

Migration und Identität

Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte

Analecta musicologica

Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung
des Deutschen Historischen Instituts in Rom

Band 49

Migration und Identität

Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte

Herausgegeben von
Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold



Bärenreiter · Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch, Kassel
(Montage © Lars Jolig, Berlin)
Korrektur: Kara Rick, Eberbach
Innengestaltung und Satz: EDV + Grafik, Christina Eiling, Kaufungen
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2135-0

www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	
<i>Sabine Ehrmann-Herfort und Silke Leopold</i>	7
Das Zeitalter der Mobilität und die Übersetzbarkeit der Kulturen	
<i>Wolf Lepenies</i>	11
Migration and the making of a common European culture, 1500–1800	
<i>Pieter C. Emmer</i>	21
Musikwissenschaft und Migrationsforschung	
Einige grundsätzliche Überlegungen	
<i>Silke Leopold</i>	30
»Peregrinatio pro musica«	
Migration als Wegbereiter transalpiner Austauschbeziehungen	
<i>Anke Bödeker</i>	40
Musikalischer Mai auf Zypern als migriertes Ritual	
Zu einigen Chansons des Codex Turin J.II.9	
<i>Nicole Schwindt</i>	50
Wege portugiesischer Musikkultur nach Südostasien im Kontext	
der europäischen Expansionspolitik des 16. und 17. Jahrhunderts	
<i>Christian Storch</i>	69
Migration und Madrigal. Musikalische Wanderbewegungen	
und das Cinquecento-Madrigal in Florenz und Rom	
<i>Sabine Ehrmann-Herfort</i>	84
Die Breslauer Bibliotheca Rehdigeriana als Dokument	
der Migration des italienischen Stils in Europa	
<i>Tomasz Jeż</i>	99
»Nach der jetzig Newen Italienischen Manier zur guten Art	
im singen sich gewehnen«. The »trillo« and the mechanics	
of migration of Italian noble singing	
<i>Richard Wistreich</i>	138

Kavalierstouren und Musiktransfer am Beispiel ausgesuchter Prinzenreisen <i>Margret Scharrer</i>	151
Migration, Transfer und Gattungswandel Einige Überlegungen zur Oper des 18. Jahrhunderts <i>Michele Calella</i>	171
Identitäten im Spiegel. Das wechselseitige Bild von Deutschland und Italien im frühen 19. Jahrhundert <i>Luca Aversano</i>	182
Migrazione e identità musicale. »Le Flibustier« di Cezar' Kjui a Parigi <i>Vincenzina C. Ottomano</i>	194
»So ward er unser«. Palestrina als deutsches Nationalsymbol im Berliner Rundfunk während der Weimarer Republik <i>Mauro Fosco Bertola</i>	210
Adaptionen der jamaikanischen Ska-music durch die Subkultur der Skinheads in Großbritannien <i>Daniel Siebert</i>	233
Mobilität und Kulturtransfer in Prozessen musikkultureller Migrationen zwischen Europa und Südasien <i>Lars-Christian Koch</i>	242
Parallelwelten? Das Eigene und das Fremde in der Musik Koreas <i>Hyesu Shin</i>	256
Veränderungen im Tonsystem der traditionellen koreanischen Musik unter dem Einfluss westlicher Musik <i>O-Yeon Kwon</i>	274
Migration und Kulturkontakte in der Musikgeschichte Ein Kommentar aus der Perspektive der Historischen Migrationsforschung <i>Andreas Gestrich</i>	295
Personenregister	302
Autorinnen und Autoren	318
Abbildungsnachweise	325

Musikwissenschaft und Migrationsforschung

Einige grundsätzliche Überlegungen

Silke Leopold

Musikwissenschaft und Migrationsforschung sind zwei Bereiche, die bisher eher von gegenseitiger Nichtwahrnehmung als von Zusammenarbeit geprägt sind. In der besonders in den letzten zwei Jahrzehnten stetig anschwellenden geschichtswissenschaftlichen Literatur zum Thema Migration kommen Musik und Musiker praktisch nicht vor. Stellvertretend hierfür sei die *Enzyklopädie Migration in Europa*¹ genannt: In dem fast 1200 Seiten starken, überaus informativen Nachschlagewerk finden sich unter den mehr als zweihundert alphabetisch geordneten Migrantengruppen lediglich zwei, die sich mit Musik in Verbindung bringen lassen – zum einen »Italienische Straßenmusikanten im Europa des 19. Jahrhunderts«² und zum anderen »Spielleute, Schauspieler, Gaukler und Artisten im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit«.³ Beiden Artikeln gemeinsam ist die Überzeugung, dass Musikermigranten zusammen mit Hausierern und Kaminfebern über die Landstraßen gezogen und deshalb der Unterschicht zuzurechnen seien. Immerhin lässt sich der Autor des einen Eintrags zu der Bemerkung herab, dass es auch Künstler, darunter Sänger, gegeben habe, die »auf Protektion und die Nähe zur besseren Gesellschaft angewiesen waren. Sie mussten um ein ‚honetes‘ Auftreten bemüht sein, wozu Kleidung, angesehene Logis und nicht zuletzt vornehmer Umgang gehörten.«⁴ Dass dieser Eintrag zudem ausschließlich Sekundärliteratur zitiert, in deren Titeln vornehmlich von Gauklern und Bettlern, Dirnen und Henkern, Außenseitern und Randgruppen die Rede ist, erhärtet die Vermutung, Musik und Musiker seien in dieser Enzyklopädie bestenfalls im Sinne jener vermeintlichen »gens inutiles« präsent, als welche die Kaiserin Maria

1 *Enzyklopädie Migration in Europa. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hrsg. von Klaus J. Bade, Pieter C. Emmer, Leo Lucassen, Jochen Oltmer, 3., durchgesehene Aufl., Paderborn / München 2010.

2 John Zucchi, *Italienische Straßenmusikanten im Europa des 19. Jahrhunderts*, in: *Enzyklopädie Migration in Europa*, S. 701–704.

3 Ernst Schubert, *Spielleute, Schauspieler, Gaukler und Artisten im Mitteleuropa der Frühen Neuzeit*, in: *Enzyklopädie Migration in Europa*, S. 1007–1011.

4 Ebd., S. 1011.

Theresia die Familie Mozart einst bezeichnete.⁵ Das verwundert umso mehr, als der Begriff der ›Elitenmigration‹, der sich für die Musikermigration viel eher anbieten würde, an zahlreichen anderen Stellen durchaus präsent ist. Doch nicht einmal in Einträgen wie »Grand Tour« oder »Jesuiten« wird Musik erwähnt.

Zwischen den »Böhmischen Glashändlern in Europa vom 17. bis zum 19. Jahrhundert« und den »Bosnischen Bärenführern in West- und Mitteleuropa von den späten 1860er Jahren bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs« etwa fehlt ein Eintrag über »Böhmische Musiker im 18. Jahrhundert«, obwohl diese doch so entscheidenden Einfluss auf die Musikkultur Mitteleuropas genommen haben und ein Musterbeispiel für Wanderungsbewegungen ganz allgemein wären. Die sogenannte Mannheimer Schule etwa wäre ohne die böhmischen Migranten, namentlich Johann Stamitz, nicht denkbar. Andere böhmische Musiker wie beispielsweise Jan Dismas Zelenka in Dresden oder die Gebrüder Benda in Berlin, Gotha und anderswo haben die musikalische Entwicklung in deutschen Landen nachhaltig geprägt.

Es wäre nun allerdings zu einfach, die Historikerzunft dafür zu schelten, dass sie einen sehr wichtigen und zahlenstarken Bereich der Migration innerhalb Europas schlüssig ignorieren würde. Denn die Nichtwahrnehmung ist eine wechselseitige. Migrationsforschung ist in der Musikwissenschaft ein Thema für das 20. Jahrhundert; zahllose Veröffentlichungen und Forschungsprojekte sind der Emigration und Remigration von Musikschaffenden in Zusammenhang mit dem Dritten Reich gewidmet. In der Literatur zu früheren Jahrhunderten dagegen wird das Faktum im Einzelfall zwar erwähnt; daraus werden aber bisher wenig weiterführende oder grundsätzliche Überlegungen abgeleitet. Seit die Musikwissenschaft als institutionalisiertes Fach existiert, hat diese die Musikgeschichtsschreibung und die Bereitstellung von Quellen in modernen Editionen vornehmlich als eine nationale Aufgabe verstanden. Die böhmischen Musiker im 18. Jahrhundert bieten sich deshalb für eine kurze Fallstudie über die Abwesenheit des Migrationsparadigmas im musikhistorischen Schrifttum in besonderer Weise an, weil sie, anders als die »Italiener« oder die »Franzosen«, ihrerseits in ihrer nationalen Zuordnung Schwierigkeiten bereiten. Es lohnt sich, hierzu einmal die *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) zu befragen.

In Band 2 der alten MGG, 1952 erschienen und auf Material basierend, das offensichtlich schon deutlich älter war, gibt es einen Eintrag »Böhmen und Mähren«, dessen erste Worte »zusammenfassend die Sudetenländer genannt«⁶ lauten. Weiter heißt es dort: »Bei der sprichwörtlichen Musikalität deutscher wie tschechischer Siedler weist aber eine volksmusikalische Tradition gewiß weit zurück«.⁷ Im weiteren Verlauf des Artikels gerät der Autor in Erklärungsnot, wenn er sich bemüht, die geografische mit einer stilistischen Frage zu verknüpfen – wie etwa im Falle

⁵ In einem Brief vom 12. Dezember 1771; siehe hierzu Hermann Abert, *W.A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart*, Leipzig 1978, Bd. 1, S. 168.

⁶ Kurt Stangl, Art. *Böhmen und Mähren*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 2, Kassel 1952, Sp. 21–36: 21.

⁷ Ebd.

des Organisten Bohuslav Czernohorsky und seiner Schüler Johann Zach und Josef Seeger: »Sie beherrschen wohl die italienischen Manieren, neben dem Ernst deutscher Kontrapunktik blitzt aber, vor allem bei Zach, der auch als Instrumentalkomponist hervorgetreten ist, ein Schimmer böhmischen Musikantentums auf.«⁸ Allzu weit darf es freilich mit den Vorzügen böhmischen Musikantentums nicht kommen, wenn die Sprache auf Musiker von internationalem Renommee wie etwa Johann Stamitz kommt: »Die Bezeichnung ‚böhmische Musiker, mit der man in der Mg. diese Künstler gemeinhin zu belegen pflegte, ist eine ausschließlich geographische Einordnung und hat, als nationales Merkmal verwendet, nur Verwirrung angerichtet; die ‚Mannheimer‘ waren ausschließlich Deutsche.«⁹ In der Hoffnung, in der neuen *MGG* nun Erhellenderes und weniger von nationalem Eifer Geprägtes zum Thema Böhmen und böhmische Musiker zu lesen, schlägt man dort Band 2 auf, der mit dem Eintrag Böhmen beginnt; er ist sehr kurz und lautet: »Böhmen → Tschechische Republik«.¹⁰ Dieser Eintrag richtet den Blick auf die Musikgeschichte seinerseits durch die nationale Brille, diesmal freilich von der anderen Seite aus betrachtet, denn hier wird die Migration böhmischer Musiker als »Emigration« beschrieben und diese als »ein charakteristisches Merkmal der tschechischen Musik«.¹¹ Die ohnehin nicht zu beantwortende Frage, ob die Musik eines Johann Stamitz, eines Georg Benda, eines Jan Dismas Zelenka nun böhmisch, tschechisch oder deutsch sei, würde sich erübrigen, wenn die Blickrichtung gleichsam umgekehrt würde und nicht die nationale Herkunft, sondern das Migrantendasein als das Proprium unzähliger Künstlerbiografien angesehen würde. Es verwundert nur wenig, dass das englischsprachige *Grove dictionary* Böhmen und Mähren zwar ebenfalls unter »Czech Republic« behandelt, die genannten Musiker aber unter dem Untertitel »The period of migration«.¹²

Musikgeschichtsschreibung, das lehrt auch dieses Beispiel, ist traditionell und seit ihren Anfängen eine nationale Angelegenheit. Die Bach-Biografie Johann Nikolaus Forkels, eine der Gründungsschriften des Faches, endet mit einer emphatischen Beschwörung des Thüringers Bach als Deutschem: »Und dieser Mann – der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Declamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird – war ein Deutscher. Sey stolz auf ihn, Vaterland; sey auf ihn stolz, aber, sey auch seiner werth!«¹³ Im Jahre 1802 war diese Emphase die Beschwörung einer nationalen Utopie, doch die Marke des

⁸ Ebd., Sp. 30.

⁹ Ebd., Sp. 31.

¹⁰ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearbeitete Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel u. a. 1995, Sp. 1.

¹¹ Tomislav Volek, Art. *Tschechische Republik; V. Klassik (1740 bis 1810)*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearbeitete Aufl., Sachteil Bd. 9, 1998, Sp. 991–997: 993.

¹² John Clapham und Jan Smaczny, Art. *Czech Republic*, in: *The new Grove dictionary of music and musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London / New York 2001, Bd. 6, S. 808–813: 810.

¹³ Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, Nachdruck Frankfurt am Main 1950, S. 69.

Deutschen blieb Bach erhalten. Anders erging es den »Niederländern«: Sie kamen überhaupt erst durch einen von der Niederländischen Akademie der Wissenschaften ausgeschriebenen Wettbewerb in die musikologische Welt: Die 1829 veröffentlichte Preisschrift Rafael Georg Kiesewetters über die Frage, was die Niederländer zum europäischen Musikleben beigetragen hätten, hatte ihren Ursprung in der Suche nach der nationalen Identität eines jungen Staates im frühen 19. Jahrhundert.¹⁴ Hatte Kiesewetter noch den Einfluss der Niederländer auf die italienische Musik beschworen und damit den Migrationsaspekt, wenn auch unter nationalen Gesichtspunkten, in seine Überlegungen einbezogen, so geriet dieser im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr aus dem Blickfeld. Musikalische Wanderbewegungen wurden zunehmend unter dem Aspekt der »Eroberung« dargestellt. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung ist sicherlich Hugo Riemanns Formulierung von der »Weltherrschaft der Italiener«.¹⁵

Nun würde heute, hundert Jahre später, kein Musikhistoriker mehr auf die Idee kommen, derartige Formulierungen zu wählen. Gleichwohl hat sich, und zwar mit wieder wachsender Tendenz, die Idee innerhalb der Musikwissenschaft erhalten, dass die Beschäftigung mit Musik dann am ergiebigsten sei, wenn es die Beschäftigung mit der vermeintlich »eigenen« Musik sei. Unser Musikleben ist bis heute in hohem Maße von der Frage geprägt, wo einer herkommt. Gedenkstätten großer Musiker siedeln sich ebenso wie Gesellschaften zur Pflege des kompositorischen Erbes bevorzugt in ihren Geburtshäusern oder zumindest in den Orten ihrer Geburt an – zu denken ist etwa an die Mozartpflege in Salzburg, die Händelpflege in Halle, die Hasse-Aktivitäten in Bergedorf und so weiter. Darauf gerät leicht aus dem Blickfeld, dass diese Komponisten, aus welchen Gründen auch immer, ihre Heimatstädte so schnell wie möglich verließen, um nie mehr, oder nur noch aus sehr persönlichen Gründen, dorthin zurückzukehren. Die Aufteilung nach Ländern oder zumindest Regionen gehört zu den bis heute am häufigsten gewählten Dispositionen musikhistorischer Überblicksdarstellungen. Musikgeschichtsschreibung ist darüber hinaus auch eine konfessionelle Angelegenheit. Neben zahlreichen Büchern über die Geschichte der katholischen oder die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik findet sich keines, in dem die Geschichte der Kirchenmusik konfessionsübergreifend dargestellt würde.¹⁶ Besonders deutlich aber wird das Konzept einer Musikgeschichte als nationaler Aufgabe bei den Gesamtausgaben, die zumeist – Ausnahmen

14 Rafael Georg Kiesewetter, *Die Verdienste der Niederlaender um die Tonkunst*, in: Verhandelingen over de vraag: welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in den 14., 15. en 16. eeuw in het vak der toonkunst verworven, hrsg. von Vierde Klasse van het Konigklijk Nederlandische Institut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten, Amsterdam 1829.

15 Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 2,2: *Das Generalbasszeitalter. Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener*, Leipzig 1912.

16 Die auf vier Bände konzipierte, von Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher herausgegebene *Geschichte der Kirchenmusik*, deren erste beide Bände 2011 und 2012 im Laaber-Verlag erschienen sind, reklamiert eine solche übergreifende Darstellung zwar, löst sie aber zumindest in den bisher vorliegenden Bänden nicht ein.

bestätigen die Regel – in den Ländern finanziert und erarbeitet werden, aus denen die Komponisten stammen – Bach in Deutschland, Monteverdi in Italien, Purcell in England, Rameau in Frankreich, Rachmaninov in Russland und so weiter. Neben diesen Gesamtausgaben stehen die Denkmälerausgaben, mit denen die Musikwissenschaft sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts große Verdienste erworben hat. Blickt man freilich auf die Gründungsgeschichte dieser Reihen, so wird die nationale Konkurrenz deutlich, unter der auch dieses Unternehmen stand.

Ursprünglich hatte Guido Adler, damals noch Extraordinarius an der Universität Prag, den Plan einer Reihe mit dem Titel *Monumenta historiae musices* gehabt, in der er Werke aus dem gesamten deutschen Sprachraum veröffentlichen wollte. Von Anfang an standen diesem Plan nationale Interessen entgegen. Zum einen lehnten die ungarischen Lande eine Mitarbeit ab, und zum anderen kamen Adler die Preußen zuvor und eröffneten 1892 die Reihe *Denkmäler deutscher Tonkunst (DDT)*. Ein Jahr später wurden aus den *Monumenta historiae musices* die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich (DTÖ)*,¹⁷ 1900 folgten dann noch die *Denkmäler der Tonkunst in Bayern (DTB)*. Weise hatte Guido Adler bei den *Monumenta* zunächst jede nationale Zuschreibung vermieden; mit dem Titel »in Österreich« konnte er die Italiener oder die Musiker aus anderen Regionen in Europa retten, wenn sie denn »in Österreich« tätig gewesen waren. Die *Denkmäler deutscher Tonkunst*, später, 1933, gar in *Erbe deutscher Musik* umbenannt, hatten damit ein Problem, verpflichtete sie der Reihentitel doch, die Herkunft der Komponisten eher zu beachten als den Ort ihres Wirkens.

Die Problematik wird anhand der böhmischen Musiker, die in Mannheim wirkten, noch einmal besonders deutlich. Die Sinfonien Johann Stamitz' und seiner Mannheimer Mitstreiter erschienen 1902 weder in den *Denkmälern deutscher Tonkunst* (nach dem Wirkungsort) noch in den *Denkmälern der Tonkunst in Österreich* (nach der Herkunft des Komponisten), sondern in den *Denkmälern der Tonkunst in Bayern*. Warum? Der Herausgeber Hugo Riemann erklärte die Mannheimer Musik zu »pfälzbayerischer Schule«, weil der kurpfälzische Kurfürst Karl Theodor zwei Jahrzehnte nach Stamitz' Tod auch bayerischer Kurfürst geworden war.

Die Idee einer nationalen Musikkultur, die es zu pflegen und zu fördern gilt, wie sie aus dem Ringen um *DDT*, *DTÖ* und *DTB* spricht, könnte uns heute nur noch amüsieren, hätte sie nicht gravierende Auswirkungen gehabt. Bis heute wird Komponisten, die nationale wie konfessionelle Grenzen überschritten, in der Musikwissenschaft deutlich weniger Aufmerksamkeit zuteil als denen, die sich scheinbar genauer zuordnen lassen. Das beginnt bei den Editionen: Für Musiker wie etwa Biagio Marini oder Johann Adolf Hasse fühlt sich keine nationale Wissenschaftsorganisation so recht zuständig, mit der Folge, dass ihnen weder Gesamtausgaben noch Auswahlausgaben gewidmet werden. Das setzt sich fort in den musikhistorischen

¹⁷ Siehe hierzu Elisabeth Th. Hilscher, *Denkmalpflege und Musikwissenschaft. Einhundert Jahre Gesellschaft zur Herausgabe [von Denkmälern] der Tonkunst in Österreich (1893–1993)*, Tutzing 1995 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 33).

Darstellungen, in denen musikalische Migranten bestenfalls unter den Orten abgehendelt werden, an denen sie wirkten, statt die Migration und ihre Auswirkungen auf die Kompositionsgeschichte als solche zu thematisieren. Und das endet bei den Skrupeln, die konfessionelle Durchlässigkeit der Musik in einer Welt konfessioneller Grenzziehungen zur Kenntnis zu nehmen.

An einigen prominenten Beispielen sei diese These verifiziert – Namen von Komponisten, deren nationale oder konfessionelle Nicht-Zuordenbarkeit eine angemessene wissenschaftliche Aufmerksamkeit offenbar verhindert oder hemmt. Da ist etwa Heinrich Isaac, dessen geistliches Werk im *Corpus mensurabilis musicae* erscheint – der in den USA verantworteten und von der nationalen Frage gänzlich freien Denkmälerausgabe polyphoner Musik. Dass Isaac, der Flame, die längste Zeit seines Lebens in Florenz zugebracht hat, bevor er in der Hofkapelle Maximilians I. wirkte, geht aus der Literatur kaum hervor. Es existiert bis heute keine Monografie über ihn, und der 2010 erschienene Sammelband in *Musik-Konzepte* enthält einen einzigen Beitrag über Isaac und Florenz – den einzigen in diesem Sammelband übrigens auch aus der Feder eines italienischen Autors.¹⁸ Da wäre, zweitens, Biagio Marini, der wohl wichtigste Violinvirtuose und -komponist in der Mitte des 17. Jahrhunderts, der seine Kunst von Venedig aus nach Neuburg und Düsseldorf exportierte, der auf die Entwicklung der Violinmusik in Deutschland großen Einfluss nahm, der schließlich nach Italien zurückkehrte und dort an verschiedenen Orten wirkte. Marini harrt, ungeachtet seiner wachsenden Präsenz im Konzertleben und abgesehen von zwei Dissertationen aus den Jahren 1930 und 1969¹⁹ bis heute einer wissenschaftlichen Aufarbeitung.

Das vielleicht bemerkenswerteste Beispiel ist jedoch Johann Christian Bach. Sein künstlerischer Radius reicht von Leipzig über Mailand und Neapel nach London mit Abstechern nach Mannheim und Paris. Tatsächlich liegt sein Werk in einer Edition vor – wenn auch nicht in einer kritischen Ausgabe, sondern als fotomechanischer Nachdruck, der zu seinem 200. Todestag 1982 in New York erschien.²⁰ In der neuen *MGG* äußerte der Herausgeber Ernest Warburton die Hoffnung, die Bereitstellung der Partituren möge zu mehr Beschäftigung mit diesem kosmopolitischen Musiker führen.²¹ Diese Hoffnung hat sich nicht erfüllt; eine wissenschaftliche Aufarbeitung des Werks von Johann Christian Bach steht ebenso in editorischer wie in beurteilender Hinsicht weiterhin aus, was angesichts der europäischen Bedeutung dieses Komponisten wie auch angesichts der Tatsache, dass seine Werke durch die

18 Giovanni Zanovello, *Heinrich Isaac, die Medici und andere Florentiner*, in: Heinrich Isaac, hrsg. von Ulrich Thadday, München 2010 (Musik-Konzepte Neue Folge 148/149), S. 5–19.

19 Dora J. Iselin, *Biagio Marini. Sein Leben und seine Instrumentalwerke*, o. O. 1930; Thomas D. Dunn, *The instrumental music of Biagio Marini*, Yale University 1969.

20 *The collected works of Johann Christian Bach*, hrsg. von Ernest Warburton, 48 Bde., New York 1982.

21 Ernest Warburton, Art. *Bach, Johann Christian*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neu bearbeitete Aufl. (wie Anm. 10), Personenteil Bd. 1, 1999, Sp. 1358–1384: 1381.

Faksimile-Edition seit bald dreißig Jahren verfügbar sind, mehr als verwunderlich ist. Der Schlüssel zu diesem Defizit liegt, so meine ich, in der Tatsache, dass Bach sich jeder eindeutigen Zuordnung entzieht – der nationalen ebenso wie der konfessionellen. Denn er konvertierte, aus welchen Gründen auch immer, in Italien zum Katholizismus und verriet damit den Glauben seines Vaters, den das protestantische Musikleben einschließlich der Musikwissenschaft auf seine Fahnen geschrieben hatte.

Die Reihe der Komponisten, die durch das Raster nationaler oder konfessioneller Zuständigkeitsbereiche fallen, ließe sich schier endlos fortsetzen – mit den erwähnten und weiteren Böhmen, mit Josef Mysliveček, Leopold Koželuch oder Anton Reicha, mit dem Anglofranzosen George Onslow und so fort. Umgekehrt ließen sich auch Komponisten benennen, um die, mit der nationalen Brille vor den Augen, gestritten wird – etwa Franz Liszt oder Georg Friedrich Händel. Es wäre an der Zeit, den Migrationsaspekt in Zusammenhang mit der Musikgeschichte in der Forschung stärker zu thematisieren – umso mehr, als in den Geschichtswissenschaften Begriffe wie ›Kulturtransfer‹, ›Histoire croisée‹ oder ›Global History‹ derzeit große Konjunktur haben. Gerade die Musikgeschichte könnte für kulturelle Austauschprozesse paradigmatisch stehen. Denn ungeachtet aller Versuche im 17. und 18. Jahrhundert, musikalische Nationalkulturen zu postulieren und zu erfinden, scherten sich die Musiker selbst wenig um die territorialen oder konfessionellen Grenzen oder um eine nationale musikalische Identität. Es hat den Anschein, als ginge weniger ein Riss durch die musikalische Geografie Europas als vielmehr durch die Kommunität derer, die sich auf jeweils unterschiedliche Weise mit Musik beschäftigen – zwischen denen, die über Musik schreiben, und denen, die Musik machen.

Die Frage der nationalen Unterschiede in der Musik aber war (und ist) eher ein Problem derer, die über Musik schrieben. Das musste kein Geringerer als Athanasius Kircher schmerzlich erfahren, als er sich anheischig machte zu untersuchen, ob es nationale Unterschiede im Komponieren gäbe. Sein geplantes Experiment, Komponisten aus unterschiedlichen Ländern zu bitten, ein für ihre jeweilige Nation charakteristisches Werk zu liefern und die Unterschiede dann zu untersuchen und womöglich zu klassifizieren, schlug wegen mangelnden Rücklaufs fehl. In der Übertragung von Andreas Hirsch aus dem Jahre 1662 lautet Kirchers Bericht so:

Unterschiedliche Affecten finden sich bei den Menschen / und einerlei objecta können nicht einerlei subjecta zu gleichen affecten bewegen; die Ursach dieser Discrepanz zu ergründen / hat der author etwas sonderbares understanden / hat 8. vornehmste affectus erwehlet / als Lieb / Leid / Freud / Zorn / Klagen / Traurigkeit / Stoltz / Verzweiflung / et. vor dieselbe hat er aus der Heil. Schrift so viel Text oder themata, so sich auf diese affecten ziehen / ausgezogen / hats 8. der allervortrefflichsten Componisten in gantz Europa überschickt / und gebeten / ieder solte diese 8. themata setzen nach allen Kunst = Regeln / und darinnen die gedachte Affecten wohl in acht nehmen / und sie bester massen exprimieren; dadurch hat er erfahren wollen / zu welchen Affecten eines ieden Geist / erstlich die Componisten selbsten / darnach ihre Zuhörer / inclinieren würden / ob alle Nationes, Italia, Germania, Anglia, Gallia, in dergleichen Affecten übereinstimmen / oder wider ein-

ander seyn würden / und worinnen solche Discrepantz bestehe / und dardurch hat er zur völligen restauration der Pathetischen Music kommen wollen; aber weil die Componisten gar lang verzogen, ist sein Music = Werck ohn ihre Composition heraus gangen.²²

Die intellektuellen Debatten um eine deutsche Nationalkultur in der Musik fanden etwa im 17. Jahrhundert vor dem Hintergrund einer ebenso selbstverständlichen wie permanenten Grenzüberschreitung der Musik statt, die bei Formulierungen wie jener von der »Vermehrung unserer Nation Ruhm«, wie sie etwa Heinrich Schütz in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* einforderte, immer mitgedacht werden muss. Und konfessionelle Grenzüberschreitungen der Musik mögen im Konfessionalisierungsparadigma der Geschichtswissenschaft störend wirken; sie waren aber gerade in Zeiten, in denen die Konfession über Wohl und Wehe einer Person wie eines Territoriums entschied, der Normalfall. Mit minimalen Textänderungen – »Salve mi Jesu« statt »Salve Regina« – fand etwa Monteverdis geistliche Musik Eingang in den protestantischen Gottesdienst, und kaum jemanden störte es, wenn ein katholischer Musiker im protestantischen Gottesdienst sang oder ein protestantischer Organist an der Orgel einer katholischen Kirche spielte. Heinrich Schütz, um bei diesem Beispiel zu bleiben, protestierte dagegen, dass der junge italienische Kastrat Giovanni Andrea Bontempi ihm hierarchisch gleichgestellt werden sollte, aber nicht dagegen, dass der katholische Bontempi die Musik im evangelischen Gottesdienst ausgestalten sollte. Georg Friedrich Händel, der zeit seines Lebens Lutheraner blieb, komponierte Kirchenmusik in vier verschiedenen Konfessionen.

Solche Grenzüberschreitungen, nationale, regionale, konfessionelle, gehören zum Proprium der Musikgeschichte. Über die Jahrhunderte hinweg hat der Markt musikalische Wanderbewegungen europaweit geregelt. Die frankoflämischen Musiker, die im 15. und 16. Jahrhundert nach Italien zogen – die italienischen Musiker, die im 18. Jahrhundert das gesamte europäische Musikleben bevölkerten, die Engländer in Dänemark und Hamburg – sie alle folgten dem Gesetz von Angebot und Nachfrage, und sie sind Teil einer Musikkultur, die mindestens ebenso von Migration wie von Sesshaftigkeit geprägt ist. Fast mag es sogar als der Normalfall des Musikmachens erscheinen, durch die Lande zu ziehen, stunden diesem Habitus nicht auch weitgehend ortsfeste Musiker wie beispielsweise Johann Sebastian Bach, Henry Purcell, Jean-Philippe Rameau oder Claudio Monteverdi entgegen. Wie bei Migrationsbewegungen üblich, profitierten jedoch auch diese sesshaften Komponisten in hohem Maße von den Migranten. In einem Schmelzriegel wie Rom, wo sich Menschen aus allen Teilen Europas versammelten, konnte man alle Arten Musik und alle Arten musikalische Interpretation kennenlernen und sich die Eindrücke in der eigenen Kunst anverwandeln. Zu der so folgenreichen Entwicklung seines »genere concitato« wurde Monteverdi vermutlich durch einen arabischen Musiker angeregt, der einst an den mantuanischen Hof gekommen war und dort ein Instrument

22 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, übersetzt von Andreas Hirsch, Schwäbisch-Hall 1662, Fotomechanischer Nachdruck Leipzig 1988, S. 156 f.

gespielt hatte, das Monteverdi dreißig Jahre später noch genau beschreiben konnte, weil ihn das fremdartige Tremolo der Saiten so fasziniert hatte.²³

Über den Einfluss der Frankoflammen auf die Musik in Italien oder den Einfluss der Italiener oder der Böhmen auf die Musik in Deutschland muss in diesem Kontext nicht mehr gesprochen werden. Das alles ist bekannt. Es wäre also nicht so sehr ein Aufbruch in unentdecktes Neuland, den die Grundthesen der Migrationsforschung in die Musikwissenschaft hineinragen würden, im Gegenteil: Die Musikgeschichte liefert mehr und vor allem länger andauernde Beispiele für Migrationen als manche andere Migrantengruppe. Wenn dies bisher außerhalb der Musikforschung nicht genügend wahrgenommen wird, so ist dies auch einer Musikgeschichtsschreibung geschuldet, die den Aspekt der Migration bisher zu wenig thematisiert, die eher nach einem ›Ort‹ für einen Komponisten sucht, statt die ›Ortlosigkeit‹, die Offenheit für alle Arten Einflüsse und den Einfluss, der von solchen weltgewandten Musikern ausgeht, zu thematisieren. Es ist vielmehr eine Änderung des Blickwinkels, um die es gehen sollte. Bisher sind wir eher auf der Suche nach einer ›deutschen‹, ›italienischen‹, ›französischen‹, ›englischen‹ Schreibart, und sei sie selbst ein ›vermischter‹ Geschmack. Wir neigen dazu, zu zergliedern, statt die wechselseitige Beeinflussung regionaler Schreibarten, das Aufgehen in einem gleichsam überregionalen Amalgam, als die besondere Strahlkraft einer Musik zu begreifen.

Wir sollten den Migranten unter den Komponisten größere Aufmerksamkeit schenken und die Frage stellen, was sie für die Musikkultur eines Europa geleistet haben, das politisch, konfessionell, territorial so überaus zersplittert war. Dass die Fähigkeit der Musik, Grenzen nicht nur zu überschreiten, sondern auch und vor allem zu ignorieren, einen friedensstiftenden Aspekt beinhaltete, hat niemand besser erkannt als Georg Muffat. Selbst dieser Migrant mit schottischem Hintergrund und Stationen wie Savoyen, Straßburg, Paris, Wien, Prag, Rom, Salzburg und schließlich Passau sprach das in der Widmung seines *Florilegium primum* (1695) an Johann Philipp von Lamberg, Fürstbischof von Passau, deutlich aus:

Gleichwie aber derer Pflantzen und Blumen Vielfältigkeit der Gärten erste Anlockung ist, und grosser Helden Fürtrefflichkeit auß vielen zwar, doch gemeiner Glückseligkeit halber ineinander treffenden Tugenden erscheinet; so habe erachtet, daß zu Eu. Hoch=Fürstl. Gnaden unterthänigst=gebührender Bedienung, nicht einerley, sondern verschiedener *Nationen* best zusammengesuchte Art sich geziemen würde. Von Eu. Hoch=Fürstl. Gnaden ... befürchte ich gar nicht boßhaffter, oder aber schwacher Gemüther vermessenes Anfallen, mit welchen, um weilen ich in Frankreich von denen in diser Kunst erfahrnesten Meistern meinen Anfang genommen, mich dahero besagter *Nation* mehr als billich zugethan, und zu disen Französischen Kriegs=Zeiten der Deutschen günstigen Gehör unwürdig, freventlich urtheilen. Ich hab wahrlich andere Gedanken, als: *Ære cire viros, Martemque accendere cantu:* Die Kriegerischen Waffen und ihre Ursachen seyn ferne von mir; Die Noten, die Seiten,

23 Brief vom 2. Februar 1634, in: Claudio Monteverdi: Briefe 1601–1643, hrsg. von Denis Stevens, aus dem Italienischen von Sabine Ehrmann, München 1980, S. 472.

die liebliche *Music*-Thonen geben mir meine Verrichtungen, und da ich die Französische Art der Teutschen und Welschen einmenge, keinen Krieg anstifte, sondern vielleicht derer Völcker erwünschter Zusammenstimmung, dem lieben Frieden etwann vorspiele.²⁴

Statt also, um zum Schluss noch einmal das böhmische Beispiel zu bemühen, wie Helmut Wirth in der alten *MGG* aus dem Namen Benda eine jüdische Herkunft (Ben David) zu konstruieren,²⁵ oder statt, wie Zdeňka Pilková in der neuen *MGG*, die frühe Prägung beider Benda-Brüder als Jesuitenschüler und die spätere Konversion zum Protestantismus zu erwähnen,²⁶ jedoch ohne irgendwelche die Person oder die Musik betreffende Fragen daran anzuschließen, würde es sich lohnen, den Spuren dieser unterschiedlichen Prägungen im musikalischen Schaffen nachzugehen und das Migrantendasein nicht als defizitär, sondern als musikalische Identität zu begreifen. Und vielleicht kommen Historiker und Musikhistoriker dann auch im Hinblick auf die Migrationsforschung intensiver ins Gespräch.

24 Georg Muffat, *Florilegium primum für Streichinstrumente*, hrsg. von Heinrich Rietsch, Graz 1959 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich I/2, Bd. 2), S. 8.

25 Helmut Wirth, Art. *Benda, Familie*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (wie Anm. 6), Bd. 1, 1949–1951, Sp. 1621–1628; 1621.

26 Zdeňka Pilková, Art. *Benda*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2., neu bearbeitete Aufl. (wie Anm. 10), Personenteil Bd. 2, 1999, Sp. 1055–1074; 1056, 1062f.