



ERZÄHLUNGEN IM NEBENFACH  
REINHARD STROHM

---

Lehrtätigkeit 1975–83 und 1990–96 King's College, Universität London; 1983–90 Yale University. 1996–2007 Heather Professor of Music, Universität Oxford (emeritiert 2010). Seit 2008 auch tätig an der Universität Wien und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Neuere Bücher: *The Rise of European Music, 1380–1500* (1993); *The Classicist Ideology: Music and Culture of the 17th and 18th Centuries* (mit Ruth HaCohen, 2006); *Dramma per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* (1997); *The Operas of Antonio Vivaldi* (2008). Kritische Editionen; Libretto-Übersetzungen; ca. 180 Aufsätze. Forschungsgebiete sind die Musikgeschichte des Mittelalters, der Renaissance und des 18. Jahrhunderts, die Geschichte der Oper und die Historiografie der Musikwissenschaft – Adresse: 19 Hunt Close, Bicester, OX26 6HX, UK.

E-mail: reinhard.strohm@music.ox.ac.uk

*„Denn die Menschen: das sind ihre Geschichten. Geschichten aber muß man erzählen. Das tun die Geisteswissenschaften: sie kompensieren Modernisierungsschäden, indem sie erzählen; und je mehr versachlicht wird, desto mehr – kompensatorisch – muß erzählt werden: sonst sterben die Menschen an narrativer Atrophie. [...] Je moderner die moderne Welt wird, desto unvermeidlicher werden die Geisteswissenschaften, nämlich als erzählende Wissenschaften.“* (Odo Marquard: „Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften.“ Vortrag vor der Westdeutschen Rektorenkonferenz. In: ders., *Apologie des Zufälligen: Philosophische Studien*. Stuttgart, 1986, S. 105 f.)

Vor ein paar Wochen erinnerte mich eine freundliche Wiko-Mitarbeiterin daran, dass ich einen Bericht über meinen Forschungsaufenthalt abliefern müsse, und das sollte ich vielleicht schon bald machen, da ich mich jetzt noch besser an meine vier Monate in Berlin erinnern würde. Ich war gleich sehr einverstanden und schrieb einen Bericht über das Forschungsvorhaben *Oper-Nostalgie-Klassizismus: Die italienische Oper des 18. Jahrhunderts in Mittel- und Norddeutschland und die während der Fellowship am Wissenschaftskolleg zu Berlin (2010–11) durchgeführten Forschungen*.

Diese Erzählung war knochentrocken; die Information war knapp und robust; die Poesie bestand in minimaler Beschönigung meines Nichtwissens. „Drittmittelpoesie“ hat Friedrich Wilhelm Graf (im Wiko-Jahrbuch 2006/07) solche Texte genannt. Ich hatte vergessen, dass diese Berichte nicht an eine anonyme Verwaltungsstelle abgeliefert werden, sondern zur Veröffentlichung im Jahrbuch bestimmt sind, für alle zum Lesen. Dieses Missverständnis suche ich mit dem vorliegenden Text zu berichtigen. Jedenfalls merkte ich daran, wie Sprache zur Sinnbedarfsdeckung der Forschung beiträgt, ohne in ihrer Narrativität wissenschaftlich sein zu müssen – oder zu können. Ein Zusammenhang, dem spätestens seit dem *linguistic turn* die Philosophen auf der Spur sind, oder auch die Literaturforscher, wie z. B. in Norbert Millers Berliner Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter*, von der ich mehr hätte lesen sollen.

Durch meinen Aufenthalt am Wiko von Oktober 2010 bis Januar 2011 bin ich reicher, gesünder, energischer, neugieriger geworden – ob auch klüger, sollen andere entscheiden, z. B. meine Studenten, die sich dazu aber leider noch nicht geäußert haben. Doch ich wurde auch in einem Punkt unsicherer. Die alte Frage stellt sich mir so deutlich wie nie zuvor: Spielt das, was ich mache – Musikgeschichte – eigentlich noch eine Rolle im heutigen Wissen, und sei es als Erzählung, ja als Poesie? Odo Marquard hatte 1986 vielleicht noch Grund, die Erzählweisen der Naturwissenschaften gering zu achten (wobei er, allzu polemisch, ihnen fast noch die Mitverantwortung für „Modernisierungsschäden“ zuschob), aber diesen Grund habe ich nicht mehr. Beim Anhören der Dienstagskolloquien am Wiko wurde mir klar, dass das Geschichtenerzählen über Natur, Recht, Medizin und Sozialwissenschaft fester Bestandteil unserer Literatur geworden ist. Die „Geisteswissenschaften“ haben keinen exklusiven Zugang zur Erzählkunst mehr – auch wenn sie von den Kollegen nur im Nebenfach betrieben wird. Jene schärfere Fragestellung nach dem scheinbar Zufälligen, dem Prinzipienlosen, wie sie Dichtung und Roman der Moderne kennzeichnet, hat sich virusartig in der Biomedizin eingependelt; die Anthro-

logie des afrikanischen Gesundheitswesens erzählt heutige Dramen von Leben und Tod. Dies ungeachtet des euphemistischen Begriffs „Gesundheitswesen“: Biomediziner können bereits das Wort „Gesundheit“ selbst als Euphemismus entlarven.

In Marquards metaphorischer Diagnose „sterben“ die Menschen „an“ etwas, das auch als eine Zufälligkeit des zivilisatorischen Umfeldes betrachtet werden könnte. Und das Zufällige verteidigt er. Faktisch erscheinen mir unsere heutigen Metropolen als drastische Gegenbeispiele zur „narrativen Atrophie“. Alles und überall wird erzählt, vom Werbespot und Mediengeplapper zur Operninszenierung und zum Akademievortrag. Die Leute laufen in narrativer Kleidung herum, man sehe nur die T-Shirt-Bedruckungen. Die Kultur des Logo verändert Erzählweisen in Richtung auf eine globale ideografische Kommunikation. Die Texte von Pop und Rap sind narrativ. Marquard hat solche Beispiele im voraus zu entkräften versucht, indem er den Mangel an Geschichten im Menschen selbst situierte. Erzählt wird uns mehr denn je, aber hat die Krankheit, die der Philosoph meinte, vielleicht weniger mit dem Erzählen zu tun als mit dem Zuhören und Erinnern?

Als Petra Gehring in ihrem Wiko-Vortrag den literarisch-philosophischen Begriff des „Lebens“ hinterfragt hatte, kam mir der Gedanke, man sollte auch etwas über Marquards metaphorischen Begriff eines zivilisatorischen „Todes“ schreiben. Die Spannweite zwischen Dichtung und Wahrheit ist bei diesem Wort wohl immer am größten. Aber Erzähltes hat auch seine Wirkungen. Ich selber fühle mich fast schon bedroht – *pathetic fallacy* – wenn einer einen in einer Tragödie des 18. Jahrhunderts umbringen will.

Andere Fellows durchlebten reellere Gefahren, die Furcht und Mitleid hervorriefen. Toshio Hosokawa hatte 2007 einen Verkehrsunfall beim Radfahren in Berlin, zwei Monate konnte er nichts komponieren. (Komponieren ist Schreiben, erklärte er.) Wolfgang Holzgreve hatte 2010 gleich in der ersten Woche einen Unfall im Museum, als einer die Treppe herunter und ihm auf den Arm fiel, diesen brechend.

Vor dem Berliner Verkehr fürchtete ich mich als Radfahrer weniger als vor dem Tod im Theater oder dem Unfall im Museum, vielleicht weil ich schon in meiner Jugend zwei Jahre in dieser Stadtkultur verbracht habe. Das führte 1971 zu einem Dokortitel an der TU in Musikwissenschaft, mit den Nebenfächern Mittellatein und Romanische Literatur. Ich war stolz auf diese Nebenfächer, obwohl ich in ihnen damals sehr wenig lernen musste. Es ging ja nicht um tieferes Verständnis oder gar Kreativität, sondern um „hilfswissenschaftliches“ *skill training*: die Entzifferung und Memorisierung von ein paar Sprachen, Schriften, Metren, Codes, Erzählungen.

Mein Aufenthalt am Wiko brachte, überraschend für mich, eine Bestätigung des Wertes solcher Nebenfachlichkeit, denn nun fühle ich im vorgerückten Alter plötzlich das Bedürfnis, neue *skills* zu entwickeln, wie z.B. Arabisch lesen zu lernen, Ragas zu singen, umweltbewusst zu kochen oder wenigstens einen Vortrag über meine Spezialthemen so zu gestalten, dass alle zuhören und hinschauen. Solche *skills* waren am Wiko im Jahre 2010/11 ganz brilliant repräsentiert. Sie funktionierten als Schlüssel zum Aufschließen entfernter Landschaften.

Aber mein Hauptfach ist die Musikgeschichte. Diese Tätigkeit verhält sich zur Musik selbst wie ein Schwanz, der mit einem Hund wedelt. Viele meiner Wiko-Kollegen interessierten sich für Musik nur als Nebenfach, wussten aber viel besser Bescheid als ich, was gespielt wurde. Wenn sich Musikwissenschaftler in Gesellschaft als solche zu erkennen geben, stellt man ihnen gewöhnlich die Frage: „Welches Instrument spielen Sie?“ Ich glaube kaum, dass Kunstgeschichtler immer gleich gefragt werden: „Malen Sie in Öl oder Tempera?“ Und das Erzählen von Musikgeschichte muss noch stets an die Toleranz der Hörer bzw. Leser appellieren, während man in der Kunstgeschichte wahrscheinlich so lange über die Werke reden darf, wie man will. Bei der Musik stellt sich die vielleicht berechtigte Sorge ein, man wolle dem erklingenden Erzählvorgang in die Speichen greifen: Das Nacherzählen von Musik scheint noch schwieriger als das von Literatur.

Das Hauptthema meiner Forschung am Wiko war die Faszination, die italienische Musik und Oper auf die Berliner Gesellschaft der „friderizianischen Epoche“ ausübte. Diese Faszination – und vielleicht Irritation – versuchte ich erst einmal in den Dokumenten wiederzufinden, für deren Entschlüsselung ich durch mein nebenfächriges Studium qualifiziert bin. Das bedeutete das Entziffern und Transkribieren musikalischer Handschriften des 18. Jahrhunderts, die Anwendung vergleichender Paläografie und Orthografie, die Analyse und Klassifizierung von Musiksammlungen mit ihren Provenienzen, Vorbesitzern, Rezipienten; die Interpretation von Texten zeitgenössischer Theorie und Kritik mit ihren oft polemischen Bewertungen der Musik nach „Nationalgeschmack“, Moralität oder Naturtreue; die Kenntnis der theatralen Verformungen kontrapunktischer Musikidiome und der musikalischen Deklamation italienischer und deutscher Bühnendichtung. Mein Material fand ich zur Hälfte in jenem Eldorado musikalischer Dokumente, der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, und zur anderen Hälfte im supereffizienten Bibliotheksservice des Wiko, in der Fellow-Bibliothek und in den dankbar entgegengenommenen Sonderdrucken mehrerer Kollegen, vor allem von Reinhart Meyer-Kalkus. Viermal in der Woche radelte ich durch Tiergarten und Brandenburger

Tor zur Musikabteilung im alten Bibliotheksgebäude Unter den Linden, und die Bücher, die es dort nicht gab, las ich am Abend in der Wallotstraße.

Im Theaterstaat des „alten Fritz“ (1740–86) spielte der Krieg die Hauptrolle, die Musik eine Nebenrolle. In meiner Betrachtung jener Kultur ist es umgekehrt. Ich weiß es zu würdigen, wenn 1762, in der Endphase des siebenjährigen Kriegs (des ersten von Preußen angefangenen Weltkriegs), der Kammergerichtsrat Johann Otto Uhde eine italienische *opera seria* komponierte, von der sogar Auszüge damals im Wochenblatt *Musikalisches Mancherley* gedruckt wurden. Im Klavierauszug natürlich, denn dies war die neue Konsumform der Oper für die bürgerliche Gesellschaft beider Geschlechter, die damals das öffentliche Musiktheater zuhause nachzustudieren lernte. Freilich trug der Nebenfächler Uhde indirekt auch zum Hauptprogramm der Hofoper bei, die kriegsbedingt im Urlaub war. Denn sein Libretto *Temistocle* von dem klassizistischen Hofpoeten Pietro Metastasio preist einen Feldherrn, der sein Leben riskiert, um Schaden vom undankbaren Vaterland abzuwenden. Und zufällig war dieses Libretto trotz seiner staatsershaltenden Moral im Spielplan der Hofoper noch nicht zum Zug gekommen. Herr Uhde wusste also, wem er diese Geschichte erzählte und warum er musikalisch den Meistererzählungen des Hofkapellmeisters Karl Heinrich Graun nacheiferte. Dessen italienische Opern waren für „Kenner und Liebhaber“ (wie man damals sagte) gleichermaßen bestimmt, so wie heute die Vorträge im Wiko. Entsprechendes hatte der führende aller Nebenfächler, der Komponist Friedrich II. von Preußen, selbst einige Male versucht. Ich fand zwar heraus, dass er als Vertoner italienischer Dichtung kaum qualifiziert war (seine veröffentlichten Versuche musste er vorher von Hofspezialisten korrigieren lassen), obwohl er seinen italienischen Sängern manchmal preußische Koloraturen vorschrieb. Aber das Erlernen fremder kultureller Codes – sei es durch kreative Nachahmung, Kritik und Pamphletkrieg oder durch schwärmerische Reflexion in Briefen und Autobiografien, war ein Lebenssaft des aufklärerischen Berlin. Man betrieb nationale Ertüchtigung in *belles lettres*. Kaum jemals zuvor wurden so viele Worte über die musikalische Kunst einer einzigen Generation ausgeschüttet. Vieles von dieser Kunst war „weiblicher“ Natur im Sinne eines damaligen *gender code*. Das Musiktheater des klassischen Südens, der Belcanto Neapels und das Parlando Venedigs, boten den Berliner(inne)n die „Sprache der Empfindung“ (ein Ausdruck des Wochenblatts), während andere Arten von Kunst (z. B. französische Philosophie und Staatskunst) der Schönheit eines „wohl gebauten Hauses“ oder „regelmäßig angelegten Gartens“ entsprächen.

Auch hier wurde zwischen Haupt- und Nebenfächern unterschieden: Die Empfindungen waren auf der Seite der letzteren.

Zur Festigung meiner Forschungsidee und zum Auffüllen des Luftballons mit wirklichem Wissen veranstaltete ich einen Workshop „Opern-Musik-Theater im friderizianischen Berlin“, der am 13. und 14. Januar 2011 im Wissenschaftskolleg stattfand. Diese Tagung wurde nicht nur durch das Wiko ermöglicht, sondern die Atmosphäre des Hauses sicherte auch deren Erfolg, da das Erzählen und Zuhören, einschließlich des Diskutierens, im Großen Kolloquienraum wieder einmal ganz leicht fiel. Für mich war die Tagung eine entscheidende Bereicherung, weil die hochqualifizierten Teilnehmer auf dem Podium und im Saal zusammen den Rahmen absteckten, innerhalb dessen meine folgende These ihre Geltung erweisen muss: Im Erzählen der Berliner Musik- und Theaterkultur des 18. Jahrhunderts wird etwas Wichtiges über die gesamte Geschichte der Stadt, und damit Europas, ausgesagt. Die damalige Praxis der Aneignung von etwas Nutzlosem, mit dem man keine Kriege gewinnen konnte, beruhte offenbar auf einer Kunst des zeitweiligen Vertauschens von Haupt- und Nebenthema.

Ich meine, dass Marquard mit der Rollenverteilung „Modernisierung – Geschichten (-Erzählungen)“ nicht Recht hatte: Die Rollen von Handeln und Erzählen sind nicht festschreibbar, sondern wie im doppelten Kontrapunkt kann jedes die Begleitung des anderen übernehmen. Im Hinblick auf eine bestimmte Sache können auch in der Wissenschaft Forschen und Erzählen sich austauschen. Was dem einen sein Nebenfach, ist dem anderen sein Hauptfach: Das scheint unvermeidlich, wenn der kulturelle Prozess ein kollektiver sein soll.

Über die Resultate meines Projekts hoffe ich eine kleine und eine große Erzählung zu schreiben. Die große soll das Hauptthema der damaligen Berliner künstlerischen Ertüchtigung mit italienischer Musik und Oper entfalten. Die kleine Erzählung, deren Thema ich ebenso liebe, soll über Beobachtungen zur Textüberlieferung der italienischen Oper in Deutschland berichten, auf die ich bei meinen nebenfächlichen Ausflügen gestoßen bin und die ich in der Hauptidee nicht recht unterbringen kann.

Die Narrativität der Stadt Berlin ist großenteils eine historische. Berlin-Besucher werden schnell zu Amateur-Historikern. Die Mauer ist Hauptthema: Obwohl sie durch Abwesenheit glänzt, wird dauernd von ihr erzählt, mehr als wie sie noch da war. Die Stadt ist nicht mehr zweigeteilt, aber das Gedächtnis ist es noch. Der Reichstag/Bundestag mit seiner Doppelarchitektur und seinem „Sowohl-als-auch“-Namen, die Halbruine der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, sie demonstrieren einerseits Vergangenheit, anderer-

seits „Vergangenheitsbewältigung“. Man denkt: In dieser Geschichte ist alles falsch gelaufen, hätte alles anders kommen sollen. Zu dem angeblich geraden preußischen Weg von Friedrich II. über Hegel zu Hitler (und Honecker), den die historische Meistererzählung beschreibt, hätte es viele Alternativen gegeben. Diesen spürt der Nebenfächler nach.