



Musikhistoriographie(n)

herausgegeben von
Michele Calella und Nikolaus Urbanek

Bericht über die Jahrestagung der
Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft
Wien — 21. bis 23. November 2013

HOLLITZER



MUSIKHISTORIOGRAPHIE(N)

Herausgegeben von
Michele Calella und Nikolaus Urbanek

Bericht über die Jahrestagung der
Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft
Wien – 21. bis 23. November 2013

HOLLITZER



Cover: Gabriel Fischer (Wien, Österreich)
Layout und Satz: Stefan Gasch (Wien, Österreich)
Druck und Bindung: Interpress (Budapest, Ungarn)

Auf dem Umschlag:
Eustache Le Sueur (1616–1655), *Clio, Euterpe et Thalie*
Paris, Musée du Louvre

Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.):
*Musikhistoriographie(n). Bericht über die Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft
für Musikwissenschaft. Wien – 21. bis 23. November 2013*
Wien: HOLLITZER Verlag, 2015.

© HOLLITZER Verlag, Wien 2015

HOLLITZER Verlag
der HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH, Wien
www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten.
Für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen bzw. Autoren verantwortlich.
Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung des
Rechteinhabers ersucht.

ISBN 978-3-99012-240-2 (hbk)
ISBN 978-3-99012-241-9 (pdf)
ISBN 978-3-99012-242-6 (epub)

INHALT

1 VORWORT

JENSEITS DES KUNSTWERKS. AUF DEM WEG ZU EINER GLOBALGESCHICHTE DER MUSIK

BRITTA SWEERS

7 *Musikalische Globalisierungsprozesse als Begegnungsfeld ethnomuskologischer und musikhistorischer Forschung*

TOBIAS ROBERT KLEIN

35 *Grenzen der Menschheit. Marginalien zu Globalisierung und Transkultureller Musikgeschichte*

MALIK SHARIF

47 *„A Dialectical Approach to Music History“ revisited: Wege zu einer kollaborativen Praxis globaler Musikhistoriographie*

GREGOR KOKORZ

67 *Richard Wallaschek und die Alteritätserfahrungen der Moderne. Über Wechselbeziehungen zwischen Ethnomuskologie und Musikgeschichte um 1900.*

STEFAN MENZEL

85 *Am Rand der Welt/in aller Welt. Japan als Mosaikstein einer Globalgeschichte der musikalischen Moderne*

MUSIK.GESCHICHTE.ERZÄHLEN

HERMANN DANUSER

103 *Datum – Faktum – Fiktum. Über Möglichkeiten der Musikhistoriographie*

REINHARD STROHM

121 *Hermann Danusers Beiträge zum Überleben von Musikhistoriographie*

TOBIAS JANZ

- 129 *„Gibt es eine Weltgeschichte der Musik?“ Mit Carl Dahlhaus auf dem Weg zu einer komparativen Historiographie der musikalischen Moderne*

SUSANNE KOGLER

- 157 *Musikgeschichte oder Musikgeschichte? Zur Fiktionalität historischer Narrative und der Traditionsbildung in der Neuen Musik*

CHRISTOPH FLAMM

- 171 *Eine Geschichte, keine Geschichte, Anti-Geschichte. Anmerkungen zur curricularen Demontage von Musikgeschichte: ein Essay*

ZUR HISTORIZITÄT DER MUSIK
IN DEN MUSIKWISSENSCHAFTEN

JAN HEMMING

- 181 *Zwischen Empirie und Theorie: Musikgeschichtsschreibung aus Sicht eines Systematikers*

SIMON OBERT

- 211 *Empirie versus Epistemologie? Kleiner Versuch zur Frage „Was ist eine Quelle?“*

RAINER BAYREUTHER

- 221 *Geschichtliche und ungeschichtliche Sachverhalte in der Musik*

MAX HAAS

- 237 *Warum Musikgeschichte? Oder: Mittelalterliche Musikgeschichte als Gegenwelt*

BERND BRABEC DE MORI

- 259 *Die Konstruktion von Historizität durch rituelle und konzertante Aufführungen – eine Annäherung*

VORWORT

„What kind of story is history?“ – Explosiver Sprengstoff verbirgt sich hinter der Gegenüberstellung von ‚history‘ und ‚story‘, mit der Leo Treitler 1984 eine grundlegende Problematik musikalischer Historik pointiert zur Sprache brachte. Angeregt durch die Erörterungen der analytischen Geschichtsphilosophie, den meta-historischen Konstruktivismus und die vehement geführten Diskussionen in den Geschichtswissenschaften der Siebzigerjahre manifestiert sich hier, was bereits in Carl Dahlhaus’ *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) zu einem zentralen Thema des Nachdenkens über die theoretischen Prämissen der Musikgeschichtsschreibung geworden war und bis heute von irritierender epistemologischer Ambivalenz geprägt ist: der narrative Charakter der (Musik-)Geschichte.

Dass Erzählen eine Kulturtechnik darstellen würde und die Aussagen nicht nur strukturiere, sondern ihnen ihrerseits eine ‚eigensinnige‘ Logik einprägte, setzte sich als grundlegende Einsicht in der geistes- und kulturwissenschaftlichen Debatte sukzessive durch. Die Analyse narrativer Strukturen und Elemente der geschichtlichen Erzählung(en) bot infolgedessen auch in der Musikwissenschaft ein wertvolles und produktives Instrument sowohl für einen an diskursanalytischen Modellen geschulten metahistorischen Ansatz als auch für eine selbstkritische Fachdiskussion. Diese ging notwendigerweise einher mit einer Abkehr vom historischen Positivismus und führte zur Einsicht in die prinzipielle Unmöglichkeit einer vermeintlich objektiven, auf ‚nackten‘ Tatsachen basierenden Deskription der Vergangenheit. Davon ausgehend konnte nicht zuletzt auch konkret sichtbar gemacht werden, inwiefern traditionellen Musikgeschichtserzählungen in der Linie von Johann Nikolaus Forkel bis hin zu Richard Taruskin ein Moment der Exklusion eigne, durch das nicht schriftlich fixierte Musik sowie jegliche zur sogenannten westlichen Kunstmusik nicht zählende Musik ausgeschlossen blieb.

Die kritischen Werkzeuge konstruktivistischer Skepsis sind heute so ausdifferenziert und die Vorstellung der Selektivität, Partikularität und Perspektivität historischer Darstellungen ist mittlerweile so oft beschrieben worden, dass sich mitunter die Frage stellt, ob und wenn ja, wie Musikgeschichte heute überhaupt noch zu erzählen sei. Vor diesem Hintergrund zielt vorliegender Band auf eine Evaluierung der Bedingungen und Möglichkeiten von Musikgeschichtsschreibung. Zugrunde liegt hierbei die Vorstellung einer integral zu verstehenden Musikwissenschaft, welche die Erkenntnisse und Fragestellungen aus den Forschungsbereichen der Musikethnologie, der Systematischen Musikwissenschaft und der Historischen Musikwissenschaft miteinander in Verbindung bringt. (Diese traditionelle Dreiteilung, von der auch heute noch immer ausgegangen wird, die vermutlich aber bereits zu Zeiten Guido Adlers oder Hugo Riemanns von einer gewissen Fragwürdigkeit geprägt gewesen sein dürfte, stellt zwar einen epistemologischen Anachronismus dar, ist aber

in wissenspolitischer, wissenschaftssoziologischer und universitätsorganisatorischer Perspektive nach wie vor Realität.) Ausgehend von der vielbeschworenen Beobachtung, dass die derzeit interessantesten musikologischen Fragen in den Grenzgebieten ‚zwischen‘ Musikethnologie, Systematischer und Historischer Musikwissenschaft lägen, plädiert der Band somit für eine Überwindung zu enger disziplinärer Grenzen.

Die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes entstanden im Rahmen der Jahrestagung der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft, die im November 2013 unter dem Titel *Musikhistoriographie(n)*, vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien ausgerichtet wurde. Ziel der Tagung war es, ein möglichst breites Spektrum an Forschungsinteressen und theoretischen Richtungen zu präsentieren, wobei eine Gruppierung der Beiträge um drei Problem- und Fragenkomplexe als sinnvoll erschien:

Jenseits des Kunstwerks. Auf dem Weg zu einer Globalgeschichte der Musik.

In ihrer Fokussierung auf schriftlich niedergelegte und überlieferte Dokumente versteht sich traditionelle Musikgeschichtsschreibung in erster Linie als eine westlich dominierte Erzählung der (Fortschritts-)Geschichte musikalischer Kunstwerke. Eine solch dezidierte Fixierung findet ihre Verankerung nicht zuletzt auch in der Fachgeschichte der akademischen Disziplin ‚Musikwissenschaft‘ selbst: Dass der Musikethnologie – in Guido Adlers disziplinärer Gründungsakte über „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“ als „Musikologie“ der Systematischen Musikwissenschaft subsumiert – das Ziel zugeschrieben wurde, außereuropäische Kulturen mit einem „vergleichenden“ Blick zu studieren, implizierte nur allzu oft, dass die historische Dimension der jeweils betrachteten Musik(kulturen) keine ausreichende Beachtung fand. Leitend für diese Sektion war daher die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen eines historischen Umgangs mit jenen musikalischen Praktiken, die außerhalb des westlichen Kulturraums stattfinden. Im Mittelpunkt stand hierbei die Erörterung der Bedingungen, Möglichkeiten und Herausforderungen, die sich – im Spannungsverhältnis von ethnographischer Gegenwartsorientierung und historischem Vergangenheitsbezug – aus einer globalen oder transkulturellen Geschichte der Musik ergeben.

musik.geschichte.erzählen.

Wie Musik als klingender, nicht-notierter „Überrest der Vergangenheit“ in ein geschichtliches Narrativ zu integrieren und wie jenes Spannungsverhältnis von ästhetischer Präsenz und historischer Dimension historiographisch auszugestalten sei, stellt das zentrale Problem der Musikgeschichtsschreibung dar, das letztlich die *differentia specifica* ihres Gegenstandes markiert: Von einer allgemeinen (Ereignis-/Politik-/Kultur-)Geschichte unterscheidet sich Musikgeschichte in der seltsamen äs-

VORWORT

thetischen Gegenwart musikalischer Vergangenheit substantiell. Die Beiträge dieser Sektion erörtern aus unterschiedlichen Perspektiven, wie Musikgeschichte zu erzählen sei, will sie dem Anspruch gerecht werden, sowohl eine Musikgeschichte als auch eine Musikgeschichte darzustellen.

Zur Historizität der Musik in den Musikwissenschaften.

Durch die Herausforderungen, die nicht zuletzt auch durch empirische Forschungsergebnisse der Systematischen Musikwissenschaft für die Historische Musikwissenschaft entstehen, ergibt sich ein besonderes Spannungsverhältnis, das es produktiv zu nutzen gilt. Da sich hinter Begriffen wie ‚Empirie‘ und ‚Historie‘ ein Bündel an unterschiedlichen theoretischen Modellen verbirgt, sind die jeweiligen Berührungspunkte beider ‚Ansätze‘ freilich zunächst zu klären. Hierbei werden sowohl die historischen Momente empirischer Forschung wie auch die empirischen Bedingungen historischen Verstehens oft übersehen. Die Heterogenität, welche die Fragestellungen der Referate dieser Sektion kennzeichnete, spiegelt ebendiese Diversität wider.

Die Herausgeber des Bandes sind dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, dem Dekanat der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien und der Stadt Wien für ihre Unterstützung zu großem Dank verpflichtet. Besonderes Anliegen ist es uns darüber hinaus, Michael Hüttler und Paul Delavos für die Übernahme der Publikation in den Katalog des Hollitzer Verlages zu danken. Carolin Ratzinger und Michael Hagleitner waren eine wertvolle Hilfe bei der Redaktion der Beiträge, Stefan Gasch sei herzlich für seine umsichtige Erstellung der Druckvorlage gedankt. Den Autorinnen und Autoren danken wir herzlich für die gute Zusammenarbeit.

Michele Calella und Nikolaus Urbanek

JENSEITS DES KUNSTWERKS.

AUF DEM WEG ZU EINER GLOBALGESCHICHTE DER MUSIK

MUSIKALISCHE GLOBALISIERUNGSPROZESSE ALS BEGEGNUNGSFELD ETHNOMUSIKOLOGISCHER UND MUSIKHISTORISCHER FORSCHUNG

BRITTA SWEERS

Während meiner Feldforschung zu Revival und Transformation von Musiktraditionen in den baltischen Staaten Lettland und Litauen begegnete ich in der Zeit zwischen 2001 und 2008 teilweise sehr widersprüchlichen Bildern: Die noch immer sehr isoliert wirkende Region schien nach wie vor das Idealbild der Volkslied-Konzeption Johann Gottfried Herders darzustellen, der von 1764–69 als Domprediger in Riga gewirkt hatte und regionales Material in den Stimmen der Völker in Liedern (1778/79) aufgenommen und kommentiert hatte.¹ Dieses Bild wurde auch wiederholt im neuen Jahrtausend in der Forschungsliteratur² und in den internationalen Weltmusik-Szenen aufgegriffen.³

Andererseits gab es in der Region aber auch Folk-Rock-Fusionsgruppen wie die lettische Postfolklore-Band *Iļģi*; aus den damaligen Radiolautsprechern hörte man ähnliche Populärmusik wie in Deutschland – und trotz des Herder-Bildes war die Region immer hochgradig vernetzt gewesen: Städte wie das lettische Riga und das litauische Vilnius gehörten zum mittelalterlichen Hanse-Netzwerk mit Städten wie Hamburg, Lübeck oder Rostock, aus dem 16./17. Jahrhundert sind Berichte von Schlägereien zwischen polnischen und einheimischen Musikern überliefert⁴ – und während des EU-Beitritts 2004 bezog sich der lokale Diskurs zur musikalischen Homogenisierung noch immer auf die Sowjetzeit und weniger auf eine mögliche zukünftige „Verwestlichung.“⁵ Je dichter ich mich der komplexen Geschichte der Region annäherte, desto deutlicher wurden diese transregionalen und globalen Verbindungen, die teilweise eine etwas andere Kultur- und Musikgeschichte schrieben als die zunehmend dominierenden national(istisch)en Narrative des neuen Jahrtausends. Die Konfrontation mit dieser lokalen Situation, die offenbar von unterschiedlichen historischen Perspektiven geprägt wurde, war gleichzeitig meine zentrale Inspiration

1 Herder, „*Stimmen der Völker in Liedern*“; *Volkslieder. Zwei Teile* (1778/79).

2 Vgl. z.B. Daiva Račiūnaitė-Vyčiniienė, *Sutartinės – Lithuanian Polyphonic Songs*.

3 Vgl. Cronshaw, „The Baltic States“, S. 16–24.

4 Brauns, „National Interrelationships and Conflicts in the Musical Life of 17th and 18th Century Riga“, S. 62–70.

5 Dies zeigte sich auch deutlich in einem Interview mit *Iļģi*-Sängerin und Gründungsmitglied Ilga Reizniece (Meeresbiologisches Institut, Riga, Lettland, 17.5.2004).

für die übergreifende Frage, wie eine oder mehrere Geschichten musikalischer Globalisierungsprozesse aussehen könnten. Im Folgenden geht es daher trotz der breit gewählten Beispiele weniger um die Konstruktion einer musikalischen Universalgeschichte. Zentral sind vielmehr die Fragen, wie eine derartige Geschichtsdarstellung – hier aus ethnomusikologischer Perspektive – ansetzen könnte und welche Regionen, Stile oder Fragestellungen bei einem solchen Perspektivenwechsel beispielhaft im Vordergrund stehen würden.

GLOBALISIERUNGSPROZESSE AUS THEORETISCHER PERSPEKTIVE

Die empirische Datengewinnung innerhalb der Ethnomusikologie erfolgt auf der Basis qualitativer Feldforschung. Dieser stark von der subjektiven Perspektive der Forschenden geprägte Ansatz erfährt jedoch gerade in der nachfolgenden Auswertung des Materials und etwaigen Modell-Generierung durch Methoden wie der Grounded Theory einen stark reflektierten – und damit überprüfbareren – Gegenpol. Bei der ursprünglich in den Sozialwissenschaften entwickelten Grounded Theory erfolgt die Generierung theoretischer Modelle über einen induktiven Ansatz auf der Basis der vorherigen qualitativen Einzelbeobachtungen.⁶ Dabei wird die Gefahr vermieden, die Beobachtungen einem vorhandenen Modell oder einer Hypothese unterzuordnen; entscheidend ist, das Material möglichst für sich selbst sprechen zu lassen: Falls ähnliche Beobachtungsmuster oder Widersprüche auftreten, werden zur Kontrolle weiteres Datenmaterial eruiert und Vergleiche erstellt; eventuell wird das verwendete – bzw. generierte – theoretische Modell, das immer als Beschreibungswerkzeug wahrgenommen wird, angepasst. In diesem Sinne wird die Struktur der globalen Prozesse zunächst aus möglichst breiter Perspektive offen erfasst.⁷ Dies kann aber auch bedeuten, dass mehrere, durchaus widersprüchliche Sichtweisen als gleichwertig akzeptiert werden müssen, welche dann in der Darstellung möglichst transparent dargestellt werden sollten. Bei der Situation, die mir in Lettland und Litauen begegnete, erschien es vor allem notwendig, ein Modell zu finden, das nicht nur die Widersprüchlichkeiten globaler Prozesse in der empirisch erfahrenen Situation, sondern zudem jene innerhalb des historischen Datenmaterials erklären konnte. Vor dem Hintergrund einer großen Vielfalt an Definitionen des Begriffs „Globalisierung“⁸ erschien es darüber hinaus sinnvoll, mit einem möglichst übergreifenden Ansatz zu arbeiten, der es auch erlaubte, mit den diskursiven Widersprüchlichkeiten

6 Vgl. Glaser/Strauss, *Awareness of Dying*; Glaser/Strauss, *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*; Glaser/Strauss, *Time for Dying*, sowie Charmaz, „Grounded Theory“, S. 335–352.

7 Sweers, „Ethnomusikologie: Spezifische wissenschaftliche Arbeitstechniken“, S. 203–240.

8 Vgl. Sweers, *Amber Pieces of Music: Modern Folk Musics within Contemporary Global Flows*, sowie

umgehen zu können. Einen guten Orientierungspunkt schien hier der Ansatz zu eröffnen, der – 1999 erstmals unter dem Titel *Global Transformations* publiziert – von David Held (Politikwissenschaft), Anthony McGrew (Internationale Beziehungen), David Goldblatt (Sozialwissenschaften) und Jonathan Perraton (Wirtschaftswissenschaften) veröffentlicht wurde.⁹ Die Autoren haben hier ein analytisches Rahmenwerk entwickelt, das auf einer umfassenden, über Jahre selbst zusammengetragenen Datenbasis beruht – aus Feldern wie Globalpolitik, militärische Globalisierung, globaler Handel und Märkte, Finanzströme, transnationale Produktionsnetzwerke, Migration, Kulturproduktion, Kommunikation oder Umwelt. Beispiele aus dem musikalischen Bereich fehlen hier jedoch – eine Beobachtung, die sich auf zahlreiche weitere englischsprachige Abhandlungen der Cultural Studies und Ethnologie/Anthropologie übertragen lässt: Es ist auffällig, dass musikwissenschaftliche Erkenntnisse nur selten in den kulturwissenschaftlichen Diskursen präsent sind. Die folgenden Ausführungen sind daher auch ein Versuch, diese Lücke zumindest punktuell zu schließen. Held und sein Autorenteam definieren den Begriff „Globalisierung“ wie folgt:

„[a] process (or set of processes) which embodies a transformation in the spatial organization of social relations and transactions [...] generating transcontinental or interregional flows and networks of activity, interaction, and the exercise of power.“¹⁰

Diese Definition von Globalisierung erschien nicht nur für die Situation im Baltikum mit transregionalen und globalen Netzwerken,¹¹ sondern auch für den nachfolgenden weiteren Untersuchungskontext sinnvoll, da er wegführt von einer polarisierenden pro/contra-Debatte. Dies ganz im Sinne der oben skizzierten zunächst beobachtenden ethnomusikologischen Perspektive, die, wenn überhaupt, eine Wertung nur in einem letzten Schritt zulässt – und dies dann auch nur als eine persönlich gekennzeichnete Reflexion des/der AutorIn. Ohne hier weiter ins Detail zu gehen,¹² lässt sich festhalten, dass die modernen Globalisierungsdiskurse auch innerhalb musikwissenschaftlicher Auseinandersetzungen lange auf die sogenannten „verdichteten“

Sweers, „Towards an Application of Globalization Paradigms to Modern Folk Music Revivals“, S. 464–486.

9 Held/McGrew/Goldblatt/Perraton, *Global Transformations: Politics, Economy and Culture*.

10 Held et al., *Global Transformations*, S. 16.

11 Vor dem Hintergrund Held et al's sehr offener Globalisierungs-Definition ist die Abgrenzung zwischen transregional, -kontinental und global eher fließend und stellt hier ein ineinander übergehendes Spektrum dar.

12 Vgl. dazu Sweers, *Amber Pieces of Music* und Sweers, „Towards an Application of Globalization Paradigms“.

Prozesse (thick globalization¹³) der Gegenwart ausgerichtet waren. Im Mittelpunkt der Diskurse stand dabei vor allem die US-amerikanische und europäisch geprägte Dominanz – etwa hinsichtlich des popularmusikalischen Mainstreams, aber auch auf kunstmusikalischer Ebene.¹⁴ Mich interessierten jedoch vor allem die sich bereits bei Joachims Brauns¹⁵ angedeuteten Beobachtungen, dass transregionale und möglicherweise umfassendere globale Austauschprozesse gerade in der baltischen Region keine jungen Phänomene sind, obwohl die modernen Prozesse in der Tat ungewöhnlich sind.

Gerade hier erwies sich Held et al.'s Modell als sehr hilfreich, nicht nur aufgrund des zunächst stärker beschreibenden analytischen Rahmens, sondern auch aufgrund des breiteren historischen Ansatzes. So wurden von Held et al.¹⁶ in einem nächsten Schritt die historischen Prozesse zunächst im Rahmen eines Grobrasters auf der Basis der Faktoren Extensität, Intensität, Tempo und Auswirkung (im Original: impact) analysiert. Hinsichtlich einer historischen Perspektive ergeben sich dadurch folgende breitere Einschätzungen:

- Statt einen eindeutigen Anfang zu setzen, beschreiben die Autoren die prämoderne Situation vor 1500 als „thin globalization“: Diese Zeit war bereits geprägt von einer extensiven globalen Migration – wozu auch die Verbreitung der Musikinstrumente im Pazifikraum oder der Warenaustausch entlang der Seidenstrasse gehört. Auch die überregional präsente Backsteingotik in den ehemaligen mittelalterlichen urbanen Zentren wie Tallin, Riga und Vilnius als Verweis auf die Zugehörigkeit zum Hanse-Netzwerk ist eine Referenz auf diese frühen Strukturen. Zugleich zeichnete sich diese Phase durch vergleichsweise geringe Intensität, Tempo und Tiefenwirkung aus.
- Die nachfolgenden verschiedenen Phasen der „expansive globalization“ (bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts) – Zeitabschnitte, in denen die baltische Region durch die Herrschaft europäischer Nachbarstaaten geprägt bzw. selbst (wie Litauen von 1569–1795 als Unionsstaat mit Polen) zur europäischen Großmacht wurde – können charakterisiert werden durch hohe Extensität und wachsende Tiefenwirkung (etwa in Nord- und Südamerika). Sie sind aber immer noch geprägt von geringer Intensität und Tempo.
- Erscheint die zentrale Expansionsphase zwischen 1500 und 1850 noch sehr heterogen, so kann die nachfolgende Phase von 1850 bis 1950 als Beginn der eigentlichen globalen Ära charakterisiert werden. Hier setzt nicht nur die

¹³ Vgl. Held et al., *Global Transformations*, S. 21f.

¹⁴ Vgl. die Diskussion in Taylor, *Global Pop. World Music, World Markets* und Erlmann, *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West*.

¹⁵ Brauns, „National Interrelationships“.

¹⁶ Held et al., *Global Transformations*, S. 21–27.

Entwicklung zunehmend globaler Massenmedien ein, sondern es werden u.a. auch starke Migrationsflüsse prägend. Die Entwicklungen in der baltischen Region reflektieren diese Entwicklung auf sehr unterschiedlicher Ebene: Einerseits zeigt sich ein zunehmender Nationalismus, der in die Unabhängigkeit nach Ende des Ersten Weltkriegs mündet; andererseits werden die drei Staaten in der Folge des Zweiten Weltkriegs Teil der Sowjetunion, die ihrerseits bis zu ihrer Auflösung 1991 eine globale Struktur darstellt.

Im Gegensatz zu diesen früheren Prozessen ist die gegenwärtige Situation der *thick globalization* charakterisiert durch einen hohen Grad an Quantität und Extensität. Weitere Merkmale sind hohes Tempo und Kommunikation bis hin zur Gleichzeitigkeit sowie das zunehmende Aufkommen von homogenisierenden Kräften. Dies wird begleitet von einer hohen Dichte an innovativen transformierenden Ereignissen – alles Aspekte, die auf die historische ungewöhnliche Situation der Gegenwart verweisen. Entsprechend wird die Situation in den baltischen Staaten nach den Unabhängigkeitserklärungen in den 1990er Jahren zunehmend geprägt durch die Annäherung an die EU und weitere europäische bzw. US-amerikanische Strukturen und Netzwerke, einschließlich der Musikindustrie. Darüber hinaus spielen aber auch die Möglichkeiten der digitalen Medien wie das Internet eine wichtige Rolle für die globale Vernetzung der vergleichsweise kleinen Länder, die beispielsweise für professionelle Musiker in Nischenbereichen wie Folk-Rock-Fusionen keinen selbst tragenden Markt bieten können.¹⁷

RAHMENÜBERLEGUNGEN ZU EINER HISTORISCHEN PERSPEKTIVE

Folgt man dieser Perspektive, so lässt sich in der Tat argumentieren, dass globale bzw. transregionale Ströme offenbar bereits seit langer Zeit existiert haben. Nachfolgend sollen einige ausgewählte Beispiele unter Einbeziehung der oben erwähnten Faktoren (Extensität, Intensität, Tempo, Auswirkung) sowie Infrastruktur, Institutionalisierung, Stratifikation (Tiefenwirkung) und Interaktionsformen genauer betrachtet werden. Ziel ist zunächst eine erste Überprüfung, inwieweit sich obige, sehr allgemein skizzierte Beobachtungen auf global-musikhistorische Entwicklungen sowie darin eingebettet auf die lettische Musikgeschichte übertragen lassen.¹⁸ Ethnomusikologie wird zwar häufig als eine auf die Gegenwart ausgerichtete Dis-

¹⁷ Vgl. Sweers, „Towards an Application“.

¹⁸ Dies auch in dem Bewusstsein, dass bereits musikhistorische Studien zu globalen Interaktionsprozessen veröffentlicht wurden (vgl. u.a. Ehrmann-Herfort/Leopold (Hrsg.), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*). Es geht in diesem Artikel vor allem um die Einbettung der Beobachtungen in eine übergreifende Perspektive.

ziplin beschrieben, da der Untersuchungsschwerpunkt auf Performanz-Prozesse und orale Kulturen ausgerichtet ist.¹⁹ Wie auch das wachsende Interesse an der sog. „Historical Ethnomusicology“²⁰ verdeutlicht, waren historische Perspektiven jedoch immer ein integraler Bestandteil ethnomusikologischer Forschung. So ist bereits das Studium der Gegenwartskulturen immer mit einer historischen Dimension verbunden: Sobald etwa ein Feldforschungs-Interview als Aufnahme dokumentiert ist, stellt es zeitlich zurückliegendes Material dar, dessen Kontext in der Transkription und in ergänzenden Tagebuchaufzeichnungen rekonstruiert werden muss. Wie bereits die „folk music“-Definition des International Folk Music Councils von 1955 verdeutlicht, welche traditionelle Musik als Produkt eines mündlichen Prozesses beschreibt, wird zugleich jeder Mensch und jede Tradition als Teil eines historischen Prozesses wahrgenommen:

„Folk music is the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission. The factors that shape the tradition are: (i) continuity which links the present with the past; (ii) variation which springs from the creative impulse of the individual or the group; (iii) selection by the community, which determines the form or forms in which the music survives.“²¹

Es gibt jedoch Unterschiede im Vergleich zum Umgang mit schriftlich fixierten Überlieferungsformen: Auch wenn orale Traditionen Hinweise auf die Vergangenheit enthalten, ist die Zeitspanne vielfach begrenzter.²² Ethnomusikologische Forschung ist somit ebenfalls auf schriftliche historische Quellen angewiesen – liest diese aber aus einer stärker kontextualisierten Perspektive. Zugleich ist hier das Wissen um den Umgang mit mündlichen Quellen auch ein essentieller Bestandteil der Lesart – etwa, wenn es um die Frage geht, was in einem Text aufgrund zeitgenössischer Selbstverständlichkeiten und Konventionen unausgesprochen bleibt.²³

Wie der Historiker Hayden White in seiner Einführung zu seiner zentralen Studie *Metahistory* hervorhob,²⁴ ist Geschichte immer ein Konstrukt, das ausgewähltes Datenmaterial mit internen Erklärungsmodi und narrativen Strukturen verbindet: Die Narrative reflektieren somit nicht nur eine mögliche Kombination historischer Ereignisse, sie sind darüber hinaus geprägt von einer klaren Absicht. In dieser Analyse geht es etwa darum, das Vorkommen von globalen musikalischen Strömen aber auch

19 Widdess, „Historical Ethnomusicology“, S. 219.

20 Sweers, „Ethnomusikologie: Spezifische wissenschaftliche Arbeitstechniken“.

21 International Folk Music Council, „Definition of Folk Music“, S. 6.

22 Widdess, „Historical Ethnomusicology“.

23 Sweers, „Ethnomusikologie: Spezifische wissenschaftliche Arbeitstechniken“.

24 White, *Metahistory. The Historical Imagination in 19th-century Europe*.

zentralen Kontaktpunkten zu verdeutlichen, verbunden mit der Intention, hier einen Gegenpol zu einer eher abstrakten oder statisch-lokalen Wahrnehmung zu schaffen. Dies kann durch die Fokussierung auf ein Narrativ globaler Wanderbewegungen erfolgen, aber auch als Geschichte globaler Kontakte, die zu signifikanten musikalischen Transformationen bzw. Fusionen oder zum Entstehen von Genres geführt haben – es kann gleichfalls eine Geschichte übergreifender homogener Strukturen und Institutionen sein. Alle diese Aspekte sind verbunden mit kontextualisierenden Fragen, die komprimiert in den klassischen journalistischen W-Fragen zusammengefasst sind (wer, was, wann, wo, weshalb, wie, wodurch?).²⁵

Wie sehr diese als eine etwas anders gewichtete Musikgeschichte die dominierende eurozentrische Sichtweise relativiert, wird bereits an folgenden – hier im ersten Schritt sehr grob skizzierten – Rahmenaspekten bzw. -thesen deutlich.²⁶ Basis für diese Darstellung ist der zunächst punktuelle Vergleich des globalhistorischen Konzepts von Held et al. mit musikhistorischen Fallbeispielen. Dieser erfolgt ganz im Sinne eines von der Grounded Theory geprägten Vorgehens, das jedoch nun statt der empirischen mit musikhistorischen Daten arbeitet. Um angesichts der riesigen Datenvielfalt überhaupt einen Anfangspunkt setzen zu können, sollen im Folgenden einige auf den ersten Blick herausragende Beobachtungen festgehalten werden:

- Aus historisch-globaler Perspektive und hinsichtlich des Faktors „Power“ spielen europäische Mächte erst seit relativ kurzer Zeit (vor allem seit dem 16. und 17. Jahrhundert) eine wichtige Rolle.²⁷ Auch ein erster stichprobenartiger musikalischer Vergleich zeigt,²⁸ dass die größten musikalisch-globalen Adaptionen- und transkulturellen Fusionsprozesse in dieser Phase vor allem (räumlich) im Pazifik und in den süd(ost)asiatischen Regionen stattgefunden haben: Indonesien war beispielsweise lange Zeit vor und zeitlich zur Ankunft der Europäer ein Zentrum starker Adaption und transkultureller Fusionsprozesse.²⁹
- Die tatsächlich signifikanten Veränderungen erfolgten vor allem in den 1880er Jahren und Mitte der 1990er Jahre – insbesondere durch Entwicklung neuer Infrastrukturen, was zu einer tieferen Stratifikation geführt hat.³⁰
- Teilweise erfolgte die frühe musikalische Migration in erstaunlich hohem Tempo, wie die Verbreitung der Werke spanischer Komponisten über das kirchliche Netzwerk in der Neuen Welt im 16. Jahrhundert illustriert.³¹

25 Vgl. Sweers, „Ethnomusikologie: Spezifische wissenschaftliche Arbeitstechniken“.

26 Vgl. Sweers, *Amber Pieces of Music*.

27 Held et al., *Global Transformations*.

28 Sweers, *Amber Pieces of Music*.

29 Vgl. Sumarsam, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*.

30 Held et al., *Global Transformations*.

31 Stevenson, Art. „Mexiko: Kunstmusik“, Sp. 248–256.

- Insbesondere Nord- und Südamerika ragen Ende des 19. Jahrhunderts als Zentren einer explosionsartigen Entwicklung an (populären) Fusionsformen heraus – dies u.a. in Folge einer Migration, die teilweise stärker als jene des späten 20. Jahrhunderts war.³² Massenmedien wie die frühen Schellackplatten und Radiosender spielten hier bereits eine entscheidende Rolle.³³ Würde man also beispielsweise eine Geschichte der musikalischen Fusionsprozesse schreiben, so würde hier diese Region im Vergleich zu Europa noch wesentlich stärker in den Vordergrund rücken.
- Ende des 19. Jahrhunderts begannen darüber hinaus diverse ostasiatische Länder wie China, Korea und Japan europäische Kunstmusik auf institutioneller Ebene zu adaptieren. Dies verdeutlicht, dass die globale Präsenz eines Musikgenres nicht unbedingt unmittelbar aus der Stil­kategorie (Kunst-, Popular- oder traditionelle Musik) eruiert werden kann.

Gerade anhand dieses historisch-musikalischen Vergleichs wird auch gut deutlich, wie sich der gegenwärtige Globalisierungsprozess von den vorherigen Strömen etwa durch die extreme Ereignisdichte oder das hohe Tempo bis zur Unmittelbarkeit unterscheidet. Für einen ersten Beginn scheint das Held-Modell hier somit gut zu funktionieren – dies aber mit dem Bewusstsein, dass dieser erste strukturelle Rahmen durch eine detailliertere Überprüfung mit weiteren Fallbeispielen im Sinne der Grounded Theory weiter korrigiert und verfeinert werden muss. Im Folgenden sollen daher die von Held et al. bestimmten zeitlichen Phasen mit weiteren punktuellen Beispielen ergänzt werden.

PRÄMODERNE GLOBALE STRÖME (VOR DEM 7./8. JAHRHUNDERT): EXPANSIONSBEWEGUNGEN

Wie das Held-Modell andeutet, unterschied sich die Zeit vor 1500 nur wenig von anderen Epochen hinsichtlich des Faktors „Extensität“. Wenn man den Prozess der „Globalisierung“ aus diesem Expansions-Blickwinkel betrachtet, könnte in der Tat argumentiert werden, dass globale Ströme (hier etwa in Form von Migration und Handelsbeziehungen) immer existiert haben, obwohl sie sich hinsichtlich Tempo und Intensität deutlich von späteren Strömen unterscheiden. Im Kontrast zur Gegenwart verringerte sich jedoch die Intensität der Tiefenwirkung dieser Ströme mit wachsender Distanz. Auf der Basis eines ersten groben Blicks auf das vorhandene musikhistorische Quellenmaterial, das hier auswahlweise präsentiert wird, würde ich jedoch im

³² Held et al., *Global Transformations*.

³³ Manuel, *Popular Musics of the Non-Western World*.

Gegensatz zu Held et al. für diesen zeitlichen Abschnitt aus europäischer Perspektive eine weitere Verfeinerung vornehmen: Es erscheint an dieser Stelle sinnvoll, die Zeit vor dem 7./8. Jahrhundert separat zu behandeln, da hier stärker archäologisch – und unter Einbeziehung größerer Zeiträume – gearbeitet werden muss. Inwieweit diese Trennlinie haltbar ist bzw. noch verschoben werden müsste, kann sich erst unter Einbeziehung weiteren Datenmaterials, z.B. aus Süd- und Südostasien, zeigen.

Würde man hier also eine archäologische Perspektive ansetzen, die oftmals mit großen einzelnen Ereignispunkten innerhalb großer Zeitfelder arbeiten muss, so lassen sich in dieser zeitlich zusammengezogenen Darstellung zahlreiche deutliche historisch-globale Linien erkennen. Man könnte aus dieser breiten Perspektive sogar argumentieren, dass „Expansion“ eines der zentralen Merkmale der Phase von 3000 v. Chr. bis 500 n. Chr. war – hinsichtlich menschlicher Migrationsbewegungen sowie hinsichtlich wachsender Handelsverbindungen. Mit Blick auf die geographische Verortung merken Held et al.³⁴ hier jedoch auch an, dass die zentralen frühen globalen Ströme – trotz des römischen Imperiums als eines der frühen transkontinentalen Systeme – weniger innerhalb Europas, sondern eher zwischen den frühen imperialen Systemen wie China und Indien.

Aus dieser breitesten Perspektive zeigen sich die deutlichsten musikalischen Ströme – in Verbindung mit Handels- und Migrationsbewegungen – vor allem in Süd- bzw. Südostasien sowie in der Pazifikregion. Vor allem letzteres Gebiet rückt hier als ein bemerkenswertes Beispiel für frühe globale Bewegungen in den Vordergrund.³⁵ Archäologischen Funden zufolge wurde die Pazifikregion zuerst von Südostasien/Melanesien aus vor etwa 3500 Jahren besiedelt.³⁶ Polynesien (Tonga und Samoa) folgte um 1600–1200 v. Chr., die weiter entfernten Gebiete in den nachfolgenden 1500 Jahren.³⁷

Diese frühen musikalisch-globalen Ströme lassen sich vor allem in der Verteilung und Adaption der Instrumente rekonstruieren, obwohl die schwierige Quellenlage eine stark spekulative Seite beinhaltet: Neben der materiellen Basis (z.B. die Verbreitung ähnlicher Instrumente wie der Nasenflöte auf Hawaii, Tahiti, den Marquesas, Fiji und Tonga oder der Rhythmus-Hölzer sowohl auf Hawaii und den Marquesas)³⁸ ist die Forschung hier nicht nur auf mündlich überlieferte Narrative angewiesen, sondern vor allem auch auf einen Vergleich der Aufführungspraktiken: So zeigt sich die pan-pazifische Besiedlung in der fast homogen erscheinenden Verbreitung der

34 U.a. Held et al., *Global Transformations*, S. 33.

35 Kawaharada, „The Settlement of Polynesia“, in: *The Polynesian Voyaging Society* (Hrsg.), *Hawaiian Voyaging Traditions*. http://pvs.kcc.hawaii.edu/ike/moolelo/discovery_and_settlement.html [8.7.2014].

36 Kawaharada, „The Settlement of Polynesia“.

37 Vgl. zur Besiedlungsgeschichte Hawaiis: Moyle, Art. „Polynesien“, Sp. 1299–1303.

38 Moyle, Art. „Polynesien“ sowie Kaeppler/Love (Hrsg.), *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 9: Australia and the Pacific Islands*.

Musik als ein komplexes System aus Dichtung, Rhythmik, Melodik und Tanzbewegungen auf nahezu allen Inseln der Region.³⁹ Dieser gesamte Komplex verweist darauf, dass es eine Verbreitungsbewegung kultureller Elemente in Folge der pan-pazifischen Besiedlung gegeben haben muss – inwieweit und in welche Richtung es dann auch einen Entwicklungsprozess gegeben haben muss, bleibt aber Spekulation. Obwohl daher die pazifische Region als die größte homogen besiedelte Region der Welt gilt (ca. 10 Millionen qkm), ist sie doch nur dünn besiedelt. Die Tiefenwirkung der extremen Expansion kann daher – auch im Vergleich zur damaligen geschätzten Weltbevölkerung – als begrenzt beschrieben werden.⁴⁰

Ein anderes Beispiel für die Wahrnehmung früher expansiver Bewegungen ist die Darstellung der Migration von Gong-Instrumenten in Südasien, die sich aufgrund der Materialien etwas besser belegen lässt: Laut Schwörer-Kohl⁴¹ kamen die Gongs ungefähr im 7. Jahrhundert in China auf. Archäologische Funde verweisen aufgrund verfeinerter Gusstechniken auf die Baiyueh und Yuehleo-Siedlungen (die Vorläufer der Cham, später Vietnamesen) als nächste Station. Bis 100 v. Chr. kann man auf ähnlicher materieller Basis einen kulturellen Austausch zwischen Vietnam und Süd-China beobachten – mit dem Roten Fluss von Yunnan bis in die südlichen Regionen hinein als Arterie für Handwerker und Material wie auch für politischen und kulturellen Austausch. Die Musikinstrumente erreichten Sumatra und Java etwa gegen 300 n. Chr.⁴² Gongs kamen in Europa erst 1682 an.

Die Rekonstruktion der frühen globalen Ströme ist aufgrund der begrenzten Datenlage jedoch schwierig. So kann der eigentliche impact dieser Kulturen aufgrund der spärlichen Quellen nicht adäquat bestimmt werden. Darüber hinaus erfolgte die prähistorische Wanderung der Instrumente wahrscheinlich über einen sehr langen Zeitraum. Held et al.'s⁴³ Beschreibung für eine thin globalization mit der „Expansion“ als zentralem Faktor scheint also ebenfalls auf musikalische Ströme zuzutreffen. Offen bleibt jedoch, wie diese Funde miteinander verbunden werden können. Wie die Musikarchäologin Ellen Hickmann⁴⁴ im Fall Mittel- und Südamerikas etwa warnt, müssen diese frühen Migrationsströme mit Vorsicht betrachtet werden, da historische Linien auch aufgrund des Mangels an Daten konstruiert werden können. Und insbesondere eine evolutionäre Sichtweise kann extrem heikel sein – wie etwa der Fall der Adaption der Kulturkreislehre in der frühen Vergleichenden Musikwissenschaft gezeigt hat.⁴⁵

39 Kaeppler/Love (Hrsg.) *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 9: Australia and the Pacific Islands*.

40 Manning, *Migration in World History*.

41 Schwörer-Kohl, Art. „Gong“, Sp. 1503–1533.

42 Eine hypothetische Angabe von Mantle Hood, *The Evolution of Javanese Gamelan: Music of the Roaring Sea*. Vgl. Schwörer-Kohl, Art. „Gong“.

43 Held et al., *Global Transformations*, S. 22–25.

44 Hickmann, Art. „Altamerikanische Musik“, Sp. 483–506.

45 Schneider, *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre. Zur Methodik und Geschichte der vergleichenden Mu-*

Andererseits könnte eine kritische Neureflexion durchaus interessante neue Perspektiven eröffnen. Darüber hinaus ist dieses Wissen um eine andere Geschichte durchaus signifikant, da gerade diese Periode aufgrund des Datenmangels in den jüngeren nationalistischen Bewegungen als statisch beschrieben wird: Wie ich während meiner Feldforschung in Lettland und Litauen beobachten konnte, gab es in der gesamten Region diverse neopagane Bewegungen, in die diverse musikalische Folkrevival-Gruppen wie etwa Kūlgrinda (Litauen) oder Pagan-Metal-Gruppen wie Skyforger (Litauen) involviert sind.⁴⁶ Für diese Gruppen spielt der Bezug auf eine statische baltische Stammesidentität eine wichtige Rolle: Insbesondere die im 13. Jahrhundert vom den Deutschordensrittern ausgelöschten Altpreußen⁴⁷ stellen – wahrscheinlich auch aufgrund des vagen Quellenmaterials – einen zentralen, fix wahrgenommenen Identifikationspunkt dar, obwohl die gesamte Region gerade in dieser Zeit von starken Migrationsbewegungen geprägt worden war. Wie hier deutlich wird, lässt sich anhand solcher Beispiele somit die Konstruiertheit der nationalen (auch musikalischen) Identitäten noch verschärft herausarbeiten.

PRÄMODERNE GLOBALE STRÖME (CA. 7./8. JAHRHUNDERT BIS 1500):
FRÜHE INTERAKTIONS-KNOTENPUNKTE

Vor allem ab dem 11. und 12. Jahrhundert lassen sich, u.a. aufgrund der besseren schriftlichen Quellenlage, nicht nur verschiedene Fokuspunkte früher globaler Fusion erkennen, sondern – neben weiteren Überlieferungspunkten – gleichfalls verschiedene Schichten an Stratifikation. Einige Beispiele dieser frühen musikalischen Fusionen sind:

- Indonesien als ein zentraler Kontaktpunkt früher – auch musikalischer globaler Ströme – und Kontakte.
- Die Iberische Halbinsel und insbesondere Andalusien als Teil eines frühen globalen/ transkontinentalen Netzwerks (hier innerhalb der islamischen Kultursphäre) sowie als Beispiel für transkulturelle Fusionen und die Musik transnationaler Gruppen (wie die Roma und die sephardisch-jüdische Kultur/ später Diaspora).
- Aber auch die – hier nicht weiter erläuterten – Netzwerke der Kirche oder der Hof- und Spielleute repräsentieren frühe transkontinentale Ströme in Europa.

Gerade in dieser Phase wird deutlich, wie sehr die Frage nach einer interkulturellen

sikwissenschaften.

46 Vgl. Sweers, „Der lettische Pagan Metal: Eine ethnomusikologische Quellenkritik und Diskursanalyse“.

47 Vgl. Gimbutas, *Die Balten: Volk im Ostseeraum.*

Kontakt- und Fusionsgeschichte andere geographische und soziokulturelle Bereiche als jene Zentraleuropas in den Vordergrund rückt: Insbesondere Indonesien ist hier ein gutes Beispiel für starke und hochgradig facettenreiche Stratifikationen außerhalb Europas – denn, wie Sumarsam in seiner Studie *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java* anmerkt, „[the] development of Javanese culture should be understood as the complex interaction in the multi-class and multi-ethnic population of Java, Javanese (aristocrats and common folk), Dutch, Indos, and Chinese.“⁴⁸ Dies zeigt sich nicht nur in dieser prämodernen Phase (mit Einflüssen aus Indien und China sowie – auf religiöser Ebene – durch die Einführung von Hinduismus und Buddhismus), sondern auch in der modernen Periode (hier zeigen sich vor allem Einflüsse aus dem arabischen/islamischen Kulturraum und nachfolgend aus der portugiesischen sowie niederländischen Sphäre).

Indonesien illustriert als extrem verdichteter interkultureller Kontaktpunkt und hoch adaptive Kultur⁴⁹ darüber hinaus, dass Fusionsprozesse zu Transformation und nicht zwingend zur Homogenisierung führen können. Ein gutes Beispiel ist hier die Gamelanmusik: Die dramatisch-mythologischen Themen der javanischen Schattentheater aus dem *Ramayana* und *Mahabharata* sind – wahrscheinlich seit dem 4./5. Jahrhundert – hinduistisch geprägt, während die Instrumente das lokale Gonginstrumentarium und arabische Instrumente miteinander verbinden. Letztere waren in der Folge muslimischer Händler ab dem 15. Jahrhundert in die Region gelangt.⁵⁰

Die Iberische Halbinsel als westlicher Teil des islamischen Reichs mit seinem homogenen arabischsprachigen Netzwerk ist hingegen ein gutes Beispiel für eine frühe ost-westliche Schnittstelle in dieser Phase. Diese hat gerade auf musikalischer Ebene zu einer globalen Verbreitung und Transkulturation (Fusion) geführt – allerdings mit unterschiedlichen Stratifikations-Ebenen. Gleichzeitig wird hier aber auch eine frühe homogene Struktur deutlich, da in jenen Regionen, die ab dem 7. Jahrhundert vom Islam dominiert wurden, Arabisch zu einem dominierenden institutionellen Element wurde, da die Sprache mit dem Koran verbunden war, der die Übersetzung in lokale Sprachen nicht erlaubte. Arabische Sprache und Kultur wurden somit eine zentrale verbindende Basis auf superkultureller Ebene und wurden auch zur Infrastruktur für die Übermittlung von Ideen und musikalischem Wissen.⁵¹

Gerade hier eröffnet sich durch die Betrachtung musikalisch-globaler Prozesse auch eine Perspektivenerweiterung: Eine zentraleuropäische Perspektive würde in dieser Zeit vor allem die Kreuzzüge als kulturelle Ströme betonen – deren Breitenwirkung

48 Sumarsam, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, S. 100.

49 Vgl. Sumarsam, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*, S. xx.

50 Vgl. Sumarsam, *Cultural Interaction and Musical Development in Central Java* für eine detaillierte Diskussion.

51 Vgl. Shiloah, Art. „Arabische Musik“, Sp. 686–766.

jedoch begrenzt blieb. Im Gegensatz dazu war die Iberische Halbinsel jedoch bereits ein Kernpunkt für die Verbreitung u.a. arabischen Wissens und griechischer Musik.⁵² Dies innerhalb eines frühen urbanen Kontextes – u.a. mit Sevilla als Zentrum für Instrumentalbau oder Cordoba für arabische Musiktheorie, die nachweislich von jüdischen Gelehrten unterrichtet wurde (Cordoba war mit ca. 500.000 Einwohnern neben Bagdad, Kairo und Konstantinopel eine der zentralen Metropolen jener Zeit).⁵³ Der zentrale Flow – von der arabischen Halbinsel, später auch nach Europa – fand dabei vor allem auf superkultureller Ebene⁵⁴ statt – hier insbesondere innerhalb der Hofosphäre: Der Einfluss abbasidischer Hofmusik zeigte sich vor allem 822 nach der Ankunft des Dichters Ziryab in Al-Andalus. Ziryab führte u.a. eine höfische, an der Tradition in Bagdad orientierte Aufführungspraxis ein, während nachfolgend christliche Herzöge arabische Musik ebenfalls an ihre Höfe brachten.⁵⁵ Wie diese bewusst breiter gewählte Perspektive illustriert, deutet sich hier ein dichtes Nebeneinander der unterschiedlichen musikalischen Kulturen und Sphären an. Die sogenannte Reconquista, die etwa 300 Jahre später begann (1031–1260) führte zu einer schrittweisen westlichen Rückeroberung der islamischen Gebiete, die jedoch nie eine homogene Struktur waren. Während die christliche Kirche sehr schnell wieder die Führung in den eroberten Gebieten übernahm, dominierte arabisches Wissen noch lange die weltliche Sphäre – vor allem an den Universitäten. Gleichzeitig fand man nach wie vor jüdische Musiktheoretiker, die arabische Musiktheorie an der Musikakademie vom 8.–11. Jahrhundert unterrichteten. Ähnlich blieb Toledo im 13. Jahrhundert ein wichtiges Zentrum für die lateinische Übersetzung griechischer und arabischer Abhandlungen. In dieser Phase wurde Andalusien zudem die Heimat der gitanos, wobei arabische Musik auch in der populären bzw. traditionellen Musiksphäre zu finden war.⁵⁶ Vor dem Hintergrund transkontinentaler kirchlicher und klösterlicher Netzwerke stellte die Region somit einen wichtigen Brückenkopf für die kulturelle Überlieferung in das westliche Europa dar. Aus dieser breiteren Perspektive lässt sich somit festhalten, dass das Musikleben an den Rändern Europas regelrecht vibrierte, während zu den zentraleuropäischen Musiktraditionen gerade eben die ersten zuverlässigen Dokumente zu den Musiktraditionen überliefert sind. Es stellt sich daher die Frage, ob nicht in dieser perspektivischen Geschichtsschreibung die geographischen Randbereiche als eigentliche musikalisch-kulturelle Zentren in jener Zeit beschrieben werden müssten.

52 Shiloah, Art. „Arabische Musik“, Sp. 734.

53 De Long/Shleifer, „Princes and Merchants: European City Growth before the Industrial Revolution“, S. 671–702.

54 Slobin, *Micromusics of the West*.

55 Shiloah, Art. „Arabische Musik“.

56 Wobei der tatsächliche Einfluss noch immer diskutiert wird (vgl. Shiloah, Art. „Arabische Musik“, Sp. 734).

Gegen Ende der islamischen Periode 1492 lässt sich mit einer kontextualisierten Perspektive auf einigen Ebenen wie in der kirchlichen Sphäre ein Homogenisierungsprozess beobachten: Während der sog. Gregorianische Choral bereits die mozarabischen Quellen im 11. Jahrhundert ersetzt hatte,⁵⁷ begannen spanische Kirchen fast unmittelbar, den polyphonen Kompositionsstil der dominanten franko-flämischen, später der italienischen Kultursphäre zu adaptieren. Innerhalb der höfischen Sphäre blieb der arabische Einfluss hingegen lange präsent.⁵⁸ Am deutlichsten zeigte sich dies aber in der mündlich überlieferten Volksmusik-Sphäre, hier ebenfalls als Bestandteil zahlreicher Fusionsformen wie etwa Flamenco. Letzteres Beispiel verweist somit nicht nur auf die Bedeutung eher mündlich überlieferter Traditionen wie im Fall der Roma-Kulturen in dieser globalen Musikgeschichte, sondern illustriert auch, dass jede Kultursphäre eine andere globale Geschichte schreibt.

PRÄMODERNE ENTWICKLUNGEN (1500–1850): WACHSENDE EXPANSION UND INTERAKTION

Held et al.⁵⁹ beschreiben diese Periode als die zentrale westlich-europäisch dominierte Expansionsphase (Expeditionen, aber auch Migration und Sklavenhandel) – mit sehr starken Migrationsströmen (nach Nord- und Südamerika) in der zweiten Hälfte dieser Phase. Held et al.⁶⁰ verweisen jedoch zugleich auf die noch begrenzte Kapazität europäischer Kulturelemente hinsichtlich einer tatsächlichen Tiefen- und Fusionswirkung. Gerade die musikalische Perspektive kann hier zu einem tieferen Verständnis der Vielschichtigkeit der Prozesse beitragen:

In Europa kann man in dieser Phase zunehmende homogene Ströme innerhalb der höfischen und kirchlichen Sphären beobachten – wobei hier offen bleiben muss, ob dies tatsächlich ein Phänomen dieser Zeit war oder sich dieses Muster aufgrund der besseren Quellenlage abzeichnet. Aufgrund der höheren Materialdichte wird jedoch deutlich, dass die Tiefenwirkung lokal sehr unterschiedlich und zudem oftmals mit Transformationsprozessen verbunden war. Dies lässt sich gut anhand der Verbreitung und Adaption der sog. „Polnischen Tänze“ über die höfische Sphäre in die Volksmusik im nordeuropäischen Raum des 16./17. Jahrhunderts illustrieren,⁶¹ was zugleich als ein frühes globales Phänomen beschrieben werden kann.

Trotz der globalen Expansion aus Europa hinaus kann man aber auch starke inter-

57 Randel (mit Nedeau), Art. „Mozarabic chant“, S. 261–270.

58 Vgl. Chottin, Art. „Arabische Musik“, Sp. 577–601.

59 Held et al., *Global Transformations*.

60 Held et al., *Global Transformations*, S. 26.

61 Aksdal/Dahlig-Turek/Lundberg/Sager, *Glossing over rhythmic style and musical identity: The case of Polish dance rhythms and western notation*.