

Thomas Betzwieser

Maritime Verflechtungsgeschichte(n)

Der Titel des vorliegenden Sammelbd. ist mit „Seachanges“ gut gewählt, wie er gleichermaßen treffend die methodologische Zielrichtung beschreibt. Die Hg. Kate van Orden verfolgt mit dieser Publikation eine Musikhistoriographie aus einer gleichsam maritimen Perspektive. Im Mittelpunkt stehen musikalische Einflusssphären und Austauschprozesse unterschiedlichster „ozeanischer“ Regionen, womit Phänomene wie Mobilität, Migration oder Diaspora wirksam werden. Musikerinnen und Musiker dürfen in besonderer Weise als *Exempla* solcher Prozesse gelten, nicht zuletzt weil ihre Kunst eine abstrakte und ephemere ist, auch wenn sie weit davon entfernt ist, eine „universelle“ Sprache zu sein. Den Nukleus des Bd. bilden Tagungsbeiträge der Konferenz „Music in the Mediterranean Diaspora“, die 2017 von I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies in Florenz veranstaltet wurde. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch der Schwerpunkt auf Italien und den Mittelmeerraum.

Induziert ist eine solche historiographische Ausrichtung von einer *Global Music History*, wie sie vor allem von Reinhard Strohm¹ verfolgt wird. Das Buch reiht sich somit ein in jüngere Strömungen der Musikwissenschaft hinsichtlich einer transnationalen Globalgeschichte, vergleichbar den Arbeiten von Monica Juneja in der Kunstgeschichte. Gleichwohl kann sich ein solcher intendierter Paradigmenwandel nicht auf die Erkundung bis dato weniger erschlossener Regionen beschränken, sondern muss auch mit kategorial anderen und neuen Methoden verbunden sein. Zu Recht betont deshalb die Hg. in ihrem Vorwort, dass sich eine globale Musikgeschichte aus unterschiedlichsten Methoden speisen müsse, wozu auch ethnologische Denkfiguren zählen, um so der Dominanz des Schriftlichen innerhalb der abendländischen Musikhistoriographie einen Kontrapunkt entgegenzusetzen. Gefordert ist damit letztlich auch ein neues theoretisches Vokabular, das sich um die Kategorien Oralität, Stimme, Interpretation und Aufführung rankt. Idealerweise verbinden sich in diesen „musical microhistories“ Ansätze der Historischen Musikwissenschaft, der Ethnomusikologie, der Historischen Aufführungspraxis, der Soziolinguistik und nicht zuletzt der Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Der Anspruch ist also kein geringer und der Sammelbd. muss sich letztlich an diesen selbstgesteckten Prämissen messen lassen.

¹ Siehe dazu u. a. in dieser Zeitschrift: Reinhard Strohm, Globale Musikgeschichte – der lange Weg. Das Forschungsprojekt „Towards a Global History of Music“ (International Balzan Prize Foundation, Mailand), in: QFIAB 102 (2022), S. 469–482.

Rezension von: Kate van Orden (Ed.), *Seachanges. Music in the Mediterranean and Atlantic Worlds, 1550–1800*, Roma (Officina Libraria) 2021 (I Tatti Research Series 2), 320 S., ISBN 978-06-74278-40-0, € 35.

Kontakt: Thomas Betzwieser, betzwieser@em.uni-frankfurt.de

Das Buch gliedert sich analog der untersuchten (See-)Räume in drei Teile: Die Teile 1 und 2 widmen sich dem Mittelmeerraum, wobei der erste Abschnitt („Orient-Occident. The Mediterranean“) die Verflechtungsgeschichte des östlichen Mittelmeerraums fokussiert, wohingegen der zweite Teil („Into Italy, Out of Italy“) Italien ins Zentrum rückt. Der dritte Teil schließlich („The Spanish and French Empires“) wagt dann den Sprung über den Atlantik und thematisiert koloniale Erscheinungsformen der musikalischen Rezeption. Dass bei einer solchen globalen „See-Erkundung“ Regionen unberücksichtigt bleiben müssen, liegt auf der Hand. Ein Defizit kann darin kaum gesehen werden, gleichwohl wäre die Dominanz des Mittelmeerraums angesichts der existenten Mittelmeerforschung im Bereich der historischen Wissenschaften einen kurzen Diskurs wert gewesen, zumal der Mittelmeerraum in musikologischer Hinsicht bisher primär eine Domäne der Musikethnologie war.

Die Hg. Kate van Orden macht selbst den Auftakt der Publikation, in dem sie eine französische Liedsammlung vom Beginn des Seicento und deren dahinterliegende Rezeptionsfelder untersucht („Hearing Franco-Ottoman Relations circa 1600. The *chansons turquesques* of Charles Tessier, 1604“). Ausgangspunkt für die Überlegungen ist die Neuausrichtung der frühneuzeitlichen Geschichte Frankreichs durch eine stärkere Verortung im Mittelmeerraum. Tessiers polyglotte Liedsammlung dient hier als ein perfektes Exemplum für einen analogen musikhistorischen Ansatz. Für die beiden türkischen Lieder („He vel a queur“ und „Tal lissi man“), die bis dato als Phantasie-Türkisch bzw. als Vorform der exotistischen Lingua franca angesehen wurden, vermag die Autorin Analogien zum osmanischen Vokalgenre des *türkis* herzustellen. Van Ordens Text ist sowohl in seiner kulturhistorischen, linguistischen wie musikanalytischen Durchdringung musterhaft zu nennen, und die Verklammerung von genuin linguistischer Analyse mit einer im weitesten Sinne aufführungspraktischen Komponente ist gleichermaßen instruktiv wie innovativ. Der Aufsatz ist gleichzeitig ein deutliches Ausrufezeichen gegenüber vor-schnellen exotistischen Klassifizierungen einerseits sowie gegenüber Versuchen einer ‚Authentifizierung‘ andererseits.

Konkreter auf räumliche Verflechtung ausgerichtet ist der Aufsatz von Theodora Psychoyou („Latin Musical Practices in the Greek Isles. Mapping Early Modern Confessional Plurality in the Eastern Mediterranean“), wobei der Fokus auf die multikonfessionelle Ebene gerichtet ist. Der Blick gilt der Begegnung von Orthodoxie und westlichem Christentum auf osmanischem Territorium, hier insbesondere den Jesuiten auf den Kykladen, dem „archepalagus turbatus“, der von vielfältigen wirtschaftlichen, kulturellen und religiösen „Missionen“ gekennzeichnet war. Voraussetzung für die hybriden liturgischen Formen, die bis hin zu römisch-katholischen und byzantischen Kontrafakturen reichen, sind linguale Transferprozesse (zwischen Griechisch und Latein), wie sie die *Frangochiotika* paradigmatisch repräsentiert. Wie schon in van Ordens Beitrag ist auch hier die Durchdringung komplexer linguistischer Verhältnisse der Schlüssel für die Evaluierung musikalischer Phänomene.

Dass das griechische Terrain ein besonderes Potential hinsichtlich einer transnationalen Betrachtung sowie einer plurimodalen Annäherung besitzt, beweist auch

Francesco Spagnolo („Layers of Song. Migrations, Identities, and Synagogue Music in Corfu“). Ähnlich den römisch-katholischen Riten, die Theodora Psychoyou untersucht, war auch der jüdische Synagogalgesang das Ergebnis unterschiedlichster Einflüsse im Mittelmeerraum, deren *longue durée* durch den Holocaust ein brutales Ende fand. Spagnolo macht nicht nur deutlich, dass es zu einer transregionalen Annäherung keine Alternative gibt – vor allem aufgrund der Migrationsbewegung italienischer Juden –, sondern dass auch die Situation seines Fallbeispiels dergestalt komplex ist, dass dieses ohne die tiefere Erkundung der damit zusammenhängenden musikethnologischen Forschungsgeschichte – nicht zuletzt der beteiligten jüdischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler unterschiedlichster Observanz – kaum adäquat beschrieben werden kann. Auf diese Weise wird auch klar, dass es mit einem bloßen „Methodenmix“ aus musikhistorischen und musikethnologischen Denkformen nicht getan ist.

Leider bleibt die osmanische Seite im ersten Teil ziemlich unterbelichtet. Dass für die Auseinandersetzung mit einer zentralen Figur osmanisch-okzidentaler Musikrezeption, d. i. Dimitrie Cantemir, ein (überarbeiteter) Booklettext herangezogen wurde, wird dem Anspruch des Bd. nicht gerecht – vor allem angesichts wichtiger Publikationen in jüngerer Zeit, z. B. der von Martin Greve herausgegebene Bd. „Writing the History of Ottoman Music“ (Würzburg 2015). Der zweite Teil rückt nun Italien und den Mittelmeerraum ins Zentrum, in jeweils unterschiedlichen Perspektivierungen. Dinko Fabris („Musician, Neapolitan, Migrant. Origins of the Seventeenth-Century Diaspora of Neapolitan Music and Musicians“) setzt sich mit der Bedeutung der sog. neapolitanischen Schule auseinander und unterstreicht dabei die eminente Bedeutung der Diasporasituation. Den Migrationsbewegungen neapolitanischer Musiker lagen keineswegs nur musikalische Ambitionen zugrunde, sondern sie gründeten zu einem nicht unwesentlichen Teil in einer sozialen Situation, insofern als es in der größten Musikstadt Europas durch die Vielzahl institutioneller Ausbildungsstätten schlichtweg ein Überangebot an Musikern und Komponisten gab. Die Diffusion der berühmt gewordenen neapolitanischen Schule beruhte also auf einem manifesten „Strukturproblem“. Vergleichbar dem späteren Mythos der neapolitanischen Schule ist auch der Topos, der sich um „alla spagnola“ rankt, dem Cory M. Cavito („*Alla [vera] spagnola*. Hearing Spain and Playing Guitar in Early Modern Italy“) nachgeht und dabei dessen komplexe Diskurse nachzeichnet. Der Beitrag ist deshalb von besonderem Interesse, weil er sich verschiedenster Ansätze bedient, um dem Bild des „Spanischen“, welches sich das Seicento von dieser (perfekten) Musik machte, näherzukommen. Von bisherigen Betrachtungsweisen unterscheidet sich bereits die methodische Prämisse, die Genese dieses Topos primär in der oralen Tradition der Aufführungspraxis zu verorten und schriftliche Quellen erst nachrangig zu befragen. Erstaunlich ist dabei ohne Zweifel das Testat, dass dieser Diskurs bis ins Osmanische Reich reicht, wo sich der Topos des Spanischen dann über „das Maurische“ konfiguriert. In puncto Methodologie werden hier mediterrane Rezeptions- und Verflechtungsstränge in geradezu idealtypischer Weise miteinander verschränkt.

Ein im wahrsten Sinne des Wortes dunkles Kapitel Musik-Geschichte legt Emily Wilbourne („... ‚la curiosita del personaggio‘. ‚Il Moro‘ on the Mid-Century Operatic Stage“) offen. Sie geht den Spuren eines schwarzen Sängers im Florentiner Musiktheater des 17. Jh. nach und vermag mit akribischer Quellenarbeit nachzuweisen, dass es sich bei Giov[anni] Buonaccorsi mit hoher Wahrscheinlichkeit um einen Sklaven handelte, der auch mehrere „moro“-Rollen auf der Bühne verkörperte, in der Regel Diener oder Sklaven. Diese Koinzidenz von Bühnenfiktion und „real life“ wirft viele Fragen auf, die durch die Tatsache, dass es sich bei dieser Person zweifelsfrei um einen Kastraten handelte, zusätzlich an Brisanz gewinnt. Wilbourne gelingt es, aus einer bisherigen Fußnote der Operngeschichte ein gegenläufiges, alternatives Narrativ zu entwickeln. Und völlig zu Recht leitet sie aus diesem Fallbeispiel auch eine „methodological warning“ für künftige Forschungen ab.

Der dritte Teil „The Spanish and French Empires“ unternimmt schließlich einen Sprung über den Atlantik und beleuchtet verschiedene Facetten überseeischer Musikpraxis und -rezeption, im Wesentlichen in Mittelamerika und in der Karibik. Die vier Beiträge könnten unterschiedlicher in ihren Gegenständen und Ansätzen nicht sein, in der Summe machen sie aber gerade den Reiz aus. Am Anfang steht eine grundlegende Diskussion von Geoffrey Baker („Music and Social Ordering in Colonial Latin America. Stasis and Mobility, Sameness and Difference“). Geleitet von dem Problem bisheriger historiographischer Denkmuster wirft Baker vor allem die interessante Frage auf, weshalb sich die Forschung bislang vorrangig um die Musikpraxis in städtischen Kulturen und weniger um ländliche Kontexte kümmerte und somit kolonial geprägte Ideologeme fortschrieb. In gleicher Weise hinterfragt er kritisch das Problem musikalischer Hybride, d. h. weshalb die Forschung – selbst bei kompletter Nicht-Evidenz für einen Hybridcharakter – an dem Label „mestizo musical culture“ und damit an einer Theorie der Vermischung festhält. Buchstäblich eine Antwort auf Bakers Fragen gibt Philippe Canguilhem, der in seinem Beitrag *ad fontes* geht und sich guatemalteutschen Musikhs. aus dem 16. Jh. widmet („Encounters in the Margins. Considering the Local in the Lilly Library Music Manuscripts from Sixteenth-Century Guatemala“). Im Zentrum steht ein Fallbeispiel weniger Taktnotate in einer Musikhs. – buchstäblich eine musikalische Randglosse –, die von der Renaissance-Forschung bislang unberücksichtigt blieb, weil sie eben keine Konkordanz zur europäischen Überlieferung aufweist. Canguilhem gibt nicht nur dem Nonsense-Text dieser musikalischen Glosse einen Sinn, mehr noch vermag er darin auch ein genuin transkulturelles Produkt zu identifizieren.

Der Beitrag von Pedro Memelsdorf („*L'amant statue*. Staging Slavery in Pre-Revolutionary Haiti“) nimmt sich in seinem einleitenden Teil wie eine methodologische Pflichtübung aus, da er viele Ansätze (Mikrohistorie, Postkolonialismus, usw.) versammelt, letztlich aber keine dieser Diskursfiguren konsequent verfolgt. Und auch die These, dass der koloniale Kontext die dramaturgisch-inhaltlichen Implikationen verändere, vermag seine Analyse nicht überzeugend zu verifizieren. Die Argumentation changiert zwischen verschiedenen Ebenen (Symbolik, Organologie, Wissensgeschichte,

Dramaturgie), ohne daraus eine zwingende Synthese zu kreieren. Der eigentliche Gegenstand – die Rezeption von Nicolas Dalayracs *Opéra comique* auf Santo Domingo (Haiti) – gerät dabei etwas in den Hintergrund. Nichtsdestotrotz erschließt der Beitrag eine interessante Facette der außerfranzösischen Opernrezeption. Methodologisch ähnlich heterogen ist auch das Kapitel von Olivia Bloechl („Gendered Geographies in Lully’s *Proserpine*“), allerdings mit deutlich stärkerer Konturierung der einzelnen Denkfiguren (E. Said, Gender, etc.), welche die Autorin ihrer librettistischen und ikonographischen Analyse zugrunde legt. Dabei recurriert Bloechl stark auf ihre Monographie („Opera and the Political Imaginary in Old Regime France“, Chicago 2018), was den Argumentationsgang mitunter sehr dicht und voraussetzungsreich macht. Gleichwohl ist diese Erkundung einer gewissermaßen imaginären und genderinduzierten Geographie in „Proserpine“, welche sich aus unterschiedlichen Momenten speist, äußerst anregend und animiert das Befragen anderer Werke aus dieser spezifischen Perspektive. Die Beiträge werden von (umfangreichen) Bibliographien begleitet, welche auf die Referenzwerke zu Mobilität, Identität, usw. verweisen. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die weitgehende Absenz von Literatur zur Kulturtransfer-Forschung und deren Derivaten, was (unfreiwillig?) den Eindruck entstehen lässt, dass es sich bei diesem Denkmodell um eine „verlassene Methode“ handelt. Dies wäre einigermaßen merkwürdig, stellte doch gerade dieser Ansatz ehemals einen Gegenentwurf zu diffusionistischen Konzepten dar, der später durchaus auch in den *Area Studies* seinen Niederschlag fand. Auch die Perspektive einer *histoire croisée*, wie sie beispielsweise Gesa zur Nieden und Anne-Madeleine Goulet im Hinblick auf Mobilität verfolgten, kommt in meinen Augen dabei etwas zu kurz.²

Dennoch spannt der Sammelbd. mit seinen unterschiedlichen Gegenständen insgesamt ein faszinierendes Panorama auf, das die Lektüre zu einem großen Gewinn macht. Auch wenn nicht alle Beiträge das von der Hg. exponierte methodologische Reflexionsniveau und somit den hohen Anspruch einzulösen vermögen, so leistet der Bd. doch ohne Zweifel einen substantiellen Beitrag zu einer „anderen“ Form der Musikhistoriographie. In summa: ein wichtiges Buch.

2 Anne-Madeleine Goulet/Gesa zur Nieden (Eds.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel 1650–1750/Les musiciens européens à Venise, Rome et Naples 1650–1750/Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli 1650–1750*, Kassel 2015 (Analecta Musicologica 52).