik im Abendland“ in *auffallend deutschzentrischer* Perspektive, in der „der Franzose Claude Debussy“²⁵ oder „der Russe Alexandr Skrjabin“²⁶ nur mit wenigen Zeilen bedacht werden, ebenso Bedřich Smetana und Leoš Janáček, während etwa Edvard Grieg, Jean Sibelius, Benjamin Britten und andere in einer immerhin über 800-seitigen Musikgeschichte gänzlich fehlen. Geht man mit diesem Befund nochmals auf Eggebrechts Argumente der Auswahl ein, stellt

50.

23 Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München 2007, S. 56.

24 Ebda., S. 60f.

25 Eggebrecht (wie Anm. 18), S. 774.

26 Ebda., S. 774.

man fest, dass die genannten Namen offenbar nicht zu jenen gehören, die „mir [= H. H. Eggebrecht] selbst nahegekommen und inwendig geworden“²⁷ sind. Was aber heißt das? Eggebrecht benennt – immerhin als handlungsleitenden Grundsatz seiner Auswahl – zwei musikkulturelle Erfahrungsschienen: das, was er gehört („nahegekommen“) und das, was er erforscht hat („inwendig geworden“). Mit Ersterem spricht er implizit den Kanon der Musikkultur an, was aufgeführt und damit hörend rezipierbar war und ist, mit Letzterem den Wissenschaftskanon. Beides aber ist aufs engste mit jenen Strukturen verwoben, die Reckwitz als Praktiken beschrieb, deren „Abhängigkeit [...] von historisch- und lokal-spezifischen Wissensordnungen“ herausgearbeitet werden muss, um die „Kontingenz dieser Praktiken, ihre Nicht-Notwendigkeit und Historizität [zu] demonstrier[en].“ Genau dies aber unterlässt Eggebrecht, trägt im Gegensatz erheblich dazu, diese nicht aufscheinen zu lassen, indem er sie als rein subjektiv – und damit als nicht von Strukturen, Wissensordnungen und Diskursen beeinflusst – bezeichnet. Letztlich bekräftigt er genau jenen Ausschnitt, den der Kanon bereithält, und er konsolidiert damit das musikalisch Kanonisierte in zweifacher Argumentation: als das, was den Menschen vertraut sei, und als das was er – als etablierter Fachmann – erfahren habe und für geschichtswürdig erachtet. Anders gesagt: Die als subjektiv bezeichnete Auswahl durch Eggebrecht stützt sich tatsächlich auf die Erfahrungswerte der Musikkultur, die wiederum durch im 19. Jahrhundert angelegte Kanonisierungsprozesse maßgeblich mitgestaltet wurden. Diese aktive „Begradigung“ aber lässt Eggebrecht unerwähnt, zieht sich vielmehr auf das persönlich Erlebte und Angeeignete zurück, was die Abhängigkeit von Wissensordnungen, die Kontingenz dieser Praktiken und ihre Historizität unkenntlich werden lässt. Die „subjektive“ Auswahl leitet sich damit aus dem Kanonisierten her, ohne diese Herkunft zu benennen und deren Auswahlkriterien zu thematisieren oder gar zu problematisieren.

Die Frage, mit welcher Berechtigung Eggebrecht von „abendländischer“ Musikgeschichte spricht, stellte übrigens bereits

27 Ebda., S. [9].

1995 Vladimir Karbusicky, der die Nicht-Existenz nicht-deutscher Musik in Eggebrechts Abendland-Konzeption scharf kritisierte. Auch hier spielen „biographische Erfahrungsmuster“ (Assmann) selbstredend eine große Rolle: Der gleichen Wissenschaftsgeneration angehörig (1925 geboren) erlebte Karbusicky zur Zeit des Zweiten Weltkriegs deutsche Arbeitslager, 1969 dann die Emigration nach Deutschland nach dem „Prager Frühling“. Als Wissenschaftler von diesen Erfahrungsmustern mit geprägt, konnte sich Karbusicky mit Eggebrechts Abendland-Konzeption nicht einverstanden erklären. Ohne von Eggebrechts eigenen „biographischen Erfahrungsmustern“ zu wissen, decodierte Karbusicky dessen „Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik“, so der Untertitel der Entgegnung, wobei Karbusicky nicht nur die Verengung auf eine „deutsches“ Abendland auffiel, sondern auch die Tatsache, dass „das ganze Geschehen seit dem Heranreifen des Nationalsozialismus bis zum Zusammenbruch und den ersten Nachkriegsjahren [...] einfach ausgeblendet [ist]. Die Geschichte taucht um 1925 unter und taucht 1950 wieder unbeschadet in Darmstadt mit der erneuerten Zwölftonmusik auf. Es scheint sich in dieser Zeitspanne nichts Bemerkenswertes ereignet zu haben, weder in Deutschland noch in den durch seine Ag[ress]ion betroffenen Ländern.“²⁸

Inzwischen – ausgehend von einem Vortrag von Boris von Haken auf dem Tübinger Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 2009 – wurden Quellen zur Biographie Eggebrechts während seiner Zeit als Soldat im Zweiten Weltkrieg bekannt.²⁹ Ob Eggebrecht aktiv an der Erschießung von Juden beteiligt war, wird seither kontrovers diskutiert. So wenig an dieser Stelle über die Quellen und deren Interpretation zu sagen ist, bleibt die Diskussion um Eggebrechts Abendland-Begriff und seine Tätigkeit als Musikhistoriograph in dem hier behandelten Zusam-

28 Vladimir Karbusicky: *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik*, Hamburg 1995, S. 30.

29 Der Vortrag und der Artikel von Hakens in der *ZEIT* („Spalier am Mördergraben“, in: *DIE ZEIT*, 17. Dezember 2009 Nr. 52) löste eine Reihe von Reaktionen aus, das angekündigte Buch Boris von Hakens (*Holocaust und Musikwissenschaft - Biografische Untersuchungen zu Hans Heinrich Eggebrecht [= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 3]*, München, angekündigt für Herbst 2010) ist zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht erschienen.

menhang interessant: Vom „Unheimliche[n] Abendland“ ist nun die Rede, in dem die Beethoven-Rezeption eine unheilige Allianz mit Militarismus und Heroismus der Nationalsozialisten einging: „Das alles liest man jetzt natürlich mit begründetem Misstrauen. Zumal der Autor in *Die Musik im Abendland* auch die Kräfte aufzählt, die das Abendland ‚bedrängt und bedroht‘ haben: ‚Islamische, osmanische, heidnische, barbarische, ‚extrem materialistische, entseelt zivilisatorische, zerstörerisch technische.‘³⁰ Und mit dem Hinweis auf Karbusicky hob Friedrich Geiger in seinem Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hervor, dass es dieser neuen biographischen Details gerade nicht bedürfe, um die Auswahl in Eggebrechts *Abendland*-Buch zu kritisieren. Auch Geiger spricht von einer verschwiegenen, daher unsichtbaren Kontinuität und davon, dass bei Eggebrecht „im Denken über Musik ideologische Reste haften“³¹ geblieben seien. Dass es dieses Auslösers aber bedurfte, um Eggebrecht in der ihm eigenen Wissenschaftsgeneration im Sinne Assmanns zu verorten und seine nach außen getragene Subjektivität in puncto Musikgeschichtsschreibung als Kaschierung einer daraus sich ergebenden Wissensordnung zu decodieren, scheint dennoch auffällig. Und soviel es über die Kontroverse Eggebrecht Karbusicky und über die seit 2009 entbrannte Diskussion zu sagen gäbe: Das Beispiel mag an dieser Stelle vor allem den engen Konnex zwischen Historiograph und Historiographie beleuchten, die zentrale Bedeutung des Ausschnitts verdeutlichen und vor allem die Notwendigkeit belegen, die Wissensordnungen zu entschlüsseln, in denen Historiographen agieren und aus denen heraus sie zeit-, orts- und kontextgebunden handeln.

30 Volker Hagedorn: „Unheimliches Abendland. Der Fall Eggebrecht“, in: DIE ZEIT, 17. Dezember 2009 Nr. 52 (<http://www.zeit.de/2009/52/Eggebrecht-NS?page=all>), letzter Zugriff: 11. Oktober 2010.)

31 Friedrich Geiger: „Im langen Schatten deutscher Musik“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. Dezember 2009 (<http://www.faz.net/s/RubCF3A-EB154CE64960822FA5429A182360/Doc~EF3B0419DF9A9470A8C2BD90A18C98087~ATpl~Ecommon~Sspezial.html>), letzter Zugriff: 11. Oktober 2010).

Ein zweites Beispiel in diesem Kontext mag den Blick erweitern und schärfen: Es geht hierbei um eine Fälschung, die im Laufe der Mozart-Rezeption vorgenommen wurde und die auf Wissensordnungen verweist, die in der Musikkultur tätige Frauen auszuschließen beabsichtigt. Im Original handelt es sich um das Porträt von Constanze Mozart, das diese selbst in Auftrag gegeben hatte und 1802 von Carl Hansen ausgeführt worden war.³² Es zeigt eine ganz in weiß, in antikisierend stilisiertem Gewand gekleidete Frau, die ein Konvolut in der Hand hält, auf dessen Titelblatt „Ouvres de MOZART“ zu lesen ist. Der klare Blick der Frau geht geradeaus direkt auf die Betrachtenden zu, schützend hält die rechte Hand das Notenkonvolut. Die Auftraggeberin des Gemäldes lässt sich mit diesem Porträt als eine Person darstellen, die das Werk Mozarts schützend bewahrt und mit klarem Blick dabei Kontakt zu ihrer Umwelt aufnimmt: als Nachlassverwalterin, deren Intention es ist, die Werke ihres verstorbenen Ehemanns dem kulturellen Gedächtnis zu übergeben.

In zahlreichen Reproduktionen³³ wird dieses Porträt der Constanze Mozart gefälscht wiedergegeben: Das Deckblatt des Konvoluts, das sie hält, ist bei der gefälschten Version eingeschwärzt – eigentlich eine Marginalie, scheint sie nur das Papier zu betreffen, nicht die porträtierte Person selbst. Wiederum aber geht es um Wissensordnungen, diese sind es, die mit der scheinbar marginalen Schwärzung erheblich manipuliert werden. Denn mit dem Verschwinden der Aufschrift wird den Betrachtenden vorenthalten, dass sich Constanze Mozart als Aktive im Prozess der kulturellen Erinnerung und der (erst beginnenden) Mozart-Rezeption verstand, dass sie als Nachlassverwalterin und Herausgeberin aktiv an der Kanonisierung der Werke ihres verstorbenen Ehemanns mitarbeitete. Dass Mozarts Musik Anspruch habe, in den sich etablierenden Kanon aufgenommen zu werden, war nach Mozarts Tod 1791 dabei keineswegs gesichert. Zwischen Ludwig Gerbers noch verhalten ausfallender Einschät-

32 Vgl. dazu auch Melanie Unseld: *Mozarts Frauen*, Reinbek, 3. Aufl. 2006, Abbildungsteil, sowie S. 169-178.

33 U.a. in Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*, Frankfurt a. M. 1977 und Peter Csobádi (Hg.): *Wolfgang Amadeus. Summa Summarum. Das Phänomen Mozart: Leben, Werk, Wirkung*, Wien 1990.

zung ob Mozarts dauerhaftem Erfolg aus dem Jahr 1790³⁴ und der endgültigen Etablierung im Kanon in den 1830er Jahren³⁵ lagen jene Jahrzehnte, in denen sich Constanze Mozart sehr aktiv in die Prozesse der kulturellen Erinnerung an Wolfgang Amadeus Mozart und der Kanonisierung seiner Werke einschaltete.³⁶ Diese Aktivitäten stießen jedoch bereits zu ihren Lebzeiten auf Widerstände, vor allem dann, wenn sie als Frau innerhalb der Verlagsgeschäftswelt als Vertragspartnerin auftrat: „Selbst Geschäftsmänner, wie Sie meine geschätzten Herren sind, können mir es nicht übel nehmen, daß wenn Mann mir nicht Wort hält, ich etwas derbe werden muß, um meine Geschäften zu beschleunigen; wo denn allzu große Schonung und güte nichts taugen würde. Ich will nicht wiederhollen, wie Viele Briefe ich in mildesten Tone ohne erfolg geschrieben habe. Ich bin nur eine Frau, allein in meinen Geschäften handle ich Manlich, und Pünctlich, und so fordere ich es auch von Denjenigen, die sich mit mir in Geschäften einlaßen“.³⁷ Constanze Mozart erwähnt in dieser Korrespondenz jene Erwartungen, die sich im 19. Jahrhundert immer expliziter mit den Geschlechterrollen verbanden: Von ihr als Frau erwarte man Milde, Schonung und Güte, verweigere ihr aber zugleich den Zutritt zur Verlagswelt; indem sie sich auf ein „männliches“ Gebaren einlasse, erhalte sie diesen Zutritt. Mit dieser Nichteingepasstheit in die Geschlechterrollen ihrer

34 „Dieser große Meister hat sich durch seine frühe Bekanntschaft mit der Harmonie so tief und innig mit selbiger vertraut gemacht, daß es einem ungeübten Ohre schwer fällt, ihm in seinen Werken nachzufolgen. Selbst geübtere müssen seine Sachen mehrmals hören. Ein Glück für ihn, daß er noch jung, unter den gefälligen und tändelnden Wienschen Musen, seine Vollendung erhalten hat; es könnte ihn sonst leicht das Schicksal des großen Friedemann Bachs treffen, dessen Fluge nur wenige Augen der übrigen Sterblichen noch nachsehen konnten.“ Aus dem Personeneintrag in Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Teil 1, 1790, zit. nach Deutsches Biographisches Archiv, Microfiche-Edition, hg. von Bernhard Fabian, München/New York/London/Paris.

35 Vgl. dazu Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg/Wien 1985, erw. Neuausgabe: München 1987.

36 Zu diesem Themenkomplex entsteht an der Carl von Ossietzky Universität derzeit die Dissertation von Gesa Finke.

37 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, 7 Bde., Kassel u. a. 1962, hier Bd. VI, S. 651.

Zeit hatte auch die Mozart-Rezeption große Schwierigkeiten, die Fälschung des Porträts gerinnt dabei zum Sinnbild: Hier war die explizite Weiblichkeit und der deutliche Anspruch auf aktive Teilhabe im Prozess der Erinnerungskultur nicht kompatibel; eine Frau, die aktiv an der Erinnerungskultur und an den Wissensordnungen mitarbeitete, schien bis weit ins 20. Jahrhundert hinein nicht denkbar. Um die ausgelöste Irritation zu verdecken, wurde das Porträt gefälscht und mit ihm das Bild einer in die sich um 1800 stark wandelnden Wissensordnungen³⁸ eingreifende Frau kaschiert, ihr Bild stattdessen auf das gültige Frauenbild hin retuschiert. Die auf diese Weise „rectifizierte“ Musikgeschichte suggeriert stattdessen, dass das Werk Mozarts aus sich heraus, autonom, in den Kanon der Musikkultur eingegangen sei. Betrachtet man die Mozart-Rezeption nach 1791, kann davon freilich keine Rede sein. Im Gegenteil ist die frühe und anhaltende Mozart-Rezeption nicht zuletzt auch der Überzeugung Constanze Mozarts zu verdanken, dass die Werke ihres Mannes „länger, als von heute bis morgen“³⁹ aufgeführt und rezipiert werden sollen.

Was zeigt dieser „Fall“ damit über den Versuch hinaus, Constanze Mozart in ihrer Tätigkeit als Nachlassverwalterin zu marginalisieren? Er überhöht das Werk, das angeblich aus sich selbst heraus – Qualität vorausgesetzt – weiter existiere. Mit dem Blick auf Prozesse der Kanonisierung, der Erinnerungskultur und der Wissensordnungen aber wird erkennbar, dass diese Vorstellung einer Werk-Autonomie (als bedürfe das schöpferische Genie und sein überdauerndes Werk keiner weiteren Person zu ihrer Weiterexistenz) hochgradig konstruiert ist. Das Gegenteil ist der Fall: Zahlreiche musikkulturell handelnde Personen sind bereits notwendig, um Musik überhaupt zu dem zu machen, was sie ist: ein klingendes Ereignis, weitere Personen sind notwendig, um dieses klingende Ereignis nicht mit dem Verklingen des letzten Akkordes verschwinden zu lassen. Damit aber sind an diesem Gesamtprozess weitaus mehr Personen beteiligt, als eine Werkgeschichte suggeriert: Menschen, die in Musik ausbilden, die

38 Vgl. dazu Frank Hentschel: *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*, Frankfurt/New York 2006.

39 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 38), Bd. IV, S. 223.

Musik verlegen, Musikinstrumente bauen und weiterentwickeln, Menschen, die sich mäzenatisch oder als Auftraggebende engagieren, die Musik spielen und aufführen, die Konzert und Aufführungen ermöglichen, diese kritisieren u.v.m.⁴⁰

Eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte kann diesen weiten Personenkreis in den Blick nehmen und sinnvoll in eine Musikkulturgeschichte integrieren. Die musikalischen Werke werden hierdurch nicht ausgeschlossen oder marginalisiert, aber wesentlich deutlicher in Beziehung gesetzt zu dem engen Netz aller musikkulturell Handelnder. Obsolet wird dabei freilich die Vorstellung, der Komponist agiere autonom, unabhängig von den ihn umgebenden Kontexten – eine Vorstellung, die an der Idee des Heldischen partizipiert hatte, wobei der Held als ein außerhalb der Gesellschaft Stehender imaginiert wurde,⁴¹ der nicht zuletzt auch als in Fragen der Moral, Sittlichkeit und Rechtlichkeit ein Außenstehender sei. Die auf diese Weise gewonnene Elite von der Gesellschaft enthobenen wenigen Einzelnen konnte zu einer Heroengeschichte verdichtet werden, und gerade mit der Abkoppelung von den Kontexten gelang die „Rectifizierung“ der Musikgeschichte. Denn mit dem Außenseiterstatus war der große Komplex an aktiv Handelnden von einem auf das Werk konzentrierten Einzelnen abtrennbar. Eine Begradigung und „Rectifizierung“ auch hier, die die Vielfalt zugunsten des Einzelnen nicht nur nicht mehr wahrnimmt, sondern bewusst eliminiert, um die Größe des Einzelnen dadurch manipulieren zu können. Um Missverständnissen vorzubeugen, sei betont, dass die Aussage, die Größe werde auf diese Weise manipuliert, nicht das Geringste über das Werk an sich aussagt. Sie weist vielmehr darauf hin, dass es aktiv Handelnder bedarf, die mit Hilfe handlungsleitender Kriterien darüber entscheiden, ob ein Werk innerhalb oder außerhalb einer begradigten Musikgeschichte verortet wird. Anders gesagt: Eine Flussbegradigung

40 Vgl. dazu das Konzept des musikkulturellen Handelns, in: Susanne Rode-Breymann: „Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung“, in: dies. (Hg.): *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* (= *Musik – Kultur – Gender* 3), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 269-284.

41 Vgl. dazu Christian von Zimmermann (wie Anm. 8), S. 134-151.

ist kein natürliches Phänomen, sondern wird von Menschen erdacht und gemacht, dabei vonnöten ist nicht nur technischer Ingenieursverstand, sondern auch die Überzeugung, dass die Begrädigung mit den gesamtgesellschaftlichen Konzepten, die die Gegenwart prägen und auf die Zukunft hin angelegt sind, konform geht.

Wenn ich abschließend darüber nachdenke, was ich gegenwärtig unter „Kulturgeschichte der Musik“ verstehe, füge ich der Dynamik der Generationen, wie sie Aleida Assmann beschrieben hat, einen Baustein hinzu. Unter dieser Voraussetzung verstehen sich die folgenden Leitgedanken nicht als abgeschlossenes Konzept und sind im Bewusstsein um ihren eigenen wissenschaftshistorischen Standort konzipiert. Anders gesagt: Sie profitieren davon, was in den vergangenen Jahrzehnten inner- und außerhalb des Faches Musikwissenschaft diskutiert wurde, reihen sich ein in einen langen Prozess des Nachdenkens über einen ebenso kreativen wie sinnvollen Umgang mit der Musikkultur der Vergangenheit und sind im Bewusstsein formuliert, dass auch sie innerhalb der Wissensordnungen ihrer Zeit entstanden sind.

1. Das musikhistoriographisch Gegebene muss in seiner Machart reflektiert und als Geschichtsschreibung, nicht als Geschichte selbst begriffen werden. Dazu gehört, die am musikhistoriographischen Prozess beteiligten Personen zu berücksichtigen, forschende, schreibende, verlegende und rezipierende, untereinander in Beziehung stehende Individuen. Dazu gehört auch, die jeweiligen Zeitkontexte der Individuen als Handlungsrahmen zu begreifen, die kulturellen, symbolischen und wissenschaftlichen Codes zu reflektieren und Wissensordnungen zu dechiffrieren. Die Machart zu reflektieren kann mithilfe jener Kriterien gelingen, die etwa Klaus Füllmann für die Darstellung von Geschichte entwickelt hat: Retrospektivität, Perspektivität, Selektivität, Sequenzialität, Kommunikativität und Partikularität.⁴²
2. Was musikgeschichtsrelevant ist oder sein kann, ist immer auch

42 Klaus Füllmann (wie Anm. 13).

eine Frage des Ausschnitts. Mit der von Füßmann so genannten Selektivität entscheidet sich, was erwähnt (erinnert) und was unerwähnt (vergessen) wird. Im Sinne einer Kulturgeschichte der Musik plädiere ich hierbei für eine Öffnung dessen, was wir aus der Fülle an historischem Material auswählen, um Musikgeschichte darzustellen. Rekurrierend auf den Begriff des „musikkulturellen Handelns“ scheint es gerade auch angesichts der Erfahrungen mit heroengeschichtlichen Konzepten und vor dem Hintergrund einer geschlechtergerechten Geschichte dringend notwendig, über einen neuen, dezidiert breiteren Zuschnitt der Musikgeschichte nachzudenken. Auch wenn wir auswählen müssen, auch wenn wir nicht das ganze Tableau der Geschichte wahrnehmen können, ist es doch sinnvoll, den Radius des Erinnerten erheblich zu erweitern und vor allem über die Auswahlkriterien zu reflektieren, sie selbst zum Gegenstand unseres Nachdenkens und Schreibens zu machen. Dass dabei jede Form der Musikkultur gleichberechtigt neben anderen Gegenstand des Interesses sein kann, ist unabdingbar.

3. Ein anderer Ausschnitt hält anderes Quellenmaterial bereit, auch andere Quellenarten, die die bislang gewählten Quellenarten nicht ersetzen, sondern ergänzen. Damit aber steigen die methodischen Anforderungen: nicht nur im Umgang mit der *Vielheit*, sondern vor allem auch im Umgang mit der *Vielfalt*, auf die in der kulturwissenschaftlichen Forschung (die sich an sich bereits als transdisziplinär versteht) nur mit interdisziplinär ausgerichteter Methodenvielfalt reagiert werden kann, wobei sich die Auswahl der Methode(n) am Gegenstand auszurichten hat. Mit dem neuen Material können dann wiederum die bereits bekannten Quellen neu gelesen werden, wobei diese Re-Lektüre das Bekannte in neue Wissenskontexte integrieren kann. Das neu in den Blick Genommene eröffnet allerdings nicht nur neues Quellenmaterial, sondern lässt vielfach auch Quellenlücken deutlicher zutage treten, Lücken,⁴³ die durch das bisherige Verständnis von Erinnerungswürdigem entstanden. So galten

43 Dazu Borchard, Beatrix: „Lücken schreiben oder: Montage als biographisches Verfahren“, in: Hans Erich Bödeker (Hg.), *Biographie schreiben* (= *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 18), Göttingen 2003, S. 211-241.

vielfach Quellen von und über Frauen als nicht erinnerungswürdig, was sich in der geschlechterdifferenzierten Archivierung⁴⁴ von Quellenmaterial deutlich niederschlägt.

4. In kulturwissenschaftlicher Perspektive ist darüber hinaus von einem „neuen Paradigma“ die Rede: Gedächtnis und Erinnerungskultur. Auch hierbei handelt es sich nicht um einen genuin neuen Forschungsbereich (die kulturwissenschaftliche Erinnerungsforschung bezieht sich vorwiegend auf Maurice Halbwachs und Aby Warburg), gleichwohl handelt sich um eine Perspektive von großer Produktivität, denn unter ihr lassen sich nicht nur Fragen des kulturellen Gedächtnisses und seiner „Speichermedien“ subsumieren, sondern auch Ausprägungen der Erinnerungskulturen, die gerade auch für die Musikkultur von eminenter Bedeutung sind.⁴⁵ Gerade das Beispiel der „beegradigten“ Musikgeschichte zeigt auf, wie zentral die Frage des Vergessens und Erinnerns bzw. Wieder-Erinnerns ist.
5. In allen bisher genannten vier Punkten stehen die Akteure im Zentrum: *Wer handelt wie?* Die handelnden Personen,

44 Vgl. dazu Aleida Assmann: „Geschlecht und kulturelles Gedächtnis“, in: *Erinnern und Geschlecht. Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung*, Nr. 19, 2006, S. 29-48; Aleida Assmann: „Kanon und Archiv – Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses“, in: Marlen Bidwell-Steiner und Karin S. Wozonig (Hg.), *A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*, Innsbruck/Wien/Bozen 2006, S. 20-34; sowie im Bezug auf die Musikkultur: Gesa Finke und Melanie Unseld: Artikel „Überlieferung/2. Archive“, in: *Lexikon Musik und Gender* (wie Anm. 1), S. 505-506.

45 Dazu u. a. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, [1999], 3. Aufl., München 2006; Günter Oesterle (Hg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung (= Formen der Erinnerung 26)*, Göttingen 2005; Melanie Unseld: „Erinnerung – eine Frage des Vergessens?“, in: Anne G. Kosfeld (Hg.), *Von der Gelehrtenstube in den Hörsaal. Oldenburger Wissenschaftlerinnen im Wandel der Zeit*, Oldenburg 2009, S. 432-436, sowie mit Blick auf die Musikkultur Melanie Unseld: „Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft“, in: Corinna Herr und Monika Woitas (Hg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven (= Musik – Kultur – Gender 1)*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 63-74; Melanie Unseld: „Alle (Mozart-)Jahre wieder? Gedanken über das Gedenken“, in: Annette Kreutziger-Herr (Hg.), *Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse (= Musik – Kultur – Gender 4)*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 33-46.

ihre Denkräume und Handlungsfelder, müssen daher in allen Punkten mit einbezogen werden. Umso bezeichnender, dass die Historische Musikwissenschaft in verschiedenen Phasen ihrer Wissenschaftsgeschichte das Individuum immer wieder aus ihrem Forschungsbereich hinausargumentiert hat – und zwar sowohl das Musik erschaffende als auch das über Musik forschende Subjekt.⁴⁶ Die Abwehr des Biographischen steht dabei in direkter Relation zur Aufwertung des Werkbegriffs. Die unhintergehbare Tatsache, dass Musik von Menschen erdacht und gemacht wird, etwa umging Carl Dahlhaus in der Konstruktion eines „biographischen“ versus „ästhetischen Subjekts“. Ersteres sei, so Dahlhaus, einer wissenschaftlichen Annäherung an Musik abträglich, letzteres sei zulässig: „Es ist jedenfalls nicht abwegig, das ästhetische Subjekt, das ‚hinter‘ einem Werk steht, als primär hervorbringendes – und erst sekundär in biographisch faßbaren Zusammenhängen lebendes – Subjekt aufzufassen, dessen Tätigkeit dann in einer adäquaten Werkrezeption nachvollziehbar ist. [...] Das ästhetische Subjekt ist gewissermaßen das im Werk überdauernde, ihm als ‚Energeia‘ einbeschriebene kompositorische Subjekt.“⁴⁷ Eine Kulturgeschichte der Musik wäre unter diesen Prämissen zum Scheitern verurteilt. Denn die Überzeugung, dass viele Personen notwendig sind, um Musik zu schreiben, aufzuführen, zu hören und zu verstehen, die Überzeugung, dass Musik eine Kommunikationskunst ist, läuft dieser Vorstellung entgegen. Insofern steht die kulturwissenschaftliche Perspektive auf die Musikwissenschaft für eine Reintegration der Individuen.

6. Dabei gilt freilich das allgemein für musikhistorische Darstellungen Gesagte, muss gerade bei Ego-Dokumenten⁴⁸ und

46 Davon ausgenommen freilich das Subjekt des „Genies“, dessen Individualität im Sinne des Heroismus aber, wie beschrieben, außerhalb der Gesellschaft verortet wurde.

47 Carl Dahlhaus: „Werk und Biographie“, in: ders., *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, 3. Auflage 1993, S. 29-73, hier S. 71f., vgl. dazu ausführlich: Melanie Unsel: *Biographie und Musikgeschichte*, in Vorb.

48 Dazu Melanie Unsel: „Šostakovič im ‚biographischen Käfig‘. Neue Überlegungen zu einem angemessenen Umgang mit den von Solomon Volkow herausgegebenen Šostakovič-Memoiren“, in: Manuel Gervink und Jörn Peter Hiekel (Hg.), *Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und*

Biographien sogar besonders sorgfältig erwogen werden. So gilt es etwa, die Monumentalbiographien des 19. oder die Dokumentarbiographien des frühen 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund des Wissenschaftsdiskurses ihrer Zeit wahrzunehmen, sie in den Kontext von Heroengeschichtsschreibung bzw. Systematisierung und Verwissenschaftlichung von Musikgeschichtsschreibung zu stellen. Damit kann vermieden werden, dass etwa die Dokumentarbiographie als Material-Steinbruch verwendet wird und damit prompt die hier entwickelten Künstler-Bilder⁴⁹ nicht von ihrer biographischen Machart unterschieden, sondern als historisches Faktum wahrgenommen werden. Das „begradigende“ 19. Jahrhundert sah, der teleologischen Geschichtsvorstellung folgend, für die biographische Darstellung seiner historiographisch relevanten Personen vor allem die Darstellungsart der Karriere vor. Wie ein Entwicklungsroman schilderten die Biographen das Leben ihrer Protagonisten von der Wiege bis zur Bahre als beständig fortschreitenden Prozess – entweder als Erfolgsgeschichte oder zumindest als Lebenslauf „per aspera ad astra“. Dieses Modell wurde für männliche Lebensläufe allgemein gültig, wobei ein Retouchieren konkreter Lebensfakten unter diesen Prämissen durchaus opportun war, sollte sich das reale Leben nicht genau in dieses Modell einfinden. Für Frauen war ein derartiges Modell nicht vorgesehen, sondern, entsprechend den Geschlechterverhältnissen der bürgerlichen Gesellschaft, dazu kontrastierend ein Modell des

sein zeitgeschichtlicher Kontext, Dresden 2006, 195-204; Melanie Unsel: „Lesarten einer Widmung. Gedanken zur autobiographischen Standortbestimmung der Komponistin Antonia Bembo“, in: Susanne Rode-Breyman (Hg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* (= *Musik – Kultur – Gender* 3), Köln/Weimar/Wien 2007, S. 127-139; Melanie Unsel: „Identität durch Schreiben. Ethel Smyth und ihre autobiographischen Texte“, in: Cornelia Bartsch, Rebecca Grotjahn und Melanie Unsel (Hg.), *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth* (= *Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik*, Bd. 2), München, S. 108-120.

49 Vgl. Anselm Gerhard: „Verdi-Bilder“, in: ders. und Uwe Schweikert (Hg.), *Verdi-Handbuch*, Kassel/Stuttgart/Weimar 2001, S. 1-23; Michael Heinemann: „Lizsts Maskeraden“, in: Giselher Schubert (Hg.), *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln* (= *Frankfurter Studien* 6), Mainz u. a. 1997, S. 81-93.

Kreislaufs im Sinne einer „genealogischen Erinnerung“⁵⁰. Dieses Lebenslaufmodell hat ebenso idealisierend wie exemplarisch Robert Schumann in seinem Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* op. 42 künstlerisch verwirklicht.⁵¹ Welch deformierende Kraft diese normativen Lebenslaufmodelle jedoch für *beide* Geschlechter hatten, lässt sich an zahllosen Beispielen ablesen: deformierend vor allem für Komponisten, die dem Karriere-Ideal nicht entsprachen, problematisch auch für Komponistinnen, die innerhalb des für Frauen vorgesehenen Modells keine Möglichkeit hatten, ihr künstlerisches Tun adäquat darzustellen oder darstellen zu lassen. Zu beobachten ist daher, dass sich Frauen, die sich als professionelle Komponistinnen verstanden, nach Ausweichmodellen suchten, die freilich dann wiederum dazu führten, dass sie aufgrund dieser nicht dem Standard folgenden Modelle leicht aus dem Kanon der Musikgeschichtsschreibung fallen konnten.

7. Als siebten, und gleichsam zusammenfassenden Punkt sei der Umgang mit den von Reckwitz so genannten „unscharfen Grenzen“ genannt: Die neuen Dimensionen des Erinnerungswürdigen verlangen nach einer Methodenvielfalt, mit den sich vergrößernden Dimensionen aber werden viele Bereiche auch unschärfer. Dies kann nur dann als Manko wahrgenommen werden, wenn Geschichtsschreibung als 1:1-Kopie der Vergangenheit missverstanden wird. Eine Kulturgeschichte der Musik hingegen setzt auf ein pluralistisches Denken als nicht-abgeschlossener Prozess, dessen Grundzüge davon ausgehen, dass eine Revision der Invisibilisierung von Wissensordnungen genauso ansteht wie eine Korrektur der heroengeschichtlich grundierten, dominanten Modelle der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Und sie geht schließlich davon aus, dass sowohl die Musik als auch das Nachdenken (und Schreiben) über Mu-

50 Dazu Aleida Assmann: „Geschlecht und kulturelles Gedächtnis“, in: *Erinnern und Geschlecht*, Bd. 1 (= *Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 19), Freiburg 2006, S. 29-48.

51 Vgl. Melanie Unsel: „Alma Mahler. Biographische Lösungen eines unlösbaren Falles?“, in: Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Hg.), *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna*, Bielefeld 2011, S. 147-163.

sik von Menschen gemacht ist, diese mithin als musikkulturell Handelnde nicht aus dem Zentrum von Musikgeschichte ausgeschlossen werden dürfen.

Melanie Unseld

M.A., Dr. phil., Universitätsprofessorin für Kulturgeschichte der Musik an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (seit 2008).

Studium der Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft, Philosophie und Angewandten Kulturwissenschaft in Karlsruhe und Hamburg.

1996 Magisterarbeit über das Streichquartettsschaffen des russischen Komponisten Alexander Borodin an der Universität Hamburg.

1999 ebenda Promotion („*Man töte dieses Weib!*“ *Tod und Weiblichkeit in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart/Weimar 2001).

Lehrbeauftragte an den Hochschulen/Universitäten in Hamburg, Hannover und Osnabrück.

2002–04 Stipendiatin des Lise Meitner-Hochschulsonderprogramms (Habitationsprojekt *Biographie und Musikgeschichte*).

2005–08 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hier ab 2006 am Forschungszentrum für Musik und Gender.

2009 gab sie das *Reclam Komponistenlexikon* heraus. Zusammen mit Annette Kreuziger-Herr seit 2005 Hrsg. der Buchreihe *Europäische Komponistinnen* (Böhlau Verlag Köln); in gleicher Herausgeberschaft erschien 2010 das *Lexikon Musik und Gender* (Verlage Bärenreiter und Metzler).

Mitinitiatorin des Strukturierten Promotionsprogramms „Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung. Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft“, das seit 2009 an den Universitäten Göttingen, Oldenburg und Osnabrück sowie der Hochschule für Musik und Theater Hannover vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur mit acht Georg-Christoph-Lichtenberg-Stipendien gefördert wird (<http://www.pro-musikwissenschaft-nds.de/>).

Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die europäische Musik- und Kulturgeschichte des 18. bis 21. Jahrhunderts, be-

sonders auch der Jahrhundertwende (um 1900), slawische Musikulturen (Russland, Tschechien), Fragen der Gender-Studies, der Erinnerungsforschung, der Musikgeschichtsschreibung sowie der Biographik und Autobiographik.

Oldenburger Universitätsreden

Vorträge · Ansprachen · Aufsätze

Über die Lieferbarkeit der Ausgaben Nr. 1 bis Nr. 181 gibt der BIS-Verlag der Universität Oldenburg Auskunft.

Nr. 183 Budde, Gunilla: „Ein Weltverbesserer ist doch immer gut.“ / Kraiker, Gerhard: Der Namensgebungsstreit vor dem Hintergrund der Zeitereignisse. – 2008. – 32 S.

ISBN 978-3-8142-1183-1

€ 4,10

Nr. 184 Mittelstraß, Jürgen: Neue Forschungsstrukturen und die Rolle von Advanced Study Institutes / Weiler, Reto: Perspektiven für das Hanse-Wissenschaftskolleg. – 2009. – 25 S.

ISBN 978-3-8142-1184-8

€ 3,10

Nr. 185 Schneidewind, Uwe: „Shifting Baselines“ – Zum schleichenden Wandel in stürmischen Zeiten. – 2009. – 35 S.

ISBN 978-3-8142-1185-5

€ 4,10

Nr. 186 Jörg Bleckmann – Ehrensator der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Dokumentation des Festaktes am 5. November 2008. – 2009. – 34 S.

ISBN 978-3-8142-1186-2

€ 4,10

Nr. 187 Żyliński, Leszek: Die Eigenart der polnischen Rezeption von Günter Grass. – 2009. – 36 S.

ISBN 978-3-8142-1187-9

€ 4,10

Nr. 188 Benali, Abdelkader: Migration als Märchen. Eine Liebeserklärung an die Entwurzelung. – 2009. – 21 S.

ISBN 978-3-8142-1188-6

€ 3,10

Nr. 190 Busch, Friedrich W. / Scholz, Wolf-Dieter: Zwischen Freiheitswunsch und Bindungsbedürfnis. Wie denken Jugendliche über Familie, Ehe, Partnerschaft?. – 2009. – 74 S.

ISBN 978-3-8142-1190-9

€ 5,10

Nr. 191 Dettmar, Ute: Scherz, List, Rache. Formen und Funktionen des Komischen in der Kinderliteratur. – 2009. – 39 S.

ISBN 978-3-8142-1191-6

€ 4,10

Nr. 192 Verleihung der Ehrendoktorwürde an Prof Dr. Jürgen Helle. – 2009. – 30 S.

ISBN 978-3-8142-1192-3

€ 3,10

Nr. 193 Leinemann, Susanne: Ein essayistischer Blick von West nach Ost / Kaßner, Natascha: Wendezeiten. Künstlerische Interpretationen zu Mauerfall und deutscher Einheit in der Kinder- und Jugendliteratur. – 2010. – 30 S.

ISBN 978-3-8142-1193-0

€ 3,10

Nr. 194 Waterdrinker, Pieter: Anna Karenina und La Perla. – 2010. – 22 S.

ISBN 978-3-8142-1194-7

€ 3,10