

Friedrich Geiger: Die Musikgeschichte Italiens als Gegenstand der deutschen Nachkriegsmusikforschung, in: *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«*, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018.

Friedrich Geiger

Die Musikgeschichte Italiens als Gegenstand der deutschen Nachkriegsmusikforschung

Symposiumsbericht »Wege des Fachs – Wege der Forschung?«, hrsg. von Klaus Pietschmann
in: Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung,
Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus
Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog
der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Die Musikgeschichte Italiens als Gegenstand der deutschen Nachkriegsmusikforschung

Blicken wir in die erste Ausgabe der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, dann könnte mein Beitrag zu Ende sein, bevor er richtig angefangen hat. Der 1957 erschienene Sachartikel zum Stichwort »Italien«, der insgesamt einhundert Spalten umfasst, wurde unter neun Autoren aufgeteilt – nämlich Bruno Stäblein, Giuseppe Vecchi, Nino Pirrotta, Federico Ghisi, Claudio Sartori, Federico Mompellio, Guglielmo Barbian, Massimo Mila und Alfredo Bonaccorsi.¹ Offenkundig schien außer Stäblein, der den Abschnitt zum Gregorianischen Choral übernommen hatte, damals kein einziger an einer deutschen Universität oder Forschungseinrichtung tätiger Wissenschaftler willens oder in der Lage, Teilgebiete der Musikgeschichte Italiens zu überblicken und auf dem erforderlichen Stand abzuhandeln.

Der ernüchternde Eindruck, den diese Stichprobe vermittelt, verfestigt sich, wenn man als weitere Indikatoren die musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen und Lehrveranstaltungen in West- und Ostdeutschland heranzieht. In den zwanzig Jahren zwischen 1945 und 1965 lassen sich rund achtzig Publikationen zur italienischen Musikgeschichte bibliographisch nachweisen – also durchschnittlich vier pro Jahr, wobei eine deutliche Zunahme ab dem Ende der 1950er Jahre zu verzeichnen ist. Ganz ähnlich sieht es bei den Lehrveranstaltungen aus, die in der Zeitschrift *Die Musikforschung* verzeichnet sind.² In den ersten Jahren nach Kriegsende finden sich nur vereinzelt Seminare und Übungen zu italienischen Themen. Sie wurden überwiegend vom wissenschaftlichen Mittelbau angeboten. Bis 1957 steuerten lediglich fünf Professoren und eine Professorin einschlägige Lehrveranstaltungen bei, nämlich Georg Reichert in Tübingen, Hans Engel in Marburg, Walther Vetter in Berlin, Heinrich Husmann in Hamburg sowie Anna Amalie Abert und Friedrich Blume in Kiel.³ Erst danach stieg die Zahl italienischer Themen in den Vorlesungsverzeichnissen sprunghaft an. Das dürfte unmittelbar mit der bevorstehenden Eröffnung der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom zusammenhängen, für die sich hier offenbar der ein oder andere ins Gespräch bringen wollte.⁴ Nach der Eröffnung dieser Abteilung im November 1960 intensivierten und etablierten sich die Forschung wie auch die Lehre zu italienischen Themen zunehmend.

¹ Art. »Italien«, in: *MGG1*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 6, Kassel [u. a.] 1957, Sp. 1464–1574.

² Der Befund bekräftigt die Ergebnisse einer umfassenden Auswertung von Lehrveranstaltungen zur italienischen Operngeschichte, die Anselm Gerhard durchgeführt hat: »Indianermusik« und »Lärmoper«. Anmerkungen zum Bild der italienischen Oper in der deutschen Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts«, in: *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* (= *Forum Musiktheater*, 1), hrsg. von Sebastian Werr und Daniel Brandenburg, Münster 2004, S. 261–276, hier: S. 274. Ich danke Frederik Beßling herzlich für die Durchsicht der Lehrveranstaltungen.

³ Reichert: »Die Musik Palestrinas und seiner Zeit« (SoSe 1951), »Orlando di Lasso« (WiSe 1954/55); Engel: »Deutschland und Italien in ihren musikgeschichtlichen Beziehungen« (SoSe 1952), »Übung zur Musikgeschichte Italiens« (WiSe 1952/53); Vetter: »Die Metastasianische Oper« (SoSe 1949); Husmann: »Die Opern Giuseppe Verdis« (WiSe 1954/55); Abert: »Italienische und spanische Musikgeschichte im Zeitalter der Renaissance« (SoSe 1948), »Verdi und die italienische Oper« (SoSe 1954), »Die Anfänge der italienischen Monodie« (SoSe 1956); Blume: »Geschichte der italienischen und spanischen Musik im ausgehenden 15. und anfangenden 16. Jahrhundert« (WiSe 1953/54), »Geschichte des italienischen Madrigals im 16. Jahrhundert« (WiSe 1954/55).

⁴ Zur Geschichte der Musikgeschichtlichen Abteilung vgl. die Beiträge des Bandes *Von der Geheimhaltung zur internationalen und interdisziplinären Forschung. Die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom 1960–2000*, hrsg. von Sabine Ehrmann–Herfort und Michael (= *Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom*, 123), Berlin [u. a.] 2010.

Hier soll es jedoch vor allem um die Phase davor gehen, also etwa die ersten fünfzehn Jahre nach Kriegsende. Diese Phase bildete in den deutsch-italienischen Beziehungen generell eine wichtige Scharnierzeit. Unmittelbar nach dem Ende des Krieges war das seit jeher spannungsreiche Verhältnis zum einstigen Achsenpartner durch die Jahre der deutschen Besatzungsherrschaft von 1943 bis 1945 vollständig zerrüttet. Erst das freundschaftliche Verhältnis zwischen Konrad Adenauer und Alcide de Gasperi,⁵ der seit Ende 1945 als italienischer Ministerpräsident amtierte, führte zu einer allmählichen Wiederannäherung. Greifbaren Niederschlag fand diese unter anderem in dem Kulturabkommen vom Februar 1956, in dessen Nachgang schließlich auch die musikgeschichtliche Abteilung in Rom eingerichtet wurde. Gleichwohl darf nicht unterschätzt werden, wie stark bis dahin die »Geschehnisse der Jahre 194–1945« auf beiden Seiten dazu beigetragen hatten, »dass alte Urteile und Vorurteile wieder auflebten und sich verhärteten.«⁶ Diese wirkten fort, auch nachdem sich der Kontakt zwischen beiden Ländern wieder intensiviert hatte. Als 1955 die ersten so genannten Gastarbeiter in die Bundesrepublik kamen, bestärkte das offenkundige ökonomische Nord-Süd-Gefälle nicht wenige Deutsche in ihrem Überlegenheitsgefühl. Zugleich erlaubte das Wirtschaftswunder nun auch den deutschen Mittelständlern Reisen in das ewige Sehnsuchtsland, wo man Anspruch auf blühende Zitronen, dolce vita und Chianti erhob und die Bestätigung all der Klischees einforderte, mit denen Schlagerstars wie Vico Torriani oder Caterina Valente einen Hauch Italien in die deutschen Wohnzimmer zu bringen pflegten.⁷

Mit Blick auf die deutsche Nachkriegsmusikforschung kann somit der Befund, dass italienische Themen nach dem Krieg zunächst eine geringe Rolle spielten, zu einem großen Teil auf die massive Entfremdung infolge der Besatzungszeit zurückgeführt werden. Auch und gerade in der Musikwissenschaft lebten die alten Vorurteile wieder auf und verhärteten sich. Doch ein genaues Bild davon zu bekommen, welche Einstellungen gegenüber italienischer Musik in der Fachwissenschaft wirkten, ist aus methodischer Sicht schwieriger als es zunächst erscheinen mag. Die wissenschaftlichen Texte selbst zeigen gewissermaßen nur die Resultate solcher Einstellungen, während diese selbst über weite Strecken latent bleiben. Denn zum einen bemühte man sich, da man ja wissenschaftliche Ansprüche erhob, um eine objektive Darstellung, die Vorurteile und Stereotypen tendenziell verschleierte (auch wenn sie dann zuweilen doch verblüffend kenntlich hervorbrechen). Zum anderen, und das ist noch entscheidender, stellten diese Vorurteile und Stereotypen innerhalb der Scientific Community dieser Zeit derart selbstverständliche Prämissen dar, dass sie gar nicht eigens thematisiert werden mussten und deshalb in den Texten gar nicht explizit zur Sprache kamen – auch wenn sie die vermeintlich objektiv-wissenschaftlichen Resultate massiv bestimmten.

Um dieser Form musikhistorischer Urteilsbildung auf die Spur zu kommen, empfiehlt es sich daher, jene selbstverständlichen und allgemein geteilten Prämissen nicht anhand eines disziplinären Textes zu rekonstruieren, sondern eine Einlassung zu wählen, mit der sich ein Fachvertreter an ein interessiertes, aber nicht spezialisiertes Publikum wandte. Sodann lässt sich in einem zweiten Schritt anhand eines disziplinären und im Fach breit rezipierten Aufsatzes überprüfen, ob und in welcher Weise jene Prämissen die wissenschaftliche Fragestellung, die Vorgehensweise und die Ergebnisse bestimmten.

⁵ Hierzu ausführlich Tiziana Di Maio, *Alcide De Gasperi und Konrad Adenauer: Zwischen Überwindung der Vergangenheit und europäischem Integrationsprozess (1945–1954)* (= *Italien in Geschichte und Gegenwart*, 34), Frankfurt a. M. [u. a.] 2014.

⁶ Ebd., S. 45.

⁷ Vgl. zur Geschichte der deutsch-italienischen Beziehungen umfassend Gian Enrico Rusconi, *Deutschland – Italien. Italien – Deutschland. Geschichte einer schwierigen Beziehung von Bismarck bis zu Berlusconi*, Paderborn [u. a.] 2006. Zu den in Deutschland eingewurzelten Stereotypen über Italien und Italiener und deren Auswirkungen auf die Musik siehe die instruktiven Beiträge von Sebastian Werr (»Sinnliches Vergnügen und reine Kunst. Das Italienische als Folie des Deutschen«, S. 9–20) und Paul Münch (»Italiener« – Volkscharakter und Rassetyp«, S. 21–47), in: *Das Bild der italienischen Oper in Deutschland* (wie Anm. 2).

Für die Rekonstruktion der Prämissen wähle ich einen Beitrag, den Rudolf Gerber 1950 zur *Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* beisteuerte. Unter dem Titel »Vom Wesen der italienischen Musik«⁸ breitet er hier grundsätzliche Ansichten über diesen Gegenstand für ein nicht musikologisches Publikum aus. Als Beispiel für einen fachwissenschaftlichen Text dient sodann Veters Aufsatz »Deutschland und das Formgefühl Italiens. Betrachtungen über die Metastasianische Oper«, der neun Jahre später im *Deutschen Jahrbuch der Musikwissenschaft* erschien⁹ und in nur wenig veränderter Form mehrfach nachgedruckt wurde. Außerdem hielt Vetter, wie schon 1949, im Sommersemester 1960 eine Vorlesung über die Oper Metastasios an der Ost-Berliner Humboldt-Universität. Insofern kann den hier entwickelten Gedanken eine gewisse Breitenwirkung zumindest in Fachkreisen unterstellt werden.

Ich fasse zunächst die Annahmen, die Gerber über das Wesen der italienischen Musik hegte, zu zwölf Punkten zusammen, wobei ich weitgehend auf wörtliche Zitate aus dem Text zurückgreife.

1. »Der Italiener«, so Gerber im typisierenden Kollektivsingular, empfindet die Musik als »vitale Äußerung«, nicht als »Seelensprache« wie »der Deutsche«. Es wird eine Leib-Seele-Polarität angenommen, bei der das Körperliche Italien, das Seelisch-Geistige Deutschland zugeordnet erscheint. Aus dieser Grundannahme zieht Gerber weitere Folgerungen:
2. »Die schöne, ausgeglichene Form ist dem Italiener geradezu Naturbedürfnis, weil eben der künstlerische Trieb primär in einem körperlichen Grundgefühl wurzelt«.
3. »Der seelische Tiefgang der italienischen Musik ist geringer als der der deutschen Musik«.
4. Gerber ist ferner der Überzeugung, dass »für den Italiener das Musikalische als künstlerische Äußerung grundsätzlich den Charakter des Spiels hat, für den Deutschen dagegen etwas Ernsthaftes bedeutet.«
5. »Das Aufgebot an Willenskraft ist [...] beim Italiener viel geringer als beim Deutschen«.
6. »Auch das Ethos der handwerklichen Arbeit, Maß und Umfang an handwerklich gediegenem Können in der Ausgestaltung der Komposition ist beim Italiener schwächer betont als beim Deutschen«.
7. »Dem Italiener ist der musikalische Klang nur eine Welt des Schens, der er sich mit umso größerem Genuß hingibt, je schönheitlicher [sic] sie stilisiert ist oder er sie zu formen vermag«, während die Musik »dem Deutschen Wirklichkeit und Wahrheit bedeutet.
8. Ferner steht »in der italienischen Musik das vokale Prinzip im Vordergrund [...], weil Singen die unmittelbarste, in einem physiologischen Vorgang begründete Äußerung ist und weil das Körperhaft-Vitale die künstlerische Betätigung des Sängers primär bestimmt«. Aber:
9. »Polyphones Singen ist von geringerer Bedeutung und erfährt im italienischen Bereich eine ganz andere Ausdeutung als im Norden. [...] In diesem Sinne ist Palestrinas Polyphonie für den Italiener noch akzeptierbar, diejenige Bachs nicht. In Palestrinas Musik lebt überhaupt ein beträchtliches Stück Italienertum. Was wir bei ihm als tridentinisch bestimmt, d. h. als Auswirkung eines kirchlichen Gebots aufzufassen gewohnt sind, die Reinheit, Klarheit und Abgeklärtheit seines Tonsatzes, ist zu einem großen Teil auch etwas spezifisch Italienisches«. Dieser Punkt ist ein besonders charakteristisches Beispiel dafür, wie ein Musikhistoriker geschichtliches Denken durch völkisches Denken ersetzt.

⁸ Rudolf Gerber, »Vom Wesen der italienischen Musik«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 24 (1950), S. 440–453.

⁹ Walther Vetter, »Deutschland und das Formgefühl Italiens. Betrachtungen über die Metastasianische Oper«, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 4 (1959), S. 7–37.

10. »Die Kräfte des Harmonischen, des Satztechnischen ordnen sich in italienischer Musik dem Melodischen unter, das sich in kantablem Fluß und in schönheitlicher [sic] Bewegung realisiert.«
11. Im italienischen Gesangsstil deutet die »übermäßige Bedeutung, die dem Verschleifen der Intervalle beigemessen wird, [...] darauf hin, daß hier außereuropäische Anregungen vorliegen, während die nord- und westeuropäische Singart in viel höherem Maße und grundsätzlicher mit festen Intervallen rechnet.«
12. Im Orchester hegt »der Italiener« eine Vorliebe für Streicher – wegen ihres vokalen Charakters –, »der Deutsche« hingegen für die Bläser.

Die Behauptungen, die Gerber hier aufstellt, sind unschwer als überkommene, teilweise sehr alte Stereotype zu erkennen: sie generalisieren, simplifizieren, beziehen sich pauschal auf eine ethnische Gruppe, mögliche Gegenbeispiele werden nicht in Betracht gezogen. Nach der schönen Definition des Medienwissenschaftlers Franz W. Dröge handelt es sich bei Stereotypen um »erkenntnis-ökonomisch[e] Abwehreinrichtung[en] gegen die notwendigen Aufwendungen einer umfassenden Detailerfahrung«.¹⁰ Man könnte also auch sagen: Stereotype sind das exakte Gegenteil von Wissenschaft. Gleichwohl bildeten sie mindestens bis Mitte der 1960er Jahre eine feste Grundlage für die meisten sich wissenschaftlich verstehenden Texte, die in Deutschland über italienische Musik verfasst wurden – und es fällt auch heute nicht schwer, solche Einstellungen in manchen Musikkritiken oder Forenbeiträgen wiederzuerkennen.

So wirken sie auch in Vettters Aufsatz von 1959 massiv. Das wird jedoch dadurch etwas verdeckt, dass Vetter gleich eingangs die Pose des reflektierten Wissenschaftlers einnimmt, der gegen vorgefasste Meinungen über die italienische Oper des 18. Jahrhunderts zu Felde zu ziehen vorgibt. Das mit dem Namen Metastasios verbundene Bühnenschaffen sei, so Vetter, »besser als sein Ruf«. Um dies zu erkennen, müsse man allerdings die italienischen Komponisten »aus ihren eigenen Lebens- und Schaffensbedingungen heraus beleuchten«, anstatt die Perspektive der Händel-, Gluck- oder Mozartforschung einzunehmen. Dieses scheinbare Plädoyer für eine unvoreingenommene Beurteilung, dem man spontan zustimmen möchte, entpuppt sich dann allerdings rasch als Legitimation dafür, genau jene Stereotype zu reproduzieren, die Gerbers Text unverhüllt referiert. Bei Vetter erscheinen sie hingegen in einen Argumentationsgang eingebaut, der sich wie eine wissenschaftliche Abhandlung geriert, tatsächlich aber auf die Bestätigung derselben Stereotype hinausläuft. Vetter geht es nämlich, genau wie Gerber, im Grunde um die Abgrenzung einer spezifisch »italienischen« Musik von einer »deutschen«. Dabei lässt er, bei aller vordergründigen Objektivität, letztlich keinen Zweifel, welche der beiden Musiken die überlegene sei. Methodisch geht Vetter so vor, dass »italienische« und »deutsche« Vertonungen derselben Metastasio-Texte verglichen, dadurch nationale Eigenheiten herausgearbeitet und scheinbar belegt werden. In Wirklichkeit jedoch verhält es sich genau umgekehrt: die einschlägigen Stereotype generieren entsprechende Befunde. Um einen Eindruck von der Vorgehensweise des Ostberliner Lehrstuhlinhabers zu erhalten, können wir exemplarisch eine Passage seines Aufsatzes heranziehen, in der die Anfänge von Domenico Cimarosas Oper *Il matrimonio segreto* und Wolfgang Amadeus Mozarts *Zauberflöte* miteinander verglichen werden.

Schon dadurch, dass beide Libretti überhaupt nichts mit Metastasio zu tun haben, verrät sich dieser als Nebensache und die postulierte Differenz zwischen italienischer und deutscher Musik als das eigentliche Anliegen von Vettters Beitrag. Die »Musik Cimarosas«, so heißt es dort, sei »südländische Kunst, anders geartet als alles, was in unserem Lande wächst. Über dieses Andere ins Reine zu kommen bedeutet soviel

¹⁰ Franz W. Dröge, *Publizistik und Vorurteil* (= *Dialog der Gesellschaft: Schriftenreihe für Publizistik- u. Kommunikationswissenschaften*, 4), Münster 1967, S. 134.

wie das spezifisch Italienische zu begreifen.« Sodann rückt Vetter das folgende Notenbeispiel ein, das die ersten drei Takte der Ouvertüren beider Opern zeigt:

Notenbeispiel 1: Anfänge der Ouvertüren zu Cimarosa, *Il matrimonio segreto*, und Mozart, *Die Zauberflöte* aus Vetter, *Deutschland und das Formgefühl Italiens*, S. 11

Wer nun jedoch – so Vetter— die offenkundig weit reichende Ähnlichkeit dieser Eröffnungsgesten betone, befinde sich im Irrtum: »Wir hören [...] falsch, weil wir ein uns zunächst Fremdes, das in Italien mit südländischer Anmut und Naivität künstlerisch geformt wurde, unwillkürlich mit einem uns sehr Bekannten, das nördlich der Berge gewachsen ist, vergleichen und – verwechseln«. Veters nationalistische Tendenz sucht sich also nicht den nahe liegenden und von anderen Autoren auch beschrittenen Weg, Cimarosa gegenüber Mozart durch die Annahme abzuwerten, dass *Il matrimonio segreto* passagenweise dessen *Figaro* und *Zauberflöte* abkupfere.¹¹ Stattdessen konstruiert Vetter anstelle einer Abhängigkeit eine fundamentale kulturelle Differenz: »Der Italiener weiß, wie schön ein im rechten Augenblick erklingender Dreiklang sein und wie uns seine zweimalige Wiederholung bezaubern kann, deshalb läßt er ihn dreimal erklingen, und zwar immer in der (nach Meinung des Nordländers primitiven) Grundlage; die Oberstimme intoniert ihn, seiner Schönheit froh, zusätzlich noch horizontal.« Das ist im Übrigen auch bei Mozart der Fall. Ungeachtet dessen fährt Vetter fort: »Der sinnliche Reiz wird ausgekostet: Largo; er wird eindringlichst geschmeckt: forte. Das ist aber auch wirklich alles. Kein tieferer Sinn, keine besondere Bedeutung. [...] In den drei Takten ist nichts Begriffliches, Gedankliches, Nachdenkliches enthalten.« Ganz anders hingegen, so Vetter,

»die völlig veränderte Welt der Zauberflöte. Die drei Akkordschläge sind feierlich, wehevoll, erhaben, voller Zahlensymbolik. [...] Der feierliche Ruf erzeugt eine mystische Stimmung: er gehört der Welt des Irrationalen, Geheimnisvollen, Verflochtenen an. Er erklingt bekanntlich auch innerhalb der Ouvertüre noch einmal. Mit einem Worte: die drei Akkorde sind bei Mozart mit der Struktur der Ouvertüre und des gesamten Kunstwerks verquickt, ja verwachsen. Sie sind voller (außermusikalischer) Bedeutung.«

In Anbetracht solcher Prämissen erstaunt es nicht, dass auch im weiteren Verlauf von Veters ziemlich umfangreicher Studie der Vergleich der Metastasio-Vertonungen stets zu Gunsten der »deutschen« Komponisten ausfällt. Den italienischen Kompositionen wird durch das vergiftete Lob ihres »Schönklangs« oder ihrer »Sinnlichkeit« letztlich fehlende Substanz bescheinigt. Insofern zeigt dieses Beispiel anschaulich, wie in der unmittelbaren Nachkriegszeit die Texte, die sich spezifisch mit italienischer Musik befassten, zwar dünn gesät blieben, dafür aber umso nachhaltiger die nach 1945 vehement aufgeladenen Stereotype zementierten. Auch wenn sie sich differenzierten, nachdem zu Beginn der 1960er Jahre eine stärkere Italien-Forschung eingesetzt hatte, blieben sie doch erstaunlich lange wirksam – nicht zuletzt, weil sie von Wissenschaft und Populärkultur gleichermaßen geteilt wurden.

¹¹ Vgl. etwa den Eintrag zu Cimarosas Oper in Rolf Fath, *Reclams Opernführer*, Stuttgart ³⁶1999.