QUADERNI DI DODIS | 6

CHRISTIANE SIBILLE

«HARMONY MUST DOMINATE THE WORLD»

INTERNATIONALE ORGANISATIONEN
UND MUSIK IN DER ERSTEN HÄLFTE
DES 20. JAHRHUNDERTS

DDS
dodis.ch

QUADERNI DI DODIS

BAND 1

Antoine Fleury und Sacha Zala (Hg.)
Wissenschaft und Aussenpolitik. Beiträge zur Tagung anlässlich des 50. Jubiläums der Schaffung des ersten Postens eines Schweizerischen Wissenschaftsattachés

BAND 2

Bernd Haunfelder (Hg.)
Aus Adenauers Nähe. Die politische Korrespondenz der schweizerischen Botschaft in der Bundesrepublik Deutschland 1956–1963

BAND 3

Timothée Feller
Le Collège des Diplomates. De la Réunion annuelle des Ministres à la Conférence des Ambassadeurs 1945–1961

BAND 4

Bernd Haunfelder (Hg.)
Österreich zwischen den Mächten. Die politische Berichterstattung der schweizerischen Vertretung in Wien 1938–1955

BAND 5

Dominik Matter
«SOS Biafra». Die schweizerischen Aussenbeziehungen im Spannungsfeld des nigerianischen Bürgerkriegs 1967–1970

BAND 6

Christiane Sibille
«Harmony Must Dominate the World». Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Für weitere Bände der Reihe | Pour d'autres volumes de la série | Per altri volumi della collana: www.dodis.ch/quaderni

Die *Quaderni di Dodis* sind eine Publikationsreihe der Forschungsstelle der Diplomatischen Dokumente der Schweiz (DDS). Die Manuskripte werden anhand eines Doppelblindverfahrens (double blind peer review) begutachtet. Weitere Informationen zur Reihe finden sich unter dodis.ch/quaderni.

Herausgeber der Reihe: Sacha Zala

Diese Publikation ist online im Volltext verfügbar: www.dodis.ch/quaderni

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

1. Auflage

© 2016 Diplomatische Dokumente der Schweiz (DDS)
Hallwylstrasse 4, CH-3003 Bern
Internet: www.dodis.ch
Email: dds@dodis.ch

Unternehmen der Schweizerischen Akademie
der Geistes- und Sozialwissenschaften
www.sagw.ch

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

open access

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Grafisches Konzept & Layout: Erik Dettwiler

ISBN 978-3-906051-30-7 (.pdf)
ISBN 978-3-906051-31-4 (Print)
ISBN 978-3-906051-32-1 (.epub)
ISBN 978-3-906051-33-8 (.mobi)
ISSN 2235-509X
DOI 10.5907/Q6

Titelbild: Alexandre Denéréaz: L'évolution de l'art musical depuis les origines jusqu'à l'époque moderne. Arbre généalogique, Lausanne o. J.

«HARMONY MUST DOMINATE THE WORLD»

Internationale Organisationen und Musik
in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Christiane Sibille

Diplomatische Dokumente der Schweiz

Meinen Eltern.

VORWORT DES REIHENHERAUSGEBERS

Im Jahr 1997 hatte die damalige Forschungsgruppe der Diplomatischen Dokumente der Schweiz (DDS) mit visionärem Pioniergeist die Online-Datenbank Dodis als komplementäre Ergänzung ihrer traditionellen Edition in Buchform ins Leben gerufen. Seitdem betreibt die Forschungsstelle der DDS, ein Institut der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW), unter dodis.ch die wichtigste Internetplattform von Quellen zur schweizerischen Zeitgeschichte und hat dadurch nicht nur viele Erfahrungen mit der Publikation von historischen Materialien in digitaler Form sammeln können, sondern auch wissenschaftliche Publikationspraktiken weiterentwickelt, welche in symbiotischer Art die Vorteile der digitalen Publikation mit jener der traditionellen, analogen Buchkunst verbinden. So sind etwa die gedruckten Bände der Edition *Diplomatische Dokumente der Schweiz* zunehmend als Kompass konzipiert, um die rasche und sichere Orientierung in der Fülle von Materialien der Datenbank Dodis zu ermöglichen.

Die e-Book-Reihe *Quaderni di Dodis* ergänzt seit einigen Jahren die Forschungsarbeiten der DDS und die Online-Datenbank Dodis. In der Reihe werden Forschungsresultate aus dem Bereich der internationalen Beziehungen der Schweiz, die aus unterschiedlichen Initiativen der Forschungsstelle – von grossen internationalen Tagungen bis hin zu Kolloquien oder Workshops für den wissenschaftlichen Nachwuchs – hervorgingen, publiziert. Bei den Bänden der Reihe handelt es sich um wissenschaftliche Studien, seien es Monografien oder Aufsätze, aber auch Quellen und andere Materialien, die in digitaler Form veröffentlicht werden. Mit den *Quaderni di Dodis* beabsichtigt die Forschungsstelle der DDS, die Publikationsmöglichkeiten im etablierten Bereich der Zeitgeschichte und der Aussenbeziehungen der Schweiz zu stärken und insbesondere auch dem wissenschaftlichen Nachwuchs eine attraktive Publikationsplattform zu bieten. Die *Quaderni di Dodis* sind als e-Book konzipiert und dem Open Access-Prinzip verpflichtet.

Die digitale Publikationsform bietet verschiedene Vorteile. So ermöglicht sie beispielsweise eine direkte Verlinkung von Dokumenten, Personen, Körperschaften oder geografischen Orten mit der Online-Datenbank Dodis und anderen relevanten historischen Ressourcen.

Die jeweiligen Bände der Reihe, bzw. die einzelnen Artikel eines Sammelbandes, werden mittels Digital Objects Identifier (DOI) indexiert, was eine rasche und nachhaltige Identifizierbarkeit, Auffindbarkeit und Verbreitung im Internet ermöglicht. Die Bände der *Quaderni di Dodis* können unter dodis.ch/quaderni in den Formaten der gängigen e-Reader heruntergeladen werden. Dort können die Bände der Reihe auch in Buchform als Print on Demand bei Drittanbietern bestellt werden.

Bern, Dezember 2016 Sacha Zala

INHALTSVERZEICHNIS

13 **DANKSAGUNG**

15 **EINLEITUNG**

43 **I MUSIK UND NATIONALISMUS**

44 VON DEN QUELLEN DES VOLKSTUMS ZU BAUERNHOCHZEIT UND JAGD – NATIONALISMUS UND DIE ERFINDUNG DER VOLKSMUSIK

48 BURGEN UND SCHLÖSSER IM MONDSCHEIN – NATIONALE TRANSZENDENZ DER KUNSTMUSIK

50 STROMSCHNELLEN UND TURBULENZEN – DISKURSE NATIONALER MUSIK

57 DIE HAUPTSTADT – ‹KLASSISCHE› MUSIK ALS KOSMOPOLITISCHE ELITEKULTUR

59 ZUSAMMENFASSUNG

61 **II NEW SOUNDS? DER EINFLUSS NEUER MEDIEN AUF ALTE KATEGORIEN**

64 «TALKING MACHINE WORLD» – MUSIKAUFNAHMEN ALS GLOBALER MARKT

69 «OPERA AT HOME» – VERMARKTUNGSSTRATEGIEN EUROPÄISCHER KUNSTMUSIK

73 NEUE MUSIK FÜR NEUE MEDIEN

76 DER RUNDFUNK ALS SCHULE EINES NEUEN HÖRENS

80 ZUSAMMENFASSUNG

83 **III DIE INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT**

87 «INTERNATIONALER KAMPFPLATZ IM FRIEDEN» – STRUKTUREN UND THEMEN DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

93 ‹HIGH FIDELITY› VS. WISSENSCHAFT – DER SKANDAL UM DEN PHOTOPHONOGRAPHEN

98 DIE PUBLIKATIONEN DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT ALS INTERNATIONALES FORUM

104 DIE KONGRESSE DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT. ANFÄNGE TRANSNATIONALER KOOPERATIONSPROJEKTE UND INTERNATIONALER KULTURDIPLOMATIE

122 ZUSAMMENFASSUNG

125 **IV MUSIK IM VÖLKERBUND**

126 «HARMONY MUST DOMINATE THE WORLD» – MUSIKALISCHE WÜNSCHE AN DEN VÖLKERBUND

130 DIE VERORTUNG DER MUSIK INNERHALB DER KOMMISSION FÜR GEISTIGE ZUSAMMENARBEIT DES VÖLKERBUNDS

134 «LES CONDITIONS DE VIE ET DU TRAVAIL DES MUSICIENS» – DIE ANFÄNGE DER AKTIVITÄTEN IM MUSIKALISCHEN BEREICH

139 DAS ARBEITSPROGRAMM DER SUBKOMMISSION FÜR LITERATUR UND KUNST

143 «LA CULTURE EUROPÉENE NE PEUT PAS SE LAISSER TYRANNISER PAR LES INTÉRÊTS COMMERCIAUX DES ETATS-UNIS» – DIE STANDARDISIERUNG DES STIMMTONS
148 GLOBAL SOUNDS? – IDEEN ZUR GRÜNDUNG EINES INTERNATIONALEN SCHALLPLATTENVERZEICHNISSES
159 ZUSAMMENFASSUNG

163 V COMMISSION INTERNATIONALE DES ARTS POPULAIRES
163 DER INTERNATIONALE VOLKSKUNST-KONGRESS IN PRAG (1928)
171 DER VÖLKERBUND ALS AKTEUR DER VOLKSLIEDFORSCHUNG
178 ARABISCHE MUSIK NACH EUROPÄISCHEM VORBILD: DER CONGRÈS DE MUSIQUE ARABE, KAIRO 1932
185 ZUSAMMENFASSUNG

187 VI INTERNATIONALE KOMPONISTENNETZWERKE
189 DIE INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK
193 DIE IGNM IM SPANNUNGSFELD NATIONALER UND INTERNATIONALER INTERESSEN
198 DIE IGNM IM FOKUS POLITISCHER INTERESSEN
200 DER STÄNDIGE RAT FÜR DIE INTERNATIONALE ZUSAMMENARBEIT DER KOMPONISTEN ALS NATIONALSOZIALISTISCHE GEGENGRÜNDUNG ZUR IGNM
206 THE AMERICAN WAY – INTERNATIONAL COMPOSERS' GUILD UND LEAGUE OF COMPOSERS ALS US-AMERIKANISCHE ORGANISATIONEN MIT INTERNATIONALEM ANSPRUCH
212 ZUSAMMENFASSUNG

217 VII FAZIT

227 VIII QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS
227 UNGEDRUCKTE QUELLEN
228 GEDRUCKTE UND DIGITALE QUELLEN
236 ONLINE-VIDEOS
237 LITERATUR

259 IX REGISTER

DANKSAGUNG

Die vorliegende Publikation basiert auf meiner Dissertation, die unter dem Titel «‹Harmony must dominate the world›. Internationale Organisationen und Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts» im Sommer 2014 von der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg angenommen wurde. Für die Veröffentlichung wurde diese leicht überarbeitet. Ich danke Sacha Zala für die Aufnahme in die Reihe «Quaderni di Dodis» und dem Redaktionsteam der Reihe für die Unterstützung bei den Manuskriptarbeiten und die graphische Gestaltung. Mit unerschöpflicher Geduld und Präzision haben Annette und Heiner Must das Manuskript in mehreren Stadien gelesen und korrigiert, wofür ich ihnen sehr dankbar bin. Der Schweizerische Nationalfonds hat dankenswerterweise die Herstellung der digitalen Open-Access Publikation durch einen Publikationsbeitrag unterstützt. Die Schweizerische Nationalbibliothek hat es im Rahmen einer Kooperation mit der Forschungsstelle Diplomatische Dokumente der Schweiz ermöglicht, dass für diese Arbeit grundlegende Quellen aus ihren Beständen zur geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds digitalisiert wurden. Diese stehen nun in der Datenbank Dodis (dodis.ch) zur Verfügung und sind an entsprechender Stelle in den Fussnoten verlinkt.

Madeleine Herren gebührt der grösste Dank. Sie hat als Doktormutter das Entstehen dieser Arbeit betreut und begleitet. Neben den zahllosen Anregungen zum Thema hat sie mich auch immer wieder dazu motiviert, die spannenden Weiten der Geschichtswissenschaft, insbesondere in digitaler Form, zu erkunden. Ihre eigene Begeisterung für das Fach und die Hinterfragung etablierter Denkmuster sind mir ein grosses Vorbild. Ebenso danke ich Dorothea Redepenning, die als Zweitgutachterin meine disziplinären Grenzgänge zwischen Geschichts- und Musikwissenschaft stets unterstützt hat.

Ich hatte das grosse Glück, mit dem Cluster Asia and Europe in a Global Context der Universität Heidelberg, dem Departement Geschichte der Universität Basel und der Forschungsstelle Diplomatische Dokumente der Schweiz in Arbeitsumfelder integriert zu sein, die die Entstehung einer Dissertation nicht nur finanziell, sondern auch intellektuell gefördert haben. Hier haben neben Madeleine Herren auch Susanna Burghartz, Georg Kreis, Martin Lengwiler und Sacha Zala die Entstehung der Arbeit mitverfolgt und durch interessante Anregungen und Diskussionen, stetes und nachdrücklicher werdendes Nachfragen sowie nicht

zuletzt durch die Schaffung zeitlicher Freiräume zu ihrem Gelingen beigetragen. Dankbar bin ich auch für den vielfältigen Austausch mit meinen Kolleginnen und Kollegen in Heidelberg, Basel und Bern. Aus der Frage nach meinem Thema haben sich immer wieder facettenreiche Gespräche über Musik und Geschichte entwickelt, die mich darin bestätigt haben, ein schönes Thema gewählt zu haben.

Während der Zeit am Schreibtisch habe ich mich immer wieder auf den Moment gefreut, in dem das Buch dann wirklich soweit fertig ist, dass nur noch die Danksagung zu schreiben ist und endlich die Gelegenheit ist, denen zu danken, die mich auf diesem Weg durch unzählige Formen und Kombinationen von Unterstützung, Aufmunterung und Ablenkung begleitet haben. Nun ist es soweit und ich danke aus tiefstem Herzen und in alphabetischer Reihenfolge:

Benjamin Auberer, Susann Baller, Jörg Becker, Hilde und Horst Becker, Kirstin Bentley, Regina und Sebastian Billaudelle, Maike Christadler, Anne und Matthew Gardner, Milena Guthörl, Jörn Happel, Bianca Hoenig, Alexis Hofmeister, Alicia Kern, Cornelia Knab, Silke Leopold, den Mitgliedern der Marionettenoper im Säulensaal des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg, Anna Mohr, Annette und Heiner Must, Ines Prodöhl, Anja Rathmann-Lutz, Franziska Ruchti, Martin Rüesch, Verena und Max Rüesch, Daniel Stalder, Joachim Steinheuer, Lisa-Marie und Christopher Zoller-Blundell.

Meine Eltern, Maria und Alfons Sibille, konnten die Entstehung und Fertigstellung der Dissertation leider nicht miterleben. Mit ihrer Liebe zur Musik, ihren breiten Interessen und ihrer tiefgründenden Zuversicht haben sie mir aber vieles von dem vermittelt, was für das erfolgreiche Abschliessen der vorliegenden Arbeit wichtig und hilfreich war. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Winterthur, Dezember 2016 Christiane Sibille

EINLEITUNG

> «Absolute music is not national, but international, or rather universal, and aesthetically such music should not arouse national feeling such as this music is fundamentally British, or Roumanian or Mongolian, and its spirit is entirely opposed to that of any other nation's. No, it should rather give the feeling of fellowship and communal goodwill.»[1]

Dieser Auszug aus einem Leserbrief an die britische Schallplattenzeitschrift «Gramophone» aus dem Jahr 1925 fasst in kompakter Form die Hoffnungen zusammen, die zu dieser Zeit zahlreiche gesellschaftliche Gruppen in die völkerverständigende Wirkung von Musik setzten. In nur zwei Sätzen erscheinen Schlagworte, die den zeitgenössischen Diskurs über Musik prägten und denen in dieser Arbeit eine wichtige Bedeutung zukommen wird: Beschreibungskategorien wie Nationalität, Internationalität und Universalität; kulturell geprägte Ideen und Ordnungskategorien wie Ästhetik oder absolute Musik sowie die allgemeine Vorstellung einer allseitigen Annäherung der Menschen durch Musik.

Im weiteren Verlauf des Leserbriefs ergänzte der Verfasser, ein gewisser Bertram M. Short, seine Forderung um einen technischen Aspekt: Das Grammophon und Musikaufnahmen sollten dazu genutzt werden, gezielt die Völkerverständigung zu fördern. Es waren jedoch keine Schallplattenunternehmen, an die er seinen Appell richtete, sondern ein auf den ersten Blick eher ungewöhnlicher Adressat: Der Völkerbund.

> «A committee of the League of Nations has been set the task of selecting the best five hundred books of world-wide repute which, as a whole, should be read as a standard of international literature. It were probably of more importance if the League of Nations appoint a committee of musicians and musical critics to choose five hundred records best calculated to promote the unity of nations.»[2]

Bei der genannten Kommission, die die besten fünfhundert Bücher und künftig auch Musikaufnahmen auswählen sollte, handelte es sich um die Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI), eine der technischen Organisationen des Völkerbunds. Was heute erstaunen mag, ein Leserbrief in einer Schallplattenzeitschrift, der eine Forderung an den Völkerbund enthält, war in den 1920er und 1930er Jahren keine Seltenheit. Besonders im musisch-kulturellen Bereich,

---

1 Bertram M. Short: «The League of Nations and the Gramophone. Letter to the Editor of The Gramophone», in: The Gramophone 3 (1925), 325.

2 Ibid., 325.

wo die Trennlinien zwischen Laien und Experten weniger scharf waren als auf anderen Gebieten, finden sich in Zeitungen, Zeitschriften und Journalen zahlreiche Spuren zivilgesellschaftlichen[3] Interesses und der Partizipation an den Aktivitäten des Völkerbunds.[4]

Dieses Vertrauen in die Arbeit des Völkerbunds und anderer internationaler Organisationen im musikalischen Bereich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bildet den Ausgangspunkt dieser Arbeit. Ihr liegt ein dreifaches Erkenntnisinteresse zugrunde. Erstens geht es darum, erstmals aus einer breiten Perspektive die institutionelle Entwicklung internationaler Organisationen im musikalischen Bereich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachzuzeichnen und in den allgemeinen Kontext internationaler Organisationen sowie technologischer Innovation einzubetten. Zweitens sind die Aushandlungen darüber, wann und wie Musik als nationales beziehungsweise internationales Phänomen angesehen wurde, von besonderem Interesse. Drittens soll schliesslich danach gefragt werden, wie zivilgesellschaftliche und staatliche Akteure Vorstellungen von eigenen und fremden Musiktraditionen für ihre Interessen genutzt und eingesetzt haben. Das thematische Spektrum internationaler Organisationen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts umfasste nahezu alle Bereiche des musikalischen Lebens. Angefangen bei philanthropischen Organisationen, die sich zum Ziel gesetzt hatten, auch Musik für ihre Arbeit zu nutzen, über zahlreiche Berufsverbände, beispielsweise der Orchestermusiker, Komponisten, Verleger und Musikkritiker, bis hin zu wissenschaftlichen Expertenorganisationen, die sich mit spezifischen musikwissenschaftlichen Fragen auseinandersetzten.

Die Kooperationen dieser Organisationen erstreckten sich nicht nur auf Diplomaten oder Vertreter der Zivilgesellschaft. Auch Schallplattenfirmen und Radiostationen wurden in die Arbeit des Völkerbunds und internationaler Organisationen eingebunden und bei Bedarf konsultiert oder gebeten, die Aktivitäten zu unterstützen. Aus diesem breiten Angebot werden für diese Arbeit thematische Fallbeispiele ausgewählt, die auf den künstlerischen und wissenschaftlichen Bereich fokussieren: die Musikwissenschaft (Internationale Musikgesellschaft), die musikalische Volkskunde (Commission Internationale des Arts Populaires), die internationale Kooperation zwischen Komponisten (Internationale Gesellschaft für Neue Musik, Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten, Internati-

3 Zur Geschichte des Begriffs «Zivilgesellschaft», verstanden als «Bereich des Handelns zwischen Privatsphäre, Wirtschaft und Staat, in dem ein normativer Minimalkonsens existiert, der in Toleranz, Fairness und Gewaltlosigkeit besteht», vgl. Dieter Gosewinkel: «Zivilgesellschaft», in: Europäische Geschichte Online (EGO), hrsg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2010–12–03, www.ieg-ego.eu/gosewinkeld-2010-de (29.2.2016).

4 Allein in «The Gramophone» finden sich einige weitere Artikel mit Bezug zum Völkerbund. Diese reichen von Ankündigungen von Tonaufnahmen für die International Educational Society des Generalsekretärs des Völkerbunds, Eric Drummond, bis zu Rezensionen von Liederbüchern, die wegen ihrer Internationalität dem Völkerbund besonders ans Herz gelegt werden. Vgl. [Anonym]: «Two Songbooks», in: The Gramophone 7 (1929), 28.

onal Composers' Guild und League of Composers) und die Arbeit der Organisation für geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds im musikalischen Bereich. Nicht in die Analyse einbezogen werden Berufsverbände sowie Organisationen, die in erster Linie rechtliche Interessen verfolgten, konkret die Zusammenschlüsse zur Wahrung von Berufsinteressen und zum Schutz des Urheberrechts und des geistigen Eigentums.[5]

Mit der Betrachtung internationaler Organisationen im musikalischen Bereich bewegt sich die Arbeit zunächst im Kontext der Globalgeschichte. «Musik ist das globalisierte Kulturgut par excellence», stellt Jürgen Osterhammel gleich zu Beginn seines Artikels über «Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860–1930»[6] fest, und betont: «Die Spannung zwischen europäischer Genesis [der Kunstmusik] und weltweiter Geltung verlangt nicht allein musikwissenschaftliche und musiksoziologische Kommentare, sondern fordert auch die Globalgeschichte heraus.»[7] Im Rahmen der Globalgeschichte werden ganz allgemein «Phänomene, Ereignisse oder Prozesse in globale Kontexte eingeordnet.»[8] Sebastian Conrad schlägt vor, die Globalgeschichte in drei narrative Grundmuster einzuteilen: «Eine Geschichte mit globalem Horizont, eine Geschichte globaler Verflechtungen und eine Geschichte vor dem Hintergrund globaler Integration.»[9] Mit der Betrachtung eines global verflochtenen Phänomens wie der Musik im Kontext internationaler Organisationen als Akteure globaler Integration stellt sich diese Arbeit somit von zwei Seiten den Herausforderungen der Globalgeschichte. Internationalen Organisationen und dem Völkerbund wird hierbei in den letzten Jahren eine neue Beachtung geschenkt.[10] Im Mittelpunkt steht nicht mehr das vermeintliche politische Scheitern des Völkerbunds, der nach dem Ersten Weltkrieg als Mittel der internationalen Friedenssicherung gegründet worden war, jedoch internationale Krisen und schliesslich den Zweiten Weltkrieg nicht verhindern konnte. Vielmehr richtet sich

---

5 Zum letztgenannten Thema liegen mit den Arbeiten von Isabella Löhr zur Globalisierung geistiger Eigentumsrechte und Monika Dommann zur Geschichte des Copyrights im Medienwandel bereits grundlegende Studien zu diesen Aspekten internationaler Kooperation vor. Isabella Löhr: Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte. Neue Strukturen internationaler Zusammenarbeit 1886–1952, Göttingen 2010. Monika Dommann: Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel, Frankfurt a. M. 2014.

6 Jürgen Osterhammel: «Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860–1930», in: Geschichte und Gesellschaft 38 (2012), 86–132, hier 86.

7 Ibid., 88.

8 Sebastian Conrad: Globalgeschichte. Eine Einführung, München 2013, 9.

9 Ibid., 10.

10 Akira Iriye: Cultural Internationalism and World Order, Baltimore 1997. Id.: Global Community. The Role of International Organizations in the Making of the Contemporary World, Berkeley 2002. Craig N. Murphy: International Organization and Industrial Change. Global Governance since 1850, New York 1994. Madeleine Herren, Sacha Zala: Netzwerk Aussenpolitik. Internationale Kongresse und Organisationen als Instrumente der schweizerischen Aussenpolitik 1914–1950, Zürich 2002. Glenda Sluga: Internationalism in the Age of Nationalism, Philadelphia 2013.

das Erkenntnisinteresse nun auf den Völkerbund und die mit ihm kooperierenden internationalen Organisationen als globales, grenzüberschreitendes Netzwerk, das an der Etablierung vielfältiger Formen von global governance beteiligt war.

Ausserdem integriert sich die Betrachtung von Diskussionen über Musik im Umfeld internationaler Organisationen in neuere Entwicklungen und Fragestellungen der Musikwissenschaft. Diese hat infolge der sogenannten New Musicology ihre Perspektive seit den 1980er Jahren erweitert und legt Wert darauf, nicht mehr nur die Musik selbst, sondern nun auch explizit die Analyse gesellschaftlicher Aspekte sowie ihrer eigenen disziplinären Deutungsmacht miteinzubeziehen.

Während also auf der einen Seite die Globalgeschichte die Musik als Untersuchungsgegenstand entdeckt, hinterfragt die Musikwissenschaft auf der anderen Seite traditionelle Vorstellungen von scheinbarer musikalischer Universalität. An der Schnittstelle dieser beiden Bestrebungen entsteht ein interdisziplinärer Innovationsbereich, in dem sich auch diese Arbeit verortet.

Auf diese Weise wird es besser möglich, die Aggregatzustände, in denen Musik existiert, in ihrer historischen und kulturwissenschaftlichen Dimension zu analysieren. Diese unterschiedlichen Daseinsformen machen die Musik zu einem besonders vielschichtigen Untersuchungsgegenstand. Ihre grundlegende Form ist der «organisierte Klang»[11] beziehungsweise das strukturierte Wechselspiel zwischen Ton und Pause. In dieser Form hat Musik einen ephemeren Charakter. Sie endet, sobald ein Ton verklungen ist. Dies unterscheidet sie beispielsweise von der Bildenden Kunst oder der Literatur. Als Hilfskonstruktion kann Musik in unterschiedlichsten Zeichensystemen notiert und damit dauerhaft gemacht werden. Ihr performativer Charakter tritt in diesem Moment zurück und muss durch weitere Formen der Beschreibung ergänzt werden. Mit der Erfindung der Tonaufnahme gewann Musik im ausgehenden 19. Jahrhundert eine neue und dritte Dimension hinzu: die des technisch konservierten und weitgehend identisch reproduzierbaren Klangs.

Gedeutet und eingeordnet werden diese unterschiedlichen Erscheinungsformen stets durch Diskurse über Musik. Die globale Existenz von Musik als Klang ermöglicht es so, bei Bedarf einen universellen Charakter von Musik zu konstruieren. Die Verbreitung und Verwendung gleicher musikalischer Zeicheneinheiten und meist damit verbundener musiktheoretischer Grundannahmen lässt die Einteilung in kleinere kulturelle Einheiten zu. Die Verbreitung westlicher Musik, die die Oktave in zwölf Halbtöne gliederte und schliesslich auf fünf Linien notiert wurde, entsprach beispielsweise aufgrund ihres geistlichen Entstehungskontexts im Mittelalter zunächst dem europäischen Raum und war damit ein wichtiger Bestandteil bei der Konstruktion eines ‹christlichen Abendlands›.

Um kleinere kulturelle Einheiten, beispielsweise auf nationaler Ebene zu konstruieren, können bereits nicht mehr ausschliesslich elementare musikalische Ei-

---

11 Vgl. zu Varèses Konzept des «organized sound» unter anderem Edgard Varèse, Chou Wen-chung: «The Liberation of Sound», in: Perspectives of New Music 5 (1966), 11–19, hier 18.

genschaften wie Universalität des Klangs oder Einheit des Zeichensystems genutzt werden. Der gesellschaftliche Kontext der Kategoriebildung wird hier besonders deutlich. Neben den Einteilungen von Musik in Epochen, Gattungen, Stilhöhen oder Aufführungskontexte, die ebenfalls Ergebnisse von gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen sind, widmeten sich spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Musikforscher und Komponisten der Konstruktion nationaler Kriterien von Musik. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts hatten auf diesem Weg nationale Klassifizierungen in Schulen, Gattungen und Eigenarten lange Zeit und mit Handbüchern und Lexika geeignete Medien, um sich in den Köpfen der Menschen festzusetzen.[12] Die Erfindung der Tonaufnahme und die Möglichkeit zur vereinfachten globalen Zirkulation von Musik gaben diesem Phänomen eine potentiell neue Dimension, da hierdurch bestehende Grenzkonstruktionen scheinbar technisch aufgelöst wurden. Anders als man dies erwarten könnte, führte diese Möglichkeit – wie zu zeigen sein wird – jedoch gerade zu einer stärkeren und immer klarer ausgeprägten Kategorisierung und Einteilung von Musik.

In diesem Kontext kategorisierender Diskurse über Musik bewegten sich die hier betrachteten Organisationen. Ihre Mitglieder erachteten den grenzübergreifenden Zusammenschluss als wirksamstes Mittel, um ihre Ziele zu erreichen. Diese Ziele konnten allerdings sehr unterschiedlich sein. Je nach Intention wurden grenzüberschreitende musikalische Phänomene für eine kleinere Einheit, meist die Nation, in Anspruch genommen, oder aber es wurde umgekehrt versucht, durch die Erforschung nationaler Besitzkonstruktionen diese aufzulösen, einer grösseren Einheit zuzusprechen oder als Allgemeingut zu definieren.

Um diese vielschichtigen Ziele wissenschaftlich auswerten zu können, wurde für diese Arbeit ein Analyseraster erstellt. Dieses Raster lässt sich am besten als Raute denken, deren vertikale Extrempunkte die Begriffe Internationalisierung und Nationalisierung bilden, während die horizontalen Extrempunkte für disziplinäre Standardisierung und Politisierung stehen. Grundlegend für das Verständnis der Aktivitäten innerhalb internationaler Organisationen im musikalischen Bereich ist der Interessenskonflikt zwischen nationalen und internationalen Zielen und Umsetzungsstrategien. Nachdem das 19. Jahrhundert eine Phase nationaler Aushandlungen war, trat im 20. Jahrhundert eine bis dahin in diesem Masse nicht mögliche Gelegenheit zum internationalen Austausch hinzu. Die im Mittelpunkt der Arbeit stehende erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war in diesem Zusammenhang eine Phase lang anhaltender Aushandlungen neuer musikalischer Ordnungskategorien, die durch nationale und internationale Aspekte beeinflusst wurden.

Hierbei ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass mit den Begriffen Nationalisierung und Internationalisierung auf analytischer Ebene weder zu errei-

---

12 Zu ähnlichen Problemen in der Kunstgeschichte vgl. Monica Juneja: «Das Visuelle in Sprache übersetzen? Der wissenschaftliche Diskurs und die Polyvalenz indischer Bilder», in: Zeitenblicke 7, Nr. 2, (01.10.2008), www.zeitenblicke.de/2008/2/juneja/index_html (29.2.2016).

chende Endzustände einer nationalen oder internationalen Musik gemeint sind noch klar voneinander trennbare Phasen oder Abfolgen. Vielmehr können beide als miteinander verwobene Prozesse beschrieben werden, die unterschiedlich stark ausgeprägt und sich wandelnd in die eine oder andere Richtung tendieren können. Dementsprechend bilden Nationalisierung und Internationalisierung die beiden vertikalen Aussenpunkte der Raute und verdeutlichen so auch den dazwischen liegenden Handlungsspielraum.

Der Begriff der Internationalisierung wurde bewusst gewählt, da er der zeitgenössisch verwendete Begriff der Akteure zur Beschreibung ihrer Aktivitäten ist. Historiographisch stünde mit dem Begriff ‹Transnational› eine weitere analytisch passende Kategorie zur Verfügung. In seiner ursprünglichen Definition wurde darunter «the movement of tangible or intangible items across state boundaries when at least one actor is not an agent of a government or an intergovernmental organization» verstanden.[13] In dieser strengen, aus der Politikwissenschaft stammenden Variante zielt die Definition stark auf das Zusammenspiel gouvernementaler und non-gouvernementaler Akteure und Institutionen ab. Für die Aktivitäten der hier betrachteten internationalen Organisationen würde dies bedeuten, dass der analytische Mehrwert der Verwendung des Begriffs ‹Transnational› darin liegen würde, sie in Bezug zu ihrer staatlichen und nicht-staatlichen Funktion zu setzen. Eine zu starke Fokussierung auf diese Aspekte würde jedoch den Blick auf andere Formen von Deutungsmacht versperren, wie beispielsweise die innerdisziplinäre Position der Akteure. Ausserdem gehört gerade die Suche nach rechtlich verbindlichen Formen von Gouvernanz innerhalb internationaler Organisationen zu den Faktoren, die erklären, warum musikalische Fragen im Bereich der internationalen Beziehungen bisher noch kaum untersucht sind, da sie oft nicht vorhanden waren. Versteht man den Begriff ‹Transnational› hingegen in seiner weiten kulturhistorischen Bedeutung als «an approach that emphasises what works between and through the units that humans have set up to organize their collective life»[14], dann bietet sich der Begriff ‹International› wiederum eher an, um damit dem Zusammenschluss der Akteure zu internationalen Organisationen und damit ihrem Wunsch nach institutionalisiertem Austausch über staatliche Grenzen hinweg gerecht zu werden.

Um die Analyse zusätzlich zu schärfen und mögliche Intentionen für eine Orientierung in Richtung Nationalisierung oder Internationalisierung fassbar zu machen, werden zwei weitere Begriffe eingeführt, die die horizontalen Grenzen der oben entworfenen Raute abstecken. Hierbei handelt es sich zum einen um die disziplinäre Standardisierung, zum anderen um die Politisierung. Beide Zuschreibungen helfen dabei, die fluiden Rollen der beteiligten Akteure beschreibbar zu machen. Diese konnten unter anderem zur gleichen Zeit Wissenschaftler und offizielle staatliche Delegierte oder aber auch Diplomaten mit kulturpolitischer

13 Joseph Nye, Robert O. Keohane: «Transnational Relations and World Politics: An Introduction», in: International Organization 25 (1971), 329–349, hier 332.

14 Pierre-Yves Saunier: Transnational History, Basingstoke 2013, 7.

Mission sein. In all diesen Funktionen konnten sie versuchen, entweder die Aktivitäten internationaler Organisationen im Sinne staatlicher Interessen zu beeinflussen, oder aber bei staatlichen Stellen für die Interessen der Organisationen zu lobbyieren. Wie bereits für andere wissenschaftliche Disziplinen in der Literatur beschrieben,[15] führte auch im Bereich der Musik internationale Kooperation oft zu Versuchen, disziplinäre Ansätze anzugleichen. Die Frage nach der disziplinären Standardisierung zielt daher darauf ab, zu erkennen, welche gemeinsamen Ansätze innerhalb der Organisationen als wünschenswert angesehen wurden. Besonders eng damit verbunden ist der grundlegende Aspekt der disziplinären Ausdifferenzierung und somit der dauerhaften Aufteilung von Herangehensweisen an Musik anhand unterschiedlicher methodischer und epistemologischer Standards. Neben diesem Wunsch zur disziplinären Standardisierung war die Gründung einer internationalen Organisation auf gesellschaftlicher Ebene ein politisches Statement, das dem Beispiel staatlicher Kooperationen folgte. Dementsprechend ist die Nähe zu staatlichen Institutionen und staatlicher Repräsentanz ein hier zu untersuchender, aber nicht immer automatisch dominierender, Faktor. Insgesamt erweitern die Kategorien der disziplinären Standardisierung und der Politisierung die Analyse um den Aspekt der Macht. Auf der einen Seite steht die diskursive Deutungsmacht der Fachdisziplin, auf der anderen Seite die staatliche Macht, die durch Politisierung der Forschungsthemen und Kooperation mit staatlichen Akteuren realisiert werden konnte. Auch hier bilden diese beiden Aspekte jedoch nur zwei Extreme, die dazwischen vielschichtige Handlungsmöglichkeiten eröffnen.

In dem durch die Raute aus Nationalisierung, Internationalisierung, Politisierung und disziplinärer Standardisierung abgesteckten Raum lassen sich die Handlungen der beteiligten Akteure als Streben in Richtung der Extrempunkte erklären. Analytisch wird es damit möglich, die auf den ersten Blick kleinteilig und wenig koordiniert erscheinenden Aktivitäten internationaler Organisationen in ein grösseres Narrativ einzubinden, und so Aushandlungs- und Transferprozesse sichtbar zu machen.

Damit orientiert sich die Arbeit an dem von Johannes Paulmann entwickelten Konzept des transnationalen Grenzraums.[16] Während der historische Vergleich jeweils zu bestimmende Entitäten zueinander in Beziehung setzt und die Transferforschung auf Austauschprozesse zwischen diesen Entitäten fokussiert, stehen mit

---

15 Vgl. unter anderem Craig N. Murphy, JoAnne Yates: The International Organization for Standardization (ISO). Global Governance Through Voluntary Consensus, London u. a. 2009. Peter M. Haas: «Introduction: Epistemic Communities and International Policy Coordination», in: International Organization 46 (1992), 1–35.

16 Johannes Paulmann: «Grenzüberschreitungen und Grenzräume: Überlegungen zur Geschichte transnationaler Beziehungen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Zeitgeschichte», in: Eckart Conze, Ulrich Lappenküper, Guido Müller (Hg.): Geschichte der internationalen Beziehungen: Erneuerung und Erweiterung einer historischen Disziplin, Köln 2004, 169–196.

der Vorstellung eines transnationalen Grenzraums die Bereiche im Mittelpunkt, «in denen Vertreter und Vertreterinnen verschiedener Herkunft aus ähnlichen oder unterschiedlichen Motiven zusammentrafen, um ein bestimmtes Interesse in mehr oder weniger festen Formen transnational zu verfolgen.»[17] Es handle sich hierbei, so Paulmann,

> «um Übergangszonen verdichteter Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Kulturen, hier immer verstanden als wandelbare Ensembles von Deutungs- und Verhaltensmustern mit eventuell vorhandenen Partikularkulturen, die sich unter anderem gerade von diesen Zonen aus entwickeln.»[18]

Die Existenz von Partikularkulturen innerhalb der Ausgangskulturen wird durch das Konzept des transnationalen Grenzraums nicht in Frage gestellt, für seine Anwendung sind jedoch die Phänomene von Erkenntnisinteresse, die innerhalb des Grenzraums diskutiert wurden. Konkret angewendet bedeutet dies für die vorliegende Arbeit, dass die vielschichtigen Ausprägungen nationaler Musikkulturen auf lokaler Ebene ebenso von der Analyse ausgeschlossen werden, wie die unzähligen Formen von musikalischen Transfers.

Um die von Paulmann postulierte «verdichtete Kommunikation» im Hinblick auf Prozesse von Nationalisierung, Internationalisierung, disziplinärer Standardisierung und Politisierung handhabbar zu machen, muss ein weiterer analytischer Zugriffspunkt gefunden werden. Dazu wurden für diese Arbeit Prozesse der Grenzverletzungen und die damit verbundenen Anpassungen und Ablehnungen gewählt. Damit lehnt sie sich an Ansätze der transkulturellen Geschichte an, die unter anderem davon ausgeht, dass «the pulse of historical development is sustained by the perturbing awareness of a world existing outside the respective mind maps, an awareness that gains visibility each time limits and borders are established or changed.»[19]

Der Begriff der Grenze wird hier in einem sehr allgemeinen Sinn verstanden und beinhaltet nicht nur verhältnismässig einfach fassbare staatliche oder sprachliche Grenzen, sondern ebenso imaginierte Grenzen, beispielsweise ästhetischer, wissenschaftlicher oder methodischer Art. Für musikalische Fragen sind ausserdem mediale Grenzen von grosser Bedeutung. Diese Erweiterung des Grenzbegriffs ermöglicht auf methodischer Ebene die Verwendung kulturwissenschaftlicher Konzepte in einem politisch geprägten Kontext. Diese Arbeit möchte somit keinen weiteren politikhistorischen Beitrag zu einem Teilbereich des Völkerbunds oder der Arbeit internationaler Organisationen liefern, sondern versuchen, internationale Organisationen als kulturelle Aushandlungsräume analysierbar zu machen. Grundlegend für den Ansatz der transkulturellen Geschichte ist dabei ein gewandelter Kulturbegriff. Anders als in älteren Kulturkonzepten wird Kultur nicht

---

17 Ibid., 183.

18 Ibid., 184.

19 Madeleine Herren, Martin Rüesch, Christiane Sibille: Transcultural History. Theories, Methods, Sources, Berlin u. a. 2012, 6.

mehr als gemeinschaftsbildende Kraft durch geteilte Werte verstanden.[20] Stattdessen rückt ein Verständnis von Kultur als transgressive und transformierende Kraft in den Mittelpunkt, das Ähnlichkeit mit Homi Bhabhas Konzept der Hybridität hat.[21]

Auf diese Weise können auch Ansätze der neuen Diplomatiegeschichte integriert werden, die seit mindestens zehn Jahren verstärkt auch kulturelle Aspekte bei der Analyse diplomatischer Beziehungen berücksichtigt.[22] Jedoch versteht diese Arbeit diplomatisch intendierte Grenzüberschreitungen nur als einen von vielen möglichen transgressiven Prozessen und fragt auch nicht primär nach Intentionen und Auswirkungen in den Ausgangs- und Zielländern. Ausserdem wird die diplomatisch intendierte Kooperation nur als ein Teilbereich der grenzüberschreitenden Zusammenarbeit angesehen, der um weitere Perspektiven, beispielsweise fachdisziplinäre Kontexte, ergänzt werden muss.

Diese Ausrichtung des analytischen Fokus eröffnet zwei wichtige neue Perspektiven: Erstens ermöglicht sie es, genauere Aussagen darüber zu machen, unter welchen Umständen bestimmte Phänomene zunehmend Grenzen überschreiten oder zumindest als grenzüberschreitend wahrgenommen und auch so diskutiert werden. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, wie Grenzüberschreitungen als eigenes historisches Phänomen mit eigener Historizität betrachtet werden können. Im musikalischen Bereich lässt sich dies beispielsweise im Rahmen der Volksliedforschung zeigen. War diese zunächst auf bestimmte Regionen, später dann Nationen beschränkt, mehren sich nach dem Ersten Weltkrieg grenzüberschreitende wissenschaftliche Kooperationen und Kongresse, die schliesslich zur Gründung einer eigenen internationalen Organisation führten.

Zweitens führt die Suche nach Zeugnissen von Grenzüberschreitungen dazu, dass Quellen betrachtet werden, die bisher für Historiographien, die auf die Konsolidierung von Einheiten ausgerichtet waren, vernachlässigt wurden. Hier spielt die Ordnung der meisten Archive eine wichtige Rolle, deren Bewahrungsaktivitäten ebenfalls konsolidierende und legitimierende Funktion haben. Material, das die vorgegebenen Einheiten überschreitet, verlässt oder in Frage stellt, lässt sich hier nur schwer finden. Selbst das Material in Archiven internationaler Organisationen folgt in weiten Teilen nationalen Ordnungskriterien, insbesondere dann, wenn es um die Erfassung eines bestimmten Status quo in den Mitgliedsländern geht. Erst in der Summe öffnet sich der Blick auf das globale Bild. Umso interessanter sind deswegen die Sitzungsprotokolle internationaler Gremien, die die verschiedenen nationalen Perspektiven zusammenführen und diskutieren. Aus dieser Konstellation folgt, dass im weiteren Verlauf der Arbeit, dem grenzüberschreiten-

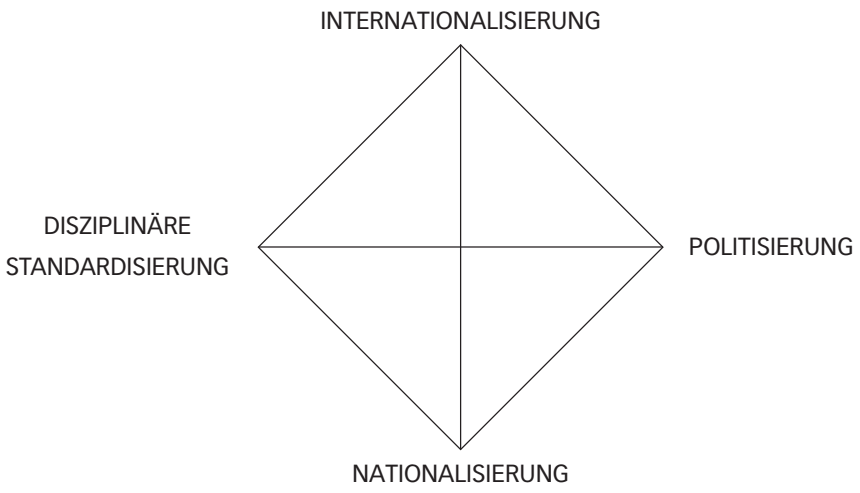
---

20 Akira Iriye: «Culture and International History», in: Michael J. Hogan, Thomas G. Paterson (Hg.): Explaining the History of American Foreign Relations, Cambridge 1991, 214–225.

21 Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000.

22 Für den musikalischen Bereich vgl. insbesondere Jessica Gienow-Hecht: Sound Diplomacy. Music, Emotions, and Politics in Transatlantic Relations 1850–1920, Chicago 2009.

den Fokus zum Trotz, sehr oft von nationalen Einheiten gesprochen werden muss. Gleichwohl sollen diese Einheiten jeweils als konstruierte Container erscheinen, die argumentativ hinterfragt werden müssen. Des Weiteren werden Quellen hinzugezogen, die nicht aus klassischen Archiven stammen, und deren Anspruch es war, Internationalität zu repräsentieren. Hierzu zählen in erster Linie gedruckte Publikationen der analysierten internationalen Organisationen, aber auch Zeitungsberichte oder Werbematerialien, beispielsweise Schallplattenkataloge, die darauf abzielten, durch die Betonung der Internationalität eines Ereignisses oder einer Person, deren künstlerischen Wert besonders hervorzuheben. Bereits hier lässt sich auf das rautenförmige Analyseraster zurückgreifen und als Hypothese annehmen, dass Prozesse, die eher im Bereich der Nationalisierung und Politisierung anzusiedeln sind, in Archiven nachgewiesen werden können, während für Prozesse von Internationalisierung und disziplinärer Standardisierung auf andere Quellen zurückgegriffen werden muss.



Schematische Darstellung der Raute aus Nationalisierung, Internationalisierung, disziplinärer Standardisierung und Politisierung.

QUELLEN

Die transkulturelle Geschichte bezieht nicht nur neue Quellen in ihre Analyse mit ein, sie betrachtet auch traditionelle Quellengattungen aus einem neuen Blickwinkel.[23] Dementsprechend breit ist das dieser Arbeit zugrunde liegende Quellenmaterial. Es reicht von Schallplattenkatalogen über Tagebücher, Zeitschriften und Kongressberichte bis hin zu offiziellen Sitzungsprotokollen und Beschlüssen der internationalen Kommissionen des Völkerbunds. All diesen Quellen gemeinsam ist, dass sie Auskunft geben über die Aushandlung und Standardisierung von Kategorien und den Umgang mit Situationen, in denen die Grenzen dieser Kategorien ausgehandelt oder überdacht wurden. Durch den Bezug zu internationalen Orga-

23 Herren u. a.: Transcultural History, 8 f.

nisationen lassen sie sich innerhalb des bereits entworfenen Spannungsfelds von Nationalisierung und Internationalisierung sowie disziplinärer Standardisierung und Politisierung verorten.

Internationale Organisationen sind ein quellenmässig schwer zu handhabender Gegenstand. Umfassend erhalten und erschlossen sind die Aktenbestände im Völkerbundarchiv in Genf, das 2010 ins «Memory of the World»-Register der UNESCO aufgenommen wurde. Grössere Lücken werden bereits im Archiv der UNESCO in Paris deutlich, das die Bestände des Instituts für geistige Zusammenarbeit in Paris übernommen hat. Nach dem Einmarsch der deutschen Truppen in Paris 1940 gehörten die Bestände des Instituts zu den strategischen Zielen der militärischen Einheiten, die mit der Sicherung wichtiger Aktenbestände beauftragt waren. Diese Materialien sollten unter anderem nach Deutschland an die Deutsche Kongresszentrale weitergeleitet werden, deren Ziel es war, eine faschistische Variante des Völkerbunds zu etablieren.[24] Die Bestände der Deutschen Kongresszentrale wiederum wurden nach dem Krieg teilweise in die USA verlagert und sind heute in den Hoover Archives in Stanford zugänglich.[25]

Für die meisten kleineren internationalen Organisationen, die über keinen dauerhaften Sitz an einem Ort und über kein festangestelltes Personal verfügten, ist die Überlieferungslage noch schlechter. Während der Völkerbund und die ihm angegliederten Institutionen der eigenen Überlieferung eine wichtige Rolle beimassen und auf diesem Weg die Praxis staatlicher Archive imitierten, wechselten die Bestände nicht-gouvernementaler Organisationen häufig den Ort und den Besitzer, sodass in der Regel selten ein Gesamtkorpus erhalten ist und nur durch Glück und Zufall Teile in verschiedenen Archiven lokalisierbar sind.[26]

Diese Arbeit enthält daher zu einem grossen Teil Quellen, die in dieser Form bisher noch nicht systematisch erforscht wurden. Für die Kapitel über die Arbeit des Völkerbunds im Bereich der Musik und für die Aktivitäten der Commission Internationale des Arts Populaires konnte auf die Bestände des Völkerbundarchivs in Genf, des UNESCO-Archivs in Paris und der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern zurückgegriffen werden. Betrachtet man diese Bestände aus der Perspektive ihrer Relevanz für das Funktionieren des Völkerbunds, spiegeln diese nur einen kleinen, realpolitisch kaum relevanten Aspekt wider. Betrachtet man sie hingegen unter dem Gesichtspunkt ihrer kulturpolitischen Kontexte, so ergibt sich ein

---

24 Madeleine Herren: «‹Outwardly … an Innocuous Conference Authority›, National Socialism and the Logistics of International Information Management», in: German History 20 (2002), 67–92.

25 Vgl. Hoover Institution Archives: Register of the Germany. Deutsche Kongress-Zentrale Records, 1870–1943, www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf0d5n9790/ (29.2.2016).

26 So ist beispielsweise das Archiv der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft der Anfangsjahre nicht erhalten, obwohl diese stets ihren Sitz in Basel hatte. Jahresberichte und einige andere Unterlagen befinden sich jedoch im Archiv des Erziehungsdepartements, das die Gesellschaft finanziell unterstützte. Staatsarchiv Basel Stadt, StaBS, ED-REG 1c 191–9 (1), Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft (1936–1968).

anderes Bild mit wichtigen Auskünften darüber, wie Denkweisen über Musik als Machtmittel genutzt wurden.[27]

Im Archiv in Genf sind überwiegend die Aktivitäten der Commission Internationale de Coopération Intellectuelle dokumentiert, unter anderem durch Protokolle und eine kleine Anzahl Korrespondenzen mit musikalischem Bezug. In Paris wurde die Arbeit des Instituts für geistige Zusammenarbeit dokumentiert, das zu einem grossen Teil für die administrative Umsetzung der Beschlüsse der Kommission und für die Kontakte mit externen Experten zuständig war. Neben den erhaltenen Protokollen der Sitzungen der Subkommission für Literatur und Kunst ist die dortige Korrespondenz besonders relevant. Während die Ablage der Protokolle fast vollständig überliefert ist, sind in den Korrespondenzen durch den Zweiten Weltkrieg jedoch teilweise grössere Bestandslücken entstanden, von denen unter anderem auch die Dokumente zur Volkskunst betroffen sind.[28] Die Bestände zur geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds in der Graphischen Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek wurden dieser vom Eidgenössischen Departement für Auswärtige Angelegenheiten zwischen 1939 und 1978 geschenkt. Sie dokumentieren in erster Linie die Arbeit der Gremien, in denen schweizerische Delegierte beteiligt waren.

Da die Aktivitäten der Internationalen Musikgesellschaft nicht in einem Archiv zentral dokumentiert sind, wurde hier auf die während der gesamten Zeit des Bestehens der Gesellschaft veröffentlichten Publikationen zurückgegriffen, die auch als administrative Mitteilungsorgane dienten. Ein weiterer wichtiger Quellenbestand sind die Berichte zu den internationalen Kongressen der Gesellschaft. Diese enthalten nicht nur Auszüge der gehaltenen Referate, sondern auch die Diskussionen innerhalb der verschiedenen Panels, so dass es möglich ist, konkrete Kontroversen aufzuspüren.

Ein Blick auf die Internationale Gesellschaft für Neue Musik zeigt wieder ein anderes Bild. Hier gibt es teilweise Archivbestände einzelner Sektionen, jedoch ebenfalls kein eigentliches Zentralarchiv.[29] Als Quellen wurde hier eine breite Auswahl gedruckter Publikationen getroffen, die zwar teilweise von Mitgliedern der Gesellschaften verfasst wurden, jedoch keine offiziellen Publikationen der Organisation waren. Eine ähnliche Auswahl wurde für die Arbeit der International Composers' Guild und der League of Composers zugrunde gelegt. Erstmals wurden für die Arbeit des Ständigen Rats für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten die Bestände der Deutschen Kongresszentrale der Hoover Archives in Stan-

---

27 Eine detaillierte Auflistung der verwendeten Quellenbestände befindet sich im Quellenverzeichnis.

28 Vgl. UNESCO Archives: Inventaire des Archives de l'Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI) 1925–1946, Paris 1990, www.unesco.org/archives/files/ag01fa00001f.pdf (29.2.2016).

29 Anton Haefeli: Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart, Zürich 1982, 15.

ford ausgewertet.[30] Während die Kapitel über die Aktivitäten des Völkerbunds das institutionelle Streben nach internationaler Vernetzung darstellen und das Kapitel über die Internationale Musikgesellschaft die Konfiguration eines internationalen wissenschaftlichen Austauschs, kann am Beispiel der für die internationalen Organisationen der Komponisten ausgewählten Quellen gezeigt werden, wie sich der internationale Anspruch der Gesellschaften in einem grösseren gesellschaftlichen Kontext verortete.

Ein Aspekt für die Aktivitäten internationaler Organisationen wird in den vorliegenden Quellen meist nicht thematisiert, nämlich ihre Finanzierung. Punktuell gibt es Hinweise darauf, dass Mitgliederbeiträge entrichtet wurden, bzw. Sektionen dazu angehalten waren, Mittel an ein zentrales Büro weiterzuleiten. Zu einzelnen Kongressen liessen sich ebenfalls kursorische Zahlen finden. Da aber für keine Organisation systematisch über einen längeren Zeitraum Aussagen möglich wären, wird die Frage der Finanzierung der Organisationsaktivitäten in der vorliegenden Arbeit ausgeklammert.

LITERATUR

Die historische Dimension von Musik in internationalen Organisationen, ebenso wie die Rolle von internationalen Organisationen für die Musik und die Musikwissenschaft ist bisher weitgehend unerforscht und als eigener Forschungsbereich nicht existent. Daher nähert sich dieser Forschungsbericht dem Thema zunächst aus der Perspektive der Forschungen zur Geschichte internationaler Organisationen. Dem folgt die Betrachtung von Literatur an der Schnittstelle zwischen Geschichte und Musikwissenschaft. Den Abschluss bildet eine Annäherung an die sogenannte New Musicology mit einem expliziten Schwerpunkt auf deren Beiträgen zur Erforschung der politischen Dimension von Musik.

Forschungen zu internationalen Akteuren, Institutionen und Strukturen konnten sich spätestens seit der Wende zum 21. Jahrhundert in den Geschichtswissenschaften etablieren. Entsprechend zahlreich und divers sind die heute vorliegenden Forschungsergebnisse. Als roter Faden für die folgende Darstellung der Forschungen zu internationalen Organisationen soll der institutionelle Kontext dienen, in dem die in dieser Arbeit analysierten internationalen Organisationen agierten. Die Organisation für geistige Zusammenarbeit war als Teil des Völkerbunds stark von dessen Politik geprägt, die auf staatlichem Internationalismus basierte, aber in die-

30 Die Deutsche Kongress-Zentrale war 1934 gegründet worden und seit 1936 dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstellt. Ihr Ziel war es, internationale Netzwerke systematisch zu unterwandern. Dies geschah durch die Übernahme wichtiger Funktionen in bestehenden Organisationen, die Neu- und Gegengründung von internationalen Organisationen und die Ausrichtung internationaler Kongresse in Deutschland. Daneben kontrollierte und regulierte die DKZ die Beteiligung deutscher Wissenschaftler an internationalen Kongressen. Vgl. Herren: Outwardly, 71 f.

sem Masse erstmals auch zivilgesellschaftliche Experten einbezog. Die Arbeit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik oder der Internationalen Musikgesellschaft hingegen basierte in erster Linie auf zivilgesellschaftlicher Kooperation von Experten, wobei diese teilweise explizit die Nähe zu staatlichen Akteuren suchten. Von besonderem Interesse sind daher nun zunächst drei thematische Schwerpunkte: Forschungen zum Völkerbund, Forschungen zu internationalen Organisationen im kulturellen Bereich und Forschungen zu weniger institutionalisierten wissenschaftlichen Netzwerken. Darüber hinaus werden Arbeiten zur internationalen Zivilgesellschaft und zum Kosmopolitismus betrachtet.

2012 veröffentlichte der britische Historiker Martyn Housden ein Handbuch zur Einführung in die Geschichte des Völkerbunds.[31] Die Darstellung der Geschichte von dessen inner Struktur fokussiert auf die Frage nationaler Minderheiten, auf humanitäre Intervention, soziale und ökonomische Aspekte sowie auf kollektive Sicherheit und Abrüstung. Ruth Henigs zwei Jahre früher erschienenes Buch «The League of Nations» orientiert sich in seiner Gliederung an den bekannten Meilensteinen der Geschichte des Völkerbunds und setzt Schwerpunkte beispielsweise im Bereich der Abrüstung, der Mandschurei-Krise oder der Abessinien-Frage.[32] Beide Publikationen stehen für einen Trend, der, im Rahmen der allgemein gestiegenen Aufmerksamkeit gegenüber dem Völkerbund, weiterhin ein starkes Interesse an den machtpolitischen und rechtlichen Aspekten seiner Geschichte verdeutlicht. Dementsprechend empfiehlt Susan Pedersen in ihrem grundlegenden Überblick zur neueren Forschung über den Völkerbund,[33] diese in drei narrative Bereiche einzuteilen, die auf seine Rolle für die Friedenssicherung,[34] für den Übergang von Imperien zu souveränen Staaten und als Katalysator für Formen globaler Gouvernanz eingehen. Neuere Literatur, die der ersten Gruppe zugeordnet werden kann, versucht, Felder klassischer Politikgeschichte in eine internationale, auf den Völkerbund bezogene Perspektive einzubetten und vor diesem Hintergrund neu zu bewerten.[35] Hinzugezählt werden können zu diesem Punkt auch Arbeiten, die sich mit unterschiedlichen Friedensvorstellungen und Völkerbundkonzepten beschäf-

---

31 Martyn Housden: The League of Nations and the Organisation of Peace, Harlow 2012. Für eine breitere Einschätzung des Buchs vgl. Isabella Löhr: «Rezension zu: Housden, Martyn: The League of Nations and the Organization of Peace. London 2012», in: H-Soz-u-Kult, 17.05.2013, http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=18751 (29.2.2016).

32 Ruth Henig: The League of Nations, London 2010.

33 Susan Pedersen: «Back to the League of Nations», in: American Historical Review 112 (2007), 1091–1117.

34 Ibid., 1093–1099.

35 Gérard Unger: Aristide Briand. Le ferme conciliateur, Paris 2005. Jonathan Wright, Gustav Stresemann: Weimar's Greatest Statesman, Oxford 2002. Richard Grayson: Austen Chamberlain and the Commitment to Europe: British Foreign Policy, 1924–29, London 1997. Patrick O. Cohrs: The Unfinished Peace after World War: America, Britain and the Stabilisation of Europe, 1919–1932, Cambridge 2006. Carolyn J. Kitching: Britain and the Geneva Disarmament Conference, Basingstoke 2003.

tigen.[36] Der zweite Aspekt, die Rolle des Völkerbunds im Kontext vom Übergang imperialer Macht zu souveränen Staaten, hat zahlreiche Studien hervorgebracht, die sich mit Ländergruppen oder einzelnen Ländern oder Minderheiten auseinandersetzen.[37] Die dritte Gruppe, die sich mit Fragen globaler Gouvernanz beschäftigt, bietet das breiteste Spektrum. Hier kommt die ganze thematische Vielfalt des Völkerbunds und seiner technischen Organisationen zum Tragen. Besonders erwähnenswert sind Arbeiten zu ökonomischen Aspekten[38], Ernährung und Landwirtschaft[39] sowie Gesundheit und Seuchenschutz.[40]

---

36 Stephen Wertheim: «The League of Nations: a Retreat from International Law?», in: Journal of Global History 7 (2012), 210–232. Carl Bouchard: «La Société des Nations comme outil de réconciliation», in: Vivre ensemble, vivre avec les autres. Stephan Martens, Michel de Waele (Hg.): Conflits et résolution de conflits à travers les âges, Villeneuve d'Ascq 2012. Id.: «Towards Peace and Reconciliation After the Great War: Letter Writing to the League of Nations», in: Bruno Charbonneau, Geneviève Parent (Hg.): Peacebuilding and Subjectivities of Peace: History, Memory, Politic, New York 2012, 176–194. Jean-Michel Guieu: «State Sovereignety in Question: The French Jurists between the Reorganization of the International System and European Regionalism, 1920–1950», in: Julian Wright, H. S. Jones (Hg.): Pluralism and the Idea of the Republic in France, Basingstoke 2012, 215–230. Id.: «L'européisme au secours de l'universalisme? La contribution des militants français pour la SDN au débat européen des années 1920», in: Geneviève Duchenne, Michel Dumoulin (Hg.): Générations de fédéralistes européens depuis le XIXe siècle. Individus, groupes, espaces et réseaux, Brüssel 2012, 109–124. Id.: Le Rameau et le Glaive. Les militants français pour la Société des Nations, Paris 2008.

37 Erez Manela: The Wilsonian Moment: Self-Determination and the International Origins of Anticolonial Nationalism, Oxford u. a. 2007. Michael D. Callahan: A Sacred Trust: The League of Nations and Africa, 1929–1946, Vaughan 2004. Id.: Mandates and Empire: The League of Nations and Africa, 1914–1931, Vaughan 1999. Daniel Gorman: «Liberal Internationalism, the League of Nations Union, and the Mandates System», in: Canadian Journal of History 40 (2005), 449–477. William M. Mathew: «The Balfour Declaration and the Palestine Mandate, 1917–1923: British Imperialist Imperatives», in: British Journal of Middle Eastern Studies 40 (2013), 231–250. Susan Pedersen: «Samoa on the World Stage: Petitions and Peoples before the Mandates Commission of the League of Nations», in: Journal of Imperial & Commonwealth History 40 (2012), 231–261. Id.: «Getting Out of Iraq – in 1932: The League of Nations and the Road to Normative Statehood», in: American Historical Review 115 (2010), 975–1000. Id.: «Metaphors of the Schoolroom: Women Working the Mandates System of the League of Nations», in: History Workshop Journal 66 (2008), 188–207. Id.: «The Meaning of the Mandates System: An Argument», in: Geschichte und Gesellschaft 32 (2006), 560–582.

38 Hier insbesondere Patricia Clavin, Sunil Amrith: «Feeding the World: Connecting Europe and Asia, 1930–1945», in: Past & Present 218 (2013), 29–50. Patricia Clavin: Securing the World Economy: the Reinvention of the League of Nations, 1920–1946, Oxford 2013. Id.: «Transnationalism and the League of Nations: Understanding the Work of its Economic and Financial Organisation», in: Contemporary European History 14 (2005), 465–492. Id.: «Defining Transnationalism», in: Contemporary European History 14 (2005) 421–439.

39 Vgl. insbesondere die Artikel in Cornelia Knab, Amalia Ribi-Forclaz (Hg.): Transnational Cooperation in Food, Agriculture, Environment and Health in Historical Perspective (= Contemporary European History 20, 3 (2011)).

40 Cornelia Knab: «Organizing Trust»: International Cooperation against Animal Diseases, 1863–1946, Diss. Universität Heidelberg, im Erscheinen. Id.: «Infectious Rats and Dangerous

Bisher verhältnismässig weniger erforscht ist die geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds, die neben der Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI) in Genf auch das in Paris angesiedelte Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI) und seine Sektionen umfasste. Zu dieser komplexen Konstruktion gehörte auch die mit musikalischen Fragen beauftragte Subkommission für Literatur und Kunst sowie die Commission Internationale des Arts Populaires, die in den Kapiteln IV und V im Mittelpunkt stehen werden. Auffallend an den existierenden Arbeiten zur CICI ist, dass das Interesse an ihren Aktivitäten zu Beginn des Kalten Kriegs bis in die 1960er Jahre stark war und dann zunehmend schwand. 1950 verglich Alvin Leroy Bennett[41] die Strukturen der CICI mit denen der UNESCO, 1955 untersuchte F. S. Northedge[42] die CICI im Hinblick auf mögliche Lehren für die Gegenwart. Jan Kolasa[43] und Pham Thi Tu[44] fokussierten 1960 beziehungsweise 1962 auf ihren institutionellen Aufbau. Danach trat eine 16-jährige Pause ein, bis Stanley William Pycior[45] in seiner Dissertation die CICI zum «Most ineffectual enterprise» des Völkerbunds erklärte. Weitere 21 Jahre später nannte Jean-Jacques Renoliet[46] schliesslich seine Studie «L'UNESCO oubliée» und rief damit 1999 die geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds wieder in Erinnerung. Allen diesen Publikationen ist gemeinsam, dass sie sich der CICI und dem Pariser Institut aus einer institutionellen Perspektive nähern. In jüngerer Zeit entwickelte sich ein besonderes Interesse an den ideengeschichtlichen Grundlagen der geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds und den daraus folgenden Implikationen.[47] Daneben ist es besonders die internationale Verrechtlichung bestimmter Themenfelder, die die Arbeit der geistigen Zusammenarbeit in den Mittelpunkt

---

Cows: Transnational Perspectives on Animal Diseases in the First Half of the Twentieth Century», in: Contemporary European History 20 (2011), 281–306. Iris Borowy: Coming to Terms with World Health. The League of Nations Health Organisation, Berlin 2009.

41 Alvin Leroy Bennett: The Development of Intellectual Cooperation under the League of Nations and United Nations, Diss. University of Illinois, Urbana-Champaign 1950.

42 Frederick Samuel Northedge: International Intellectual Co-operation within the League of Nations: Its Conceptual Basis and Lessons for the Present, Diss. University of London 1955.

43 Jan Kolasa: A League of Minds: The International Intellectual Cooperation Organization of the League of Nations, Diss. University of Princeton 1960.

44 Pham Thi Tu: La coopération intellectuelle sous la société des nations, Genf 1962.

45 Stanley William Pycior: The Most Ineffectual Enterprise: The International Committee on Intellectual Cooperation of the League of Nations, 1922–1931, Diss. University of Notre Dame, Indiana 1978.

46 Jean-Jacques Renoliet: L'UNESCO oubliée: La société des nations et la coopération intellectuelle, 1919–1946, Paris 1999.

47 Daniel Laqua: «Transnational Intellectual Cooperation, the League of Nations, and the Problem of Order», in: Journal of Global History 6 (2011), 223–247. Jo-Anne Pemberton: «The Changing Shape of Intellectual Cooperation: From the League of Nations to UNESCO», in: Australian Journal of Politics & History 58 (2012), 34–50. Jimena Canales: «Einstein, Bergson, and the Experiment that Failed: Intellectual Cooperation at the League of Nations», in: Modern Language Notes 120 (2005), 1168–1191.

rückt. So hat Isabella Löhr die Strukturen internationaler Zusammenarbeit im Bereich der geistigen Eigentumsrechte herausgearbeitet.[48] Anna-Katharina Wöbse hat in ihre Studie über den Weltnaturschutz auch die Arbeit der CICI und des Instituts in Paris einbezogen.[49] Anna Maria Ducci beschäftigt sich mit den Aktivitäten des Instituts zum Schutz von Kunstwerken in der Zwischenkriegszeit.[50] Die Beziehung südamerikanischer Länder mit den Institutionen für geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds stehen im Mittelpunkt der Arbeiten von Corinne Pernet[51] und Juliette Dumont[52].

Darüber hinaus entstehen an den Universitäten Heidelberg und Basel verschiedene Arbeiten, die sich mit weiteren Arbeitsgebieten der Organisation für geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds beschäftigen.[53] In jüngster Zeit zeichnet sich ein Trend ab, vermehrt die Geschichte der UNESCO zu betrachten. Zahlreiche der vor dem Zweiten Weltkrieg konzipierten Projekte wurden durch die UNESCO wie-

---

48 Löhr: Globalisierung.

49 Anna-Katharina Wöbse: Weltnaturschutz. Umweltdiplomatie in Völkerbund und Vereinten Nationen 1920–1950, Frankfurt a. M. 2012.

50 Anna Maria Ducci: «Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period. The International Institute of Intellectual Cooperation at the League of Nations» in: Mark Hewitson und Matthew D'Auria (Hg.): Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917–1957, New York, Oxford 2012, 227–242.

51 Corinne A. Pernet: «In the Spirit of Harmony? The Politics of (Latin American) History at the League of Nations»: in: Alan McPherson, Yannick Wehrli (Hg.): Beyond Geopolitics: New Histories of Latin America at the League of Nations, Albuquerque 2015, 135–153. Id.: «Twists, Turns and Dead Alleys: The League of Nations and Intellectual Cooperation in Times of War», in: Journal of Modern European History 12 (2014), 342–358.

52 Juliette Dumont: Le Brésil et l'Institut International de Coopération Intellectuelle (1924–1946). Le pari de la diplomatie culturelle, Paris 2009. Id.: «De la coopération intellectuelle à la diplomatie culturelle. Le parcours du Brésil dans l'entre-deux-guerres», in: Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 99 (2012), 217–38.

53 Takashi Saikawa: From Intellectual Co-operation to International Cultural Exchange: Japan and China in the International Committee on Intellectual Co-operation of the League of Nations, 1922-1939, Heidelberg 2016, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/20294/ (16.7.2016). Abgeschlossen und im Erscheinen ist: Lukas Cladders: Kunstrestitution nach dem Ersten Weltkrieg. Die Neuverhandlung europäischer Identität. Im Entstehen sind: Maya Okdua: Eine transkulturelle Geschichte der internationalen Organisationen: Japan und der Völkerbund. Christopher Blundell: Imperialist Influences versus Internationalist Initiatives: Archaeological Practice and Power Play at the Office International des Musées, with Particular Focus upon the International Conference on Excavations, Cairo 1937. Darüber hinaus beschäftigen sich die Doktorierenden des Projekts am Exzellenzcluster «Asia and Europe in a Global Context» mit der Rolle «subalterner» Diplomaten im Völkerbund www.asia-europe.uni-heidelberg.de/de/forschung/a-governance-administration/a13-subaltern-diplomacy.html (29.2.2016), so beispielsweise Benjamin Auberer in seinem Projekt: Subaltern Diplomats. Diplomacy from the stenographers and typists desk. Für weitere Informationen zu diesen Projekten, vgl. www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/zegk/histsem/forschung/ls_herren_promotionen.html (29.2.2016).

der aufgenommen und schliesslich realisiert. Dies wird besonders im Bereich des Welterbes/Global Heritage und der sogenannten Gemeingüter deutlich.[54]

Das Interesse am Völkerbund ist nur ein Teil des allgemeineren Interesses an der Arbeit internationaler Organisationen. Anders als die Studien zum Völkerbund, die meist auf die Resultate der zahlreichen Kommissionen fokussieren, steht in den Publikationen zu internationalen Organisationen das Zustandekommen und die Arbeit von Netzwerken ebenso im Mittelpunkt wie deren Verhältnis zur offiziellen staatlichen Aussenpolitik.[55] Madeleine Herren untersuchte in «Hintertüren zur Macht» das Zusammenspiel zwischen Internationalismus und Aussenpolitik in Belgien, der Schweiz und den USA sowie gemeinsam mit Sacha Zala die Rolle internationaler Kongresse und Organisationen für die schweizerische Aussenpolitik.[56] In den letzten Jahren erschienen vermehrt zusammenfassende Darstellungen, die die internationale Zivilgesellschaft betrachteten, darunter Glenda Slugas «Internationalism in the Age of Nationalism», Marc Mazowers «Governing the World» und Daniel Gormans «The Emergence of International Society».[57] Auffällig im letztgenannten Buch ist die Betonung verwandter historiographischer Kategorien, in erster Linie des Empires und der transatlantischen Beziehungen.

Transnationale Expertennetzwerke bilden ein drittes Forschungsfeld. Anders als auf internationale Organisationen spezialisierte Studien, beschränken sich diese nicht nur auf institutionell geprägte Austauschprozesse, sondern ziehen auch

---

54 Aurélie Élisa Gfeller: «Negotiating the Meaning of Global Heritage: ‹Cultural Landscapes› in the UNESCO World Heritage Convention, 1972–1992», in: Journal of Global History 8 (2013), 483–503. Andrea Rehling, Isabella Löhr (Hg.): Global Commons – Anspruch und Legitimation der «Gemeingüter» als Erbe der Menschheit nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2014 www.degruyter.com/viewbooktoc/product/429019 (29.2.2016). Andrea Rehling: «Universalismen und Partikularismen im Widerstreit. Zur Genese des UNESCO-Welterbes», in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011), 414–436. Zur UNESCO im Allgemeinen: Chloé Maurel: L'UNESCO de 1945 à 1974, Paris 2006, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00848712/ (29.2.2016). Konkret mit der Rolle von Musik in der UNESCO beschäftigt sich: Anaïs Fléchet: Le Conseil International de la Musique et la politique musicale de l'UNESCO, in: Relations internationales 156 (2013), 53–71.

55 Madeleine Herren (Hg.): Networking the International System. Global Histories of International Organizations, Heidelberg 2014. John Boli, George M. Thomas (Hg.): Constructing World Culture. International Nongovernmental Organizations since 1875, Stanford 1999. Iriye: Global Community. International Organization.

56 Madeleine Herren: Hintertüren zur Macht. Internationalismus und modernisierungsorientierte Außenpolitik in Belgien, der Schweiz und den USA 1865–1914, München 2000. Id., Sacha Zala: Netzwerk Aussenpolitik. Internationale Kongresse und Organisationen als Instrumente der schweizerischen Aussenpolitik 1914–1950, Zürich 2002. Ausserdem grundlegend als einleitendes Handbuch Madeleine Herren: Internationale Organisationen seit 1865. Eine Globalgeschichte der internationalen Ordnung, Darmstadt 2009.

57 Glenda Sluga: Internationalism in the Age of Nationalism, Philadelphia 2013. Marc Mazower: Governing the World. The History of an Idea, London 2012. Daniel Gorman: The Emergence of an International Society in the 1920s, New York 2012.

bilaterale Kontakte in die Analyse mit ein.[58] Dass auch Musik innerhalb dieser Arbeiten betrachtet wird, resultierte bisher meist aus dem Interesse, die Geschichte einer bestimmten, meist noch existierenden Institution aufzuarbeiten. Beispiele hierfür sind Bjarne Rogans Arbeiten[59] über die Internationale Gesellschaft für Ethnologie und Folklore, die aus der Commission Internationale des Arts Populaires hervorgegangen ist, oder auch Anton Haefelis extensive Studie über die Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik.[60] Arbeiten, welche die Aktivitäten dieser Organisationen in einen grösseren, transnationalen Kontext einbinden, sind hingegen noch ausserordentlich selten.[61] Jüngst erschienen in der Zeitschrift «Relations Internationales» zwei Bände, die sich explizit mit dem Thema «Musique et Relations Internationales» befassten, und Artikel über die Rolle von Musik im Umfeld internationaler Organisationen enthalten.[62]

---

58 Daniel Laqua (Hg.): Internationalism Reconfigured: Transnational Ideas and Movements Between the World Wars, London 2011. Berthold Unfried (Hg.): Transnationale Netzwerke im 20. Jahrhundert. Historische Erkundungen zu Ideen und Praktiken, Leipzig 2008. Christophe Charle: Transnational Intellectual Networks: Forms of Academic Knowledge and the Search for Cultural Identities, Frankfurt 2004. Desley Deacon (Hg.): Transnational Lives: Biographies of Global Modernity, 1700–Present, Basingstoke 2010. Grace Brockington: Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle, Oxford 2009. Sebastian Conrad: Competing Visions of World Order: Global Moments and Movements, 1880s–1930s, New York 2007. Robert Frank u. a. (Hg.): Les relations culturelles internationales au XXe siècle: de la diplomatie culturelle à l'acculturation, Brüssel u. a. 2010.

59 Bjarne Rogan: «The Troubled Past of European Ethnology», in: Ethnologia Europaea 38 (2008), 66–78. Id.: «From Rivals to Partners on the Inter-War European Scene. Sigurd Erixon, Georges Henri Rivière and the International Debate on European Ethnology in the 1930s», in: Arv. Nordic Yearbook of Folklore 64 (2008), 275–324. Id.: «Folk Art and Politics in Inter-War Europe: An Early Debate on Applied Ethnology», in: Folk Life 45 (2007), 7–23. Id.: «Popular Culture and International Cooperation in the 1930s. CIAP and the League of Nations», in: Madeleine Herren (Hg.): Networking the International System. Global Histories of International Organizations, Heidelberg 2014.

60 Anton Haefeli: Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart, Zürich 1982.

61 In jüngster Zeit erschienen Anne C. Shreffler: «The International Society for Comtemporary Music and its Political Context», in: Jessica C. E. Gienow-Hecht (Hg.): Music and International History in the Twentieth Century, New York u.a. 2015, 58–90. Zur Rolle Edward Dents in internationalen Organisationen Annegret Fauser: «The Scholar behind the Medal: Edward J. Dent (1876–1957) and the Politics of Music History», in: Journal of the Royal Music Association 139 (2014), 235–260. Zu internationalen Ausstellungen mit musikalischem Bezug Daniel Laqua: «Exhibiting, Encounterin and Studying Music in Interwar Europe: Between National and International Community», in: Carols Reijnen, Marleen Rensen (Hg.): European Encounters. Intellectual Exchange and the Rethinking of Europe 1914–1945, Amsterdam u.a. 2014, 207–224. An der Universität Bern beschäftigt sich ausserdem ein Forschungsprojekt unter der Leitung von Cristina Urchueguía mit der Internationalen Musikausstellung von 1892, vgl. Emergence of 20th Century Musical Experience, vienna1892.unibe.ch/ (1.11.2016).

62 Antoine Marès, Anaïs Fléchet (Hg.): Musiques et relations internationales (= Relations internationales 154/155 (2013)). Carl Bouchard: «‹Formons un chœur aux innombrables voix›.

Während die Musik somit in der weiterhin stark diplomatie- und politikgeschichtlich geprägten Forschung zu internationalen Organisationen wenig Beachtung findet, wird ihr derzeit im Rahmen einer breit angelegten Gesellschaftsgeschichte grosses Interesse entgegengebracht. Der hohen Mobilität von Musikern entsprechend liegt hier ein besonderer Akzent auf musikalischen Transfers. Nachdem Jürgen Osterhammel gemeinsam mit Sven Oliver Müller 2012 einen eigenen Band über «Geschichtswissenschaft und Musik» herausgegeben hat, kann angenommen werden, dass sich dieser Trend in Zukunft fortsetzen wird.[63] Diesen hatte Müller bereits 2007 im «Journal of Modern European History» mit einen Band über «Musik als nationale und transnationale Praxis im 19. Jahrhundert» eingeläutet. Genannt werden müssen in diesem Kontext ausserdem die Arbeiten von Philipp Ther zum Operntheater im transnationalen europäischen Kontext.[64] Eine wichtige Rolle in diesen Arbeiten spielen Orte öffentlicher, meist bürgerlicher Musikpraxis. Diese Formen der Institutions- und Rezeptionsgeschichte binden Musik als gesellschaftliches Phänomen so ein, dass sie mit den üblichen von Historikerinnen und Historikern verwendeten Schrift- und Bildquellen auch im Hinblick auf ihren performativen Aspekt analysiert werden kann, ohne dass auf Musik, überliefert als Notation, selbst eingegangen werden muss.

Es überrascht kaum, dass die geschichtswissenschaftliche Forschung bisher neben den Transfers von Musik nationale Aspekte besonders berücksichtigt hat.[65]

Hymnes et chantes pour la paix soumis à la Société des Nations», in: Relations Internationales 155 (2013), 103–120.

63 Sven Oliver Müller, Jürgen Osterhammel (Hg.): Geschichtswissenschaft und Musik (= Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft 38 (2012)). Für eine Publikationsübersicht des MPFG «Gefühlte Gemeinschaften? Emotionen im Musikleben Europas» (2010–2015), https://www.mpib-berlin.mpg.de/de/forschung/max-planck-forschungsgruppen/mpfg-gefuehlte-gemeinschaften/publikationen (29.2.2016).

64 Peter Stachel, Philipp Ther (Hg.): Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas, München u. a. 2009. Philipp Ther: Kulturpolitik und Theater: Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich, München 2012. Id.: In der Mitte der Gesellschaft: Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914, Wien 2006.

65 Philip V. Bohlman: Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe, New York u. a. 2011. Id.: The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History, Santa Barbara 2004. Celia Applegate, Pamela Maxine Potter: Music and German National Identity, Chicago 2002. Benjamin W. Curtis: Music Makes the Nation. Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe, Amherst 2008. Sven Oliver Müller: Demarcation and Exchange: «National» Music in 19th Century Europe, München 2007. Celia Applegate: «The Internationalism of Nationalism: Adolf Bernhard Marx and German Music in the Mid-Nineteenth Century», in: Journal of Modern European History 5 (2007), 139–159. Barbara Eichner: History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity, 1848–1914, Woodbridge 2012. Dorothea Redepenning: «‹…unter Blumen eingesenkte Kanonen…› Substanz und Funktion nationaler Musik im 19. Jahrhundert», in: Annette Kreutziger-Herr: Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1998, 225–245. Marina Frolova-Walker: Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin,

In erster Linie hat das Zusammenspiel zwischen Musik und staatlicher Interessenspolitik dabei die Aufmerksamkeit der geschichtswissenschaftlichen Forschung geweckt und in der Folge Musik ebenso als Propagandamittel wie auch als Mittel der diplomatisch intendierten Völkerverständigung untersucht.[66] Im Gegensatz zum Ansatz der vorliegenden Arbeit, die den Austausch von Musik auf einer internationalen Ebene betrachtet, fokussieren Artikel aus dem diplomatiegeschichtlichen Kontext meist auf Prozesse, die von einem bestimmten Land – derzeit oft die USA – ausgehen. Einen weiteren wichtigen Schwerpunkt dieser Arbeiten bilden Studien zur Musik in Diktaturen und während des Kalten Kriegs.[67] Einen wichtigen Aspekt steuern Studien bei, die in diesem Kontext die Rolle der zeitgenössischen musikwissenschaftlichen Diskurse einbeziehen, wie dies beispielsweise Pamela Potter in «Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich» getan hat.[68] In diesem Umfeld sind ausserdem die Studien anzusiedeln, die sich mit der Rolle der Musikwissenschaft im «Dritten Reich»

New Haven 2008. Jane F. Fulcher: The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France, 1914–1940, Oxford u. a. 2005. Matthew Gelbart: «Nation, Folk, and Music History in the Finale of Brahms's First Symphony», in: Nineteenth Century Studies 23 (2009), 57–85. Axel Körner: «Opera and Nation in Nineteenth Century Italy. Conceptual and Methodological Approaches», in: Journal of Modern Italian Studies 17 (2012), 393–399. Jann Pasler: Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France, Berkeley 2009. Richard Taruskin: «Non-Nationalists and Other Nationalists», in: 19th Century Music 35 (2011), 132–143. Hans Weisethaunet: «Historiography and Complexities: Why is Music ‹National›?», in: Popular Music History (2007), 169–199. Tomi Mäkelä (Hg.): Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland, Hamburg 1997. Harry White (Hg.): Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800–1945, Cork 2001.

66 2012 erschienen hierzu unter anderem zwei Themenschwerpunkte in den folgenden Zeitschriften: David R. M. Irving (Hg.): Music and Diplomacy (= Early Music 40, 3 (2012)); «Special Forum: Musical Diplomacy. Strategies, Agendas, Relationships», in: Diplomatic History 36 (2012), 17–75. Grundlegend: Gienow-Hecht, Sound Diplomacy.

67 Elizabeth Janik: Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin, Leiden u. a. 2005. Mark Carroll: Music and Ideology in Cold War Europe, Cambridge u. a. 2003. Rachel Beckles Willson: Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music During the Cold War, Cambridge u. a. 2007. Lisa E. Davenport: Jazz Diplomacy. Promoting America in the Cold War Era, Jackson 2009. W. Anthony Sheppard: «Continuity in Composing the American Cross-Cultural: Eichheim, Cowell, and Japan», in: Journal of the American Musicological Society 61 (2008), 465–540. Boris Belge: «From Peace to Freedom: How Classical Music Became Political in the Soviet Union, 1964–1982», in: Ab Imperio 2 (2013), 279–297. Penny M. von Eschen: Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War, Cambridge, Mass. 2006. Andrea Franzius: «Forging Music into Ideology: Charles Seeger and the Politics of Cultural Pluralism in American Domestic and Foreign Policy», in: Amerikastudien 56 (2011), 347–379.

68 Pamela Potter: Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich, New Haven 1998.

auseinandersetzen.[69] Die Betonung des Nationalen war jedoch über lange Zeit so dominant, dass Forschungen zum 19. und 20. Jahrhundert neue Blickwinkel gerade erst wieder entdecken und nun explizit auf Grenzüberschreitungen hinweisen und diese untersuchen.[70] In jüngster Zeit gewinnt auch das Empire in der musikwissenschaftlichen Forschung als Analysekategorie an Bedeutung.[71] Von grossem Interesse können in diesem Kontext auch grenzüberschreitende Künstlerbiographien sein.[72]

Das derzeit gute Verhältnis zwischen Geschichts- und Musikwissenschaft beruht auf einer gegenseitigen Annäherung. Auf den ersten Blick scheint dieser Schritt für die Geschichte aufgrund des musikalischen Quellenmaterials komplizierter zu sein. Auf den zweiten Blick wird jedoch deutlich, dass sich auch am methodischen Grundverständnis der Musikwissenschaft etwas geändert hat, damit eine disziplinäre «Schengen-Zone» entstehen konnte.[73] Unter dem Stichwort «New Musicology» vollzog und vollzieht sich seit den 1980er Jahren ein Wandel, der eine Vielzahl neuer kulturwissenschaftlicher Ansätze explizit auch für die Musikwissenschaft nutzbar gemacht hat und die Analyse musikalischer Werke noch stärker in sozial- und kulturwissenschaftliche Entwicklungen einbindet als zuvor schon üblich.[74]

---

69 Isolde von Foerster u. a. (Hg.): Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000), Mainz 2001. Allgemeiner mit der Musikwissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftig sich: Anselm Gerhard (Hg.): Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin. Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, Stuttgart 2000.

70 So schlägt Silke Leopold beispielsweise vor, «das Migrantendasein nicht als defizitär, sondern als musikalische Identität zu begreifen.» Silke Leopold: «Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen», in: Sabine Ehrmann-Herfort, Silke Leopold (Hg.): Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte, Kassel u.a. 2013, 30–39, hier 39. Dana Gooley u. a.: «Cosmopolitanism in the Age of Nationalism 1848–1914», in: Journal of the American Musicological Society 66 (2013), 523–529.

71 Ronald Radano, Tejumola Olaniyan (Hg.): Audible Empire. Music, Global Politics, Critique, Durham 2016.

72 Das Aufeinandertreffen vielfältiger Formen biographischer Grenzüberschreitungen wird zum Beispiel besonders deutlich in: Joachim Steinheuer, Rohan de Saram: Conversations, Hofheim 2013.

73 Celia Applegate: «Introduction: Music Among the Historians», in: German History 30 (2012), 329–349, hier 329.

74 Zu den wichtigsten frühen Vertretern der New Musicology zählen neben Joseph Kerman auch Susan McClary, Gary Tomlinson, Lawrence Kramer und Rose Subotnik. Die Zahl der Publikationen zum Thema ist gross, zu den wichtigen Publikationen gehört: Joseph Kerman: Contemplating Music. Challenges to Musicology, Cambridge 1986. Eine Zusammenfassung der Diskussionen findet sich unter anderem in: Giles Hooper: The Discourse of Musicology, Aldershot u. a. 2006, 5–40. Zum «gescheiterten» Transfer der New Musicology nach Deutschland vgl. Sophie Bertone, Wolfgang Fuhrmann, M. J. Grant: «Was ist neu an New Musicology», in: Rebekka Habermas, Rebekka von Mallinckrodt (Hg.): Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften, Göttingen 2004, 107–122.

Auf diesem Weg kam eine Reflexion über die eigenen Methoden in Gang. Nicht nur die Methoden der musikalischen Analyse[75] wurden hinterfragt, sondern auch die der zugrunde liegenden Konzepte, beispielsweise des musikalischen Kanons[76] oder des Kunstwerks.[77] Damit einher ging ein neues Interesse an den vielfältigen musikalischen Ordnungskategorien und Fragen von Inklusion und Exklusion, das auch die Musikethnologie einbezog.[78]

In diesem Kontext ist es wesentlich, zwischen neuen Ansätzen zu unterscheiden, die sich mit Musik beschäftigen, und solchen, die sich mit der spezifischen Musikhistoriographie und der Geschichte des Fachs auseinandersetzen. Philip V. Bohlman hat 1993 in seinem Aufsatz «Musicology as Political Act» auf die methodischen Implikationen im Hinblick auf das Verhältnis von Musikwissenschaft, Musik und Politik hingewiesen und konstatiert, dass der «act of essentializing music, the very attempt to depoliticize it, has become the most hegemonic form of politicizing music.»[79] Als einen der grundlegenden Akte musikalischer Essentialisierung nennt er die Notation von Musik, weil durch sie Musik aus Zeit und

---

75 Joseph Kerman: «How we Got into Analysis and How to Get out», in: Critical Inquiry 7 (1980), 311–331. Kofi Agawu: «How we Got out of Analysis, and How to Get Back in Again», in: Music Analysis 23 (2005), 268–286. Esteban Buch, Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (Hg.): Du politique en analyse musicale, Paris 2013.

76 William Weber: The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms, New York 2008. Id.: «The History of Musical Canon», in: Nicholas Cook, Mark Everist (Hg.): Rethinking Music, New York u. a. 2001², 336–355. Id.: «Consequences of Canon: The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music», in: Common Knowledge 9 (2003), 78–99. Colin Eatock: «The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance», in: 19th Century Music 34 (2010), 87–105. Peter Burkholder: «Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years», in: Journal of Musicology 2 (1983), 115–134. Anselm Gerhard: «‹Kanon› in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche», in: Archiv für Musikwissenschaft 57 (2000), 18–30. Katherine Bergeron, Philip V. Bohlman (Hg.): Disciplining Music. Musicology and its Canons, Chicago 1992.

77 Lydia Goehr: The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music, New York 2007. Id.: «Im Schatten des Kanons», in: Hermann Danuser, Herfried Münkler (Hg.): Kunst, Fest, Kanon: Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur, Schliengen 2004, 125–146. Ruth Katz: A Language of Its Own. Sense and Meaning in the Making of Western Art Music, Chicago 2009.

78 Laurent Aubert: The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age, Burlington 2007. Matthew Gelbart: The Invention of «Folk Music» and «Art Music»: Emerging Categories from Ossian to Wagner, New York 2007. Stephen Blum: Ethnomusicology and Modern Music History, Urbana 1993. Georgina Born (Hg.): Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music, Berkeley 2000. Jonathan Bellman: The Exotic in Western Music, Boston 1998. Timothy Taylor: Beyond Exoticism: Western Music and the World, Durham 2007. Zur Rolle von Musik und Politik vgl. ausserdem Matthew Gardner, Hanna Walsdorf (Hg.): Musik – Politik – Identität, Göttingen 2016.

79 Philip V. Bohlman: «Musicology as a Political Act», in: Journal of Musicology 11 (1993), 411–436, hier 419.

Raum ihrer Ausführung gelöst werde. Notiert werde Musik analysierbar und damit klassifizierbar – eine weitere Stufe des Prozesses, den Bohlman als Essentialisierung bezeichnet. Als weiteren Faktor nennt er die Suche nach einer authentischen Form. In dieser von der Wissenschaft essentialisierten Form sei Musik «a construction of the Western image of itself. Other peoples can be fitted to this system, but they must march in Hegelian fashion through history toward the Western privilege accorded by Central Europe itself.»[80] Für die Musikwissenschaft schliesst Bohlman daraus, dass sich diese der eigentlichen Musik in ihrer physischen und politischen Existenz zuwenden sollte.[81] 2010, fast 20 Jahre nach Bohlmans Überlegungen, beschäftigte sich Georgina Born ebenfalls mit disziplinären Inklusions- und Exklusionskriterien. Sie griff Bohlmans Thesen auf und fokussierte auf die Frage, was überhaupt als Musik angesehen werde. Damit verband sie Überlegungen darüber, ob gesellschaftliche Zusammenhänge innermusikalische und/oder aussermusikalische Phänomene seien und welche Konsequenzen diese Trennung auf die Frage hatte, welche Musik erforschenswert sei. Damit spielt Born unter anderem auf die Dominanz elitärer westlicher Musikkonzepte innerhalb der Musikwissenschaft an.[82] Während Bohlman allgemein auf die historische Entwicklung musikwissenschaftlicher Herangehensweisen verweist, wünscht Born zusätzlich ein Hinterfragen der Herausbildung unterschiedlicher subdisziplinärer Grenzen und musikalischer Kategorien, die der von ihr entwickelte Ansatz der relationalen Musikwissenschaft überwinden möchte.[83]

Durch diese historiographischen Reflexionen innerhalb der Musikwissenschaft eröffnen sich für Historikerinnen und Historiker wiederum neue Möglichkeiten für die Beschäftigung mit Musik. Neben der Rezeption von Musik in der Gesellschaft können nun auch Prozesse und spezifische Phasen der Essentialisierung von Musik historisch untersucht und kontextualisiert werden. Durch die Analyse diskursiver Beschreibungen von Musik und der dahinterstehenden, meist europäischen Kategorien, wird es möglich, Nationalismus und Eurozentrismus zu erkennen und offenzulegen.

AUFBAU DER ARBEIT

Zwei Dinge haben die musikalische Welt, wie wir sie in Europa heute kennen, geprägt: Der romantisch-nationale Diskurs des 19. Jahrhunderts und die Aufnahmetechnologien des 20. Jahrhunderts. Bis heute gilt das Konzerthaus und sein Reper-

80 Bohlman: Musicology, 426.

81 Ibid., 436.

82 Georgina Born: «For a Relational Musicology. Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn», in: Journal of the Royal Musical Association 135 (2010), 205–243, hier 208 f. und 226.

83 Grundlegend hinterfragen möchte Born zwei Dinge: «What music is» und «What counts as music to be studied». Ibid., 208 f.

toire als der Inbegriff eines kulturell hochstehenden, meist staatlich geförderten Musikkults, der im deutlichen Gegensatz zum Versuch der Musikwirtschaft steht, durch regelmässig stattfindende Neu- und Umkategorisierungen sowie Binnendifferenzierungen Innovation zu generieren und neue Märkte zu erschliessen. Die grosse Schnittmenge beider Bereiche ist der Kanon klassischer Musik, der sich seit der Frühphase der Tonaufnahme gerade dadurch vermarkten lässt, dass er sich an das Konzerthausprogramm anlehnt und musikalisches Allgemeinwissen darstellt. Als Aufnahme ist er jedoch nicht mehr an einen Aufführungskontext gebunden und lässt vom Wohnzimmersessel aus jeden an vermeintlicher gesellschaftlicher Exklusivität teilhaben, der sich Aufnahmen und Abspielgeräte leisten kann.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts trafen romantisch-nationaler Diskurs und Aufnahmetechnologien aufeinander. Diese Situation war prägend für die Arbeit der hier betrachteten internationalen Organisationen. Daher widmet sich das erste Kapitel dem musikalischen Nationalismus und das zweite Kapitel den technologischen Innovationen sowie den Anfängen der Vermarktung von Musikaufnahmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt des ersten Kapitels stehen die grossen europäischen Ordnungskategorien, die im 19. Jahrhundert etabliert wurden, allen voran die Unterscheidung in Kunstmusik und Volksmusik. Es wird gezeigt werden, wie die Musik der ländlichen Regionen gesammelt und mit eigenen ästhetischen Werten aufgeladen wurde. Auf dieser Basis war es möglich, das Konzept einer ‹natürlichen› nationalen Musik zu entwickeln, das sich auf die Kunstmusik übertragen liess. Damit waren die Weichen gestellt für einen historistischen Musikkanon und eine bürgerlich-nationale gehobene Musikkultur, die sich von der eher transnational geprägten älteren höfischen Musikkultur unterschied. Neben dieser Projektion nationaler Vorstellungen auf Musik soll auch die Destillation nationaler Eigenarten aus der Musik betrachtet werden. Derartig konfiguriert konnten diese Eigenarten auch auf Komponisten übertragen werden. Als Medien dieses Wissens über Musik dienten dann beispielsweise Enzyklopädien und Konversationslexika, deren Beitrag zur Etablierung nationaler Schemata ebenfalls im ersten Kapitel untersucht wird.

In die Hochphase dieses musikalischen Nationalismus fiel die Erfindung der Tonaufnahme. Diese Innovation stellte die bisher gewonnenen musikalischen Kategorien auf eine Bewährungsprobe. Bemerkenswert ist hierbei, dass die Aufnahmetechnik hauptsächlich zur Reproduktion von bekannten Klängen und nicht zu ihrer genuinen Erzeugung genutzt wurde. Dieser Aspekt ist symptomatisch für die im zweiten Kapitel beschriebenen Entwicklungen. Zwar zeigten sich immer wieder Innovations- und Internationalisierungsmöglichkeiten, in der Langzeitperspektive dominierten jedoch kleinräumige Lösungen, die konservative Wertvorstellungen von Musik untermauerten. Die kleinräumigen Lösungen manifestierten sich ausserdem in der Fokussierung auf lokale Märkte. So agierten beispielsweise die grossen Schallplattenfirmen global, indem sie in jedem Land Tochterunternehmen gründeten und unbespielte Plattenrohlinge weltweit zirkulieren liessen.

Waren diese jedoch mit Musik bespielt, beschränkte sich die Mobilität schlagartig, und die Tonträger waren nur noch auf dem für sie bestimmten regionalen Markt erhältlich. Von den Schallplattenfirmen umso glamouröser beworben wurden die wenigen als internationale Stars inszenierten Interpretinnen und Interpreten, die sich alle in erster Linie dadurch auszeichneten, dass sie den Kanon klassischer, westlicher Musik, von der Klaviersonate bis zur Opernarie, bedienten.

In die frühe Phase dieses Medienwandels fiel 1899 die Gründung der Internationalen Musikgesellschaft, die im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht. Diese erste grössere und über 15 Jahre sehr aktive Vereinigung orientierte sich an den bereits etablierten staatlichen internationalen Organisationen und prägte ihrerseits strukturell und personell spätere Kooperationen im musikalischen Bereich. Gleichzeitig lässt sich an ihr das gesamte Spektrum des Spannungsfelds von Internationalisierung, Nationalisierung, disziplinärer Standardisierung und Politisierung zeigen. Die kontinuierlich erscheinenden Publikationen der Gesellschaft waren eine wichtige Plattform für den internationalen Austausch. Ihr grenzüberschreitender Anspruch zeigte sich nicht nur in der internationalen Auswahl der Autoren, sondern auch in einer konsequent verfolgten Mehrsprachigkeit. Der Schwerpunkt der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» lag zunächst auf allgemeinen musikalischen Themen, fokussierte dann aber schon bald auf verschiedene Aspekte der Musikwissenschaft, bis schliesslich die historisch ausgerichtete Musikwissenschaft dominierte. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich bei den internationalen Kongressen der Gesellschaft beobachten, deren Gastgeber zunehmend Möglichkeiten zur staatlichen Repräsentation suchten und die Musik des Gastgeberlandes die Rahmenprogramme dominieren liessen. Die formelle Auflösung der Gesellschaft zu Beginn des Ersten Weltkriegs, nur wenige Wochen nach dem letzten internationalen Kongress, und die Bemühungen zur Wiederaufnahme der Aktivitäten in den Kriegs- und Nachkriegsjahren zeigen ebenfalls, wie eng nationale Vorurteile, internationale Hoffnungen sowie politische und disziplinäre Rahmenbedingungen die Kooperationen beeinflussten.

Nach dem Ersten Weltkrieg betrat mit dem Völkerbund ein neuer und mächtiger Akteur die internationale Arena. Im Mittelpunkt des vierten Kapitels stehen seine Institutionen für geistige Zusammenarbeit: Die Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, ihre Unterorganisationen sowie das Institut International de Coopération Intellectuelle in Paris. Ähnlich wie in anderen Arbeitsgebieten des Völkerbunds gelang es auch im musikalischen Bereich nur langsam, die vielfältigen Erwartungshaltungen von Diplomatie, Wissenschaft, Industrie und Zivilgesellschaft zu befriedigen. Während auf der einen Seite zahlreiche Idealisten dem Völkerbund Vorschläge machten, wie man mit grenzüberschreitenden musikalischen Aktionen zur Völkerverständigung beitragen könnte, beschäftigten sich die Völkerbundsfunktionäre in ihrer Kommissionsarbeit unter anderem mit der Neufestlegung der Schwingungszahl des international verbindlichen Stimmtons. Die Besonderheiten der Organisationen des Völkerbunds erklären sich durch ihr

Zustandekommen im Rahmen der Initiative einer bestehenden internationalen Institution. Anders als in disziplinär ausgerichteten internationalen Organisationen bestand von Anfang an ein politisches Interesse an ihrer Arbeit, andererseits fehlten aber zunächst belastbare Netzwerke in der Scientific Community. Daher soll in diesem Kapitel ein analytischer Fokus auf der Schnittstelle zwischen Völkerbundsinstitutionen und externen Kooperationspartnern liegen. Welche Folgen hatte dies für nationale Einteilungen und disziplinäre Standards, wurden diese durch die Institutionen des Völkerbunds in Frage gestellt, gestärkt oder umkonfiguriert? Durch diese Fragestellung können Erkenntnisse darüber gewonnen werden, wie sich Denken über Musik änderte, wenn auf institutioneller Ebene sowohl ein internationaler Fokus als auch ein direkterer Zugang zu politischer Macht gegeben war.

Das folgende Kapitel über die Commission Internationale des Arts Populaires schliesst direkt an die im Kapitel über den Völkerbund gewonnenen Erkenntnisse an. Die vom Völkerbund lancierte Initiative zur Erforschung der Volkskunst wurde ein ungewollter Selbstläufer. Die volkskundlichen Experten engagierten sich so umfassend, dass seitens des Völkerbunds Massnahmen ergriffen wurden, dieses Engagement zu kanalisieren. Mit allen Mitteln sollte verhindert werden, dass die teilweise nationalistisch motivierten Interessen der Forscher mit den Zielen des Völkerbunds in Verbindung gebracht werden könnten. Die Aufmerksamkeit, die so der musikalischen Volkskunde zukam, führte dazu, dass auch zunehmend aussereuropäische Staaten sich für die Aktivitäten in diesem Bereich engagierten. Von grossem Interesse sind ausserdem Situationen, in denen andere politische Institutionen den Völkerbund nachahmten. Dies lässt sich am Beispiel des 1931 in Kairo veranstalteten internationalen Kongresses für arabische Musik besonders gut zeigen. Eine zusätzliche Dimension gewinnt der Kongress in Kairo durch das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Musikkulturen. Sehr grundsätzlich wurden von den anwesenden internationalen Experten mögliche Kriterien dafür diskutiert, was die Musik im arabischen Raum gemeinsam habe und was sie mit der europäischen Musik verbinde oder aber von ihr unterscheide.

Das letzte Kapitel über die internationalen Organisationen der Komponisten geht schliesslich der Frage nach, wie sich die Diskurse über Musik im Spannungsfeld von Nationalisierung, Internationalisierung, Politisierung und disziplinärer Standardisierung auf das zeitgenössische Musikschaffen auswirkten. Anders als Musikwissenschaftler und musikalische Volkskundler beschäftigten sich die Komponisten nicht nur mit möglichen historischen Vorbildern, sondern schufen Musik, die sie in den Diskursen, die in den vorangegangenen Kapiteln dargestellt wurden, verorten mussten. Auch hier erweist sich die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts als Phase grosser Umbrüche. Lebende Komponisten mussten sich mit der neuen Dominanz des historischen Kanons auseinandersetzen und neue Wege finden, wie sie im Rahmen bestehender Traditionen einen persönlichen Stil entwickeln konnten. Besonders markant ist die Hinwendung zur sogenannten Zwölftonmusik, die konzeptionell mit dem traditionellen westlichen harmonischen System brach.

Der Zusammenschluss von Komponisten innerhalb einer internationalen Organisation war eine Möglichkeit, fehlende stilistische Einteilungsmöglichkeiten durch vermeintlich einfachere nationale Mitgliedsstrukturen zu ersetzen. Dadurch liess sich der Aufmerksamkeitsradius über lokale Kontexte hinaus erweitern und ein neues Publikum gewinnen. Diese Form der Kooperation bot aber auch neue Angriffsflächen. So sahen sich beispielsweise die Mitglieder der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) auf musikalischer Ebene dem Vorwurf ausgesetzt, eine als minderwertig empfundene internationale Musik zu komponieren, der eine nationale Rückbindung fehle. Auf institutioneller Ebene führte die starke Betonung der nationalen Mitgliedschaften dann in den 1930er Jahren zu grossen Herausforderungen, da sich ideologisch und politisch motivierte Konflikte und Grenzverschiebungen direkt auf die Strukturen der IGNM auswirkten und zur Gründung einer nationalsozialistisch geprägten Gegenorganisation führten. Eine andere Handlungsstrategie verfolgten die beiden amerikanischen Komponistenorganisationen. Deren Mitglieder, die zum Teil erst im 20. Jahrhundert aus Europa in die USA eingewandert waren, nutzten das Label ‹international›, um ein Sammelbecken zu bilden, in dem einerseits die europäische Herkunft positiv konnotiert blieb, andererseits aber auch ein Forum entstand, um die nun in Amerika komponierte Musik als amerikanische Musik zu etablieren. Ein wesentlicher Teil der Mitglieder dieser beiden Organisationen wird daher heute zu den Gründungsvätern einer amerikanischen Tradition von Kunstmusik gezählt.

Die Musik des einfachen Volks, die in der Vorstellung des 18. und 19. Jahrhunderts auf natürlichem Wege und ohne die negativen Einflüsse der Zivilisation entstanden war, wurde in der Übergangsphase von der Aufklärung zur Romantik zum Ideal erklärt, an dessen Einfachheit sich Komponisten orientieren sollten. Vorausgegangen war dieser Idealisierung eine Neukonzeption des Verhältnisses zwischen Natur und Zivilisation, die die Verklärung der Natur und natürlicher Musik zur Folge gehabt hatte. So entwickelten sich in verschiedenen europäischen Ländern zunächst rege Sammelaktivitäten, denen Neuschöpfungen von Liedern im Volksliedstil und Übernahmen von volksliedartigen Motiven in die Kunstmusik folgten. Eng verknüpft mit der Idee der Einfachheit war die Vorstellung, dass sich in der Musik auch regionale Besonderheiten und Eigenheiten manifestierten, die sich für die Konstruktion kultureller Einheiten, insbesondere der Nation, nutzen liessen. Davon ausgehend setzte sich auch in anderen musikalischen Bereichen eine Charakterisierung nach vermeintlich nationalen Kriterien durch. Gesellschaftlich wurde die nationale Herangehensweise an Musik unter anderem durch Enzyklopädien und Nachschlagewerke verbreitet und praktisch durch Zusammenschlüsse bürgerlicher Laien gefördert. Zur theoretischen und historischen Untermauerung dieser Aussagen über Musik entwickelte sich mit der Musikwissenschaft eine eigene Disziplin, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch an den Universitäten etablieren konnte. Im Folgenden sollen diese nationalen Aspekte und ihre Entwicklung in Europa genauer dargestellt werden.

Einen wichtigen Ansatz zum Umgang mit nationalen Diskursen über Musik eröffnet Philip V. Bohlmans 2010 erschienene Studie über «The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History».[84] Bohlman, Ethnomusikologe an der University of Chicago, schlägt vor, die Konstruktion nationaler Musiken als einen Prozess zu analysieren, der diskursiv zunächst in der Musik des ‹Volkes› verortet wird und sich von der Peripherie hin zum Zentrum mit seinen Institutionen elitärer Musikkultur entwickelt. Gleichsam als Sinnbild dieser Bewegung, so Bohlman, könne Bedřich Smetanas Komposition «Die Moldau» aus dem Zyklus «Mein Vaterland» angesehen werden.[85] Smetana, der von der Musikgeschichtsschreibung

84 Bohlman: European Nationalism.

85 Ibid., 84.

oft als typischer Vertreter eines tschechischen nationalen Kompositionsstils charakterisiert wird, beschrieb selbst das zugrundeliegende Programm des Stücks:

> «Diese Komposition schildert den Lauf der Moldau, ihre ersten beiden Quellchen, die kalte und die warme Moldau, die Vereinigung beider Bächlein zu einem Strom, den Lauf der Moldau über die weiten Wiesen und Haine, durch Gegenden, wo die Bewohner gerade fröhliche Gelage feiern; im nächtlichen Mondschein führen Wassernymphen ihre Reigen auf; auf nahegelegenen Felsen steigen ehrwürdige Burgen, Schlösser und Ruinen auf. Die Moldau wirbelt in den Stromschnellen zu St. Johann; strömt in breitem Flusse weiter Prag entgegen. Der Vyšehrad taucht an ihrem Ufer auf. Schließlich ergießt sie sich in der Ferne in majestätischem Flusse in die Elbe.»[86]

Dieses Kapitel folgt auch Bohlmans Idee, die nationale Musik von der Peripherie zum Zentrum hin zu betrachten, und orientiert sich dabei an Smetanas Bildern. Dementsprechend beginnt das Kapitel auf dem Land, an der vermeintlichen Quelle nationaler Musik, begibt sich dann zu transzendental mythischen Szenen nationaler Sinngebung und musikalischer Denkmäler, turbulenten diskursiven Aushandlungs- und Abgrenzungsprozessen und endet schliesslich in der Hauptstadt, in der die verschiedenen Formen des musikalischen Nationalismus voll ausgeprägt sind.

VON DEN QUELLEN DES VOLKSTUMS ZU BAUERNHOCHZEIT UND JAGD – NATIONALISMUS UND DIE ERFINDUNG DER VOLKSMUSIK

An der Wende zum 18. Jahrhundert setzte ein Wandel musikalischer Ordnungskategorien ein. Bis dahin wurde Musik in erster Linie aufgrund ihrer kirchlichen und weltlichen Funktion unterteilt, wobei sich letztere wiederum in Musik für den öffentlichen respektive privaten Gebrauch gliederte.[87] Im Zuge der Aufklärung veränderte sich zunächst die Vorstellung über das Verhältnis von Musik zu den beiden umfassenderen Konzepten Kultur und Natur.[88] Natur wurde als Vorläufer oder Gegensatz zur Zivilisation verstanden und die Musik zu beiden in Beziehung gesetzt. Musik konnte entweder noch ein Teil der Natur sein, oder aber sich schon aus ihr heraus hin zur Zivilisation entwickelt haben.[89] Infolgedessen trat die Klassifizierung in natürliche Volksmusik und zivilisierte Kunstmusik als wirkmächtiges neues Konzept neben ältere funktionale Einheiten. In diesem Kontext wurde die Herkunft der jeweiligen Musik zu einem wichtigen Faktor.[90] Besonders dominant bei dieser Unterscheidung war der Dualismus zwischen dem Fremden, das mit der

---

86 Übersetzung zitiert nach Linda Maria Koldau: Semetanas Zyklus «Mein Vaterland», Köln u.a. 2007, 50.

87 Gelbart: Invention, 15.

88 Helga de la Motte-Haber: Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik, Laaber 2000. Michael O'Dea: «Rousseau contre Rameau: Musique et nature dans les articles pour l'Encyclopédie et au-delà», in: Recherches sur Diderot et sur l'éncyclopédie. Publication Semestrielle de la Société Diderot 17 (1994), 131–148.

89 Gelbart: Invention, 56

90 Ibid., 20–27.

Natur gleichgesetzt wurde, und dem Eigenen, das als Zivilisation empfunden wurde. Potentielle Träger dieses musikalischen Anderen waren die typischen Projektionsflächen von Fremdheitsdiskursen, insbesondere der ‹Wilde›, der ‹Orientale›, aber auch eigene, als natürlicher wahrgenommene Bevölkerungsgruppen wie die Bauern auf dem Land.[91] Hinzu kam die Vorstellung einer Weiterentwicklung von Musik und damit ein historisierender Blick auf diese. Im Kontext der noch jungen anthropologischen Wissenschaften glaubten Forscher, in scheinbar der Natur noch näherstehenden Gemeinschaften Überreste verschollener eigener Musiktraditionen zu finden.

Auf solchen Konzeptionen aufbauend entfaltete sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa ein grenzübergreifender Trend zur Kritik an zeitgenössischen kultivierten Musikformen, die frivol und zu virtuos seien. Zum idealen Gegenentwurf wurde das Lied der eigenen ländlichen Bevölkerung, von der angenommen wurde, dass sie noch nicht von städtischer oder höfischer Dekadenz beeinflusst sein konnte. Etwa zur gleichen Zeit begannen in verschiedenen Ländern Europas Literaten mit der Aufzeichnung dieser – oft nur vermeintlich – alten Lieder, wobei die ersten Sammlungen sich meist auf die Wiedergabe von Texten beschränkten. In den 1760er Jahren erschienen in Schottland die «Fragments of Ancient Poetry»[92], eine Sammlung angeblich alter gälischer Gesänge. Die Sammlung, die vorgab, Gesänge des Barden Ossian zu enthalten, beruhte zwar auf älteren Modellen, war aber zum grossen Teil von James Macpherson, einem zeitgenössischen schottischen Schriftsteller, verfasst worden.[93] Dieses neu erfundene musikalische Ideal bekam in den 1770er Jahren mit seiner Klassifizierung im deutschsprachigen Raum auch einen Namen: ‹Volkslied›.[94] Erstmals taucht dieser Begriff 1773 in Johann Gottfried Herders «Von deutscher Art und Kunst: einige fliegende Blätter» auf; 1778/79 gab Herder die Sammlung «Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken»[95] heraus. Das Volkslied war in dieser Phase jedoch eine überwiegend literarische Gattung. Zu einem grossen Teil waren die Texte weder alt noch als gesungenes Lied tradiert. Wie Herders eigener Überblick zu Beginn der «Volkslieder» zeigt, war er nicht der erste und einzige, der sich mit Volkskonzepten beschäftigte, sondern einer der frühen Vertreter einer transnationalen Idee.[96]

---

91 Ralph P. Locke: Musical Exoticism: Images and reflections, Cambridge 2009.

92 Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language, Edinburgh 1760, http://digital.nls.uk/77455893 (29.2.2016).

93 Gelbart: Invention, 60–66.

94 Zur Vorgeschichte des Begriffs, vgl. Gelbart: Invention, 102–109.

95 Johann Gottfried Herder: Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken, 1, Leipzig 1778. Die Bezeichnung «Stimmen der Völker in Liedern» folgte erst in der zweiten Auflage 1807. Anders als die erste ist die zweite und nach seinem Tod erschienene Auflage nicht mehr thematisch, sondern geographisch geordnet.

96 Vgl. auch Gelbart: Invention, 102–110.

Herder steht hier als ein besonders prominentes Beispiel, das Bekanntheit durch seine Aufnahme in deutschsprachige nationale Meistererzählungen erlangt hat.[97]

Das zeitgenössisch Attraktive am Konzept des Volkslieds war die Kombination aus Universalismus – alle Völker hatten Lieder – und Partikularität: Im Lied, auch wenn es ausschliesslich als Text tradiert war, zeigten sich die besonderen Eigenschaften und Traditionen einer Nation.[98] Ebenso wie die «Fragments of Ancient Poetry» und Herders «Stimmen der Völker» enthielt auch «Des Knaben Wunderhorn», eine weitere bekannte deutsche Volksliedsammlung, die 1806 von Achim von Arnim und Clemens von Brentano herausgegeben worden war, sowohl mündlich tradierte Texte in bearbeiteter und unbearbeiteter Form als auch eigene Texte.

Wurden in national vergleichbaren Sammlungen Variationen festgestellt, so galten diese weniger als Zeichen von Differenz, sondern vielmehr als Beweis für eine eigene verbindende kreative Tradition des jeweiligen Volkes.[99] Je mehr die prinzipielle Veränderbarkeit des als Volkslied definierten Kulturguts jedoch anerkannt wurde, desto grösser wurde die Furcht vor zeitgenössischen äusseren ‹zivilisatorischen› Einflüssen, die die Träger des Volkslieds in ihrer Natürlichkeit beeinflussen würden. Diese Sorge wurde kontinuierlich als Argument für die Sammlung von Volksliedern verwendet und kam in Vorworten und Sammlungstiteln bis ins 20. Jahrhundert zur Sprache, zum Beispiel in der lothringischen Sammlung «Verklingende Weisen».[100]

Wie wichtig eine nationale Anschlussfähigkeit für die langfristige Rezeption von Volksliedsammlungen war, zeigt sich an den Sammlern und Sammlungen, die sich explizit einer möglichst breiten Palette unterschiedlicher nationaler Gesänge widmeten und bis heute weniger bekannt sind.[101] Ein Beispiel hierfür ist die Samm-

---

97 Kritisch mit der Kategorisierung Herders als Nationalist setzen sich unter anderem auseinander: Dominic Eggel, Andre Liebich, Deborah Mancini-Griffoli: «Was Herder a Nationalist», in: The Review of Politics 69 (2007), 48–78. Alan Patten: «‹The Most Natural State›. Herder and Nationalism», in: History and Political Thought 31 (2010), 657–689.

98 Gelbart fasst die Konstruktion von Traditionslinien für das schottische Beispiel prägnant zusammen: «The origin myths for Scottish music had passed from Rizzio to James I., to the minstrels, to the shepherds and milkmaids of particular eras or districts; and in the final shuffle, the focus on origins was transferred from single points in time to ‹tradition›, the process of layered but obscure development that suggested an authentic past.» Gelbart: Invention, 188 f.

99 Die Frage des Ursprungs des Volkslieds entwickelte sich im deutschsprachigen Raum im frühen 20. Jahrhundert zu einer grundsätzlichen Kontroverse darüber, ob das Volk wirklich Schöpfer der Werke sei, oder ob es sich beim Volkslied vielmehr nur um «gesunkenes Kulturgut» handelte, das aus der Sphäre der «Kunstmusik» übernommen und «zersungen» wurde. John Meier: Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen, Halle 1906. Vgl. auch Karl Nef: «Kunstlied und Volkslied», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 9 (1907), 152–155.

100 Louis Pinck (Hg.): Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder, 1–4, Metz 1926–1939. Angelika Merkelbach-Pinck und Josef Müller-Blattau (Hg.): Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder, 5, Kassel 1962.

101 Eine Studie zu Volksliedsammlungen ohne nationalen Schwerpunkt scheint ein Desiderat der Forschung zu sein.

lung «Nationalgesänge» des Heidelberger Juristen und Chorleiters Anton Friedrich Justus Thibaut, die sehr wahrscheinlich in den 1820er und 1830er Jahren entstand. Ihre drei Bände enthielten insgesamt 97 Stücke. Deren Herkunftsbezeichnungen verdeutlichen Thibauts Interessen an einer möglichst breiten Sammlung: beispielsweise waren 29 «Irländisch», 15 «Schottisch», 14 «Englisch-Walisisch», 6 «Dänisch», 5 «Indisch». Auch die «Südseeinseln», «Maurisch», «Bengalisch» oder «Hundustanisch» [sic!] waren jeweils einmal vertreten.[102] Die Besonderheit an Thibauts Sammlung ist, dass sie zu dieser Zeit bereits Texte – meist in deutscher Übersetzung – und Melodien überlieferte. Obwohl sie zeitgenössisch durch die praktische Verwendung in Thibauts Singverein eine gewisse Bekanntheit erlangte, geriet die Sammlung im 20. Jahrhundert weitgehend in Vergessenheit.[103] Der heute im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg erhaltene Bestand wurde erst im Jahr 2011 im Rahmen einer Magisterarbeit ediert.[104]

Im 19. Jahrhundert wurde es zunehmend üblich, die gesammelten Texte – und immer häufiger auch Melodien – abzuändern, zu bearbeiten, in eigene Kompositionen aufzunehmen oder aber eigene Kompositionen ‹im Volkston› anzufertigen.

Manche Sammlungen, wie beispielsweise «Deutsche Lieder für Jung und Alt»[105], bestanden schliesslich kaum noch aus gesammelten Texten, sondern enthielten Gedichte, die sich am Duktus des Volkslieds und seiner positiv konnotierten Natürlichkeit orientierten und von wichtigen Autoren der Zeit, wie Friedrich Schlegel, Ludwig Uhland oder Johann Wolfgang von Goethe, verfasst worden waren.[106]

Die Behandlung der dazugehörigen Melodien nahm einen ähnlichen Verlauf. Nachdem die ersten Volksliedsammlungen nur mit Text erschienen waren, folgten Sammlungen mit Noten, zum Beispiel 1838 Ludwig Erks «Deutsche Volkslieder mit ihren Singweisen» oder das 1842 herausgegebene «Singvögelein», das bis 1902 1,2 Millionen Mal verkauft worden war.[107] Betrachtet man die Lieder des «Singvögelein», darunter «O du fröhliche», «Der Mond ist aufgegangen» oder «Heil dir im Siegerkranz», so fällt auf, dass dort sowohl der Verfasser als auch der Komponist[108] genannt wurden und es sich bei diesen um Zeitgenossen Erks handelte. Die postulierte Einfachheit des Volkslieds war zum Vorbild für Neukompositionen geworden, deren Orientierung an der Natur positive Auswirkungen auf die

102 Ulrike von Koch: Anton Friedrich Justus Thibaut – Nationalgesänge. Edition und Besprechung einer Volksliedsammlung, Magisterarbeit, Heidelberg 2011, 37.

103 Ibid., 63.

104 Ibid.

105 Carl Groos, Bernhard Klein (Hg.): Deutsche Lieder für Jung und Alt, Berlin 1818.

106 Goethe hatte selbst im Elsass Volkslieder gesammelt. Vgl. Louis Pinck (Hg.): Volkslieder von Goethe im Elsaß gesammelt, Saarbrücken 1935.

107 Max Friedländer: «Erk, Ludwig», in: Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 48 (1904), 394–397.

108 Mit Luise Reichardts «Der Schnitter Tod» ist auch eine Komponistin in der Sammlung vertreten.

Musik im Allgemeinen haben sollte. Johann Friedrich Reichardt, einer der früheren Vertreter dieser Ansicht, schrieb 1782 im ersten Artikel des ersten Bandes der von ihm herausgegebenen Zeitschrift «Musikalisches Kunstmagazin»:

> «Noch ein Wort von Volksliedern. Sie sind wahrlich das, worauf der wahre Künstler, der die Irrwege seiner Kunst zu ahnden anfängt, wie der Seemann auf den Polarstern, achtet, und woher er am meisten für seinen Gewinn beobachtet.»[109]

BURGEN UND SCHLÖSSER IM MONDSCHEIN – NATIONALE TRANSZENDENZ DER KUNSTMUSIK

Die Entwicklungen des Volksliedkonzepts bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts bildeten kein abgeschlossenes Phänomen, sondern beeinflussten auch die sogenannte Kunstmusik, die durch die Diskurse um ‹natürlich› gewachsene Musik des 18. und 19. Jahrhunderts zunehmend getrennt von anderen musikalischen Formen wahrgenommen wurde. Beeinflusst vom Ideal der Natürlichkeit orientierten sich Komponisten seit dem 18. Jahrhundert immer häufiger am Volksliedrepertoire.[110] Der individuelle Künstler sollte in der Lage sein, ‹natürliche› Vorlagen zu nutzen und diese, auch unter Missachtung bestehender ‹künstlicher› Regeln, in ‹natürliche› Kunstwerke zu verwandeln.[111] Im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelten sich schliesslich drei Formen des Umgangs mit Volkslied-Vorbildern in der Kunstmusik. Erstens die direkte Übernahme von Volksliedern als Zitate in der Komposition, zweitens die eigene ‹Erfindung› volksliedhafter Themen und schliesslich die Schaffung einer allgemeineren, als volkstümlich interpretierbaren Stimmung.[112]

Die Übernahme von Volksliedmelodien konnte neben dieser ästhetischen Funktion auch politisch instrumentalisiert werden. Wenn es gelang, die Herkunft einer bestimmten Melodie räumlich passend zu verorten, konnte daraus kulturelles Kapital für das nationale Projekt gewonnen werden.[113] Vor dem Hintergrund einer nationalen Intention bot die Verbindung von Kunstmusik mit dem Volkslied ein praktisches Mittel der Legitimation. Während es einfach war, Volkslieder über ihre Sprache einer bestimmten Sprachgruppe und somit oft auch einer erreichten/angestrebten Nation zuzuordnen, fiel dies bei rein instrumentaler Musik schwerer. Hatte der Komponist ein bekanntes Volkslied übernommen, bestand die Möglichkeit, dass die Zuhörer dieses erkennen und eine nationale Verbindung her-

---

109 Johann Friedrich Reichardt: «An junge Künstler», in: Musikalisches Kunstmagazin von Johann Friedrich Reichardt, 1 (1782) 1–7, hier 4.

110 Die Übernahme von Melodien war ein altes Phänomen, das bereits in den Cantus-Firmus Motetten der Renaissance ausserordentlich beliebt war und sich im 17. Jahrhundert in der schon toposartigen Übernahme bestimmter Melodien in unterschiedlichsten Kompositionen fortsetzte.

111 Gelbart: Invention, 203.

112 Gelbart beruft sich hier auf Bartók. Gelbart: Invention, 203. Vgl. auch Bohlman: European Nationalism, 83 f.

113 Gelbart: Invention, 24.

stellen konnten.[114] In der Oper konnte dies auch durch Rückgriffe auf mythische nationale Stoffe oder Märchen geschehen.[115] Die Komposition volksliedhafter Melodien hingegen brauchte, um in einem nationalen Kontext eingesetzt werden zu können, bereits einen diskursiven Konsens darüber, was allgemein als volksliedhaft wahrgenommen und was im speziellen Fall als charakteristisch für den Volksliedton einer bestimmten Nation betrachtet wurde, wie etwa bestimmte harmonische oder rhythmische Floskeln.

In «Die Musik des 19. Jahrhunderts», erschienen 1980 und damit drei Jahre vor Eric Hobsbawms und Terence Rangers bahnbrechendem Buch «The Invention of Tradition»[116], fasst Carl Dahlhaus die Problematiken der Erfindung musikalischer nationaler Traditionen zusammen:

> «Die Entstehung einer Nationalmusik erscheint fast immer als Ausdruck eines politisch motivierten Bedürfnisses, das eher in Zeiten der erstrebten, verweigerten oder gefährdeten als der erreichten oder gefestigten nationalen Selbständigkeit hervortritt. [...]
>
> Schließlich ist es, trotz ungezählter Bemühungen, immer noch schwierig, die nationale Substanz eines musikalischen Stils mit greifbaren Kriterien dingfest zu machen. Daß es selten gelingt, ein bestimmtes Detail – die Dudelsack-Quinte, die lydische Quarte oder ein rhythmisch-agogisches Muster – als spezifisch polnisch zu reklamieren, ohne daß es in anderen Zusammenhängen als skandinavische Eigentümlichkeit erscheint, ist noch die geringste Schwierigkeit; denn daß erst eine Konfiguration von Merkmalen, nicht ein einzelnes Merkmal, einen musikalischen Charakter kenntlich macht, gehört zu den tragenden Prinzipien einer Hermeneutik, die nicht in bloßer Stilstatistik steckenbleibt. Prekärer ist es, daß offenbar das nationale Moment, ebenso wie das programmatisch-poetische, zu den Qualitäten gehört, die zwar ästhethisch durchaus real sind, aber dem Gegenstand eher geschichtlich zuwachsen – durch eine Bündelung von Ereignissen, Umständen, Entscheidungen und Absichten –, als daß sie unwillkürlich gegeben wären.»[117]

Im deutschsprachigen Raum entwickelte sich schliesslich die Vorstellung von der Universalität ‹deutscher› Musik. Diese Musik, die das deutsche symphonische Repertoire umfasste, sei absolut autonom und zeichne sich dadurch aus, dass sie ohne jeglichen Bezug zu einem aussermusikalischen Programm auskomme.[118] Zu-

---

114 Man denke hier nur an besonders plakative Beispiele, wie Beethovens «Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria» op. 91 (komponiert 1813), in denen zur Symbolisierung der britischen Armee die beiden Hymnen «Rule, Britannia!» und «God Save the Queen» und zur Symbolisierung der französischen Truppen das französische Volkslied «Marlbrough s'en va-t-en guerre» eingesetzt werden. Auch Schumann verwendete zur Betonung des französischen Patriotismus der Protagonisten im Lied «Die beiden Grenadiere» (op. 49 Nr. 1, 1840) die «Marseillaise».

115 Vgl. für Russland Dorothea Redepenning: «Nationalepos und Volksmärchen als Paradigmen der Nationaloper und der nationalen Symphonik in Rußland», in: Detlef Altenburg (Hg.): Liszt und Europa, Laaber 2008, 289–302.

116 Eric Hobsbawm, Terence Ranger (Hg.): The Invention of Tradition, Cambridge 1983.

117 Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1980, 31f.

118 Zur Verbindung zwischen Volksliedvorstellungen und universaler Musik siehe unter anderem Gelbart: Invention, 191–224. Curtis: Music makes the Nation187–228. Umfassend zur Absoluten Musik vgl. Carl Dahlhaus: «Die Idee der absoluten Musik», in: Hermann Danuser (Hg.): Carl Dahlhaus, 19. Jahrhundert I. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien, Laaber 2002, 11–128.

gespitzt formuliert, ermöglichte die Idee der aus dem deutschsprachigen Raum kommenden absoluten Musik, dass diese sich von eindeutigen nationalen Bezugnahmen lösen und gerade dadurch aber wieder als geschlossene Einheit wahrgenommen werden konnte. Diese Konstruktion war so erfolgreich, dass sie sogar die Dominanz der Sprache überwinden konnte, was sich am Beispiel des Schlusschores von Beethovens 9. Symphonie und seiner Verwendung im internationalen Kontext idealtypisch zeigen lässt.[119]

STROMSCHNELLEN UND TURBULENZEN – DISKURSE NATIONALER MUSIK

Je stärker sich nationale Zuschreibungen von Musik entwickelten, umso grösser wurde die Konkurrenz um die musikalische Vormachtstellung. Als dominant erwiesen sich dabei in erster Linie Italien, Deutschland und Frankreich. Dieser Übergang vom gleichberechtigten Nebeneinander zum kompetitiven Vergleich wird von Philip Bohlman als der Moment definiert, in dem aus nationalem Denken über Musik nationalistisches Denken über Musik wird.[120] Exemplarisch lässt sich diese Entwicklung an zwei Beispielen aus zwei Enzyklopädien zeigen, die als Indikator für das gelten können, was zur jeweiligen Zeit als Allgemeinwissen galt.[121]

Den Weg in die Enzyklopädien hatten stereotype Zuschreibungen nationaler musikalischer Besonderheiten über einen länger andauernden Expertendiskurs gefunden. Schon 1650 hatte Athanasius Kircher in seiner «Musurgia universalis» Unterschiede in der deutschen, französischen, spanischen und italienischen Musik herausgearbeitet und die jeweiligen Klimaverhältnisse als Verursacher dieser Unterschiede identifiziert.[122] Mit François Raguenets «Paralèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra»[123] waren 1702 die nationalen Unterschiede in der Oper diskutiert worden. Einem deutschsprachigen Publikum wurde Raguenets Schrift 1722 durch Johann Mattheson in seiner «Cri-

119 Vgl. Esteban Buch: La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique, Paris 1999.

120 «Nationalist music serves a nation-state in its competition with other nation-states, and in this fundamental way it differs from national music. [...] Competition shapes that cultural and political work. Nationalist music appears at those times and places when nations confront each other, or when they compete with each other for the same set of cultural goods.» Bohlman: European Nationalism, 119.

121 Paul Michel, Madeleine Herren, Martin Rüesch (Hg.): Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins, Aachen 2007. Ines Prodöhl: Die Politik des Wissens. Allgemeine deutsche Enzyklopädien zwischen 1928 und 1956, Berlin 2011.

122 Wolfgang Hirschmann: «Musikalische Klimazonen. Über ein Gentes-Theorem im Liber artis musice (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Ashburnham 1051, fol. 89–95v)», in: Frank Hentschel, Marie Winkelmüller (Hg.): Nationes, Gentes und die Musik im Mittelalter, Berlin u. a. 2014, 435–454.

123 François Raguenet: Paralèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra, Paris 1702.

tica Musica»[124] zugänglich gemacht. Etwa zur gleichen Zeit, in der Matthesons Critica Musica erschien, komponierte Georg Philipp Telemann seine Ouvertürensuite TWV 55:B5, in der er verschiedene Nationen musikalisch portraitierte.[125] In Georg Voglers «Polymelos, ein nazional-karakteristisches Orgel-Konzert, in zwei Theilen zu 16 verschiedenen Original-Stücken [...]», erstmals gedruckt 1791, fliessen dann, so Silke Leopold, drei Konzepte zusammen: «erstens die nationalen Schreibarten, zweitens der musikalische Exotismus und drittens die Entdeckung der Volksmusik.»[126]

Im 1824 erschienenen 136. Band der «Oekonomisch-technologischen Encyklopädie», besser bekannt als «Krünitz», werden im Artikel «Sang»[127] dann auch die Eigenschaften unterschiedlicher Nationalgesänge beschrieben:

> «Der Gesang jeder Nation giebt uns von der Harmonie derselben so viel zu erkennen, als wir die Spuren der Regierung in den Gewohnheiten und Landesarten des Volks erblicken. Unmerkbar äußert sich die Harmonie schon im Gesange, und deswegen ist 1) der italienische das meiste Gesang; weil er gleich die natürliche Tonfolge der Hauptklänge in der Harmonie verräth, wie die Lage der Harmonie die einfachste, die Eintheilung die rythmischste und eben wie ihre singende Sprache, die sonderste ist. Der deutsche Gesang 2) ist solid, aber lang nicht so biegsam als der italienische, jener 3) der Angelsachsen ist naiv, aber sehr unbestimmt. [...] Von der Holländer Gesänge, die selten singen, und wenn sie singen, meist Französisch singen, die Worte nicht verstehen, die Töne nicht treffen, läßt sich nichts sagen. Um aber 4) von unserm Gallien zu sprechen, so ist ganz besonders und eben so besonders als wahr folgende Bemerkung. Keine Nation in Europa (den Geschmack der Wilden, oder besser Ungeschmack, bringen wir nicht in Anschlag,) tanzt flüchtiger, keine Nation singt öfter, keine beurtheilt und goutiert richtiger die Schauspiele, als das moderne Athen, Paris, und keine Nation hat weniger Geschmack von der Musik, als Musik, als die französische.»[128]

Die Einordnung dieser Information in den Artikel «Sang» zeigt, dass grundsätzlich noch davon ausgegangen wurde, jedes Land könne einen musikalischen Charakter

---

124 Johann Mattheson: Critica musica: d.i. Grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung, vieler, theils vorgefaßten, theils einfältigen Meinungen, Argumenten und Entwürffe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten musicalischen Schriften zu finden[...], Hamburg 1722.

125 Zu Telemann vgl. Sarah-Denise Fabian: ‹aufgeweckte Einfälle› und ‹sinnreiche Gedanken› – Witz und Humor in Ouvertürensuiten Georg Philipp Telemanns, Heidelberg 2015, 156–168, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/19256/ (29.2.2016).

126 Silke Leopold: «Grönland in Mannheim. Abbé Voglers Polymelos und die Idee der ‹nazionalkarakteristischen› Musik», in: Annette Kreutziger-Herr: Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1998, 203-224.

127 [Anonym]: «Sang», in: Johann Georg Krünitz (Hg.): Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft, 136 (1824): Sanamundkraut – Satyr, http://www.kruenitz1.uni-trier.de/xxx/s/ks05198.htm (29.2.2016). Der Text war eine direkte Übernahme aus dem bereits 1787 erschienen Artikel «Gesang» der «Deutschen Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften», dem ersten Brockhaus.

128 Ibid.

entwickeln, auch wenn dieser, wie das Beispiel Hollands zeigt, unterschiedlich eigenständig sein kann.

Deutlich erkennbar ist in den deutschsprachigen Enzyklopädien die Ablehnung der französischen Musik. 1838 finden sich in der «Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften» im Artikel «Styl» ähnliche Charakterisierungen:

> «Wir unterscheiden in der Musik nämlich überhaupt auch einen deutschen, französischen, und italienischen Styl, als Gattungsarten in der gesammten sogenannten modernen oder abendländischen Tonkunst, oder Weisen, in welchen die Tonkünstler überhaupt ihre Werke zur Anschauung bringen [...] Der deutsche Styl zeichnet sich vorzugsweise aus durch einen würdigen Ernst und Gediegenheit in der Behandlungsweise sowohl des Darstellungsobjekts als der Darstellungsmittel. [...] Der ganze deutsche Ernst, mit all' seiner höheren Richtung, ist sein pulsierendes Element. Der französische Styl dagegen will mehr imponiren als eigentlich heben. Glanz ist sein vornehmster Zweck, und dazu scheint ihm kein Mittel zu schlecht. [...] Die italienische Musik scheint aus einem reinen Gemüthsleben hervorzusprossen, aber ihr Styl ermangelt dennoch aller Festigkeit und sucht nirgends einen bestimmten Ausdruck zu erzielen. Es ist das Leben selbst, das sie darstellt, in all' seiner Üppigkeit und in dem ewigen Verlangen nach Ergötzen.»[129]

Grundsätzlich unterscheidet sich dieses Beispiel vom ersten schon durch die Wahl des Lemmas. War es im ersten Beispiel noch der allgegenwärtige Gesang, ist es hier ein spezifischer Stil, der mit nationalen Charakteristika in Verbindung gebracht wurde, der gleichsam jedoch für die gesamte «abendländische Tonkunst» Gültigkeit haben sollte. Somit wird die Wahl des Stils zu einer bewussten Entscheidung, die, folgt man dem Artikel, nur eine wirkliche Option biete, nämlich die Wahl des deutschen Stils. Alle anderen Stile werden als deutlich minderwertig dargestellt. Trotzdem war in diesem Kontext die Wahl eines bestimmten nationalen Stils eine aktive Entscheidung, die nicht abhängig war von der Herkunft des Komponisten. So betont der Artikel über den französischen Komponisten Hector Berlioz in der gleichen Enzyklopädie dessen Vorliebe für ‹deutsche› Komponisten wie Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber sowie Christoph Willibald Gluck.[130] Über den italienischen Komponisten Luigi Cherubini erfuhren die Leser, dass dessen musikalische Begegnung mit der Musik Joseph Haydns ein Schlüsselmoment in seinem Schaffen war, in dessen Folge er sich von der Dominanz der Melodie zur implizit deutschen Harmonie hin bewegte:

> «Bis zur Stunde war er den eingeflößten Principien treu geblieben, dass Melodie das Hauptpostulat, der harmonische Theil aber dieser streng subordinirt sein müsse [...]. Hier nun sollte es ihm plötzlich wie Schuppen von den Augen fallen; hier sollte der noch als Embryo im Verborgenen schlummernde Keim des hehren Genies zur vollen

---

129 [Anonym]: «Styl», in: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft: oder Universal-Lexicon der Tonkunst, 6 (1838), 531–533, hier 532.

130 [Anonym]: «Berlioz», in: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft: oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Supplement (1842), 33–38.

Reife gedeihen. In Paris hörte Cherubini zum erstenmal Joseph Haydn's phantasiereiche Symphonien.»[131]

Die Beschreibung der Kompositionen Chopins hingegen entsprach ganz dem bereits skizzierten Frankreich-Bild. Seine Werke zeigten «zuweilen jedoch den offenbaren Stempel des Haschens nach Originalität, des Bemühens, nur anders zu seyn als seine Vorgänger».[132] Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde die Vorstellung einer stilistischen Wahlmöglichkeit zunehmend von der Idee verdrängt, dass die musikalische Ausdrucksform in direktem Zusammenhang mit dem «Volksgeist» stehen würde.[133]

Behauptungen über musikalische Dominanz der eigenen Nation und die explizite Ablehnung oder die stilisierte Verbesserung fremder Musiker durch nationale Einflüsse waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein transnationales Phänomen und, wie die Musik selbst, Teil eines allgemeinen Diskurses einer gebildeten Zivilgesellschaft.[134] Diese Konstruktionen nationaler Zugehörigkeit bezogen sich bald nicht mehr nur auf das Musikschaffen der Gegenwart und der jüngeren Vergangenheit, sondern schlossen immer häufiger auch eine historische Perspektive mit ein. Je weiter zurück diese Musik lag, umso mehr waren Experten gefragt, die musikalisches Material aufspürten, ordneten, zugänglich machten und in der Lage sein sollten, die nationale Bedeutung älterer Musik für die Gegenwart zu übersetzen. Mit der Schaffung einer eigenen, auf Musik spezialisierten akademischen Disziplin, der Musikwissenschaft, erhielt die Produktion von Wissen über Musik einen eigenen Wert und wissenschaftliche Relevanz.

Wie andere geisteswissenschaftliche Disziplinen professionalisierte sich die Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.[135] Der erste universitäre Lehrstuhl für Musikwissenschaft wurde 1870 in Wien eingerichtet und mit Eduard Hanslick[136] besetzt. Ihm folgte 1898 Guido Adler[137], der 1885 mit

---

131 [Anonym]: «Cherubini», in: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft: oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Supplement (1842), 73–78, hier 73.

132 [Anonym]: «Chopin», in: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft: oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Supplement (1842), 78 f.

133 Dahlhaus: 19. Jahrhundert, 33. Mit «Volksgeist» bezieht sich Dahlhaus hier direkt auf Herder.

134 Für Englang vgl. Matthew Gardner: «‹Das Land ohne Musik›? National Musical Identity and Edwardian England», in: Matthew Gardner, Hanna Walsdorf (Hg.): Musik – Politik – Identität, Göttingen 2016, 131–148.

135 Zu den Anfängen der Musikwissenschaft vgl. Kevin C. Karnes: Music Criticism and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna, New York 2008.

136 Eduard Hanslick (1825–1904) galt unter anderem durch seine Schrift «Vom Musikalisch-Schönen» als einer der einflussreichsten Musikkritiker seiner Zeit. Seit 1856 hielt er Vorlesungen an der Universität Wien und wurde 1861 zum assoziierten Professor für Geschichte und Ästhetik der Musik ernannt. 1870 wurde die Stelle in einen ordentlichen Lehrstuhl verwandelt. Vgl. Thomas Grey: «Hanslick, Eduard», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

137 Guido Adler (1855–1941) studierte trotz erster Studien in Musiktheorie und Komposition bei Anton Bruckner zunächst Jura und wechselte dann Ende der 1870er Jahre zur

«Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft» einen der wichtigsten programmatischen Artikel zur methodischen Grundlage der neuen Wissenschaft veröffentlicht hatte.[138] Adlers Einteilung in historische und systematische Musikwissenschaft beeinflusste die Entwicklung des Faches massgeblich und erweist sich bis heute als überaus wirkungsmächtig.

Hugo Riemann, ein zweiter wichtiger Gründungsvater der Musikwissenschaft im deutschsprachigen Raum, wurde 1901 in Leipzig auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft berufen.[139] Zu diesem Zeitpunkt hatte Riemann bereits eine grosse Anzahl musikwissenschaftlicher Studien veröffentlich, die sich unter anderem mit der Zeit und Raum übergreifenden Verbreitung des diatonischen Systems beschäftigten.[140]

> «Die älteste Gestalt der Tonsysteme ist bei allen Völkern strenge Diatonik, wie es scheint ursprünglich mit Vermeidung des Halbtonverhältnisses (fünfstufige Tonleiter). Die siebenstufige Grundskala hat überall dieselbe Gestalt, und die weitere Entwicklung fügt fünf Zwischentöne ein (Inder, Chinesen); das griechische Tonsystem unterscheidet sogar in der Notenschrift den diatonischen und chromatischen Halbton.»[141]

Musikwissenschaft. Er hörte Vorlesungen bei Eduard Hanslick und promovierte 1880 mit einer Arbeit über die Musik bis 1600. In seiner 1881 erschienen Habilitation beschäftigte er sich mit der Geschichte der Harmonie. 1885 wurde er Professor in Prag. 1884 gründete Adler zusammen mit Philipp Spitta und Friedrich Chrysander die «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft». Bereits 1888 setzte er sich für die Gründung einer österreichischen Denkmälerausgabe ein, die als Denkmäler der Tonkunst in Österreich realisiert wurde und deren Herausgeber er von 1894 bis 1938 war. Schon 1882 hatte Adler am internationalen Kongress für Liturgie in Arezzo teilgenommen. 1892 verantwortete er die Musiksektion der internationalen Musik- und Theaterausstellung die parallel zur Weltausstellung in Wien stattfand. 1909 organisierte er die Haydn-Zentenarfeier, die gleichzeitig Kongress der Internationalen Musikgesellschaft war und 1927 das Beethoven-Fest, an dem die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft beschlossen wurde. Vgl. Mosco Carner, Gabriele Eder: «Adler, Guido», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

138 Guido Adler: «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1 (1885), 5–20.

139 Hugo Riemann (1849–1919) war ein deutscher Musikwissenschaftler. Nach Studien in Berlin und Tübingen begann er nach dem deutsch-französischen Krieg ein Musikstudium in Leipzig, wo er begann sich mit Harmonietheorie zu beschäftigen. Nach Promotion (1873 in Göttingen mit einer Arbeit über «Das musikalische Hören») und Habilitation (1878 in Leipzig mit einer Arbeit über «Studien zur Geschichte der Notenschrift») unterrichtete er an verschiedenen Orten und kehrte 1895 nach Leipzig zurück, wo er 1901 zum Extraordinarius, 1911 zum Honorarprofessor ernannt wurde. 1908 gründete er das dortige Musikwissenschaftliche Seminar und wurde dessen Direktor, ohne jedoch einen ordentlichen Lehrstuhl zu erhalten. Seine Forschungsschwerpunkte waren Musiktheorie, Musikgeschichte und Musikästhetik. Michael Arntz: «Riemann, Hugo» in: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), 592–594 [Onlinefassung]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/gnd118600877.html#ndbcontent (29.2.2016).

140 Zu Riemanns Ansatz vgl. insbesondere Alexander Rehding: Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought, New York u. a. 2003.

141 Hugo Riemann: «Geschichte der Musik», in: Musik-Lexikon von Dr. Hugo Riemann. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke,

Riemanns These von der allgegenwärtigen Verbreitung der diatonischen Skala gab der musikalischen Welt eine messbare Ordnung und der Musikgeschichte eine Periodisierung.[142] Da diese Ur-Skala, die vergleichbar ist mit der Vorstellung einer Ur-Sprache bei Wilhelm von Humboldt oder Johann Gottlieb Fichte,[143] laut Riemann in allen Kulturen angelegt war, war es nun möglich, am Grad ihrer Ausprägung den Entwicklungsstand dieser Kultur abzulesen. Die in der Aufklärung noch abstrakt angelegte Vorstellung in ‹natürlicheren› Kulturen Reste der eigenen Vergangenheit vorzufinden, war mit Riemanns Konzept analytisch anwendbar geworden. Am Anfang stand die einfache Pentatonik, am Ende das europäische System, das auf der Einteilung der Oktave in zwölf Halbtöne basiert.

Neben der diatonischen Skala spielte die Historisierung der Etablierung der Terz in der mehrstimmigen Musik eine wichtige Rolle in Riemanns Schaffen. Diese Terz war nicht nur für seine auf Dreiklängen beruhende Harmonielehre konstitutiv, er verwendete sie ausserdem, um innerhalb der europäischen Musik eine Binnendifferenzierung zu konstruieren, in der «germanischen Nationen» eine führende Rolle zukam:

> «Es ist auch schwerlich zufällig, dass, wie die Geschichtsforschung mehr und mehr ans Licht bringt, germanische Nationen zuerst die rohen Anfänge zu einer gewissen künstlerischen Höhe brachten, und dass gerade England die eigentliche Wiege des vollausgebildeten Kontrapunkts wurde. Die Terz als Grundlage der Mehrstimmigkeit ist für die in den Anschauungen der antiken Theorie aufgewachsenen Völker etwas fern Abliegendes, völlig Undenkbares.»[144]

Vom Grundgedanken her waren Riemanns Ausführungen zur Terz eine wissenschaftliche Umformulierung der bereits verbreiteten Vorstellung, dass im Süden eine Vorliebe für melodische Strukturen dominierte, nördlichere Länder hingegen eine Präferenz für harmonische Zusammenhänge hätten. Die beiden Beispiele zeigen, wie die historisch-analytisch argumentierende Musikwissenschaft die bereits beschriebenen Kategorien der älteren nichtakademischen Musikwissenschaft aufnahm und untermauerte.

Der Wettbewerb um nationale Zuordnung von Musik im Detail lässt sich am Beispiel der Auseinandersetzung zwischen Guido Adler in Wien und Hugo Rie-

---

nebst einer vollständigen Instrumentenkunde, Leipzig 1883, 305–309, hier 306.

142 Entsprechend harsch wies Riemann Ergebnisse insbesondere der systematischen Musikwissenschaft zurück: «Die frappante Übereinstimmung der in Zeitabständen von vielen Jahrhunderten gleichermaßen von den Chinesen, Griechen und den Völkern des europäischen Westens gefundene Teilung der Oktave in zwölf Halbtöne als letzte Vervollkommnung der wechselnd nach zwei und drei Ganztönen einen Halbton einschaltenden siebenstufigen Skala ist denn doch ein historisches Faktum, das man mit ein paar mangelhaft gebohrten Pfeifen aus Polynesien oder mit fragwürdigen Gesangsleistungen farbiger Weiber nicht über den Haufen rennt.» Hugo Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, 1, Leipzig 1904, VI.

143 Vgl. das sehr aufschlussreiche Kapitel «Musical syntax, nationhood and universality», in: Rehding: Hugo Riemann, 113–161.

144 Hugo Riemann: Geschichte der Musiktheorie, Berlin 1920², 3.

mann in Leipzig über die Vorbilder der ‹Wiener Klassik› veranschaulichen.[145] Nachdem 1871 mit der kleindeutschen Lösung die Idee einer deutschen Kulturnation, die auf einer gemeinsamen Sprache basierte, eine Krise erlebt hatte, galt es auf beiden Seiten wichtige musikalische Errungenschaften für sich in Anspruch zu nehmen. Riemann plädierte dafür, Johann Stamitz, einen aus Böhmen stammenden Komponisten am Mannheimer Hof, als wichtigen Innovator auf dem Weg zur klassischen symphonischen Form anzusehen. Stamitz sei, so Riemann, der lang gesuchte Vorläufer Haydns, und es habe gerade eines böhmischen Komponisten bedurft, um den in Deutschland unangefochtenen Formalismus zu überwinden. Adler hingegen favorisierte den Wiener Komponisten Georg Monn, der bereits 1740 viersätzige Symphonien komponiert hatte. Er erklärte zahlreiche Vertreter der Mannheimer Schule zu genuin österreichischen Komponisten, die nach Mannheim abgeworben worden seien. Riemann wiederum nahm Stamitz' Kompositionen in die neugeschaffene nationale Edition der «Denkmäler deutscher Tonkunst» auf und kritisierte die fehlenden Verweise auf die Mannheimer Schule im österreichischen Konkurrenzprodukt, den «Denkmäler[n] der Tonkunst in Österreich».[146] Ganz generell zeigen sich unterschiedliche Strategien zur Frage von Inklusion und Exklusion bei den beiden Reihen bereits im Titel. Während Adlers «Denkmäler der Tonkunst in Österreich» alle Musik umfassen konnte, die ‹in› Österreich entstanden war, unterstrich der Titel «Denkmäler deutscher Tonkunst» eher das spezifisch ‹deutsche› der hier versammelten Werke und beachtete dabei stärker die Herkunft der Komponisten als die Orte ihres Wirkens.[147]

Diese auf den ersten Blick historisch und biographisch ausgerichteten Debatten hatten einen musikanalytischen Kern. Letztlich ging es darum, festzulegen, wo der als typisch deutsch empfundene Stil erfunden worden war, der sich unter anderem durch achttaktige Themen, bestimmte harmonische Verläufe und Funktionszusammenhänge sowie die Idee einer thematischen Arbeit mit dem musikalischen Material im Rahmen einer grossen logischen Gesamtform, der Symphonie, auszeichnete.

---

145 Im Folgenden und zur Konkurrenz zwischen Adler und Riemann vgl. insbesondere Rehding: Hugo Riemann, 138–149.

146 Die seit Ende des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Ländern gegründeten musikalischen Denkmälerausgaben und ihre nationalen Implikationen harren allerdings noch einer genaueren wissenschaftlichen Analyse. Es wäre ausserordentlich interessant, diese international vergleichend auf ihre politische Funktion hin zu untersuchen. Zur Frühgeschichte der Denkmälerausgaben vgl. Anselm Gerhard: «Für den ‹Butterladen›, die Gelehrten oder ‹das practische Leben›? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850», in: Die Musikforschung 57 (2004), 363–382. Die politische Dimension leider ausschliessend: Wolfgang Horn: «Denkmälerausgaben», in: Reinmar Emans, Ulrich Krämer: Musikeditionen im Wandel der Geschichte, Berlin u. a. 2015, 704–741. Für die Geschichtswissenschaft und die Rolle amtlicher Aktensammlungen vgl. Sacha Zala: Geschichte unter der Schere politischer Zensur. Amtliche Aktensammlungen im internationalen Vergleich, München 2001.

147 Leopold: Musikwissenschaft und Migrationsforschung, 34.

Die Historisierung von Musik, wie sie am Beispiel der Musikwissenschaft gezeigt wurde, lässt sich auch in Konzertprogrammen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennen. Im Gegensatz zu nationalistischen Tendenzen im Denken über Musik zeigen die Konzertprogramme allerdings einen inklusiven und transnationalen Grundcharakter, der mit einem Bedeutungsgewinn von Werken bereits verstorbener Komponisten einherging. Bestanden um 1780 nur etwa zehn Prozent eines Konzertprogramms aus Werken verstorbener Komponisten, lässt sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein signifikanter Anstieg feststellen, der etwa 1870 seinen Höhepunkt erreichte, als durchschnittlich etwa achtzig Prozent der Werke eines in Europa aufgeführten Orchesterkonzerts nicht von zeitgenössischen Komponisten stammten.[148] Konzertsäle wurden zunehmend zu musikalischen Museen, in denen vereinzelt auch weiterhin zeitgenössische Musik präsentiert wurde, die musikalische Vergangenheit jedoch im Mittelpunkt stand.[149] Die Einhaltung handwerklicher oder stilistischer Konventionen verlor – abgestempelt als Formalismus – gleichzeitig an Bedeutung und wurde ersetzt durch eine eher metaphysische Anerkennung des Werks als ein von einem individuellen Genius geschaffenes Kunstwerk mit universeller Wertigkeit.[150] Zu den festen Elementen dieses Programms gehörten neben den Symphonien Ludwig van Beethovens auch die letzten Symphonien Wolfgang Amadeus Mozarts und Joseph Haydns Londoner Symphonien sowie Werke von Luigi Cherubini, Étienne Méhul, Giovanni Viotti, Pierre Rode oder Louis Spohr.[151] Die zunehmende Bedeutung des geschlossenen Werks im Rahmen des Konzertprogramms wird dadurch deutlich, dass die zeitlich immer umfangreicheren Symphonien komplett und ohne Unterbrechung gespielt und Konzertzyklen mit Symphonien eines Komponisten ebenso angeboten wurden wie Konzerte zu einem bestimmten Thema. Überwiegend solistisch auftretende Interpreten präsentierten immer seltener explizit virtuose oder eigene Kompositionen, sondern stellten die Werke etablierter Komponisten in den Mittelpunkt ihrer Konzerte.[152]

Für lebende Komponisten mit dem Anspruch, Musik für das Konzerthaus zu schreiben, stellte die Musealisierung der Konzertmusik ein Problem dar.[153] Da weite Teile des Programms schon durch die ‹klassischen Meisterwerke› besetzt waren, fiel es Zeitgenossen zunehmend schwer, sich öffentlich zu etablieren. Die zunächst nicht eindeutig positiv konnotierte Bezeichnung als progressive Komponisten wurde verstärkt von diesen selbst aufgenommen und durch die Kategorie ‹Neue Musik› ergänzt. Unter diesem Label konnte sich eine weitere Form von

148 William Weber: Transformation, insbesondere Chart 6.1 und 6.2., 171 f.

149 Burkholder: Museum Pieces.

150 Weber: Transformation, 170.

151 Ibid., 177.

152 Ibid., 159–168.

153 Vgl. hierzu auch Burkholder: Museum Pieces und Kapitel VI dieser Arbeit.

Konzertprogrammen herausbilden, die sich explizit neueren Kompositionen und Entwicklungen widmete.[154]

Nicht zu überschätzen für die Herausbildung des öffentlichen Konzertwesens im 19. Jahrhundert ist das Bürgertum, dessen Funktion sich im Verlauf der Zeit stark wandelte.[155] Im Mittelpunkt der Aktivitäten standen die Zusammenschlüsse musikalisch interessierter Bürger zu Musikgesellschaften. Im 18. und bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts widmeten sich diese Vereine amateurhaft dem gemeinsamen Musizieren und der Aufführung der einstudierten Werke. Diese Orchester und Chöre setzten sich überwiegend aus einer Mischung aus Adeligen, Beamten, Gewerbetreibern und – vereinzelt auch – Hofmusikern zusammen. Die gesellschaftliche Perspektive zeigt, dass um 1850 ein Wandlungsprozess einsetzte. Aus den musizierenden Bürgern wurden Musikmäzene, die zunehmend die ehemalige Rolle der Höfe einnahmen. Aus den Hofmusikern wurden oftmals Berufsmusiker, die nun in den öffentlichen Orchestern eine Anstellung fanden. Diese Konzentration auf die Musikförderung begünstigte ausserdem eine zunehmende Spezialisierung der Musikgesellschaften, die nun häufig unter thematischen Aspekten gegründet wurden und ein breites Spektrum von Kammermusik bis hin zur geistlichen Musik abdeckten.

Besonders nennenswert sind einzelnen Komponisten gewidmete Vereinigungen, die oftmals Editionen des Gesamtwerks zum Ziel hatten. So wurde 1843 in London die Handel Society gegründet, deren Ziel eine Gesamtedition der Werke Georg Friedrich Händels war: Ein Projekt, das 1848 mit der Auflösung der Gesellschaft zunächst zu scheitern drohte, das aber vom Verlag bis 1858 weitergeführt wurde, sodass insgesamt 14 Bände erscheinen konnten. 1856 folgte die Deutsche Händel-Gesellschaft, die unter der Leitung des Bergedorfers Musikhistorikers Friedrich Chrysander und des Heidelberger Historikers Georg Gottfried Gervinus[156] ebenfalls eine Gesamtedition nach kritischen Richtlinien besorgen sollte. Deren Schicksal ähnelte dem des englischen Vorbilds: 1860 löste sich die Vereinigung auf. Chrysander, setzte die Edition nunmehr unter dem alten Namen, aber alleine fort und übernahm ausserdem ab 1866 deren Druck und Vertrieb. Der Aufführung der Werke Händels widmete sich auch die 1815 in Boston gegründete Handel and Haydn Society und die von 1882 bis 1939 bestehende Handel Society in London. Im 20. Jahrhundert folgten zahlreiche weitere Neugründungen.[157]

---

154 Weber: Transformation, 235–245.

155 Vgl. Laurenz Lütteken (Hg.): Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert, Kassel u. a. 2013.

156 Auch Gervinus' Ehefrau Victoria beteiligte sich an den Händel-Aktivitäten. Im Kontext dieses Kapitels ebenfalls aufschlussreich ist ein Auszug aus den Lebensbeschreibungen Gervinus', in dem er die musikalischen Aktivitäten des Ehepaars beschreibt. Hier vereinen sich unter anderem die bereits beschriebenen Vorstellungen vom Volkslied und bürgerlicher Musikkultur. Georg Gottfried Gervinus: G. G. Gervinus Leben. Von ihm selbst. 1860, Leipzig 1893, 328–332.

157 Anthony Hicks: «Handel societies», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Das Interesse an wissenschaftlichen Editionen von Kompositionen bringt weitere Akteure ins Spiel, die im 19. Jahrhundert an Einfluss gewannen: die Musikverleger.[158] Bahnbrechend für die massenmediale Vermarktung von Musik war die Einführung der Offset-Lithographie in den 1860er Jahren. Diese Produktionsweise ermöglichte es, grosse Auflagen günstig herzustellen und so das Angebot zunehmend zu diversifizieren. So entstanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben praktisch orientierten Ausgaben auch Drucke, die nicht primär der Aufführung, sondern dem Studium dienten. Diese befriedigten als Taschenpartituren die Bedürfnisse der Musikwissenschaftler und die des interessierten Konzertpublikums.[159] Den grössten Anteil stellten jedoch Drucke mit Unterhaltungsmusik, die nationale und regionale Vorlieben widerspiegelten und meist entweder als ‹Best-of›-Alben zusammengefasst wurden, oder aber als Einzelausgaben eines Stückes zu günstigen Preisen angeboten wurden.[160]

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Kapitel standen Formen nationaler und nationalistischer Diskurse im Verlauf des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt. Diese nationalen Aspekte müssen als Teil einer Gesamtentwicklung angesehen werden, die sich inhaltlich und zeitlich parallel vollzog und deren Auswirkungen im heutigen Musikleben weiterhin zu spüren sind.

Seit dem 17. Jahrhundert verbreiteten sich Vorstellungen von nationalen musikalischen Charaktereigenschaften, die im Kontext der Nationenbildung des 19. Jahrhunderts deutlich an Bedeutungen gewannen. Die konkrete musikalische Umsetzung dieser Unterschiede war jedoch schwierig beziehungsweise nur über diskursive Hilfskonstruktionen zu erreichen. Eine wichtige Funktion erfüllte hierbei das Volkslied. Es bot scheinbar die Möglichkeit, einen Blick in die eigene musikalische Vergangenheit zu werfen, und diskursiv darauf aufbauend, neue Inspirationen und Vorlagen für ‹reine› und ‹nicht-künstliche› Kompositionen zu finden.

Die Träger dieses Wandlungsprozesses waren zunächst im Geist der Aufklärung stehende Gelehrte wie Herder, die ihre Thesen zwar in nationalen Kontexten ent-

---

158 Einen guten Überblick bietet: Stanley Boorman u. a.: «Printing and publishing of music», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016). Vgl. ausserdem Hans-Martin Plesske: Das Leipziger Musikverlagswesen und seine Beziehungen zu einigen namhaften Komponisten: ein Beitrag zur Geschichte des Musikalienhandels im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Diss. Universität Leipzig 1974. Donald William Krummel: The Memory of Sound: Observations on the History of Music on Paper, Washington D. C., 1988.

159 Boorman: Printing.

160 Vgl. Johanna Rendl: «Hausmusik am Puls der Zeit. Die Notenreihe ‹Sang und Klang› (1899–1931)», in: Michael Huber (Hg.): Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart, Strasshof 2001, 187–196. Zahlreiche Beispiele aus dem amerikanischen Kontext bietet die online zugängliche Lester Levy Collection of Sheet Music: http://levysheetmusic.mse.jhu.edu/about (29.2.2016).

wickelten, aber in ihrer Perspektive diese explizit überschritten. Ihre Ideen wurden im 19. Jahrhundert von national orientierten Strömungen aufgenommen und weiterverarbeitet. Die Analyse der Komponisten-Biographien in allgemeinen Lexika hat gezeigt, dass sich schliesslich eine nationale Konkurrenz und Inanspruchnahme von Komponisten herausbildete. Während Komponisten mitteleuropäischer Länder meist nach musikalisch-inhaltlichen Antagonismen, wie Harmonie und Melodie oder Oper und Symphonie, eingeteilt wurden, erfolgte die Kategorisierung von Komponisten aus anderen Ländern, beispielsweise aus Nord- oder Osteuropa, anhand ihrer Herkunft in nationale Schulen. Die Verarbeitung regionaler und oft volkstümlicher Melodien und die Differenz gegenüber den ‹führenden› Schulen wurden bei diesen sehr unterschiedlichen Komponisten zur Gemeinsamkeit konstruiert. Daneben bildete sich ein als ‹klassisch› bezeichneter musikalischer Kanon an Werken heraus, denen universeller Charakter zugeschrieben wurde und die transnational verbreitet waren.

Die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend etablierende Musikwissenschaft trug ebenfalls einen wichtigen Teil zur Nationalisierung des musikalischen Diskurses bei. So beispielsweise durch die Aufnahme und Verfestigung der Vorstellung, dass es einen prinzipiellen Unterschied gebe zwischen melodieorientierten Gegenden im Süden beziehungsweise dem romanischen Sprachraum und den vermeintlich weiter entwickelten musikalischen Völkern im Norden, die durch die Einführung der Terz und des Dreiklangs die Harmonie und damit die gesamte Musik vorangebracht hätten. Die Musikwissenschaftler waren es auch, die mit den musikalischen Denkmälerausgaben nationale Zugehörigkeiten von Komponisten und ihren Werken konstruierten und – nicht ohne Konflikte – dauerhaft manifestierten.

Gefördert und getragen wurden diese Aktivitäten durch ein musikalisch interessiertes und gebildetes Bürgertum, das teilweise in Chören selbst musizierte, Musik förderte oder diese zeitweise gar selbst herausgab. Damit übernahm diese Gruppe Aufgaben des an Bedeutung verlierenden Adels, aber auch der Kirchen, die bisher wichtige Förderer des musikalischen Lebens gewesen waren. Verbreitet und unterstützt wurde die Musik und das dahinterstehende Gedankengut durch immer bessere und günstigere Drucktechniken und Vermarktungsmöglichkeiten. Ihr Beitrag zur Massenmedialisierung von Musik im 19. Jahrhundert kann nicht überschätzt werden. Jedoch erhielt das gedruckte Musikstück an der Wende zum 20. Jahrhundert mit der Tonaufnahme schon bald starke Konkurrenz.

II NEW SOUNDS? DER EINFLUSS NEUER MEDIEN AUF ALTE KATEGORIEN

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war eine Phase des rasanten musiktechnologischen Wandels. Bis zur Erfindung der Tonaufnahme war die Notation die gängigste Praxis der musikalischen Konservierung. In dieser Form konnte das Werk aufgeführt werden, war aber mit entsprechenden Kenntnissen ebenso als eigener Text auch ohne Instrument erschliessbar. Nicht zuletzt gründet mit der Musikwissenschaft eine ganze Disziplin überwiegend auf dem Studium notierter Musik. Mit der Erfindung der Tonaufnahme und ihrer Verbreitung kam nun eine neue Dimension des Zugangs zu Musik hinzu. Musik wurde transportierbar, konnte fast beliebig oft unverändert reproduziert und unabhängig von der Kenntnis der jeweiligen Musikkultur von jedem, der die technischen Voraussetzungen hatte, rezipiert werden. Diese bis dahin nicht dagewesene musikalische Mobilität war ein wichtiger Faktor für die Umstrukturierung des musikalischen Alltags in Europa: Bisher mündlich tradierte Musik gewann dadurch, dass sie nun aufgezeichnet werden konnte, an Bedeutung, während Kunstmusik des 18. und 19. Jahrhunderts im wahrsten Sinne des Wortes ‹konserviert› und neben dem Konzerthaus auch als Aufnahme vermarktet wurde. Zeitgenössische Komponisten von Kunstmusik versuchten nicht nur das Phänomen der ‹mechanischen Musik› in ihren Werken zu verarbeiten, sondern erhofften sich insbesondere durch die Entwicklung und Verbreitung des staatlichen Rundfunks eine weniger kommerziell beeinflusste Plattform für ihre Werke. Insgesamt entwickelte sich so eine Dreiteilung von Musik: Kommerzielle Unterhaltungsmusik, der Kanon der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts sowie Neue Musik des 20. Jahrhunderts, die sich mit den beiden anderen musikalischen Strömungen auseinandersetzen musste.

In diesem Punkt, der mit der Etablierung der Tonaufnahme einsetzt, unterscheidet sich Musik von den anderen Künsten: Seit Beginn des 20. Jahrhunderts ist ihre Haupterscheinungsform die konservierbare Interpretation eines zugrundeliegenden Textes,[161] wobei die Interpretation technischen und kulturellen Gegebenheiten und Trends angepasst werden kann. Man denke beispielsweise an den Wandel der Aufführungspraxis Alter Musik im Verlauf des 20. Jahrhunderts. Be-

161 Je nach musikalischer Gattung kann dies ein notierter Text, aber auch eine grob definierte Form von Ton- oder Akkordfolgen sein.

reits Zeitgenossen, wie der BBC-Intendant Percy A. Scholes erkannten, dass Musik zu einer dreifachen Kunst wurde, die Komponist, Interpret und auch Hörer einschloss: «Music is not one art but three. There is the art of the composer, the art of the performer, and the art of the listener.»[162]

Grundlegend für das Verständnis dieser Veränderung sind die technischen Bedingungen, die die Aufnahmemöglichkeiten beeinflussten. Bis zur Einführung des elektronischen Mikrofons Mitte der 1920er Jahre waren rein akustische Aufnahmen mittels eines einzigen Schalltrichters Standard. Dies hatte grosse Auswirkungen auf Repertoire und Besetzung. Es war nahezu unmöglich, grosse Orchester in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Das Zusammenspiel lauter Instrumente mit leiseren konnte nur durch unterschiedliche Positionierungen im Raum ausgeglichen werden. Laute Töne konnten dazu führen, dass die Aufnahmenadel so stark in Schwingung versetzt wurde, dass sie sprang und die Aufnahme somit unbrauchbar wurde.[163] Wiederum andere Instrumente, beispielsweise die Streichinstrumente, waren so leise, dass sie vom Aufnahmetrichter nicht erfasst werden konnten. Dies führte in der Frühphase der Aufnahmetechnik dazu, dass entweder neue Instrumente, beispielsweise die Strohgeige[164], entwickelt wurden, oder aber klassische Orchestermusik in speziellen Bearbeitungen von Blasorchestern eingespielt wurde, deren Repertoire meist von Märschen über Unterhaltungsmusik bis hin zu Ouvertüren aus Wagner-Opern reichte. Sängerinnen und Sänger mussten ebenfalls eigene Techniken entwickeln, um dynamische Variationen in ihren Interpretationen so auszuführen, dass ihr Ergebnis weder zu leise noch zu schrill ausfiel.

Zeit war bis in die 1940er Jahre für Schallplattenaufnahmen ein knappes Gut, das die Aufnahmepraxis einschränkte. Eine Schallplattenseite hatte zu dieser Zeit drei bis fünf Minuten Spieldauer, je nach Grösse, Geschwindigkeit und verwendeter Technik. Erst die kommerzielle Einführung der Langspielplatte im Jahr 1948 verlängerte das Hörerlebnis auf 20 Minuten pro Seite.[165] Dies hatte einen grossen Einfluss auf das Verhältnis des einzelnen Stücks zum Gesamtwerk. Die für Konzert- und Opernhaus komponierte Musik musste angepasst werden, und es wurden zunächst nur einzelne Arien oder verkürzte Sätze

---

162 Percy A. Scholes: «Broadcasting and the Future of Music», in: Proceedings of the Musical Association, 53rd Session (1926/27), 15–37, hier 35. Zu Scholes Rolle und dem Engagement der BBC für die Verbreitung von Moderner Musik: Jennifer R. Doctor: The BBC and Ultra-Modern Music, 1922–1936: Shaping a Nation's Tastes, Cambridge u. a. 1999.

163 Mark Katz: Capturing Sound. How Technology has Changed Music, Berkeley u. a. 2004, 81–84.

164 Geschichte, Funktion und Aufbau werden in diesem Video erklärt: www.youtube.com/watch?v=vUdtH1GTRgs (29.2.2016). Cary Clements: «Augustus Stroh and the famous Stroh violin, or, ‹The inventors of abnormalities in the field of violin-building have not yet become extinct›», in: Experimental Musical Instruments 10 (1995), 8–15.

165 Zum marktstrategischen Kontext vgl. Alexander Boyden Magoun: Shaping the Sound of Music: The Evolution of the Phonograph Record, 1877–1950, Diss. University of Maryland, College Park 2000, insbesondere 329–336 und 487–514.

eingespielt.[166] Insgesamt war also weder der akustische noch der zeitliche Eindruck einer frühen Schallplattenaufnahme vergleichbar mit dem Erleben einer Musikaufführung im Rahmen eines Konzerts.

Die im späten 19. Jahrhundert entstandenen auf Musik spezialisierten Wissenschaften und deren Experten mussten sich mit den neuen Gegebenheiten auseinandersetzen. Sei es durch Inklusion aufgenommener Töne in den Methodenkanon wie bei der vergleichenden Musikwissenschaft oder der musikalischen Volkskunde, sei es durch Ausschluss aus dem Untersuchungsgegenstand wie bei der Musikwissenschaft[167] oder auch beim Versuch, die Produktion des globalen Schallplattenmarktes zu katalogisieren und zugänglich zu machen, wie es dem Völkerbund[168] vorgeschlagen wurde. Der Technologiewandel und seine Implikationen für die Musik standen dabei zwar im Raum, wurden von den Akteuren jedoch nie in den Mittelpunkt gestellt, sondern als gegeben vorausgesetzt. Aus diesem Grund wird dieser Wandlungsprozess, der mit der Herausbildung neuer Kategorien einherging, in diesem Kapitel untersucht.

Um diese Prozesse darstellen zu können, werden vier Beispiele herausgegriffen, die jeweils als Konfigurationsmomente angesehen werden können. Diese zeichnen sich dadurch aus, dass sie im Kontext neuer Klangtechnologien ein neues Feld erschlossen, das in seiner Ausgestaltung noch weitgehend offen war. Die Frage wird dabei sein, wie diese Gelegenheiten umgesetzt wurden und wie dies die Rezeption von Musik beeinflusste. Das erste Unterkapitel widmet sich der tatsächlichen räumlichen Erschliessung der musikalischen Welt. Der Fokus liegt auf den Aufnahmeexpeditionen von Fred Gaisberg. Dieser gehörte zu den ersten Produzenten, die ausserhalb Europas kommerzielle Aufnahmen realisierten. Gaisbergs Meinung war ausschlaggebend dafür, was eingespielt wurde, und dieses Urteil richtete sich mehr nach kommerziellen als nach ethnologisch konservierenden Massstäben. Das zweite Unterkapitel betrachtet am Beispiel der britischen Schallplattenkataloge der Firma «His Master's Voice» die Erschliessung des zur Verfügung stehenden musikalischen Materials und legt einen Schwerpunkt auf die verwendeten Ordnungskategorien und das Verhältnis zwischen Komponisten, Interpreten und inhaltlicher Information. Das dritte Unterkapitel beschäftigt sich mit dem Zusammenspiel von neuen Klangtechnologien und der Herausbildung neuer musikalischer Formen, deren Ziel es unter anderem war, den Prozess der Klangerzeugung dem des Komponierens anzunähern. Im vierten Teil wird danach zu fragen sein, welche neuen Möglichkeiten das Radio zur Vermittlung von Musik bot und welche Auswirkungen es auf den musikalischen Kanon hatte.

Methodisch sollen mit diesen Beispielen Optionen aufgezeigt werden, die das Musikleben im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts hatte. Die Aushandlung

---

166 Katz: Capturing Sound, 75.

167 Vgl. Kapitel III dieser Arbeit.

168 Vgl. Kapitel IV dieser Arbeit.

darüber, wie neue Technologien, ihre Produzenten und Produkte genutzt wurden, war ein gesellschaftlicher Prozess, der im Zusammenspiel von bürgerlicher Konzerthaustradition und der Erschliessung neuer Märkte verlief. Während sich im Bereich der klassischen Musik Traditionen des 19. Jahrhunderts weiter manifestieren konnten, entwickelte sich im Bereich der populären Unterhaltungsmusik ein wirtschaftlich besonders erfolgreicher Markt.

«TALKING MACHINE WORLD» – MUSIKAUFNAHMEN ALS GLOBALER MARKT

«Talking Machine World»[169] – schon der Titel eines der führenden Magazine für Schallplattenexperten im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts machte den globalen Anspruch der neuen Schallplattentechnologie deutlich. Diese globale Vergangenheit des Musikmarktes rückt im Zuge neuer globalhistorischer Studien deutlicher ins Zentrum der Forschung. Sie erweitert das bisher etablierte Narrativ, das musikalische Globalisierungsprozesse überwiegend gegen Ende des 20. Jahrhunderts verortet und als von amerikanischen Einflüssen dominiert darstellt.[170]

1898, elf Jahre nach der Patentierung in den USA, erwarben britische Investoren das Recht, Grammophone des Berliner Typs in Grossbritannien und Europa zu vermarkten und gründeten die Gramophone Company.[171] Noch im gleichen Jahr wurde in Hannover, in der Fabrik von Joseph Berliner, dem Bruder des Grammophon-Erfinders Emile Berliner, die erste Plattenproduktionsstätte ausserhalb der USA eröffnet. Hier konnten nun sowohl aus den USA importierte Matrizen, also die Vorlagen zur Reproduktion der Schallplatten, als auch selbst hergestellte Vorlagen in grossem Umfang reproduziert werden. Durch weitere Kooperationsverträge und Expansionen war es bald möglich, 5'000 Platten pro Tag von Hannover nach London zu exportieren.[172] Einer der wichtigsten Akteure dieses globalisier-

---

169 «The Talking Machine World» erschien zwischen 1905 und 1928 monatlich und richtete sich insbesondere an Händler und Hersteller von Phonographen und Radios.

170 Christina Lubinski: «The Global Business with Local Music: Western Gramophone Companies in India before World War I», in: Bulletin of the German Historical Institute 51 (2012), 67–88. Karl Hagstrom Miller: «Talking Machine World: Selling the Local in the Global Music Industry, 1900–20», in: Anthony G. Hopkins (Hg.): Global History: Interactions Between the Universal and the Local, Basingstoke 2006, 160–190. Vibod Parthasarathi: «Not Just Mad Englishmen and a Dog: The Colonial Tuning of ‹Music on Record›, 1900–1908», in: Working-Paper des Centre for Culture, Media & Governance Jamia Millia Islamia (2/2008), http://jmi.ac.in/upload/menuupload/not_vp.pdf (29.2.2016).

171 Prinzipiell lassen sich in der Frühphase der Schallplattentechnologie zwei Konzepte und Geräte unterscheiden. Der ältere Edison-Phonograph basierte auf einer Walzentechnologie und war in der Lage nicht nur abzuspielen, sondern auch eigene Aufnahmen anzufertigen. Die Berliner-Technologie verwendete Platten, wie wir sie heute kennen, und nutzte als Abspielgerät das Grammophon.

172 Geoffrey Jones: «The Gramophone Company: An Anglo-American Multinational, 1898–1931», in: The Business History Review 59 (1985), 76–100, hier 82.

ten Schallplattenmarktes war Fred Gaisberg.[173] Wie schon das Grammophon selbst, wurde auch er zunächst aus den USA nach Europa ‹importiert›. Nachdem er in den USA das erste permanente Tonstudio errichtet hatte, sollte er nun in London die Voraussetzungen zur professionellen Produktion eigener Aufnahmen schaffen. Gaisberg war das, was man heute als Musikproduzenten bezeichnen würde, und er war in dieser Position sehr erfolgreich. Viele der von ihm verantworteten Aufnahmen wurden Hits und die von ihm betreuten Künstler und Künstlerinnen häufig zu Stars. Das bekannteste Beispiel ist Enrico Caruso, dessen Aufnahme von «Vesti La Giubba» aus dem Jahr 1904 zum ersten Millionenseller der Schallplattengeschichte wurde.[174]

Doch es waren nicht nur die Stars, die Gaisberg zu einer wichtigen Figur machten. Gaisberg hatte eine globale Agenda, die bestimmt war von dem Ziel, das zur Verfügung stehende Repertoire zu erweitern und neue lokale Märkte für seinen Arbeitgeber zu erschliessen.[175] Verfolgt man seine Aktivitäten, findet man ihn nicht nur in den Konzerthäusern der grossen westlichen Metropolen, sondern kann ihn auf einer Reise um nahezu die ganze Welt beobachten. Gaisberg war zunächst an der europäischen Verbreitung des Grammophons beteiligt. Neben der Deutschen Grammophon-Aktiengesellschaft folgten 1899 die Compagnie Française du Gramophone, die Gramophone Company (Italy) und Verkaufsstellen für Grammophonaufnahmen in Russland und Österreich-Ungarn. Er reiste durch zahlreiche europäische Länder und machte nicht nur in London, Mailand und Paris Aufnahmen, sondern auch in St. Petersburg, Bukarest, Konstantinopel und Tiflis.[176] Nachdem die europäischen Länder erschlossen, aufgezeichnet und vermarktet waren, konzentrierte sich sein Interesse zunehmend auf weiter entfernte Gebiete. Eine erste praktische Gelegenheit, um ‹exotische› Musik aufzuzeichnen, bot sich bei der Weltausstellung 1900 in Paris. Hier nahm Gaisberg die Musik der japanischen Kawakami-Theatergruppe mit ihrer weiblichen Hauptdarstellerin

173 Fred Gaisberg (1873–1951) war ein amerikanischer Musikproduzent und Toningenieur, der den Grossteil seines Lebens für die britische Gramophone Company und deren Nachfolgefirma Electric and Musical Industries (EMI) arbeitete. Schon als Jugendlicher arbeitete er als Pianist und Toningenieur in verschiedenen Tonstudios. 1898 ging Gaisberg nach London, wo er am Aufbau der ersten Tonstudios beteiligt war. Seit 1900 bereiste Gaisberg zahlreiche Länder, um dort als einer der ersten Tonaufnahmen zu produzieren und Künstler für das Label His Master's Voice (HMV) unter Vertrag zu nehmen. 1921 wurde er künstlerischer Direktor von His Master's Voice, konzentrierte sich nach der Einführung elektronischer Aufnahmetechniken seit 1925 überwiegend auf das Künstlermanagement.
Peter Martland: «Gaisberg, Frederick William (1873–1951)», in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford 2004 www.oxforddnb.com/view/article/56187 (29.2.2016)

174 Für Verkaufszahlen von Caruso-Aufnahmen vgl. Peter Martland: Recording History: The British Record Industry, 1888–1931, Plymouth 2013, 194–197.

175 Pekka Gronow: «The Record Industry Comes to the Orient», in: Ethnomusicology 25 (1981), 251–284. Miller: Talking Machine World. Parthasarathi: Mad Englishmen. Lubinski: Global Business.

176 Gronow: Record Industry, 254.

Sada Yacco auf, die im Theater Loie Fullers auftrat und zu den grossen Attraktionen der Weltausstellung gehörte.[177]

1902 reiste Gaisberg dann nach Indien. Dieses Ziel war nicht willkürlich gewählt. Auf der Suche nach neuen Aufnahme-, aber vor allen Dingen auch neuen Absatzorten, hatte ein Agent der Gramophone Company 1901 nach London berichtet, dass er von der grossen Menge bereits vorhandener Grammophone sehr überrascht gewesen sei und dass die neuen Geräte in zahlreichen Fahrrad- und Möbelgeschäften verkauft würden. Besonders die Edison-Modelle, so der Informant, die im Gegensatz zum Grammophon auch die Möglichkeit boten, eigene Aufnahmen zu machen, seien weit verbreitet, und es existiere bereits ein kleiner Handel mit diesen selbstgemachten Aufnahmen. Kurzum, es sei zu erwarten, dass schon bald andere Firmen den indischen Markt für sich entdecken würden, und deshalb müsse man nun selbst aktiv werden.[178] Zum Einstieg produzierte Gaisberg während seines Aufenthalts in Kalkutta über 500 Aufnahmen, anschliessend setzte er seine Reise nach Tokio fort, wo er ebenfalls etwa 600 Aufnahmen anfertigte. Die nächsten Stationen waren Shanghai mit etwa 300, Hongkong mit etwa 150, Singapur mit 200, Bangkok mit 100 und schliesslich Rangoon mit 250 Aufzeichnungen.[179]

Gaisberg hatte zwar den Vorteil, dass er an zahlreichen Orten der Erste war, ein tiefer gehendes Verständnis oder ästhetisches Interesse für die von ihm gesammelte Musik scheint er jedoch nicht gehabt zu haben. Meist lamentierte er über die anstrengende Musik, die sein Gehirn paralysiere und deren Melodien er nicht unterscheiden könne.[180] Besonders die 1946 gedruckten Erinnerungen, die auf den während seines Aufenthalts gemachten Tagebuchnotizen basierten, zeigen, wie sehr er die Musik simplifizierend überzeichnete:

> «I soon discovered that the English, whom we contacted and who were acting as our agents and factors, might be living on another planet for all the interest they took in Indian music. […] I met the Superintendent of the Calcutta police, who placed at my disposal an officer to accompany me to the various important entertainments and theatres in the Harrison Road. Our first visit was to the native ‹Classic Theatre› where a performance of Romeo and Juliet in a most unconventional form was being given. Quite arbitrarily, there was introduced a chorus of young Nautch girls heavily bleached with rice powder and dressed in transparent gauze. They sang ‹And Her Golden Hair Was Hanging Down Her Back›, accompanied by fourteen brass instruments all playing in unison.»[181]

---

177 J. Scott Miller: Dispossessed Melodies. Recordings of the Kawakami Theater Troupe, Monumenta Nipponica 53 (1998), 225–235, hier 228.

178 Miller: Melodies, 167.

179 Hugo Ströbaum (Hg.): The Fred Gaisberg Diaries – Part 2: Going East (1902–1903), Online Edition (2010), www.recordingpioneers.com/docs/GAISBERG_DIARIES_2.pdf (29.2.2016).

180 Fred W. Gaisberg: Music on Record, London 1946.

181 Gaisberg: Music, 54 f.

In Gaisbergs Tagebüchern hatte die entsprechende Episode noch folgendermassen geklungen:

> «We visited a number of theatres to secure talent. The Classic Theatre was the most interesting. They had a novelty in the way of a brass orchestra of about 14 band instruments, including tambooras [tablas?] or drums. Every instrument plays in unison. They also had a well-trained ballet of girls ranging from 12 to 16 years of age. All they wore was an almost transparent gauze gown.»[182]

Besonders im privaten Tagebuch wird deutlich, wie stark Gaisbergs Beschreibungen der Musik von westlichen Kategorien geprägt waren. Er erklärte die Instrumentierung, beschrieb die Interpreten und schätzte die Qualität der musikalischen Aufführung ein. Noch deutlicher wird Gaisbergs Denken in europäischen Rastern wie Aufführungskontext, Besetzung und Interpretation sowie die Vorstellung von innermusikalischen Referenzpunkten wie Harmonik und Rhythmik, wenn man die Beschreibung der Theaterszene in seinen Erinnerungen weiterliest. Die Episode endet: «I had yet to learn that the oriental ear was unappreciative of chords and harmonic treatment and only demanded the rhythmic beat of the accompaniment of the drums. At this point we left.»[183] Die Theater-Sängerinnen fielen durch Gaisbergs Raster, weil die von ihm dargestellte offensichtliche Hybridität in seiner Vorstellung negativ konnotiert war und nicht in seine Marketingstrategie passte. Offenbar schien es ihm unwahrscheinlich, dass sich in Europa ein Markt für indische Interpretationen westlicher Musik schaffen liess oder dass der indische Markt ausgerechnet auf diese Art der Adaptionen westlicher Musik ansprechen würde.

Zu den ersten Musikerinnen, mit denen Gaisberg in Indien dann wirklich zusammenarbeitete, gehörte Gauhar Jaan, die durch diese Aufnahmen in Indien zum Star wurde. Was unterschied Gauhar Jaan von den Theater-Sängerinnen? Zwar hatte auch sie eine Vorliebe für westliche Musik, jedoch wird ihre Interpretation von Gaisberg als «very original» charakterisiert. Ausserdem war sie – so Gaisberg – in der Lage, in etwa 20 Sprachen zu singen.[184] In Anbetracht der sprachlichen Vielfalt Indiens und der kommerziellen Interessen Gaisbergs war dies ein Glücksfall: eine Sängerin, die in der Lage war, nicht nur für eine Sprachgruppe zu singen, sondern gleich mehrere Sprachmärkte bedienen konnte. Hinzu kam, dass Gauhar Jaan bereits vor ihren Aufnahmen als Sängerin bekannt und etabliert war und über eine traditionelle Ausbildung verfügte. Glaubt man Gaisberg, konnte sie ausserdem typische Klischees europäischer Diven verkörpern. Gaisberg notierte in seinen Tagebüchern, Emma Calvé, eine damals berühmte französische Opernsängerin, sei mit weniger ‹Gefolge› in die Aufnahmeräume gekommen und habe weit weni-

---

182 Ströbaum: Fred Gaisberg Diaries, 14.

183 Gaisberg: Music, 55.

184 «I met the lady at our laboratory when she came to sing in our Gramophone, and was impressed by her sharpness and brightness. She sings in some twenty languages including Hindustani, Turkish, Persian, Bengali, Kachee [= Katchi], Medrasi [= Madrasi], Burmese, Gujrali [= Gujarati], Tailungi [= Telugu]». Ströbaum: Fred Gaisberg Diaries, 17.

ger Aufmerksamkeit in Anspruch genommen als Gauhar Jaan. Auch ihr kostbarer Schmuck, die hohen Gagen und ihre Vorliebe für Kutschfahrten durch die Parks von Kalkutta wurden von ihm kolportiert.[185]

Trotz ihrer musikalischen Fähigkeiten fand Gauhar Jaan keinen Platz in den europäischen Katalogen der Gramophone Company. Ähnlich wie Gauhar Jaan wurden zahlreiche andere indische Musikerinnen und Musik, die von Gaisberg aufgenommen worden waren, in ihren jeweiligen Vermarktungskontexten sehr bekannt, ihre Verbreitung blieb aber auch auf diese beschränkt.[186]

Im weiteren Emanzipations- und Expansionsprozess der aussereuropäischen Musikmärkte konnten sich neben den grossen Firmen zunehmend auch kleinere lokale Firmen durchsetzen, die ihre eigene Musik produzierten. Während die aus Europa kommenden Marktführer zur Kostenreduktion eigene Produktionsstätten vor Ort eröffneten, nutzten die lokalen Produzenten zunächst die kleineren, um Kunden werbenden Schallplattenfabriken in Deutschland, bevor sie im Laufe der 1910er und 1920er Jahre beispielsweise in der Türkei, Indien, Japan oder Ägypten eigene Fabriken eröffneten.[187]

Somit muss das Narrativ der musikalischen Mobilität durch die Tonaufnahme leicht modifiziert werden: Zwar war mit der Erfindung der Schallplatte Musik konservier- und transportierbar geworden, jedoch bestimmten unter anderem wirtschaftliche Interessen die Richtung des Musikflusses oder stoppten diesen sogar. Obwohl Aufnahmen existierten, bedeutete dies nicht, dass diese ohne grossen Aufwand, beispielsweise innerhalb des britischen Empires, verfügbar gewesen wären. Hybride Produkte, die gerade erst durch den vereinfachten globalen Transfer von Musik entstehen konnten, fielen durch ein Aufmerksamkeitsraster, das geprägt war von der Suche nach etablierten Musikformen. Dass in anderen Kontexten andere Entwicklungen möglich waren, zeigt das Beispiel der USA, wo sich in den verschiedenen Migranten-Communities nicht nur ein Markt für traditionelle Aufnahmen aus der jeweiligen Heimat etablierte, sondern mit dem Jazz gerade eine hybride Musikform den Durchbruch schaffte.[188]

Trotz des wachsenden Interesses der geschichtswissenschaftlichen Forschung an globalen und transkulturellen Themen scheint der frühe Musikmarkt ein Thema zu sein, das weiterhin bevorzugt in nationalen Einheiten betrachtet wird. Der

---

185 Legendär wurde die Geschichte, dass sie aus Anlass der Geburt junger Kätzchen durch ihre Katzen eine Feier veranstaltet, die 22'000 Rupien gekostet haben soll. Die Darstellung Gauhar Jaans als Diva hält bis heute an. Vgl: Namita Devidayal: «The Original Diva», in: The Times of India (1. Mai 2010), http://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/The-original-diva/articleshow/5879879.cms (29.2.2016).

186 Michael Kinnear: The Gramophone Company's first Indian recordings, 1899–1908, Bombay 1994, 12.

187 Gronow: Record Industry, 270–272.

188 Die Frage der Hybridität des Jazz wurde zeitgenössisch kontrovers diskutiert, wobei seine Gegner diese in Frage stellten und als Marketingmittel für den heterogenen amerikanischen Markt ansahen. Vgl. dazu auch Kapitel VI dieser Arbeit.

frühe aussereuropäische Schallplattenmarkt bietet daher noch grossen Raum für weitere Studien, die sich beispielsweise der Rolle der lokalen Kontaktleute und ihrem Einfluss auf das ausgewählte Repertoire oder den wirtschaftlichen Aspekten der transnationalen Produktionsketten widmen könnten. Auch Arbeiten darüber, wie westliche Vorbilder langfristig die Auswahl der Musik und der Interpreten vor Ort beeinflussten, fehlen noch.

Zusammenfassend können drei Punkte festgehalten werden: Erstens breiteten sich kommerzielle Aufnahme- und Wiedergabetechniken zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr schnell auf globaler Ebene aus. Zweitens ergab sich daraus zwar eine globale Zirkulation von Waren – Ausrüstung zur Aufnahme und Wiedergabe wurde hin und her verschifft –, eine globale Zirkulation von Klängen über die jeweiligen Zielmärkte hinweg blieb jedoch aus. Und schliesslich setzten die Reiseberichte der Aufnahme-Expeditionen die Musik, die ihnen begegnete, meist in Bezug zu der ihnen bekannten westlichen Musik und stellten die ‹fremde› Musik als in dieser Hinsicht zurückgeblieben und minderwertig dar. Dies führte dazu, dass zwar weiterhin nur wenige Hörer in Europa in klanglichen Kontakt mit anderen Musikkulturen kamen, sich aber durch die schriftliche Verbreitung bestimmter Klischees eine wirkmächtige Vorstellung aussereuropäischer Musik etablieren konnte. Nur scheinbar haben jüngere Musikstile wie die sogenannte World-Music diesen musikalischen Graben überwunden: Sowohl die oft fehlende wirtschaftliche Einbeziehung der Künstler als auch die häufig stattfindende ästhetische Selektion und Anpassung zeigen, dass immer noch oft eine Verwestlichung notwendig ist, um aussereuropäische Musik in Europa ‹massentauglich› zu machen.[189]

«OPERA AT HOME» – VERMARKTUNGSSTRATEGIEN EUROPÄISCHER KUNSTMUSIK

Im folgenden Unterkapitel sollen die Musikstile in den Mittelpunkt gestellt werden, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Mitteleuropa populär waren. Von Relevanz für die Frage nach der Institutionalisierung von internationalem Austausch und musikalischen Ordnungskriterien ist hierbei, welche Musik Eingang in das Repertoire fand und welche Kategorien sich zur Binnendifferenzierung der neu entstandenen Musikaufnahmen entwickelten.

Die wichtigsten Quellen zur Analyse des frühen Schallplattenrepertoires sind die Kataloge der grossen Schallplattenkonzerne, die allerdings häufig nicht vollständig erhalten und meist nur schwer zugänglich sind. Zwar gibt es einige auf Vollständigkeit abzielende Zusammenstellungen aller Aufnahmen bestimmter Firmen oder Länder in verschiedenen Zeiträumen, jedoch fehlt diesen Listen meist die ursprüngliche graphische Gestaltung der Kataloge.[190] Während beispielsweise

189 Timothy D. Taylor: Global Pop. World Music, World Markets, New York u. a. 1997.

190 Vgl. dazu exemplarisch Alan Kelly: His Master's Voice: the Dutch Catalogue: a Complete Numerical Catalogue of Dutch and Belgian Gramophone Recordings Made from 1900 to 1929 in Holland, Belgium, and Elsewhere by the Gramophone Company Ltd., Westport 1997. Id.: His

die Zuordnung zu bestimmten Serien in diesen Auflistungen dominiert, spielt diese Anordnung in den ursprünglichen Katalogen eine eher sekundäre Rolle, andere Ordnungskategorien waren viel wichtiger. Dies soll im Folgenden am Beispiel englischer Kataloge gezeigt werden, die im Rahmen eines Projektes der British Library als «Sound recording history» digitalisiert wurden und online frei zugänglich sind. Den grössten Anteil bilden hierbei die Kataloge von «His Master's Voice» (HMV), dem Plattenlabel der Gramophone Company.[191]

Nachdem im ersten Teil dieses Kapitels die marginale Wahrnehmung aussereuropäischer Musik in Europa bereits beschrieben wurde, sollen nun die Kataloge im Hinblick auf die Kategorisierung von Musik sowie auf die Rolle von Komponist, Werk und Interpret untersucht werden. Überlegungen zum daraus resultierenden Wandel der gesellschaftlichen Wahrnehmung von Musik sollen diesen Teil des Kapitels abschliessen.

Prinzipiell lassen sich für die Kataloge von HMV drei Kategorien unterscheiden: Der meist jährlich erscheinende Gesamtkatalog, kleinere monatlich erscheinende Mitteilungen mit den neuesten Aufnahmen und schliesslich Spezialkataloge, die sich einer bestimmten Unterkategorie von Musik widmeten. Während innerhalb der Gesamtkataloge schon früh versucht wurde, die wachsende Menge an Schallplatten systematisch aufzubereiten und auffindbar zu machen, boten die Spezial- und Monatskataloge mehr Raum für detaillierte Informationen und Extras. In ihrer Gestaltung und mit ihren Inhalten sprachen sie ein sich formierendes audiophiles Publikum an.

Auffallend ist die Konstanz der Kategorien, nach denen die Musik in den Katalogen angeordnet wurde. Den Anfang der Auflistung machten zunächst grössere Band- beziehungsweise Orchesterbesetzungen, bis etwa ab dem Ersten Weltkrieg die sogenannten Celebrity Records immer deutlicher zum Aushängeschild und Aufmacher der Kataloge wurden. Auf die Orchester folgten Vokalsolisten und kleinere Vokalensembles, gefolgt von Opern und Oratorien. Dann erst erschienen instrumentale Solisten. Den Abschluss bildete meist eine Ansammlung verschiedenster Genres, zu denen gesprochene Inhalte, gregorianische und hebräische Gesänge oder humoristische Aufnahmen, komische Opern oder «Musical Comedy» gezählt wurden.

Neben einem systematischen Inhaltsverzeichnis enthielten die Kataloge meist auch separate alphabetische Verzeichnisse der eingespielten Band-, Gesangs- und

---

Master's Voice: the French Catalogue: a Complete Numerical Catalogue of French Gramophone Recordings Made from 1898 to 1929 in France and Elsewhere by the Gramophone Company Ltd., New York 1990. Id.: His Master's Voice: the German Catalogue: a Complete Numerical Catalogue of German Gramophone Recordings Made from 1898 to 1929 in Germany, Austria, and Elsewhere by the Gramophone Company Ltd., Westport 1994. Id.: His Master's Voice: the Italian Catalogue: a Complete Numerical Catalogue of Italian Gramophone Recordings Made from 1898 to 1929 in Italy and Elsewhere by the Gramophone Company Ltd., New York 1988.

191 British Library Sounds, Sound recording history, Early record catalogues, http://sounds.bl.uk/Sound-recording-history/Early-record-catalogues (29.2.2016).

Instrumentaltitel, der Bands und Orchester sowie der solistischen Künstler. Eine Auflistung nach Komponisten fehlte hingegen oft. Ab 1922 setzte sich die Idee eines alphabetischen Gesamtindexes durch, der sowohl Titel als auch Ausführende zusammen in fortlaufender, alphabetischer Folge aufführte.[192] Diese Umstellung war nur scheinbar eine Angleichung unterschiedlicher Musikarten, da gleichzeitig ein neuer Massstab eingeführt wurde. Das jeweilige Label – also die Einteilung von Musik in eine bestimmte von der Aufnahmefirma vorgegebene Unterkategorie – hatte an Bedeutung gewonnen, stand nun prominent gleich neben der physischen Grösse der Schallplatte und gab so Aufschluss über den Wert der Aufnahme. Der reale Preis war sekundär und wurde an dieser Stelle nicht genannt. Interessierte Kunden oder Händler mussten hierfür anhand des Labels wissen oder aufschlüsseln, welchen Preis das jeweilige Label hatte. Hier reichte der Unterschied von vier Schilling für das Plum Label bis hin zu 20 Schilling für das Light/Pale Green-«Star Celebrity»-Label, in dem die bekanntesten Interpreten erschienen.[193]

Mit der wichtigen Rolle, die den Interpreten zukam, setzte die Schallplattenindustrie den Virtuosenkult des 19. Jahrhunderts fort, der sich durch die Vermarktung der neuen Technologie beschleunigte. Wichtig war die Internationalität der Stars, die sich im Vergleich zum 19. Jahrhundert erweiterte.[194] Die 1915 im Katalog «Celebrity Records by International Artists» aufgenommenen Musiker hatten zu einem grossen Teil grenzüberschreitende Biographien, angefangen bei Frances Alda aus Neuseeland[195], bis hin zu Nicola Zerola aus Russland.[196] Bei allen wurden in den biographischen Skizzen die grossen Stationen ihrer Karriere genannt: Unterricht bei anderen bekannten Musikern, Debuts an den grossen Opernhäusern und Erfolge in England, Frankreich oder den Vereinigten Staaten. Verkaufshemmende Informationen wurden bewusst weggelassen. Während und direkt nach dem Ersten Weltkrieg, in einer Zeit, in der in Frankreich, aber auch in England, deutsche Musik oft boykottiert wurde, entfiel bei den aus Deutschland kommenden Musikern daher der Hinweis auf ihre Herkunft. Damit die akustischen Stars

---

192 «With the present edition an entirely new procedure has been carried out, and the resultant Catalogue sets a new standard in publications of this type. It is a Catalogue and much more, for it serves also as a work of musical reference on many points usually found only in musical dictionarie and biographies. It will be seen that the Catalogue is its own index, working straight through from A to Z, every title, subject, singer, organization and composer being in its proper place with all the records in each call set under the subject heading and each with its size, number an label colour printed plainly after the title and artist's name.» Catalogue of «His Master's Voice» Records, London 1922, 3.

193 Ibid., 2.

194 Die Rolle des «Race»-Aspekts für Folkmusik-Aufnahmen in den USA beschreibt: Erich Thomas Nunn: Sounding the Color Line: Race, Music, and American Modernism, Diss. University of Virginia 2009.

195 His Master's voice: A Catalogue of Music by International Artistes. Being a List of «His Master's Voice» Celebrity Gramophone Records, o. O. ca. 1920, 3.

196 Ibid., 169.

auch ein Gesicht bekamen, wurden die biographischen Informationen durch Portraits der Künstler und Abbildungen der grossen Opernhäuser rund um den Globus ergänzt. 1915 waren dies Boston, Covent Garden, die Mailänder Scala, New York, Philadelphia, Paris, Chicago, Madrid und Berlin.[197] Hinzu kamen Äusserungen der Stars, die die Qualität der Aufnahmen hervorhoben, beispielsweise Adelina Patti, die zu Beginn ihrer Karriere jede Aufnahme abgelehnt hatte, nun aber von der Qualität so überzeugt gewesen sei, dass sie ihre Meinung geändert habe.[198]

Rückschlüsse auf die musikalische Bildung der Kunden lassen sich anhand der monatlichen Neuerscheinungsmitteilungen ziehen. Bis 1913 wurden dort jeweils kurze Notenbeispiele markanter musikalischer Motive abgedruckt und kurz beschrieben. Offenbar gingen die verantwortlichen Marketingstrategen davon aus, dass die Hörer Noten lesen und Themen in der Aufnahme wiedererkennen konnten. Diese Praxis fiel in den folgenden Jahren weg. An ihre Stelle traten zusätzliche Bilder der Interpreten. Die Beschreibung der Musik wandelte sich gleichzeitig von kurzen Analysen hin zu eher anekdotischen Beschreibungen der Musik beziehungsweise der Interpretation. Schliesslich erschien es sogar notwendig, Hinweise zur Aussprache fremder Namen und Titel zu geben. Diese Beobachtungen bestätigen die in der Literatur beschriebene Rekrutierung neuer Interessenten an klassischer Musik durch den frühen Schallplattenmarkt.[199]

Auf gesellschaftlicher Ebene eröffnete die Einführung des Schallplattenspielers bisher nicht vorhandene Möglichkeiten, Musik unterschiedlichster Gattungen zu hören. Obwohl populäre Musik eine dominierende Rolle spielte, erweiterte sich der Hörerkreis für Kunstmusik und führte im Zusammenspiel mit Starkult, ausgewählten Musikstücken und konsumfertig aufbereiteten grundlegenden musikalischen Information dazu, dass sich sowohl ein Kanon an Musikstücken, als auch ein Wissen über diese Musik etablieren konnten. Ähnlich wie die Enzyklopädie waren der Plattenspieler und seine Musik zu einem Symbol bürgerlicher Bildung geworden und ähnlich wie die Enzyklopädie konservierte er in erster Linie bereits bekannte Musik.

Anders als für lokalspezifisches Material lässt sich somit für die westliche Musik eine internationale Ausrichtung erkennen. Den Schallplattenkunden, die klassisches Repertoire konsumierten, wurde vermittelt, dass sie dadurch Teil eines ausgewählten, aber global verbreiteten Insiderkreises seien, und dass ihnen die neue

---

197 Ibid., 1 f.

198 Ibid., Ohne Seitenzahl. «The Gramophone of to-day [sic!] I find is such an improved instrument for recording the human voice that my hitherto objection to allow the thousands who cannot hear me sing personally to listen to the reproduction of my voice through the instrumentality of your Gramophone is now quite removed, and the records which you have lately made for me I think are natural reproductions of my voice.»

199 Colin Symes: Setting the Record Straight. A Material History of Classical Recording, Middletown 2004. Hier das Kapitel «The Best Seat in the House. The Domestication of the Concert Hall», 60–87.

Technologie die Opernhäuser der Welt ins Wohnzimmer bringe. Dies verstärkte die bereits für das traditionelle Konzertwesen beschriebene Tendenz zur Formierung eines transnationalen westlichen Kanons an klassischer Musik verstorbener Komponisten. Hierbei wurde nur wenig Musik neu erschlossen, sondern bereits bekannte noch berühmter.

NEUE MUSIK FÜR NEUE MEDIEN

Die technische Möglichkeit zur Reproduktion von Tönen führte aber auch zu Experimenten beim Einsatz der neuen Technologie für die Produktion von Musik.[200] Den Ausgangspunkt bildeten Überlegungen, die Distanz zwischen Komponist und Aufnahme dadurch zu verringern, dass der Komponist auch Interpret wurde und mehrere Instrumente oder Stimmen seiner Kompositionen selbst einspielte. Eine wichtige Vorreiterrolle spielte dafür eine Technik, die sich langfristig nicht durchsetzen konnte: das Reproduktionsklavier. Anders als die älteren Pianolas waren die Reproduktionsklaviere in der Lage, die Vorlage so präzise wiederzugeben, dass auch Nuancen der Interpretation erhalten blieben. Da sie zudem näher am Originalklang waren als zeitgenössische Schallplatten, gaben Komponisten dieser Technologie den Vorzug vor einer Schallplatteneinspielung, darunter Claude Debussy[201], Gustav Mahler[202] und George Gershwin[203]. Besonders bekannt wurde das 1905 vorgestellte Welte-Mignon-Klavier.

Bei dieser Form der Reproduktion von Tönen war die technische Funktion des Trägermediums, einer Rolle, die durch unterschiedlich angelegte Löcher die Reproduktion der Töne ermöglichte, weniger abstrakt als bei den Schallplatten. Zwar ist bei der Platte die Tonrille deutlich zu erkennen, zum Erahnen der Details werden jedoch bereits Vergrösserungen benötigt. Überlegungen zur Etablierung einer eigenen Grammophonschrift entwickelten sich spätestens nach dem Ersten Weltkrieg. Diese sollte es ermöglichen, Klänge mithilfe einer eigens entwickelten

---

200 Vgl. hierzu auch Thomas Y. Levin: «‹Töne aus dem Nichts›. Rudolf Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons», in: Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, Berlin 2002, 313–356. Martin Elste: «Hindemiths Versuche ‹grammophonplatten-eigener Stücke› im Kontext einer Ideengeschichte der Mechanischen Musik im 20. Jahrhundert», in: Hindemith Jahrbuch 25 (1996), 195–221. Erica Jill Scheinberg: Music and Technological Imagination in the Weimar Republic. Media, Machines, and the New Objectivity, Diss. University of California, Los Angeles 2007.

201 «Claude Debussy plays La soirée dans Grenade, 1913 Welte Mignon recording», http://youtu.be/PekrB_IuGIc (29.2.2016).

202 «Mahler plays Mahler (piano rolls, 1905): Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald, Ging heut morgen über's Feld, Symphony No.4 (Das himmlische Leben), Symphony No.5 (Trauermarsch)», http://youtu.be/PScJkkQPwwE (29.2.2016).

203 «Novelette In Fourths (George Gershwin) played by the composer, Welte roll 3968, circa 1919», http://youtu.be/YT1tYRQQtOo (29.2.2016).

Klangdecodierung direkt auf die Schallplatte zu ‹notieren›.[204] Anfang der 1920er Jahre publizierte der am Bauhaus lehrende Maler László Moholy-Nagy zwei Artikel, in denen er die direkte Beschreibung von Wachsplatten als künftige Kompositionsmöglichkeit propagierte[205] und die Vorteile gegenüber der westlichen Notation betonte: Im Gegensatz zur Notation würde das neue Verfahren nicht nur einen Klang repräsentieren, sondern diesen zusätzlich direkt erzeugen.

Eine gänzlich neue Perspektive eröffnete die Erfindung des Tonfilms. Im Vergleich zu den Grammophonplatten war dieser weniger empfindlich und ermöglichte eine weitaus grössere Variationsbreite. Das Bandmaterial war keiner zeitlichen Beschränkung unterworfen, konnte beliebig reproduziert und neu angeordnet werden und auch die Fixierung visueller Informationen, die als Klang wiedergegeben werden sollten, war einfacher. Hierbei fällt auf, dass es eine grosse Schnittmenge von Personen gab, die mit beiden Technologien experimentierten. Moholy-Nagy entwickelte seine an der Schallplatte erprobten Ideen weiter und experimentierte in den 1930er Jahren mit auf Filmstreifen aufgemalten Objekten. So versuchte er Portraits, Fingerabdrücke oder Briefe in Klang umzuwandeln. Ähnliche Ziele verfolgte auch Oskar Fischinger, dessen Arbeit sich unter anderem auf die Übertragung von Zeichensymbolen in Klänge konzentrierte. Fischinger ging davon aus, dass es eine Verbindung zwischen Symbolen und ihrem Klang gebe, und versuchte diese nachzuweisen.[206] Neben diesen Versuchen, die eine Verklanglichung von aussermusikalischen Inhalten zum Ziel hatten, lässt sich eine weitere Strömung erkennen, die gezielt bestimmte Klänge manuell produzieren wollte. Hierbei wurden zunächst grafische Muster zur Klangproduktion von Hand auf die Filmspur gezeichnet, später dann fotografisch vorgefertigte Klangbilder verwendet. So entwickelte der kanadische Künstler Norman McLaren nicht nur die Animationen zu seinem Kurzfilm «Dots» (1940), sondern auch den dazugehörigen Ton. Noch deutlicher wird dieses Zusammenspiel zwischen Ton- und Bild-Informationen knapp drei Jahrzehnte später in dem 1971 entstandenen Clip «Synchromy»[207], in dem der sichtbare Film zugleich die zugrunde liegende Tonspur ist.[208]

Eine weitere neue Herangehensweise an Musik boten Instrumente, die auf der elektronischen Produktion von Tönen basierten. Diese Möglichkeiten nutzten gleich mehrere in den 1920ern erfundene Instrumente: das Trautonium, die Ondes Martenot und das Theremin.[209] Abgesehen vom ungewohnten Klang unter-

---

204 László Moholy-Nagy: «Produktion-Reproduktion», in: De Stijl 5 (1922), 98–100. Id.: «Musico-Mechanico, Mechanico-Optico. Geradlinigkeit des Geistes – Umweg der Technik», in: Musikblätter des Anbruch 8 (1926), 363–367.

205 Moholy-Nagy: Produktion-Reproduktion.

206 Levin: Töne aus dem Nichts, 333–335.

207 Norman McLaren: «Synchromy», www.youtube.com/watch?v=jiJR1ET715M (29.2.2016).

208 Richard James: «Avant-Garde Sound-on-Film Techniques and Their Relationship to Electro-Acoustic Music», in: The Musical Quarterly 72 (1986), 74–89.

209 Darüber hinaus gibt es zahlreiche Varianten dieser Instrumente unter verschiedenen Namen.

schieden sich die drei Instrumente auch bei der Tonproduktion von akustischen Instrumenten. So erzeugte man beim Theremin beispielsweise Tonhöhe und Dynamik allein durch Bewegung der Hände in der Luft – neben dem Instrument und ohne dieses zu berühren. Diese Form der Klangerzeugung war für die Produktion von Glissandi beziehungsweise möglichst kleiner Tonschritte besonders gut geeignet. Viele zeitgenössische Komponisten waren an den Möglichkeiten der neuen Instrumente interessiert. Darius Milhaud und Arthur Honegger komponierten für die Ondes Martenot, Paul Hindemith und Carl Orff für das Trautonium, Henry Cowell, Edgard Varèse und Percy Grainger für das Theremin. Dabei scheint insbesondere die Überwindung des Zwölftonraums und der westlichen Notation als wesentlicher Vorteil der neuen Instrumente gegolten zu haben.[210]

Neben diesen Versuchen, Schallplatte und Tonfilm dafür einzusetzen, Musik aus dem Medium heraus zu schaffen, experimentierten Komponisten auch mit der Manipulation herkömmlicher Schallplattenaufnahmen. Im Umfeld von Dada-Performances wurden Platten mit klassischer und populärer Musik gleichzeitig vorwärts und rückwärts abgespielt oder asymmetrisch auf den Plattenteller gelegt.[211] Bekannt wurden ausserdem die von Paul Hindemith 1930 auf dem jährlich in Berlin stattfindenden Musikfestival «Neue Musik Berlin» präsentierten Trickaufnahmen, die heute als verschollen gelten. Während das erste Stück «Gesang über 4 Oktaven» versuchte, die gleiche Melodie durch Abspielen in verschiedenen Geschwindigkeiten in unterschiedlichen Tonhöhenbereichen erklingen zu lassen, scheint es wahrscheinlich, dass im zweiten Stück nur ein Streichinstrument eingespielt wurde, das, wiederum durch Geschwindigkeitsveränderungen, ein Xylophon, eine Geige und ein Cello imitieren sollte.[212] Der belgische Komponist Arthur Hoérée, der in den 1920er Jahren bereits mit Schallplatten experimentiert hatte, verwendete in seinen in den 1930er Jahren entstandenen Filmmusiken, zum Beispiel in «Rapt» (1934), von Orchesterinstrumenten eingespielte Klangbausteine, die er vervielfältigte, neu arrangierte, rückwärts spielte und so Klänge erzeugte, die weder an Programmmusik des 19. Jahrhunderts erinnerten, noch versuchten, natürliche Geräusche zu imitieren.

Eine dritte Variante, sich mit den neuen Technologien auseinanderzusetzen, war die Adaption bestehender Musikformen an die Gegebenheiten des jeweiligen Mediums, insbesondere an das Radio. Parallel zum Hörspiel entwickelten sich seit Mitte der 1920er Jahre sogenannte Funk- oder Radio-Opern. Diese passten sich technisch den Bedürfnissen des Rundfunks an, beispielsweise durch die Verwendung von besonders übertragungstauglichen Instrumenten und Deklamationen.

---

210 Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.

211 Mark Katz: «Hindemith, Toch and Grammophonmusik», in: Journal of Musicological Research 20 (2001), 161–180, hier 168. Für eine Rekonstruktion vgl. http://youtu.be/whLDHei8pC0 (29.2.2016).

212 Katz: Grammophonmusik, 162 f. Michael Bleiche: «Musik und Film im deutschen Musikjournalismus der 1920er Jahre», in: Archiv für Musikwissenschaf 63 (2006), 94–119.

Auf inhaltlicher Ebene fokussierten sie oft auf neue technologische Herausforderungen und deren gesellschaftliche Folgen. Durch den Wegfall des visuellen Elements konnten narrative Strukturen des Musiktheaters, beispielsweise die Einheit von Raum und Zeit, aufgelöst werden.[213] Nicht nur in Deutschland wurden Funkopern aufgeführt, zu deren bekannteren Stücken der von Kurt Weill, Bertolt Brecht und Paul Hindemith verfasste «Lindberghflug» gehört.[214] Auch in England, der Tschechoslowakei, der Schweiz und in den USA wurde mit dem Genre experimentiert.[215] In Italien war das Radio ebenfalls ein Mittel zur Umsetzung futuristischer Experimente, wie sich am Beispiel Filippo Tommaso Marinettis «Sintesi radiofoniche» veranschaulichen lässt. Neben der Zusammenstellung verschiedener Geräusche präsentierte Marinetti im zweiten Satz seines Werks sieben elf Sekunden dauernde Melodie- und Geräuschausschnitte (Militärmarsch in Rom, Tango in Santos, japanische religiöse Musik, rustikaler Tanz in der Gegend von Varese, Boxkampf in New York, Strassengeräusche in Mailand, neapolitanisches Liebeslied gesungen im Copacabana Hotel in Rio de Janeiro), die auf die globale Reichweite des Radios anspielten.[216]

DER RUNDFUNK ALS SCHULE EINES NEUEN HÖRENS

Auf technologischer Ebene ermöglichte das Radio im Vergleich zu frühen Schallplattenaufnahmen die – im Idealfall – klanglich bessere und ununterbrochene Übertragung auch längerer musikalischer Werke, wobei diese live vorgetragen oder bereits aufgezeichnet sein konnten.[217] Stärker als die Schallplatte stellt das Radio

---

213 Zur Funkoper vgl. Andrew Oster: Radio, Rubble, and Reconstruction: The Genre of Funkoper in Postwar Occupied Germany and the German Federal Republic, 1946–1957, Diss. Princeton University 2010, 1–102.

214 Der Lindberghflug (Erste Fassung), www.youtube.com/watch?v=EQr3qLa6B2A (29.2.2016), überarbeitete Fassung: www.youtube.com/watch?v=fvRyBWnxKl4 (29.2.2016).

215 Eine Übersichtsliste von Funkopern wird auf Wikipedia zusammengetragen und gepflegt: List of radio operas, http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_radio_operas (29.2.2016).

216 Filippo Tommaso Marinetti – Cinque sintesi radiofoniche, www.youtube.com/watch?v=WwjBbYrHMkw (29.2.2016). Vgl. Federico Luisetti: «Filippo Tommaso Marinetti's sintesi radiofoniche», in: Geert Buelens, Harald Hendrix, Michelangela Monica Jansen (Hg.): The History of Futurism, Plymouth 2012, 283–298.

217 Für diese Arbeit besonders interessant: Suzanne Lommers: Europe – On Air. Interwar Projects for Radio Broadcasting, Amsterdam 2012. Mauro Fosco Bertola: Die List der Vergangenheit. Musikwissenschaft, Rundfunk und Deutschlandbezug in Italien, 1890–1945, Wien u. a. 2014. Raphaëlle Ruppen Coutaz: «‹Die Heimat ruft über das Meer›. Une première forme de diplomatie culturelle par les ondes (1932-1943)», in: Brigitte Studer u.a. (Hg.): Die Schweiz anderswo: AuslandschweizerInnen – SchweizerInnen im Ausland = La Suisse ailleurs: les Suisses de l'étranger – les Suisses à l›étranger, Zürich 2015, 261–282. Edzard Schade: Herrenlose Radiowellen: die schweizerische Radiopolitik bis 1939 im internationalen Vergleich, Baden 2000. Vgl. ausserdem Linda Risso: «Radio Wars: Broadcasting in the Cold War», in: Cold War History 13 (2013), 145–152. Simon J. Potter: Broadcasting Empire. The BBC and the

Historikerinnen und Historiker daher vor ein Quellenproblem: Für die frühe Phase des institutionalisierten Rundfunks ist es schwer, das genaue Programm zu rekonstruieren. Es gab kaum Aufnahmen der Live-Aufführungen und nur selten Playlists mit den Titeln, die gespielt wurden. Somit werden konzeptionelle Planungen, Sendezeitschriften und Hörerreaktionen zu einer wichtigen Quellengattung. Darüber hinaus machte sich in der Programmgestaltung die meist national unterschiedliche Rolle des Rundfunks bemerkbar. Je nach institutioneller Anbindung und Ausrichtung konnten Sendeanstalten starke kommerzielle Interessen haben – als Beispiel hierfür dienen meist die USA –, oder aber stark staatlich gesteuert sein, was meist am Beispiel Grossbritanniens gezeigt wird.[218] Mit diesen beiden Eckpunkten geht oftmals auch die Vorstellung unterschiedlicher musikalischer Inhalte einher: Hörerfreundliche Unterhaltungsmusik auf der einen und staatlich verordnete Erziehungsmusik auf der anderen Seite.[219] Was das Radio vom Schallplattenmarkt unterschied, war die allgemein bessere Zugänglichkeit. Es genügte die Anschaffung eines Radioempfängers und schon konnte man dem anfänglich noch zeitlich begrenzten Angebot der unterschiedlichen Sender folgen.

Anders als bei der Schallplatte konnten die Hörer jedoch keinen Einfluss darauf nehmen, was gespielt wurde, sondern hatten nur die Wahl zwischen verschiedenen Sendern und deren Programmen. Die überlieferten Konzertprogramme für Radioübertragungen – zum Beispiel in Deutschland – zeigen, dass bei Konzerten bekannte Opernouvertüren, leichtere Orchestermusik und virtuose Kompositionen gerne bunt gemischt wurden.[220] Der staatlich organisierte und subventionierte Rundfunk entzog sich teilweise den Wertschöpfungsmechanismen des Schallplattenmarktes und setzte verstärkt auf eine volksbildnerische Wirkung des Programms. Umso deutlicher in Erscheinung trat die Dreiteilung von Musik in Unterhaltungsmusik, den Kanon klassischer Musik und Neue Musik. Während die Unterhaltungsmusik per se von einem analytischen Hören ausgeschlossen zu sein schien, stand die Vermittlung des klassischen Kanons in Konkurrenz zur Neuen Musik, wie sich am Beispiel der Kritik von Theodor W. Adorno an der «Music Appreciation Hour» von Walter Damrosch exemplarisch zeigen lässt. 14 Jahre lang, von 1928 bis 1942 moderierte Walter Damrosch[221] in den USA die «NBC Music

---

British World, 1922–1970, Oxford 2012. Michele Hilmes: Network Nations: a Transnational History of British and American Broadcasting, New York 2011. Radio, Phonograph und Kino gemeinsam betrachten, Timothy D. Taylor, Mark Katz, Tony Grajeda (Hg.): Music, Sound, and Technology in America: A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio, Durham 2012.

218 James Wood: History of International Broadcasting, London 1992, 31–43. Für eine zeitgenössische Quelle, vgl. H. V. Kaltenbron: «An American View of European Broadcasting», in: Annals of the American Academy of Political and Social Science 177 (1935), 73–80.

219 Wood: International Broadcasting, 28 f.

220 Michael Stapper: Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik, Tutzing 2001, 77.

221 Walter Damrosch (1862–1950) stammte aus einer musikalischen Familie, die 1871 von Polen in die USA auswanderte. Bevor Damrosch sich für das Radio engagierte, gehörte er zu

Appreciation Hour».[222] In seiner Radiosendung, die sich an Schüler verschiedener Altersgruppen richtete und auch für den Gebrauch in der Schule konzipiert war – Zeitungen sprachen von einer Hörerzahl von sechs Millionen[223] –, stellte Damrosch die wichtigsten Instrumente sowie berühmte Komponisten und ihre Werke vor. Eine Auswertung der Komponisten, die in der 1936/37 ausgestrahlten Staffel vorgestellt wurden, zeigt mit 42% einen deutlichen Schwerpunkt im 19. Jahrhundert, mit Komponisten wie Hector Berlioz, Georges Bizet und Johannes Brahms, Franz Schubert, Robert Schumann, Giuseppe Verdi und Richard Wagner. Auf Platz zwei lagen jüngere tonale Komponisten am Übergang des 19. zum 20. Jahrhundert, wie Engelbert Humperdinck, Maurice Ravel und Richard Strauss. Mit insgesamt nur 12,9% Anteil waren Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und ihre Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts deutlich abgeschlagen auf dem dritten Platz. Insgesamt gleicht dieses Bild etwa auch dem des Schallplattenmarktes.[224] Komponisten avantgardistischer Musik lehnte Damrosch kategorisch ab.[225]

Die Besonderheit des Radios war, dass hier Musik und Wort kombiniert werden konnten. Anders als bei der Schallplatte, wo Erklärungen schriftlich mitgeliefert werden mussten, war es nun möglich, im gleichen Medium Erklärungen, Einordnungen und Interpretationen gemeinsam vorzustellen sowie einzelne Themen, Motive oder Instrumente gesondert hervorzuheben. Somit war das Radioprogramm nicht nur in der Lage zu beeinflussen, was, sondern auch wie gehört wurde.

Walter Damroschs Anleitung zum Hören klassischer Musik provozierte Theodor W. Adorno zu einer umfassenden Kritik. Adorno hatte sich im Rahmen des

---

den wichtigen Musikpersönlichkeiten in den USA. Als Nachfolger seines Vaters leitete er die Oratorio Society und die New York Symphony Society. Er soll Andrew Carnegie dazu angeregt haben, die Carnegie Hall in New York zu bauen, zu deren Eröffnung er Tschaikowsky nach New York einlud. Darüber hinaus engagierte er sich als Dirigent für die Aufführung zahlreicher älterer zeitgenössischer Komponisten in den USA, darunter Richard Wagner, Gustav Mahler und Edward Elgar. Vgl. H. E. Krehbiel u. a.: «Damrosch», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

222 Sandra Wieland Howe: «The NBC Music Appreciation Hour: Radio Broadcasts of Walter Damrosch 1928–1942», in: Journal of Research in Music Education 51 (2003), 64–77. Zur Rolle der klassischen Musik im kommerziellen Radio der USA vgl. ausserdem Shawn Vancour: «Popularizing the Classics: Radio's Role in the American Music Appreciation Movement, 1922–34», in: Media, Culture & Society March 31 (2009), 289–307.

223 «Damrosch assails Stokowski's Plan», in: New York Times (20. Oktober 1932), 24.

224 Wieland Howe: Appreciation Hour, 70.

225 Ibid., 69. Vgl. dazu auch den Disput zwischen Stokowski und Damrosch über die Aufführung zeitgenössischer Musik für Kinder und Jugendliche. «Mr. Stokowski has devoted his fine orchestra to the production of many ultra-modernistic compositions and often to the great distress of many in his adult audiences. But that is a matter between him and them and if they encourage him he is amply justified. But to force these experiments on helpless children is criminal.» «Damrosch assails Stokowski's Plan», in: New York Times (20. Oktober 1932), 24.

Princeton Radio Research Project[226] intensiv mit Fragen des Radios und der Reproduktion von Musik beschäftigt.[227] Im in den «Nachgelassenen Schriften» publizierten Aufsatz «Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour»[228] stellte Adorno gleich zu Beginn fest:

> «The purpose of the present study is to point out that radio, at its ‹benevolent› best, in a nation-wide, sustaining program of purely educational character, fails to achieve its aim – namely, to bring people into an actual living relation with music. [...] It will be shown that not only is the purely musical part of this program insufficient musically and pedagogically, but that it also leads to a fictitious musical world ruled by names of personalities, stylistic labels, and pre-digested values which cannot possibly be ‹experienced› by the audience of the Music Appreciation Hour, since the program presents the material in a way designed, wittingly or unwittingly, to foster conventional, stereotyped attitudes, instead of leading to concrete understanding of musical sense.»[229]

Neben sachlichen Fehlern kritisierte Adorno vor allen Dingen die Fokussierung der Analyse auf einzelne Themen, die den Hörern vorgestellt und von diesen wiedererkannt werden sollten. Durch diese Konditionierung auf musikalische Signale würde der eigentliche ‹Sinn› der Musik verloren gehen, der sich, so Adorno, aus dem Zusammenspiel zwischen dem Teil und dem Ganzen, aus der musikalischen Entwicklung und aus der Konsumation von Zeit durch Musik ergeben würde.[230] Adorno versuchte später mit eigenen Sendungskonzeptionen eine Anleitung zum – seiner Meinung nach – richtigen Hören zu geben.[231] In diesen Ausführungen

---

226 Das Projekt «Transatlantic Perspectives: Europe in the Eyes of European Immigrants to the United States, 1930-1980» am DHI in Washington pflegt eine Website, die sich unter dem Titel «Transatlantischer Blick» mit Europa aus der Perspektive europäischer Immigranten in den USA beschäftigt. Auch das Radio Project hat dort einen Eintrag: Jan Logemann: «Radio Project», in: Transatlantic Perspectives (2014), www.transatlanticperspectives.org/entry.php?rec=70 (29.2.2016).

227 Zur Reproduktion von Werken der Bildenden Kunst hatte Walter Benjamin bereits wichtige Überlegungen publiziert: Walter Benjamin: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, 1/2, Frankfurt a. M. 1980, 471–508.

228 Theodor W. Adorno: «Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour», in: Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften, hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Abteilung 1, 3, Frankfurt 2006, 247–318.

229 Ibid., 249.

230 Ibid., 257. Am Beispiel der «Appreciation Hour» entwickelte Adorno zahlreiche Aspekte des «Atomistic Listening» sowie seine Überlegungen zum «Fetischcharakter der Musik». Mit seinen Überlegungen beeinflusste Adorno Ansätze der New Musicology, die sich jedoch auch kritisch mit seinen Ideen zum «structural listening» auseinandersetzten. Vgl. Rose Rosengard Subotnik: «Toward a Deconstrucion of Structural Listening. A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky», in: Rose Rosengard Subotnik (Hg.): Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society, Minneapolis u. a. 1995, 148–176. Id.: Developing Variations: Style and Ideology in Western Music, Minneapolis 1991.

231 Theodor W. Adorno: «Was eine Music Appreciation Hour sein sollte. Entwurf, Rundfunksendungen über WNYC und Skizze», in: Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften, hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Abteilung 1, 3, Frankfurt 2006, 319–398, hier 321.

wird eines der wichtigsten Ziele deutlich, das Adorno mit seinen Überlegungen zum richtigen Hören erreichen wollte: Die Integration Neuer Musik in die Hörgewohnheiten des Publikums:

> «Das richtige Hören soll dazu führen, moderne Musik richtig zu hören und zu verstehen und die Tabus zu zerstören, durch welche sie abgesperrt ist. Wer Beethoven richtig hört, hört auch Schönberg richtig und die Fragen, auf welche das richtige Hören ‹klassischer› Musik führt, umschreiben die Probleme der zeitgenössischen: denn wir können alle Musik nur aus unserer eigenen Situation heraus hören.»

Adornos Anleitung zum richtigen Hören zielte jedoch nicht nur darauf ab, das Verständnis für Neue Musik zu fördern, sondern auch darauf, den Jazz und andere Formen populärer Unterhaltungsmusik als weniger komplex und vielfältig erscheinen zu lassen.[232] In «On Popular Music»[233] führte er diese Strategie weiter aus. Im Gegensatz zur ernsten Musik, die ihren musikalischen Sinn durch das Zusammenspiel des Teils mit dem Ganzen gewinne, sei populäre Musik durch und durch standardisiert und das Ersetzen eines Details durch ein anderes verändere nicht das Zusammenspiel des Ganzen. Darüber hinaus seien auch die Hörgewohnheiten und Reaktionen standardisiert und die Arbeit der Musikproduzenten sei es, diese standardisierten Gewohnheiten vorwegzunehmen, so dass ein aktives Hören durch passives Konsumieren «vorverdauter»[234] Musik ersetzt würde. Die ständige Wiederholung bestimmter Kompositionen («plugging») trage nicht nur zu ihrer Verbreitung bei, sondern führe auch dazu, dass die Musik als besonders relevant, weil oft wiederholt, wahrgenommen würde.

Adornos Arbeiten zum Radio, die bereits im Exil entstanden, erscheinen als eine Art Abschluss der musikalischen ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seine Bemühungen, das Hören als verbindendes Element zwischen populärer Musik, klassischem Kanon und Neuer Musik neu zu definieren, können als Versuch gelesen werden, zu einem Zeitpunkt, in dem alle Formen von Musik über das Radio frei zugänglich waren, die Akzeptanz der Neuen Musik zu erhöhen. Gerade dabei wird jedoch deutlich, wie ausgeprägt die Trennung dieser drei Ebenen bereits war, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg noch vergrössern sollte.

ZUSAMMENFASSUNG

Als Fazit dieses Kapitels können drei Aspekte festgehalten werden: Erstens konnte gezeigt werden, dass die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts im musikalischen Bereich eine Phase des beschleunigten Wandels darstellte, der durch die Etablierung neuer Formen der Tonkonservierung, -übertragung und -erzeugung geprägt war.

---

232 Ibid., 331–333.

233 Theodor W. Adorno: On Popular Music, in: Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften, hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Abteilung 1, 3, Frankfurt 2006, 399–476.

234 Ibid., 418.

Zweitens konnten sich diese Technologien global verbreiten. Dies führte zu einer globalen Zirkulation von Materialien, die für die Aufnahme und Wiedergabe benötigt wurden. Die Musik selbst wurde weniger vielfältig transferiert und folgte meist dem Weg aus den Zentren in die Peripherien, während aussereuropäische Musik innerhalb Europas kaum vermarktet wurde. Im Hinblick auf die europäische Kunstmusik folgte der europäische Schallplattenmarkt den Entwicklungen, die bereits im Konzertwesen des späten 19. Jahrhunderts angelegt waren und verstärkte die Tendenz zur Herausbildung eines klassischen musikalischen Kanons. Die Virtuosen des 19. Jahrhunderts wurden abgelöst von den Stars des frühen 20. Jahrhunderts und Kunstmusik wurde einem immer grösseren Hörerpublikum zugänglich. Gleichzeitig konnte sich die wirtschaftlich erfolgreichere Unterhaltungsmusik als wichtige Musikform etablieren. Zeitgenössische Kunstmusik wurde zwischen diesen beiden Polen zu einem Nischenprodukt, das sich mit beiden Entwicklungen auseinandersetzen musste. Drittens führte diese Situation dazu, dass diejenigen, die sich professionell mit musikalischen Fragen beschäftigten, sich mit den vielfältigen Neuerungen und Wandlungen beschäftigen mussten. Für Komponisten und Künstler bedeutete dies unter anderem eine Reflexion darüber, was das Neue an ihrer Musik sei, und führte beispielsweise zur Verwendung neuer Instrumente oder zur Einbeziehung neuer Technologien in den Kompositionsprozess. Musiktheoretiker setzten sich so, wie das Beispiel Adornos gezeigt hat, unter anderem mit der Frage auseinander, wie die neuen Technologien das Hören und damit die Rezeption von Musik beeinflussen konnten. Der Vergleich zwischen Damrosch und Adorno macht hierbei die doppelte Herausforderung deutlich, vor der die Protagonisten der Neuen Musik standen. Während Damrosch sich bemühte, etablierte Musik über ein neues Medium zugänglich zu machen, versuchte Adorno, das neue Medium dazu zu nutzen, ein neues Hören zu schulen. Dieses neue Hören zielte letztlich auch darauf ab, Neue Musik, die nicht mehr den traditionellen Regeln westlicher Tonalität folgte, verstehbar zu machen.

Sollen die Ergebnisse dieses Kapitels innerhalb der in der Einleitung entworfenen Raute von Nationalisierung, Internationalisierung, disziplinärer Standardisierung und Politisierung eingeordnet werden, ist dies an dieser Stelle kaum eindeutig möglich. Für den westlichen Kanon der Kunstmusik liesse sich die Einordnung in den Bereich der Internationalisierung rechtfertigen, für nicht-europäische Musik kann eine eher nationalisierende Tendenz angenommen werden. Welche Folgen die neuen Technologien für die Frage nach disziplinärer Standardisierung und Politisierung hatten, sollen indes die folgenden Kapitel zeigen. Im Kontext der internationalen Zielsetzung der Organisationen wird es unter anderem interessant sein zu betrachten, wie die technisch verbesserten Möglichkeiten zum Transfer von Musik genutzt wurden und welche Hoffnungen und Ziele damit verknüpft waren. Bei den Organisationen, die sich ausserdem auf wissenschaftlicher Ebene mit Musik auseinandersetzten, kann zudem danach gefragt werden, ob und wie Tonaufnahmen in das methodische Repertoire integriert wurden. Am Beispiel der

internationalen Komponistenorganisationen kann nicht nur die Frage nach der Integration neuer Technologien aufgenommen, sondern auch darauf eingegangen werden, wie sich der Gegensatz zwischen musikalischem Kanon und Neuer Musik auf die Organisationen auswirkte.

Die Geschichte der Internationalen Musikgesellschaft muss von ihrem Ende her beschrieben werden. Wenige Wochen nachdem die Gesellschaft ihren vierten internationalen Kongress in Paris veranstaltet hatte, brach der Erste Weltkrieg aus. Kurz darauf, am 30. September 1914, zum Ende des Geschäftsjahrs der Gesellschaft, verschickte das Verlagshaus Breitkopf & Härtel eine Mitteilung an die deutschen Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft, in der ihre Auflösung mitgeteilt wurde. Die deutschen Mitglieder des Vorstands seien zurückgetreten, und der Verlag, der nicht nur die Publikationen druckte, sondern auch als Geschäftsstelle diente, ziehe sich von seinen Aktivitäten zurück:

> «Nachdem auch auf diesem Gebiete gegen den langmütig bestätigten Friedenswillen des deutschen Volkes die ‹Weltkultur› dem ‹Weltkrieg› hat weichen müssen, schließen sich auch die Vertreter unseres Hauses der vaterländischen Bewegung des Austrittes aus einer unmöglich gewordenen internationalen Gemeinschaft an.»[235]

Allen Mitgliedern empfehle man, diese Auflösung anzunehmen. Man hoffe, dass weiterhin gute Forschung geleistet werde, insbesondere nach dem für Deutschland, das die wichtigsten Beiträge zur Gesellschaft geleistet habe, siegreichen Ende des Krieges.

Die Mitteilung sorgte für Aufruhr in den internationalen Netzwerken. Die «Musical Times» druckte eine englische Übersetzung der Mitteilung im Heft vom 1. März 1915 ab und widersprach ihr deutlich.[236] Zwei Drittel der Mitglieder der Gesellschaft kämen überhaupt nicht aus Deutschland, und sogar die Vorsitzenden der deutschen Landessektionen wüssten teilweise nichts von einer Auflösung. Den englischen Mitgliedern empfahl die «Musical Times», ihre Mitgliedschaft beizubehalten, allein schon als symbolisches Zeichen gegen die verordnete Auflösung aus Leipzig. Gewiss habe der Verlag wichtige Arbeit geleistet, aber weder sei er berechtigt, die Organisation aufzulösen, noch sei er das einzige Verlagshaus, das in der Lage sei, Publikationen herauszugeben.

---

235 Verlagshaus Breitkopf & Härtel: «An die deutschen Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft», in: Beilage zur Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 15 (1914) http://archive.org/details/ImgEnde1914 (29.2.2016).

236 [Anonym]: «International Musical Society», in: The Musical Times 56 (1.3.1915), 160 und 165.

All dies konnte nichts daran ändern, dass die Internationale Musikgesellschaft nicht in ihrer alten Form reaktiviert werden konnte. Die Lücke, die sie hinterliess, war schon bald umkämpft. Bereits 1915 wurde in den USA eine neue Zeitschrift gegründet: «Musical Quarterly», die älteste, heute noch erscheinende musikwissenschaftliche Zeitschrift des Landes. Herausgeber war Oscar Sonneck[237], Leiter der Musikabteilung der Library of Congress und ehemaliges aktives Mitglied der Internationalen Musikgesellschaft. Unter den Autoren fanden sich von Beginn an Wissenschaftler, die bisher in der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» publiziert hatten.[238]

1915 erfolgte in der Schweiz die Umstrukturierung der ehemaligen schweizerischen Sektion der Internationalen Musikgesellschaft zur Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Die Initiatoren, allen voran der Basler Musikwissenschaftler Karl Nef[239], betonten den Zusammenhang der neuen Organisation mit den Vorarbeiten der Internationalen Musikgesellschaft, der sich nicht zuletzt auch in der Namenswahl manifestierte.[240]

Wiederum zwei Jahre später, im Dezember 1917, mitten im Ersten Weltkrieg, gründeten deutsche Mitglieder unter der Leitung des ehemaligen Präsidenten der Internationalen Musikgesellschaft, Hermann Kretzschmar, die Deutsche Musikgesellschaft und die mit ihr verbundene «Zeitschrift für Musikwissenschaft». Im Geleitwort erklärte Alfred Einstein[241] als Schriftleiter, dass die Zeitschrift die direkte

---

237 Oscar G. T. Sonneck (1873–1928) war ein amerikanischer Musikwissenschaftler, Herausgeber und Bibliothekar. Nach Studien in Deutschland übernahm er 1902 die Leitung der Musikabteilung der Library of Congress und legte den Grundstein für eine umfassende Sammlung, insbesondere von Opern. 1917 trat er aus politischen Gründen von diesem Amt zurück, wechselte zum G. Schirmer Verlag und förderte die Publikation von Werken zeitgenössischer Komponisten. Mit seiner wissenschaftlichen Arbeit setzte er wichtige Standards für die Klassifizierung von Musik in Bibliotheken. Vgl. Jon Newsom, H. Wiley Hitchcock: «Sonneck, Oscar G T.», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

238 Dazu gehörten Edgar Istel, J. A. Fuller Maitland, William Barclay Squire, Charles Villiers Stanford, Edward Dent und mit Hugo Leichtentritt auch ein deutscher Wissenschaftler, der seine wissenschaftliche Ausbildung in den USA erhalten hatte und während des Ersten Weltkriegs für die deutsche Armee als Schreiber eingezogen worden war.

239 Karl Nef (1973–1935) war ein Schweizer Musikwissenschaftler. Nef hatte in Leipzig bei Hermann Kretzschmar promoviert und dann in Basel habilitiert, wo er seit 1909 als Lektor, seit 1923 als ordentlicher Professor unterrichtete. Er war einer der Gründer der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Jürg Stenzl: «Nef, Karl», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

240 UB Basel, Handschriften, Archiv SMG, I. Ortsgruppe Basel der Internationalen Musikgesellschaft.

241 Alfred Einstein (1880–1952) hatte 1903 in München promoviert und war bis 1918 überwiegend im musikjournalistischen Bereich tätig. 1918 war er Herausgeber der neu gegründeten «Zeitschrift für Musikwissenschaft» geworden, eine Funktion, die er bis 1933 behielt. 1934 emigrierte Einstein und ging zunächst nach London, später nach Italien und 1939 in die USA, wo er unter anderem am Smith College in Princeton und Yale unterrichtete. Seine Forschungsschwerpunkte waren das italienische Madrigal und die Kompositionen Mozarts. Als

Nachfolgerin der alten «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» sei. Die nicht aus Deutschland kommenden Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft – so Einstein – hätten nie wirkliches Interesse am internationalen Austausch gehabt und stets versucht, durch nationale Nebenprodukte die Arbeit der Gesellschaft zu unterlaufen. Dazu im Gegensatz hätten die deutschen Mitglieder «quantitativ und – weshalb es nicht sagen? – auch qualitativ der Wissenschaft die grössten Dienste geleistet, die meisten Opfer gebracht.»[242] Es folgten weitere Ausführungen dazu, was nun das spezifisch Deutsche der neuen Gesellschaft, ihrer Forschungen und Publikationen sei.

Ebenfalls bereits während des Krieges versuchten verschiedene andere ehemalige Mitglieder, die überwiegend aus den neutralen Ländern Europas kamen, einen neuen Verband ins Leben zu rufen, die Union Musicologique, ein Zusammenschluss mehrerer eigenständiger jeweils nationaler musikwissenschaftlicher Gesellschaften unter der Führung Belgiens. Nach dem Krieg veröffentlichten sie kurzzeitig eine eigene Zeitschrift, die Überblicke über die musikwissenschaftlichen Aktivitäten der einzelnen Länder gab. Die Union hatte bis 1924 Bestand. Anschliessend sollte es erneut drei Jahre dauern, bis mit der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft die nächste internationale Organisation gegründet wurde. In dieser hatten – anders als noch in der Union Musicologique – auch wieder deutsche Mitglieder ihren Platz. Seit ihrer Gründung hat die Gesellschaft ihren Sitz in Basel.[243]

Schon diese Übergangsphase macht die Bruchstellen wissenschaftlicher Kooperation im musikalischen Bereich deutlich, die zwischen nationalen und internationalen Interessen verliefen und durch die Einflüsse von Standardisierung und Politisierung angetrieben wurden. Die Lücke, die die zu Beginn des ersten Weltkriegs von Seiten Deutschlands aufgelöste Internationale Musikgesellschaft hinterlassen hatte, wurde einerseits von nationalen Projekten gefüllt, die darauf achteten, eine internationale Ausstrahlung zu haben und andererseits von Kooperationen zwischen Ländern, die auf einer politischen Grundvoraussetzung basierten, nämlich der gemeinsamen Neutralität im Krieg. Dass es schliesslich Mitte der 1920er Jahre zur Gründung einer neuen internationalen Organisation kam, lässt sich auf die persönliche Initiative von Wissenschaftlern zurückführen, die bereits vor dem Ersten Weltkrieg kooperiert hatten und die zum Teil gerade durch ihre gute internationale Vernetzung bekannt geworden waren.

Lexikograph wurde er ausserdem durch die Herausgabe von Riemanns Musiklexikon bekannt. Alec Hyatt King: «Einstein, Alfred», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

242 Alfred Einstein: Geleitwort, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 1 (1918), 3.

243 Zur Rolle Basels in dieser Zeit: Martin Kirnbauer, Heidy Zimmermann: «Musikforschung in Basel 1900–1960», in: Anselm Gerhard (Hg.): Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin. Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, Stuttgart u. a. 2000, 321–346.

Die Übergangsphase zeigt auch die historiographische Lücke, die die vorliegende Arbeit zu füllen versucht. Die Aktivitäten der Internationalen Musikgesellschaft werden bis heute fast völlig ignoriert, obwohl die in ihren Publikationen veröffentlichten Artikel teilweise bahnbrechend für bestimmte Fachbereiche waren.

Pamela Potter streift in ihrer Geschichte der deutschsprachigen Musikwissenschaft während der Weimarer Republik an verschiedenen Stellen die internationale Ebene, vor allen Dingen dann, wenn die deutsche Musikwissenschaft von ihr ausgeschlossen wurde, oder aber innenpolitische Zwänge eine Abgrenzung zur Folge hatten.[244] Alexander Rehding nimmt in einem Editorial zur Geschichte der «Acta Musicologica», der Zeitschrift der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, zwar Bezug auf die Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, «its-predecessor-in-spirit», geht aber nicht näher auf ihren Inhalt ein.[245]

Was war nun die Internationale Musikgesellschaft für eine Organisation? 1899 von den beiden deutschen Musikwissenschaftlern Oskar Fleischer[246] und Max Seiffert[247] gegründet, war die Internationale Musikgesellschaft die erste grosse internationale Organisation, die sich mit allgemeinen musikalischen Fragen beschäftigte. Sie entstand zu einem Zeitpunkt, zu dem sich die Musikwissenschaft selbst gerade erst institutionalisierte.[248] Der Zeitraum ihrer Aktivität umfasst die 15 Jahre von 1899 bis 1914, und die Organisation begleitete die Etablierung und Ausdifferenzierung der Musikwissenschaft als Disziplin. Diese Entwicklungen spiegelten sich unter anderem in den Themen der internationalen Kongresse (1904 in Leipzig, 1906 in Basel, 1909 in Wien, 1911 in London und 1914 in Paris) wider.

---

244 Potter: Most German of the Arts, 64 f. und 80–85.

245 Alexander Rehding : «Editorial: Musicologues sans frontières», in: Acta Musicologica 79 (2007), 261 f.

246 Oskar Fleischer (1856–1933) hatte bei Philipp Spitta Musikwissenschaft studiert und war zunächst seit 1888 Leiter der Berliner königlichen Instrumentensammlung. 1892 wurde er Dozent an der Universität in Berlin, später erhielt er dort bis 1925 eine Professur. Thematische Schwerpunkte seiner Arbeit waren altgriechische Musik und Neumennotation. Zu seinen Doktoranden gehörten Hermann Abert und Curt Sachs. Seit dem Ersten Weltkrieg hatte Fleischers Forschung eine starke nationalistische Tendenz, die sich beispielsweise im Versuch zeigt, eine germanische Neumentradition zu belegen. Vgl. Walther Vetter: «Oskar Fleischer», in: MGG 1, Sp. 368–372. Während Vetters Artikel Fleischers nationale Tendenzen nur kurz berührt, gehen Hiley und Potter genauer darauf ein. Vgl. David Hiley, Pamela M. Potter: «Oskar Fleischer», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

247 Max Seiffert (1868–1948) war wie Fleischer ein Doktorand Spittas und zunächst Privatgelehrter, dann ständiger Sekretär der Kommission zur Herausgabe der «Denkmäler deutscher Tonkunst». Während des Ersten Weltkriegs regte er die Gründung des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg an und wurde 1921 dessen stellvertretender Direktor. In Kooperation mit den Institutionen nationalsozialistischer Kulturpolitik arrangierte er 1935 die Verlegung des Instituts nach Berlin, seine Eingliederung ins Staatliche Institut für Musikforschung und übernahm bis 1942 dessen Leitung. Vgl. Anton Würz, Pamela M. Potter: «Max Seiffert», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

248 Vgl. die Einleitung dieser Arbeit.

Besonders aufschlussreich sind die Publikationen der Gesellschaft: Seit dem Gründungsjahr erschien nicht nur die monatliche «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» kontinuierlich, sondern auch die quartalsweise publizierten «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft». Das gedruckte Angebot wurde ergänzt durch die unregelmässig produzierten «Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft». Mit ihrer mehrsprachigen Grundkonzeption und zahlreichen Korrespondenten in europäischen Ländern sind diese Publikationen wichtige Quellen für die Entwicklung der europäischen Musikwissenschaft. Diese kontinuierliche Arbeit und die Zugänglichkeit des publizierten Materials ermöglichen einen Einblick in den institutionellen Aufbau und die inhaltlichen Themenkomplexe der europäischen Musikwissenschaft vor dem Ersten Weltkrieg.

Als erste Organisation stellte die Internationale Musikgesellschaft wichtige Weichen für die weitere Entwicklung internationaler Zusammenarbeit im musikalischen Bereich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In diesem Kapitel sollen zunächst Argumente für die Notwendigkeit einer solchen Organisation und die daraus resultierenden institutionellen Strukturen betrachtet werden. Anschliessend wird anhand eines Skandals um eine neue Aufnahmetechnologie ein möglicher Grund für die ablehnende Haltung der Gesellschaft gegenüber neuen Technologien einerseits und die zunehmende Bedeutung wissenschaftlicher Beweisführung andererseits dargestellt. Schliesslich werden die Aktivitäten der Gesellschaft, ihre Publikationen und Kongresse auf ihre thematischen Schwerpunkte hin untersucht. Dabei wird sich zeigen, dass die Internationale Musikgesellschaft in den knapp 15 Jahren ihres Bestehens einen Wandel durchlief, der wichtige Einblicke in das Zusammenspiel von Nationalismus und Internationalismus sowie Standardisierung und Politisierung eröffnet.

«INTERNATIONALER KAMPFPLATZ IM FRIEDEN» – STRUKTUREN UND THEMEN DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

> «Auf allen Gebieten der Kultur und des Handels macht sich jetzt immer mehr und mehr ein unaufhaltsames Drängen nach internationalem Zusammenschluß bemerkbar. Das ist keine Mode, künstlich gemacht oder durch Zufall geworden, sondern eine kulturgeschichtliche Notwendigkeit.»[249]

Oskar Fleischer, einer der beiden Gründer der Internationalen Musikgesellschaft nahm im Geleitwort der ersten Ausgabe der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» Bezug auf einen allgemeinen Trend zur internationalen Vereinigung. Grenzüberschreitende Kooperation sei notwendig, um auf dem «Weltmarkt», dem «internationalen Kampfplatz im Frieden», zu bestehen. Dies gelte auch, so Fleischer, für die Musik.[250] Mit dem Verweis auf den Zugang zum Weltmarkt und

249 Oskar Fleischer: «Zum Geleit», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1 (1899), 1–8, hier 3.

250 Ibid., 3.

die Notwendigkeit, dieser Herausforderung durch internationale Kooperation zu begegnen, war Fleischer, wie er selbst bemerkte, ein Kind seiner Zeit.[251] Nach seiner Meinung genügten musikalische Leistungen allein nicht mehr, um ausreichend Aufmerksamkeit auf künstlerisches Schaffen zu generieren, vielmehr müssten auch Wort und Schrift zur Verbreitung zu Hilfe genommen, und auf diesem Weg Informationen über Musik grenzüberschreitend verbreitet werden. Dafür sei der nationale Zusammenschluss zwar besser, jedoch nicht der wirksamste und förderlichste Weg. Als Beleg bezog sich Fleischer auf das bekannte Phänomen der Einordnung von Komponisten in nationale Schulen, das, wie bereits in Kapitel II gezeigt wurde, in erster Linie auf diskursiven Konstruktionen und weniger auf musikalischen Inhalten basierte. Dies führe dazu, so Fleischer, dass Komponisten, die nicht in diese Schemata passten, oder nicht bereit waren, sich grösseren Strömungen anzuschliessen, nur unzureichend rezipiert würden:

> «Hätten sie [die slavischen Komponisten], wie früher Chopin, später Rubinstein und Tschaikowsky, sich einer der einflußreicheren französischen oder deutschen Gruppen angeschlossen, sie wären hörbarer zu Worte gekommen. Aber sie wollten nur Slaven sein und blieben somit auf kleine nationale Gruppen beschränkt, die ihnen weder den Ruhm noch das Einkommen gewähren konnten, dessen sie würdig waren.»[252]

In Fleischers Konzept war es möglich, sich bewusst für die Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu entscheiden und so möglichen nationalen Nachteilen zu entkommen. Seine Hoffnungen für die Zukunft des Musiklebens legte Fleischer dementsprechend in die grenzüberschreitende Zusammenarbeit und sah darin die Hauptaufgabe der neu gegründeten Gesellschaft:

> Wenn die nationalen Schranken nicht mehr gleich einer chinesischen Mauer zwischen den Völkern stehen, wenn alle Kenner und Freunde der Musik Hand in Hand gehen, ihre Meinungen gegenseitig berichtigen und ausgleichen und ihre Interessen, so individuell sie sonst auch sein mögen, doch soweit sie gemeinsam sind, einheitlich und mit vereinten Kräften verfolgen, dann muß die Tonkunst einen ungeahnten Aufschwung nehmen, von dem alle Angehörigen der Musik ihren Vorteil und an dem alle Freunde der Tonkunst ihre Freude haben werden. [...] Das herbeizuführen ist der Zweck der internationalen Musikgesellschaft. Sie sieht es keineswegs ab auf ein Aufgeben der nationalen und persönlichen Besonderheiten und Unterschiede in der Musik. Nichts wäre verfehlter! Denn gerade durch solche Verschiedenheiten wird dasjenige erzeugt, was der Tonkunst Mannigfaltigkeit und Formenfülle giebt. Wohl aber soll der unnütze und schädliche Kampf eines Jeden gegen alle, der nichts als Verbitterung und Gehässigkeit in das Reich der Harmonien trägt, gemildert und soweit als möglich beseitigt werden.»[253]

Hiermit entwarf Fleischer ein utopisch-evolutionäres Konzept internationaler Zusammenarbeit. Unter Beibehaltung nationaler Eigenarten, die Fleischer nicht in Frage stellte,[254] sollte durch den Austausch auf internationaler Ebene das Gemeinsame herausgearbeitet werden. Dieses Gemeinsame sollte dann die «Grundlage der

251 Vgl. Herren: Internationale Organisationen, 63.

252 Fleischer: Geleit, 2 f.

253 Ibid., 4.

einheitlichen Aktion»[255] sein, die durch die Bündelung der Kräfte die Musik voranbringen sollte.

Die Organisationsstruktur der Internationalen Musikgesellschaft spiegelte dieses Denken Fleischers wider. Das erklärte Ziel war die grenzüberschreitende Kooperation,[256] die, unterstützt durch die Publikationen der Gesellschaft, auf einer eigenen internationalen Ebene stattfinden sollte. Die eigentliche Arbeit verortete Fleischer auf nationaler und lokaler Ebene. Die kleinste Einheit war die Ortsgruppe, die als Zusammenschluss von Musikern und Musikfreunden einer Stadt geplant war. Diese sollten durch ihre gemeinsame Arbeit vor Ort das Musikleben aktiv beeinflussen und dadurch in ihrem Gemeinschaftsgefühl gestärkt werden. Als nächsthöhere Ebene waren Sektionen für regionale Kooperationen sowie die nationalen Landessektionen vorgesehen. Die nationalen Landessektionen bildeten die internationale Vereinigung, um «[d]ie verschiedenartigen, nationalen Interessen zu vergleichen und aus ihnen das allen Gemeinsame als Grundlage der einheitlichen Aktion herauszuheben.»[257] Sowohl die nationalen Sektionen als auch die eigentliche internationale Organisation sollten durch Kongresse und Publikationen auf ihre Aktivitäten aufmerksam machen und sich für musikalische Belange einsetzen.[258]

Dieses Konzept der drei Ebenen (lokal, national, international) wurde von den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft sehr geschätzt und dafür gelobt, dass es einen breiten Handlungsspielraum für die einzelnen Akteure ermöglichte und einen wichtigen Beitrag zur kontinuierlichen Aktivität der Organisation leistete.[259] Dementsprechend ist es wahrscheinlich, dass sich spätere internationale Organisationen im musikalischen Bereich, insbesondere die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, deren Mitglieder häufig bereits Kontakt zur Internationalen Musikgesellschaft hatten, an diesem Muster orientierten.[260] Auch international wurde Fleischers institutionelles Konzept rezipiert und anerkannt. In einem Artikel über die Internationale Musikgesellschaft in der Zeitschrift «Musical News» wurde im Februar 1900 der Beitritt der britischen Musical Association zur Internationalen Musikgesellschaft mitgeteilt und hervorgehoben, dass es sich hierbei

---

254 «Eigenbesitz und Lehngut eines Volkes sicher festzustellen ist die oberste und erste Forderung, deren Erfüllung der vergleichenden Musikwissenschaft eine wissenschaftlich zuverlässige Methode verheißt.» Oskar Fleischer: «Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1 (1899), 1–53, hier 4.

255 Ibid., 5.

256 «Wenn sogar die ‹Proletarier aller Länder› jetzt persönlich sich näher treten, – sollte dies begüterteren Kreisen mit edleren und schöneren Absichten weniger möglich sein?». Ibid., 5.

257 Hermann Kretzschmar: «Die Aufgaben der Internationalen Musikgesellschaft», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 6 (1904), 7–16, hier 5

258 Fleischer: Zum Geleit, 6.

259 Kretzschmar: Aufgaben, 8.

260 Vgl. Kapitel VI dieser Arbeit.

um eines der noch wenigen Beispiele für den Aufbau und die Organisation einer internationalen Organisation handelte.[261]

Neben der internationalen Kooperation stellte Fleischer die Interdisziplinarität in den Mittelpunkt. Ebenso wie die Musik auf internationaler Ebene an Bedeutung gewinnen sollte, müsste ihre gesellschaftliche Relevanz gestärkt werden, indem ihre Nähe zu anderen Fächern wie Theologie, Akustik, Astronomie, Medizin, Literaturgeschichte, Philologie, Paläographie, Kulturgeschichte, Ästhetik, Pädagogik, Ethnographie und Folklore herausgearbeitet und betont würde.[262]

Zusammenfassend war Fleischers Vision für die Internationale Musikgesellschaft geprägt durch eine utopisch-evolutionäre Hoffnung auf internationale Kooperation. Die Erforschung der Musik und der Austausch in unterschiedlichen Bereichen sowie auf den verschiedenen Ebenen sollten dabei stets dem Zweck dienen, der Musik selbst in einem möglichst grossen Raum zu neuem Ansehen zu verhelfen. Innerhalb der jeweiligen Ebenen sollte eine möglichst breite Aufmerksamkeit generiert und die relevanten Inhalte an die nächsthöhere Ebene weitergegeben werden. Auf internationaler Ebene würde die qualitativ hochwertige Essenz des Musiklebens ausgetauscht, die dann wieder auf die niedrigeren Ebenen zurückwirken sollte. Dabei ist festzuhalten, dass Fleischer einen sehr inklusiven Ansatz verfolgte, der möglichst viele Akteure mit unterschiedlichem musikalischem Hintergrund einbinden wollte.

1904 wurde Fleischer nach einem Skandal, auf den noch einzugehen sein wird, abgesetzt und die Gesellschaft reorganisiert. Zur Demonstration der Neugestaltung wurden erstmals offizielle Statuten verfasst. Deren erster Paragraph legte als Zweck der Internationalen Musikgesellschaft fest:

> «Der Zweck der IMG. ist, der musikwissenschaftlichen Forschung und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens durch Austausch der wissenschaftlichen Errungenschaften im internationalen Verkehre zu dienen. Sie schließt zu diesem Ziele die Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft in festen Verbänden zusammen.»[263]

Anders als unter Fleischer lag der neue Fokus nun explizit im Bereich der Musikwissenschaft. Dementsprechend sollten die quartalsweise erscheinenden Sammelbände Arbeiten mit streng wissenschaftlichem Inhalt umfassen, die monatliche Zeitschrift «über das Vereinsleben der IMG und die Fortschritte der Musikwissenschaft und deren Einwirkung auf das Musikleben der Gegenwart zu berichten haben, ohne mit den bestehenden Musikzeitschriften in Wettbewerb zu treten.»[264]

---

261 «International organizations of any kind are exceedingly scarce, and there can have been little or no precedent to guide the design of the present scheme.» [Anonym]: «The Internationale Musikgesellschaft», in: Musical News (24. Februar 1900), 181 f.

262 Fleischer: Zum Geleit, 6 f.

263 [Anonym]: «Satzungen der Internationalen Musikgesellschaft», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 5 (1903), 199–202, hier 199.

264 Ibid., 200.

Der erste Kongress der Internationalen Musikgesellschaft am 30. September 1904 in Leipzig bildete den vorläufigen Schlusspunkt der Reorganisation der Gesellschaft. Punkt eins der Tagesordnung war der «Bericht über die erfolgten Arbeiten zur Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft durch den Schatzmeister», Punkt zwei die «Bestätigung der vom Präsidium im Februar 1904 angenommenen neuen Satzungen» und die eventuelle «Gründung einer neuen Gesellschaft auf Grund dieser Satzung».[265] Diese Neugründung war in erster Linie ein formaler Akt, allerdings machte er aus der bisher lose zusammengehaltenen Internationalen Musikgesellschaft einen eingetragenen Verein im Sinn eines bestimmten nationalen Rechts, nämlich des deutschen bürgerlichen Gesetzbuchs.[266] Auch der neue Vorstand, bestehend aus den beiden Berlinern Hermann Kretzschmar[267] (Vorsitzender) und Max Seiffert (Schriftführer) sowie Oskar von Hase[268] (Schatzmeister), Leiter des Verlags Breitkopf & Härtel in Leipzig, setzte sich ausschliesslich aus deutschen Mitgliedern zusammen. Tatsächlich kam auch ein Grossteil der Mitglieder aus dem deutschsprachigen Raum, andere Länder waren jedoch sehr breit und vielfältig vertreten. Eine Erhebung zur Mitgliedschaft aus dem Jahr 1911 zeigt, dass in den ersten zehn Jahren die Mitgliederzahl von 767 auf 1028 angestiegen war. Von den 1028 Mitgliedern im Jahr 1911 kamen 330 aus Deutschland, 210 aus England, 117 aus Frankreich, 114 aus Amerika [sic!], 83 aus Österreich-Ungarn, 31 aus der Schweiz, 31 aus Belgien, 29 aus Russland, 19 aus Italien, 17 aus Schweden, 14 aus Dänemark, 12 aus Holland, 10 aus Finnland, 4 aus Asien, jeweils 2 aus Rumänien und Australien, sowie jeweils ein Mitglied aus Afrika, Spanien und Portugal.[269]

Ein zusammenfassender Bericht über die Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft wurde als Teil des Protokolls in der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» abgedruckt und demonstrierte nochmals deutlich den Bruch mit der bisherigen Struktur und der Person Fleischers.[270] Im Rahmen des Kongresses formulierte der neugewählte Präsident, Hermann Kretzschmar, einen programmatischen Vortrag über die neuen Aufgaben der Internationalen Musik-

---

265 [Anonym]: «Bericht über die Verhandlung des 1. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 6 (1904), 1–3, hier 1.

266 Ibid., 2.

267 Anders als Fleischer gilt Hermann Kretzschmar (1848–1924) heute als einer der bedeutendsten deutschen Musikwissenschaftler seiner Generation. In seiner beruflichen Laufbahn verband Kretzschmar praktische Aktivitäten, beispielsweise als Dirigent und Universitätsmusikdirektor in Leipzig, mit musikwissenschaftlichen Aktivitäten als Professor in Berlin und Herausgeber der «Denkmäler Deutscher Tonkunst». Vgl. Gaynor G. Jones, Bernd Wiechert: «Kretzschmar, Hermann» in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

268 Zur musikverlegerischen Aktivität von Hases vgl. Peter Schmitz: Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel, Göttingen 2009, 89–91.

269 [Anonym]: «Report of the Directory», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 12 (1911), 269 f.

270 Verhandlungen des 1. Kongresses, 4.

gesellschaft.[271] Auch Kretzschmar stellte die auf anderen Gebieten zunehmende internationale Vernetzung in den Mittelpunkt und kontrastierte die daraus entstehenden Vorteile mit den Nachteilen, die sich für die Musikwelt aus der nationalen Fragmentierung ergeben würden. Im Hinblick auf die Musik machte sich die Abschottung in einem breiten Spektrum bemerkbar, so «verschläft die eine Nation den Aufschwung der Orchestermusik vollständig, eine andere läßt ihr Musikgewerbe verfallen.»[272] Kretzschmar hatte konkrete Vorstellungen für die künftigen Aktivitäten der Gesellschaft. Neben der Überwindung des von ihm in Deutschland besonders stark wahrgenommenen Grabens zwischen praktischen Musikern und Musikwissenschaftlern, stand die Ausweitung der Mitgliederzahlen und der Gesellschaftsaktivitäten, insbesondere auf lokaler Ebene, im Mittelpunkt.[273] Die Ortsgruppen und Landessektionen sollten künftig konkrete Informationen – zum Beispiel zu Bibliotheksbeständen – systematisch sammeln und aufbereiten und an die organisatorisch nächsthöhere Ebene weiterleiten. Diese sollten schliesslich auf nationaler Ebene in einheitlicher Form ediert und dem internationalen Netzwerk zugänglich gemacht werden. Die Vermittlung musikwissenschaftlicher Forschungsergebnisse wollte Kretzschmar auf diesem Weg ebenfalls reformieren und schlug einen standardisierten Aufbau vor, der Grundzüge einer musikwissenschaftlichen Hermeneutik aufwies:

> «Das Gebiet des Werks muß umrissen und in seiner Bedeutung für musikalische Wissenschaft und Kunst bewertet, das auf ihm bisher Geleistete vorübergeführt, das in dem neuen Buch frisch Hinzugetragene in seiner besonderen Bedeutung gekennzeichnet und durch Exzerpte erläutert werden.»[274]

---

271 Kretzschmar: Aufgaben der Internationalen Musikgesellschaft, 7–16.

272 Ibid., 8.

273 Die Frage, ob die Musikwissenschaft eine eigenständige und vielfältige Wissenschaft zum Zwecke ihrer selbst sei, oder ob sie in erster Linie der Ausbildung der praktischen Musiker dienen sollte, hatte bereits vorher einen Konflikt zwischen Kretzschmar und Fleischer ausgelöst. Fleischer hatte im vierten Jahrgang der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft Kretzschmars Publikation «Musikalische Zeitfragen» rezensiert und dabei deutlich gezeigt, dass er völlig anderer Meinung in diesem Punkt war: «Solche Leute, die die Musikgeschichte vorsingen und vorspielen, statt selber kritisch beleuchten wollen, haben wir immer schon gehabt; dazu bedurfte es gar nicht erst einer unglaublich entsagungsvollen Arbeit mehrerer Generationen, um über diese praktischen Ziele hinauskommen und die Musikwissenschaft zu einer forschenden Wissenschaft, wie es alle anderen sind, zu erheben. Wenn die Musikwissenschaft weiter nichts will als jenes, dann ist sie nur eine intelligent gehandhabte Kunstfertigkeit. Oskar Fleischer: «Rezension zu: Hermann Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge, Leipzig 1903», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 4 (1902), 148 f.

274 Kretzschmar: Aufgaben der Internationalen Musikgesellschaft, 14. Dies kann in Beziehung gesetzt werden zu Kretzschmars Engagement für die Entwicklung einer eigenen musikalischen Hermeneutik in den folgenden Jahren. Vgl. Hermann Kretzschmar: «Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik», in: Hermann Kretzschmar (Hg.): Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1911, 280–293.

Ausserdem sollten die Ortsgruppen ein besonderes Augenmerk darauf legen, «die Bekanntschaft mit den neuen Ausgaben alter Musik zu vermitteln.»[275]

Das Ergebnis, das Kretzschmar sich von der gewonnenen Aufmerksamkeit durch diese neuen Aktivitäten erhoffte, formulierte er am Ende seines Vortrags:

> «Aber wenn im Kleinen intensiver und praktischer gearbeitet wird, als bisher, so wird aus der Gesellschaft eine Macht, eine Instanz, deren Wort auch von den Behörden beachtet werden muß. Dann kann sie sich weiteren und solchen Aufgaben widmen, die sich vollständig nur auf internationalem Wege lösen lassen.»[276]

Zu diesen Aufgaben, die unbedingt auf internationale Kooperation und den Einfluss von Behörden angewiesen seien, zählte Kretzschmar zunächst die Organisation von einheitlichen Publikationen, vergleichbar mit den Denkmälerausgaben, deren Fehlen er insbesondere im Falle Italiens bedauerte. Für noch wichtiger erachtete er jedoch die staatliche Unterstützung für die Reformation des musikalischen Unterrichtwesens. Von beiden Themen erhoffte sich Kretzschmar, dass sie an den kommenden Kongressen der Gesellschaft behandelt würden.[277]

Die Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft kann abschliessend in drei Punkten zusammengefasst werden: Als neues – potentiell internationales – Organ wurde erstens ein Gesamtvorstand gegründet. Zweitens wurden die Ortsgruppen und Sektionen gestärkt und ihnen die Aufgabe zugesprochen, sich künftig inhaltlich stärker in dezidiert musikwissenschaftlichen Themenbereichen zu engagieren und Kenntnisse alter Musik zu vertiefen. Gleichzeitig sollten sie selbst einen Beitrag zur Erweiterung des musikwissenschaftlichen Kenntnisstands beitragen, indem sie systematisch vor Ort Informationen zu vorhandenem Quellenmaterial sammeln und international zugänglich machen würden. Drittens sollten diese Aktivitäten in Kombination mit internationalen Kongressen und Publikationen die Wahrnehmung der Gesellschaft intensivieren und damit ihren Einfluss auf staatliche Stellen erhöhen.

‹HIGH FIDELITY› VS. WISSENSCHAFT – DER SKANDAL UM DEN PHOTOPHONOGRAPHEN

Die Aktivitäten der Internationalen Musikgesellschaft grenzten nach ihrer Reorganisation ein Thema auffällig aus, nämlich die Frage nach der mechanischen Reproduktion von Musik. Ein möglicher Grund dafür könnte ein Wissenschaftsskandal sein, der die Gesellschaft zwischen 1903 und 1904 so stark erschütterte, dass sie auseinanderzubrechen drohte und zur Absetzung von Oskar Fleischer sowie zur gerade beschriebenen Reorganisation der Gesellschaft führte.

Im sechsten Heft des vierten Jahrgangs (1903) der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» berichtete Oskar Fleischer über eine Veranstaltung der Inter-

275 Kretzschmar: Aufgaben der Internationalen Musikgesellschaft, 14.

276 Ibid., 15 f.

277 Ibid., 16.

nationalen Musikgesellschaft in Verbindung mit der Psychologischen Gesellschaft von Berlin, die am 6. Februar 1903 in der Berliner Universitätsaula stattgefunden hatte.[278] In Anwesenheit «erlauchter Gäste, voran der Kronprinz des Deutschen Reiches, der Kultusminister und der Rektor der Universität» wurde ein Photophonograph vorgeführt, der eine wichtige Rolle bei der «Lösung des Problemes der Photographie der Musik, der Stimme und der Sprache»[279] spielen sollte. Das Grammophon in seinem jetzigen Zustand, so Fleischer, sei defizitär: «Schrille Schnarr-, Schluchz- und Schnarchlaute, die sich unberufen und protzig in die Melodien und Harmonien der reproduzierten Tonstücke einmischen, verderben den besten Musikern und den schönsten Rednern das Konzept.»[280] Die technische Ursache für die Störgeräusche sah Fleischer in der Aufnahmetechnik, deren mechanische Gravur unweigerlich spätere Nebengeräusche produzieren würde. Aber eine neue Technologie stünde nun kurz vor dem Durchbruch, die mittels eines anderen Verfahrens dieses Problem lösen würde: der Photophonograph.

Fleischers Hoffnungen in die neue Technologie deckten sich mit den Visionen, die andere für das herkömmliche Grammophon hatten. Technisch perfektioniert sollten die Aufnahmen des Photophonographen bedeutende Interpretationen konservieren und zu Studienzwecken zugänglich machen. Auch die Musikkritik würde dadurch revolutioniert, auf empirischen Boden gestellt und jederzeit überprüfbar werden. Aufführungen würden vergleichbar, und man könne «sich die besten musikalischen Genüsse der Welt für das billigste Geld und so oft man nur will verschaffen».[281]

Der Photophonograph, der all dies ermöglichen sollte, war ein von Emanuel Cervenka[282] bei dieser Veranstaltung vorgestelltes Gerät, bei dem ein kleiner Spiegel, «die von einer Nernst-Lampe empfangenen Lichtstrahlen auf eine lichtempfindliche rotierende Platte wirft und, durch die Schallwellen in Vibration versetzt, auf die Platte Lichtkurven fallen läßt.»[283]

Der Höhepunkt der Veranstaltung war die praktische Vorführung des Photophonographen und ein anschliessender direkter Vergleich mit anderen Geräten: einem Edison-Phonographen und einem Grammophon.[284] Eindeutiger Sieger war nach Meinung Fleischers der Photophonograph, der besonders in 30 bis 50 Metern Entfernung, dort wo der Kronprinz gesessen sei, den Eindruck erweckt habe, «in einem Opernhause auf einem von der Bühne weiter entfernten Platze Musik

278 Oskar Fleischer: «Photophonographie», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 4 (1903), 301–308.

279 Ibid., 301.

280 Ibid., 301.

281 Ibid., 301.

282 Über Cervenka lässt sich nicht mehr herausfinden, als dass er ein aus Prag stammender Ingenieur gewesen sein soll. Es sind verschiedene Schreibweisen des Namens (Cervenka/Červenka) überliefert.

283 Fleischer: Photophonographie, 305.

284 Ibid., 306.

zu hören und es fehlte zur vollendeten Illusion nichts, als die Personen der Sänger und Sängerinnen».[285]

Mehr als ein Jahr später, im Juli 1904, erschien unter der Überschrift «Die Demonstration in der Aula der Berliner Universität am 6. Februar 1903» erneut ein Artikel zu diesem Ereignis in der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft». In der Zwischenzeit hatte sich die Nachricht über die scheinbar sensationelle neue Erfindung bereits ausserordentlich weit verbreitet.[286] Carl Stumpf[287], der Autor des Artikels und wichtiger Vertreter der systematischen Musikwissenschaft, -psychologie und -akustik, interpretierte die Ergebnisse der Aufführung jedoch völlig anders als Fleischer[288]: Die meisten Zuhörer hätten kaum einen Unterschied gehört, die Erfindung zwar als interessant, die Reklame aber als zu dominant empfunden. Im Nachhinein seien zahlreiche Zweifel an der Vorführung aufgekommen. Mehr noch: Stumpf zeichnete das Bild eines Skandals um Wissenschaftlichkeit, neue Technologien und gelehrte Gesellschaften. Austragungsort waren verschiedene Laboratorien und die Berliner Presse.

Erster Kritikpunkt Stumpfs waren die verwendeten Aufnahmen. Die Grammophon-Gesellschaft habe im Anschluss an die Vorführung in grossen Anzeigen darauf aufmerksam gemacht, dass keines der mit dem Photophonographen vorgeführten Beispiele mit dem Apparat gemacht worden sei und die Sänger bestritten, je für Cervenka gesungen zu haben. Ausserdem sei bei der Vorführung ein veraltetes Grammophon-Modell verwendet worden. Daraufhin hätte Cervenka in der

---

285 Ibid., 307. Die Versuchsanordnung erinnert an die in den 1910er und 1920er Jahren von Thomas Edison in den USA durchgeführten Tone Tests, vgl. hierzu Emily Thompson: «Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877–1925», in: The Musical Quarterly 79 (1995), 131–171 und Jonathan Sterne: The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction, Durham 2003, 262–265. Für das Entgegenkommen von Hörern gegenüber der Klangqualität der Aufnahmen vgl. ebenfalls Sterne: Audible Past, Kapitel «Machines to Hear for Them», 32–86.

286 [Anonym]: «Der Photophonograph», in: Die Woche, März 1903, 452 f. [Anonym]: «Scientific: The Cervenka Photograph», in: Time Dispatch (17. Mai 1903), 8. [Anonym]: «A Phonograph Improvement», in: The Music Trade Review 36 (1903), 35. [Anonym]: «Ein neuer Photophonograph», in: Photographische Mitteilungen 40 (1903), 47. [Anonym]: «An improved Phonograph», in: The Electrical Worker, September 1903, 23 f. [Anonym]: «Improved Phonograph.», in: Clarence and Richmond Examiner (5. September 1903), 3. [Anonym]: «The Cervenka Phonograph», in: The Atlanta Constitution (17. Mai 1903), 6. [Anonym]: «New Photophonograph», in: Los Angeles Times (13. Juli 1903), 14.

287 Carl Stumpf (1848–1936) gilt als Vater der vergleichenden Musikwissenschaft. 1893 war er an der Gründung des Psychologischen Instituts beteiligt, das er auch leitete. 1900 gründete er das Berliner Phonogrammarchiv. Zu seinen Schülern gehörten unter anderem Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel und Curt Sachs. Von 1898 an gab er die «Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft» heraus und von 1922 bis 1923 gemeinsam mit Hornbostel die «Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft». Albert Wellek, Berthold Freudenberger: «Stumpf, Carl», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

288 Carl Stumpf: «Die Demonstration in der Aula der Berliner Universität am 6. Februar 1903», in: Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft 5 (1904), 432–443.

Berliner Zeitung «Der Tag» eingestanden, dass er seine Aufnahmen tatsächlich von anderen Platten gemacht habe, dies sei für die Photophonographie allerdings völlig gleichgültig. Es existierten zwar auch direkte Aufnahmen, diese seien ihm aber von Geschäftspartnern nicht ausgehändigt worden.

Stumpf kritisierte nun nicht nur den Vorgang an sich, sondern die von Fleischer gemachte Behauptung, dass die Wiedergabe von bereits angefertigten Platten durch den Photophonographen angeblich sogar besser geklungen und weniger Störgeräusche gehabt habe:

> «Die Aufgabe eines reproduzierenden Apparates ist es, genau wiederzugeben, was hineingesungen wird, auch mit allen sogenannten Fehlern. Wenn also nicht ein Sänger, sondern ein Grammophon in den Czervenka-Trichter hineingesungen hat, so war die Leistung des neuen Apparates um so vollkommener, nicht je größer, sondern je kleiner der Unterschied war gegenüber dem grammophonischen Original. Man denke nur daran, daß selbst die Beseitigung der einer Klangquelle anhaftenden Geräusche keineswegs Aufgabe eines Phonographen ist.»[289]

Schon die Vermutung, dass der Photophonograph Neuaufnahmen von anderen Schallplatten abgespielt hatte, genügte Stumpf, um das, was von Fleischer vorher als Qualitätsmerkmal ausgelegt wurde, nämlich die fehlenden Nebengeräusche, als klaren Mangel umzudefinieren.

Hier werden entgegengesetzte Wünsche und Ansprüche an die noch junge Aufnahmetechnologie deutlich. Das Streben nach einem möglichst idealen und störungsfreien Klang stand den Ansprüche derjenigen gegenüber, die eine möglichst exakte, wissenschaftlich verwertbare Aufnahme anstrebten, die alle auftretenden Geräusche gleichermassen reproduzierte.

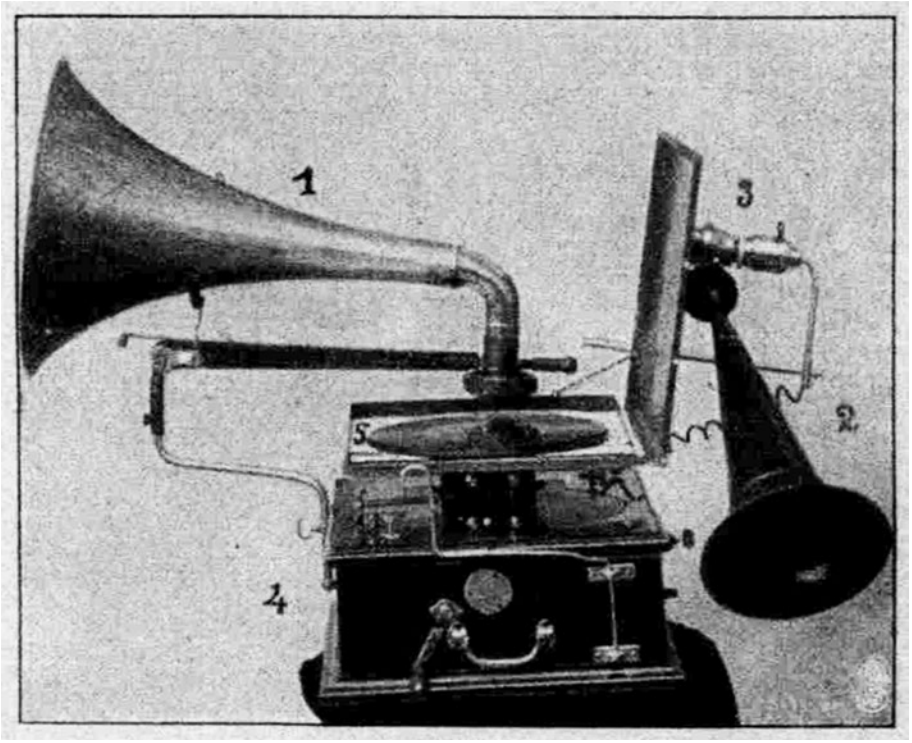
Stumpfs Fazit zur Rolle Fleischers in diesem Kontext ist vernichtend, besonders in Bezug auf seine Wissenschaftlichkeit. Viel zu leichtfertig habe er den Behauptungen ihm völlig fremder Menschen geglaubt und die «[n]icht vom Zaun gebrochenen Einwendungen naturwissenschaftlich geschulter Gegner als ‹künstlich erzeugte› Bedenken»[290] abgetan. Dies seien keine Kleinigkeiten und solche Aussagen könnten nur durch «Mangel der allergewöhnlichsten Logik in Verbindung mit ungenügender Kenntnis physikalischer und physiologischer Dinge»[291] gemacht werden.

In der anschliessenden, monatelang andauernden Diskussion ging es letztlich kaum noch um die eigentliche Technologie, sondern um die Frage nach der korrekten Herangehensweise an das Problem. Auf der einen Seite stand dabei Fleischer, der sich ohne umfassende Überprüfungen vom neuen Gerät einen allgemeinen Fortschritt für die Musik erhofft hatte, auf der anderen Seite standen die Anhänger einer naturwissenschaftlich geprägten Musikauffassung, die mit ihrer an die Vorführung anschliessenden Beweisführung auch noch die Überlegenheit der

289 Stumpf: Demonstration, 434.

290 Ibid., 443.

291 Ibid., 443.



Der zur Reproduktion geöffnete Photophonograph. 1) Reproduktor. 2) Aufnehmer. 3) Nernstlampe. 4) Antriebsmotor. 5) Reproduktionsplatte

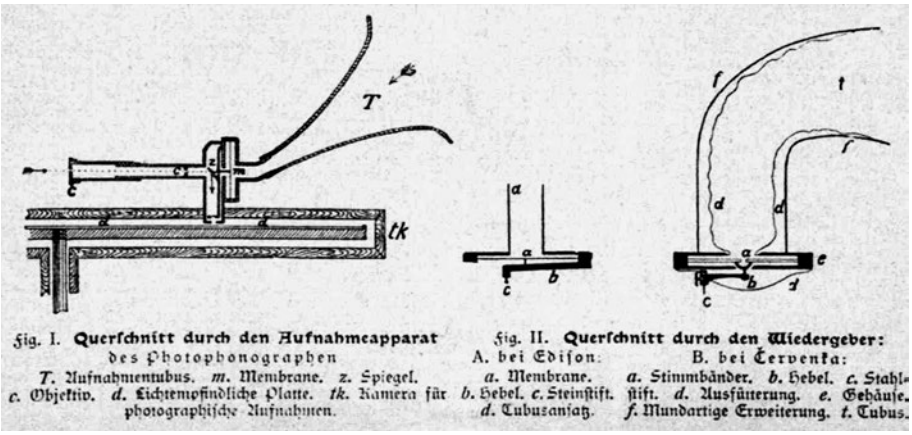


Abbildung und schematische Darstellung des Photophonographen, Die Woche, März 1903, 452 f. Der Ausschnitt stammt aus dem Nachlass des Grammophon-Erfinders Emile Berliner, der offenbar ebenfalls an der neuen Erfindung interessiert war. Library of Congress, American Memory, Emile Berliner and the Birth of the Recording Industry. Der Photophonograph, http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=berl&fileName=14120101/069/seq01.db&recNum=0 (20.5.2014).

labortechnischen Untersuchungen demonstrieren konnten. Mit Hilfe von Lupen und Mikroskopen wurden die Platten untersucht sowie schematische Skizzen zur Demonstration angefertigt:

> «Im physiologischen Institut wurde eine Gelatinelösung, mit Methylenblau gefärbt, auf die Platte gegossen, und ebenso auf eine Grammophonplatte, dann die erstarrten Häutchen abgezogen und in Glyzerin auf den Objektträger des Mikroskops gebracht. Hiernach hat der Assistent Hr. Dr. Nicolai die beifolgenden Proben gezeichnet.»[292]

Vor einer Expertenkommission kam es im Sommer 1904 nach langen technischen Verzögerungen zu einer Präsentation, deren Ergebnisse die Kritiker und Zweifler bestätigte: Die photophonographische Aufnahme sei zwar prinzipiell möglich, allerdings seien die Aufnahmen deutlich schlechter als die herkömmlichen Grammophonklänge, da das spezielle Ätzverfahren zusätzliche Unebenheiten in die Schallrillen fixierte.[293]

Für den wissenschaftlichen Anspruch der Internationalen Musikgesellschaft war die Angelegenheit ein Fiasko. Die Reaktionen auf die als Betrug wahrgenommene Demonstration, der man in der Aula einer Universität eine Bühne bot, und der zahlreiche Wissenschaftler, politische Entscheidungsträger und der Kronprinz als Vertreter des Kaiserhauses beiwohnten, fiel empfindlich aus: Oskar Fleischer wurde abgesetzt und in der Folge die Gesellschaft mit betont wissenschaftlichem Schwerpunkt reorganisiert.[294]

DIE PUBLIKATIONEN DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT ALS INTERNATIONALES FORUM

Die Ablehnung von Tonaufnahmen westlicher Musik sowie die zunehmende historisch ausgerichtete Verwissenschaftlichung der Internationalen Musikgesellschaft spiegeln auch ihre Publikationen wider. Auffallend abwesend sind in der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» Bezugnahmen auf aktuellste gesellschaftliche Entwicklungen des Musiklebens ausserhalb der etablierten Konzerträume. Nach anfänglich zwei Artikeln im ersten Jahrgang über Volkskonzerte und musikalische Überproduktion[295] sowie einem Aufruf, im Konzertsaal nur Konzertmusik[296] zu spielen, fehlt diese Gattung in den folgenden Jahren völlig. Nach dem Skandal um den Photophonographen gab es auch keine weiteren Überlegungen,

292 Ibid., 440.

293 Ibid., 440.

294 In seinem 1924 verfassten Selbstportrait betont Stumpf im Rückblick explizit den Zusammenhang zwischen dem Photophonographen-Skandal und der Reorganisation der Gesellschaft. Carl Stumpf: «A Self-Portrait», in: Carl Stumpf, Leben und Werk, hrsg. und übersetzt von David Trippett, Oxford 2012, 210.

295 Georg Münzer: «Etwas über Volkskonzerte und musikalische Überproduktion», in: Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft 1 (1899), 234–239.

296 Oscar Sonneck: «Im Konzertsaal nur Konzertmusik», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 1 (1899), 121–126.

für Musik, die notiert vorlag, die Betrachtung von Tonaufnahmen einzubeziehen beziehungsweise über die neue Technologie im Hinblick auf ihr Zusammenspiel mit Musik und ihrer Interpretation nachzudenken.

Im Gegensatz dazu war die Verwendung von Tonaufnahmen für die Untersuchung von europäischer Volksmusik und aussereuropäischer Musik ein Ansatz, der in der Zeitschrift und den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft besonders prominent zum Ausdruck kam. Beide Reihen beinhalten mehrere Aufsätze, die sich mit Tonaufnahmen aussereuropäischer Musik auseinandersetzen. Diese Aufnahmen wurden zunächst klanglich untersucht, dann transkribiert und schliesslich der Notentext analysiert. Der Aufnahme kam in diesen Fällen weniger ein künstlerischer als vielmehr ein naturwissenschaftlicher Wert zu. Sie konservierte nur sekundär ein Werk, sondern diente in erster Linie als Untersuchungs- und Messgegenstand, der dazu genutzt wurde, Tonrelationen zu messen und darauf basierend Skalen zu konstruieren. Den Autoren der Zeit war weitgehend bewusst, dass die dazugehörige Transkription in einer angepassten westlichen Notation defizitär und nur ein Hilfskonstrukt zur Vermittlung der aufgenommenen Musik an den Leser war.

Die Artikel, die von Erich Moritz von Hornbostel[297] und Otto Abraham[298] in der Zeitschrift und den Sammelbänden veröffentlicht wurden, gehören zu den wichtigen Beiträgen zur Etablierung der vergleichenden Musikwissenschaft, der Disziplin, die später zur Musikethnologie wurde.[299] Im vierten Band der Zeitschrift veröffentlichten beide Autoren die umfangreiche Studie «Über das Tonsystem und die Musik der Japaner».[300] Eingespielt wurden diese von der japanischen Thea-

---

297 Erich Moritz von Hornbostel (1877–1935) hatte in Heidelberg in Chemie promoviert und wurde dann als Assistent von Carl Stumpf in Berlin Assistent am Psychologischen Institut, wo er sich mit Experimentalpsychologie und vergleichender Musikwissenschaft beschäftigte. Gemeinsam mit Otto Abraham und Stumpf baute er das Berliner Phonogrammarchiv auf und wurde 1917 zum Professor ernannt. Da seine Mutter Jüdin war, emigrierte Hornbostel 1933 zunächst in die Schweiz, später nach New York an die New School for Social Research, kehrte dann aber nach England zurück, wo er wenig später starb. Vgl. Curt Sachs: «Erich Moritz von Hornbostel», in: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 6 (Head – Jenny), Stuttgart u. a. 1957, Sp. 134–138. Und Israel J. Katz: «Erich M. von Hornbostel», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

298 Otto Abraham (1872–1926) hatte Medizin und Naturwissenschaften studiert und arbeitete dann gemeinsam mit Carl Stumpf und Erich Moritz von Hornbostel am Psychologischen Institut in Berlin, wo er gemeinsam mit Hornbostel das Phonogrammarchiv verwaltete. Neben den Arbeiten zur «exotischen» Musik beschäftigte sich Abraham mit tonpsychologischen Fragen wie Intonation, Tonbewusstsein oder Tonartencharakteristika. Vgl. Wilhelm Heinitz: «Otto Abraham», in: MGG 1, Sp. 117 f. und Israel J. Katz: «Otto Abraham», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

299 Bruno Nettl: Nettl's Elephant. On the History of Ethnomusicology, Champaign 2010, hier das Kapitel «Revisting Comparison, Comparative Study and Comparative Musicology», 70–92.

300 Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel: «Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 4 (1902/03), 302–360.

tergruppe Kawakami, die kurz zuvor schon kommerziell von Fred Gaisberg an der Weltausstellung in Paris aufgenommen worden war. Im Anschluss erschien im fünften Band der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» ein Artikel über «Phonographierte indische Melodien»[301] und im achten über «Phonographierte tunesische Melodien»[302]. Die Transkriptionsproblematik und insbesondere der Versuch, aussereuropäische Musik nach europäischem Vorbild zu harmonisieren, wurde ebenfalls diskutiert, so im siebten Band in einem Beitrag «Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien»[303], der im elften Band durch «Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien»[304] fortgesetzt wurde. Neben Hornbostel und Abraham erschienen ausserdem Texte des französischen Musikethnologen Julien Tiersot[305] und des britischen Musikwissenschaftlers Arthur Henry Fox Strangways[306]. Damit können die Sammelbände und die «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» zu den Publikationen gezählt werden, die pionierhaften Charakter hatten und die Ansätze der vergleichenden Musikwissenschaft zugänglich machten.

Weitere Felder der Musikwissenschaft waren ebenfalls prominent in der Zeitschrift und den Sammelbänden vertreten, darunter die historische Musikwissenschaft aus Deutschland mit Hugo Riemann, Alfred Einstein, Amalie Arnheim[307],

---

301 Id.: «Phonographierte indische Melodien», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 5 (1903/04), 348–401.

302 Erich M. von Hornbostel: «Phonographierte tunesische Melodien», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 8 (1906/07), 1–43.

303 Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel: «Über die Harmonisierbarkeit exotischer Melodien», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 7 (1905/06), 138–141.

304 Id.: «Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 11 (1909/10), 1–25.

305 Julien Tiersot (1857–1936) gehörte zu den frühen Vertretern der musikalischen Volkskunde in Frankreich und veröffentliche 1889 seine «Histoire de la chanson populaire en France». Ausserdem gehörte er zu den Fürsprechern der Wiederentdeckung der Alten Musik. Als Musikbibliothekar veröffentlichte er zahlreiche Briefeditionen. Ausserdem war er Präsident der Société Française de Musicologie. Simone Wallon: «Tiersot, Julien» in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

306 Fox Strangways (1859–1948) war ein englischer Musikwissenschaftler, der sich insbesondere mit der Musik in Indien beschäftigte. 1914 gab er mit «The Music of Hindostan» sein wichtigstes Werk heraus. Fox Strangways stand im Kontakt mit Rabindranath Tagore und unterstützte dessen internationale Vernetzung. Ausserdem war er 1920 Gründer der Zeitschrift Music and Letters. H. C. Colles, Frank Howes: «Fox Strangways, A.H.», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

307 Amalie Arnheim (1863–1917) war eine deutsche Musikwissenschaftlerin. Sie hatte unter anderem bei Oskar Fleischer, Johannes Wolf und Hermann Kretzschmar studiert und war Gründungsmitglied der Internationalen Musikgesellschaft. Sie publizierte regelmässig in den Organen der Zeitschrift und nahm als Referentin an den internationalen Kongressen der Gesellschaft teil. Silke Wenzel: «Amalie Arnheim», in: Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.): Musik und Gender im Internet. Lexikon, http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=arnh1863 (29.2.2016).

Hermann Kretzschmar, Hugo Leichtentritt oder Johannes Wolf; aus Frankreich Henry Prunières oder André Pirro, aus England Edward Dent und Edwin Evans, aus der Schweiz Karl Nef, aus Österreich Guido Adler, Paul Nettl, oder Egon Wellesz, aus Belgien Daniël François Scheurleer und aus den USA Oscar Sonneck.

Die Inhaltsverzeichnisse der zwischen 1899 und 1914 monatlich erscheinenden Zeitschrift und der quartalsweise publizierten Sammelbände zeigen, dass insgesamt zunächst das von Fleischer angestrebte weite Konzept umgesetzt wurde, der Fokus der Zeitschrift – nach der Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft 1904 – jedoch deutlicher auf musikhistorische Fragen gerichtet wurde. Leser des ersten Jahrgangs konnten sich beispielsweise über die Musik in Paris informieren, über das Musikleben und die Oper in Russland, das Stuttgarter Kammermusik-Fest, die Oper in Wien, die Bayreuther Festspiele, Musik in England, oder die Musik der Passionsspiele in Oberammergau. Weitere Artikel beschäftigten sich mit dem Gesangsunterricht an den höheren Schulen und der Frage, ob die Reste der altgriechischen Musik noch heute künstlerisch wirksam seien. In den folgenden Jahren traten zunehmend Studien zu einzelnen Komponisten hinzu und in den Mittelpunkt, darunter zahlreiche ältere Komponisten wie Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Henry Purcell oder Johann Adolph Hasse.

Für den elften Band der Zeitschrift und somit nach etwa zehn Jahren Publikationsaktivität hatte Albert A. Stanley[308], der Präsident der amerikanischen Sektion der Internationalen Musikgesellschaft, eine Publikationsstatistik erstellt. Diese sollte in erster Linie dazu dienen, neue Mitglieder in den USA zu gewinnen, war aber gleichzeitig auch ein Rückblick auf die thematischen Schwerpunkte der beiden Publikationsorgane der Internationalen Musikgesellschaft.

---

308 Albert A. Stanley (1851–1932) war ein amerikanischer Organist und Musikprofessor. Bis 1911 war er Präsident der amerikanischen Sektion der internationalen Musikgesellschaft. William Osborne: «Stanley, Albert A.», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Thema	Total	Sammelbände	Zeitschrift
Ästhetik	29	5	24
Bibliographie	20	9	11
Biographie	95	43	52
Kirchenmusik	13	-	13
Konzerte, Kongresse und Festivals	67	2	65
Kritik	110	35	75
Volkslied	48	24	24
Griechische Musik	18	6	12
Geschichte	57	26	31
Instrumente	35	8	27
Instrumentalisten	10	9	1
Instrumentalformen	10	7	3
Musikleben	36	7	29
Oper	86	34	52
Orchester und höfische Musik	11	11	-
Oratorium	8	4	4
Notation	6	-	6
Pädagogik	13	2	11
«Primitive und orientalische Musik»	11	4	7
Wissenschaft («Pure Science»)	11	4	7
Kunstlieder	8	4	4
Theorie	29	15	14
Wagner	16	-	16

Thematische Auswertung der Beiträge in den «Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft» sowie der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft». Zahlen basierend auf: «Statistics of IMG. Publications», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 11 (1909), 338 f.

Diese Einteilung der Tabelle bedarf der Interpretation. Prinzipiell lassen sich die aufgeführten Punkte grob in Oberkategorien zusammenfassen, die erneut die unterschiedlichen Funktionen der Publikation belegen. Zum Bereich der zeitgenössischen Mitgliederinformation lassen sich Bibliographie, Konzerte, Kongresse und Festivals sowie die Kritik und das Musikleben zählen. Kunstlieder, Orchester und höfische Musik sowie die Oper entsprechen Kompositionskategorien und lassen sich demnach dem Bereich der historischen Musikwissenschaft zuordnen, während Notation, Wissenschaft, «primitive und orientalische Musik» eher dem Bereich der systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft zuzuordnen wären. Das gleiche gilt für die griechische Musik, die darüber hinaus aber auch eine wichtige Grundlage für die historische Relevanz der Analyse von Tonskalen

darstellte. Theorie, Geschichte und Ästhetik dienten als Sammelbecken für verschiedene Themen, während Wagner oder das Oratorium eher einen Rückschluss auf zeitgenössische nationale Relevanz zulassen, wobei Wagner für eine deutsche Musikgeschichtsschreibung und das Oratorium zu dieser Zeit in England von Bedeutung waren.[309]

Besonders zahlreich waren die Miszellen der Zeitschrift. Gerade hier wird ihre Funktion als internationale Austausch- und Informationsplattform deutlich. Im gesamten Erscheinungsverlauf von knapp 15 Jahren wurden fast 3'000 Bücher angekündigt und teilweise rezensiert. Zwar waren auch hier deutschsprachige Neuerscheinungen mit knapp unter 2'000 in der Mehrzahl, die verbleibenden 1'000 Bücher teilten sich jedoch umso mehr in unterschiedliche, zumeist europäische Sprachen auf, darunter Finnisch, Norwegisch, Polnisch und Russisch sowie 24 nicht aufgeführte Sprachen. Die Zeitschriftenschau mit Hinweisen auf Artikel in anderen Zeitungen und Zeitschriften umfasste bis 1910 über 23'000 Titel.[310]

Eine besondere Rolle im Rahmen der Aktivitäten der Internationalen Musikgesellschaft nahm die Dokumentation von Aufführungen älterer vor 1800 komponierter Musik ein. Über 7'000 Hinweise auf ältere oder selten gespielte Musikwerke wurden erfasst, wobei Bach mit 1'686 am häufigsten vertreten war, gefolgt von Händel mit 777 und Mozart mit 692. Diese Aufführungen konzentrierten sich in erster Linie auf Deutschland, das mit 5'443 Mitteilungen die Liste anführte.[311] Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass hier die Zahl der Mitglieder und damit wahrscheinlich auch die Informationsdichte am höchsten war. Die Meldungen aus anderen Ländern, beispielsweise die 150 bis 350 Angaben zu Aufführungen aus England, Frankreich, der Schweiz, den Niederlanden und den Vereinigten Staaten, fallen daher deutlich geringer aus. Diese deutliche Differenz soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Engagement für ältere Musik durchaus ein transnationales Phänomen war, das bis nach Brasilien und Südafrika reichte, von wo jeweils eine Aufführung mitgeteilt wurde.[312]

Kontinuierlich relevant waren Berichte über internationale Kongressaktivitäten zu musikalischen Themen: 1900 und 1901 über Musik und den Musikkongress auf der Weltausstellung in Paris, jährlich ein Bericht über den Musikpädagogischen Kongress in Berlin, 1906 eine Mitteilung über die Gründung einer Commission Internationale pour l'Étude de la Musique de Luth, ebenfalls 1906 ein Bericht über die Prager Musikausstellung und zusätzlich zur eigentlichen Kongresspublikation ein kurzer Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesell-

309 Vgl. Peter Hardwick: The Revival of Interest in Old English Music in Victorian England, and the Impact of This Revival on Music Composed into the Twentieth-Century, Diss. University of Washington 1973, 24–26.

310 Vgl. [Anonym]: «Statistics of IMG. Publications», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 11 (1909), 338 f.

311 Ibid., 338 f.

312 Ibid., 339.

schaft, 1908 ein Beitrag über «Musikalisches vom 16. Amerikanisten-Kongress in Wien», 1909 wieder eine Zusammenfassung des 3. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft, 1910 ein Überblick über die musikalischen Aktivitäten der belgischen Sektion der Internationalen Musikgesellschaft anlässlich der Kunstausstellung in Belgien.[313] Die meisten Kongresse wurden im letzten Jahrgang besprochen, der 1914 kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs erschien. Dort standen neben dem fünften (und letzten) Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Paris ein Report vom sechsten Kongress der Gesellschaft für experimentelle Psychologie und dem 1. internationalen Kongress für experimentelle Phonetik sowie die musikalische Disziplin auf dem Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft im Mittelpunkt.[314]

Für die internationale Ausrichtung der Organisation hatten diese Kongressberichte eine dreifache Funktion: Erstens informierten sie die Mitglieder über die Kongressaktivitäten, zweitens dienten sie zum Beleg für die interdisziplinäre wissenschaftliche Anschlussfähigkeit der musikwissenschaftlichen Forschung und drittens zeigten sie, dass Musik im Rahmen allgemeiner internationaler Aktivitäten wahrgenommen und diskutiert wurde und sich somit in der internationalen Arena bewährt und etabliert hatte. Eine ähnliche Funktion erfüllten die zahlreichen organisatorischen Mitteilungen der Gesellschaft und der Sektionen, die kontinuierlich ihre Aktivitäten dokumentierten und sich so ihrer Relevanz, aber auch der grenzübergreifenden Einheitlichkeit von Methode und Thematik, rückversicherten.

DIE KONGRESSE DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT. ANFÄNGE TRANSNATIONALER KOOPERATIONSPROJEKTE UND INTERNATIONALER KULTURDIPLOMATIE

Im Gegensatz zur «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», die kontinuierlich mehrsprachig und grenzüberschreitend ihre Mitarbeiter über neue Forschungsergebnisse, Entwicklungen und Aktivitäten informierte, waren ihre Kongresse Phasen des verdichteten Austauschs und der performativen Ausdeutung des internationalen Anspruchs.

Die erste internationale Zusammenkunft der Mitglieder der Gesellschaft stand ganz im Zeichen von Krise und Reorganisation. Durch die Diskussion um den

---

313 Eine präzise Auflistung und Beschreibung aller internationalen Kongresse mit musikalischen Themen bietet James R. Crowdery, Zdravko Blažeković, Barry S. Brook: Speaking of Music: Music conferences, 1835–1966, New York 2004.

314 Insbesondere die Vertreter der Vergleichenden Musikwissenschaft kooperierten eng mit der experimentellen Psychologie. Ihr Ziel war es, die Erforschung unterschiedlicher Musikkulturen auf eine empirische Basis zu stellen und auf diese Weise eurozentrische Herangehensweisen zu vermeiden. Martin Müller: «Carl Stumpf auf dem Wege zur vergleichenden Musikpsychologie», in: Margret Kaiser-El-Safti, Matthias Ballod (Hg.): Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf, Würzburg 2013, 211–224.

Photophonographen hatten verschiedene prominente Mitglieder angekündigt, aus der Gesellschaft auszuscheiden, die für sie bis zu diesem Zeitpunkt nicht viel mehr gewesen sei, als eine Zusammenarbeit auf dem Papier. Der Kongress, der vom 30. September bis zum 1. Oktober 1904 in Leipzig stattfand, wollte diesen Mangel beheben, gleichzeitig die Neukonsolidierung abschliessen und die Statuten bestätigen. Entsprechend umfassend ist das organisatorische Programm in der Zeitschrift dokumentiert, während Hinweise auf den inhaltlichen Austausch vollständig fehlen.[315] Die Wahl von Zeitpunkt und Ort der Konferenz war keineswegs beliebig. Leipzig war nicht nur Sitz des Verlags Breitkopf & Härtel, der die Geschäftsstelle der Gesellschaft organisierte, sondern als Bach-Stadt auch symbolträchtiger Ort für die Wiederentdeckung der älteren Musikgeschichte des Gastgeberlandes.[316] Unterstrichen wurde dies durch die Kooperation mit dem zeitgleich stattfindenden Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. In der Zeitschrift wurde diese Form der Kooperation, die Verbindung des Kongresses mit einem anderen lokalen Ereignis von nationaler Tragweite, als künftig besonders wünschenswert hervorgehoben, da so

> «die Landesvertretungen der Internationalen Musikgesellschaft durch enge Verbindung mit ihren Zielen dienenden Vereinen auch ohne Aufwendung eigener bedeutender Mittel den Kongreßbesuchern die Besonderheiten ihrer nationalen und geschichtlich bedeutsamen Musik festlich darbieten können.»[317]

Der zweite Kongress der Gesellschaft fand zwei Jahre später vom 25. bis zum 27. September 1906 in Basel statt. Das musikalische Rahmenprogramm bestand in erster Linie aus Kompositionen, die in den ‹führenden› Musiknationen Italien, Frankreich, England und Deutschland vor dem 19. Jahrhundert entstanden waren. Dass die Phase der strukturellen Konsolidierung abgeschlossen war, lässt schon der nun separat publizierte Kongressbericht erkennen. Gleich zu Beginn demonstrierte die Liste der existierenden Landessektionen, die Satzungen und das nach Kontinenten gegliederte, fünfzehnseitige Mitgliederverzeichnis, dass die Gesellschaft gut organisiert, international aktiv und bestens etabliert war. Die Herausgeber des Bandes, der Vorstand der Gesellschaft, unterstrichen dies mit dem explizit formulierten Ziel, mit der Publikation «eine Momentaufnahme der derzeitigen Leistungsfähigkeit und Ziele der Musikwissenschaft»[318] zu ermöglichen.

---

315 [Anonym]: «Bericht über die Verhandlung des 1. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig im Künstlerhaus Bosestraße 9, am 30. September 1904», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 6 (1904), 1–19.

316 Hermann Kretzschmar, der in Leipzig zum Präsidenten gewählt wurde, und Oskar von Hase, Inhaber des Verlags Breitkopf & Härtel und Schatzmeister der Internationalen Musikgesellschaft, hatten bereits Ämter in der 1899 nach Abschluss der Bach-Gesamtausgabe aufgelösten Bach-Gesellschaft und ihrer 1900 gegründeten Nachfolgeorganisation der Neuen Bachgesellschaft.

317 [Anonym]: «Bericht über die erfolgte Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 6 (1904), 4–7, hier 4.

318 [Anonym]: «Vorbemerkung», in: Bericht über den Zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft, Leipzig 1907, XXVIII.

Wie sah nun diese «Momentaufnahme» aus, was wurde diskutiert, wenn Musikwissenschaftler aus verschiedenen Ländern zu einem dezidiert musikwissenschaftlichen Kongress zusammenkamen, und was waren ihre Erwartungen in die sich bietenden Möglichkeiten der grenzüberschreitenden Kooperation? Das Programm des Kongresses gliederte sich in insgesamt neun Sektionen, die sich folgenden Themen widmeten:

1. Bibliographie und Bibliothekswesen
2. Notationskunde
3. Vergleichende Musikforschung, Akustik, Tonpsychologie
4. Ästhetik
5. Musikgeschichte des Altertums und Mittelalters bis zum 16. Jahrhundert
6. Instrumentalmusik
7. Oper, Oratorium, Lied
8. Musikinstrumente
9. Musikalische Organisationsfragen

Am umfangreichsten waren die Sektionen zur Notationskunde, zur vergleichenden Musikforschung und zur Musikgeschichte des Altertums und des Mittelalters. Die Sektionsberichte umfassen sowohl mehr oder weniger umfangreiche Abstracts der vorgetragenen Referate als auch Zusammenfassungen der sich daran anschliessenden Diskussionen und Resolutionen. Im Gegensatz zu den Artikeln in den Periodika der Gesellschaft bieten sie somit auch ein Bild des spontanen fachlichen Austauschs und der Diskussion. Neben Überblicksdarstellungen zum Stand der jeweiligen Forschung und inhaltlichen Referaten wurden konkrete Möglichkeiten diskutiert, wie künftig Forschungsprobleme durch grenzüberschreitende Kooperation gelöst werden könnten.

In der ersten Sektion zum Bibliothekswesen standen die Vereinheitlichung und die Verzeichnung bibliographischer Arbeiten im Mittelpunkt. In einer Resolution wurde die «Vervollständigung und Verbesserung des Eitner'schen Quellenlexikons» durch einen ständigen Arbeitsausschuss gefordert. Bei Eitners Quellenlexikon handelte es sich um das zwischen 1900 und 1904 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienene «Biographisch-Bibliographische Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts».[319] Es verzeichnete Handschriften und Musikdrucke aus über 200 Bibliotheken und galt lange Zeit als eines der wichtigsten Nachweismittel der musikwissenschaftlichen Forschung, bis es in den 1960er Jahren vom «Répertoire International des Sources Musicales» (RISM) abgelöst wurde.[320] Die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft hofften, dass durch die Koordination einer internationalen Gesellschaft Eitners Arbeit lokal fortgesetzt sowie zentral organisiert werden könnte

319 Robert Eitner: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 10 Bde., Leipzig 1900–1904.

320 Alec Hyatt King: «Eitner, Robert», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

und so alle Mitglieder davon profitieren würden. Zu den Unterstützern zählten unter anderem der französische Musikwissenschaftler und Lautenspezialist Jules Écorcheville[321], der Leiter der Musikabteilung der Library of Congress, Oscar Sonneck, und Oskar von Hase, der Leiter des Verlagshauses Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die Ergänzung des Quellenlexikons und besonders die internationale Koordination war auch auf den folgenden Kongressen immer wieder ein Programmpunkt, und zwischen 1913 und 1916 erschienen mit den «Miscellanea Musicae Bio-bibliographica» die Ergebnisse der Kooperation.[322]

Der Berliner Musikwissenschaftler Johannes Wolf[323] eröffnete die zweite Sektion mit einem Vortrag über den Stand der Notationskunde. Ziel der notationskundlichen Forschung sei es, so Wolf, die zahlreichen Manuskripte, die gefunden worden waren, zu transkribieren, «um die Literatur erst der eigentlich musikgeschichtlichen Erkenntnis zu erschließen.»[324] Anders ausgedrückt: Um diese Musik analysierbar zu machen, musste sie zunächst in die standardisierte zeitgenössische Form übertragen werden. Was die historischen Notationsformen betraf, war Wolf sehr inklusiv und plädierte unter anderem für die Erforschung der griechischen Notation, der Dasia-Notation, der Neumen, der Mensuralnotation und der verschiedenen Instrumentalnotationen. Ganz anders war sein Standpunkt bezüglich

---

321 Jules Ecorcheville (1872–1915) hatte bereits an der Gründung der Internationalen Musikgesellschaft sowie der französischen Sektion mitgewirkt. 1905 hatte er bei Riemann in Leipzig Musikwissenschaft studiert und promovierte 1906 mit Arbeiten über französische Musik des 17. Jahrhunderts. Auf seine Initiative war 1907 eine eigene Zeitschrift für die französische Sektion der Internationalen Musikgesellschaft ins Leben gerufen worden («Mercure musical et bulletin français de la S.I.M.»). Die Zeitschrift fungierte unter anderem auch als Sprachrohr für zeitgenössische Komponisten wie Claude Debussy und Maurice Ravel. 1911 wurde Ecorcheville Präsident der französischen Sektion der Internationalen Musikgesellschaft, organisierte 1914 den Kongress in Paris und fiel 1915 im Ersten Weltkrieg. John Trevitt, Jean Gribenski: «Ecorcheville, Jules (Armand Joseph)», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

322 Hermann Springer, Max Schneider und Werner Wolffheim in Verbindung mit der Bibliographischen Kommission der Internationalen Musikgesellschaft (Hg.): Miscellanea Musicae Bio-bibliographica. Musikgeschichtliche Quellennachweise als Nachträge und Verbesserungen zu Eitners Quellenlexikon, 3 Bde., Leipzig 1912–1916.

323 Johannes Wolf (1869–1947) studierte zunächst bei Philipp Spitta in Berlin und promovierte 1893 bei Hugo Rieman in Leipzig über Traktakte des 11. und 12. Jahrhunderts. Nach Studien in Frankreich und Italien lehrte er in Berlin und wurde 1907 Professor. 1915 wurde er Leiter der Abteilung für frühe Musik an der Preussischen Staatsbibliothek und übernahm 1927 die gesamte Musikabteilung. 1934 trat er von seinen Ämtern zurück. Seine Ämter in der Deutschen Musikgesellschaft legte er ebenfalls nieder, nachdem Alfred Einstein, der bisher Redakteur der Zeitung gewesen war, zum Rücktritt gezwungen wurde. Auf wissenschaftlicher Ebene beschäftige sich Wolf besonders mit notationskundlichen Fragen, so gab er beispielsweise das Handbuch der Notationskunde heraus. Vgl. Lothar Hoffmann-Erbrecht, Pamela M. Potter: «Wolf, Johannes», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

324 Johannes Wolf: «Über den Stand der Notationskunde», in: Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906, Leipzig 1907, 8–16, hier 15.

einer möglichen Reform der aktuellen Notation, die er dezidiert ablehnte. Dieses Nein, das er damit begründete, dass mit der gängigen Notation alles darstellbar sei, erstickte im Keim die anschliessenden Diskussionen und Referate, die explizit einen Vortrag zur Notations-Reform umfassten.[325] Ähnlich wie schon die erste Sektion, stellten auch die Mitglieder der Notations-Sektion Überlegungen an, welche konkreten Aktionen die Gesellschaft unterstützten sollte. Auch hier zeichnete sich das Bedürfnis nach einem grenzüberschreitenden «Corpus scriptorum de musica medii aevi», einer Edition von Quellenschriften der mittelalterlichen Musik, ab.[326]

«Vergleichende Musikforschung, Akustik [und] Tonpsychologie» standen im Mittelpunkt der dritten Sektion. In seinem einleitenden Referat legte Erich von Hornbostel grossen Wert darauf, dass es sich um eine junge Disziplin gehandelt habe, deren noch wenige Ergebnisse eher Wegweiser für neue Forschungen als eigentliche Ergebnisse gewesen wären.[327] Als wichtigster Beitrag, den die Internationale Musikgesellschaft für die vergleichende Musikwissenschaft leisten könnte, identifizierte Hornbostel die internationale Zusammenarbeit mit dem Ziel einer möglichst umfangreichen und schnell realisierten Sammlung von Phonogrammen.[328] Weitere Arbeitsgebiete wären die Erforschung von Tonsystemen, Melodik und Vortragsweise, Rhythmus und schliesslich der Musikpraxis gewesen. Als führender Fachvertreter gab er darüber hinaus Einblicke in die Ergebnisse der bisherigen Forschungen. Ein wichtiges Merkmal seines Musikverständnisses war das Harmoniegefühl und die Feststellung, dass «wirkliche simultane Harmonien [...] bisher außerhalb der europäischen Kunstmusik nirgends gefunden» worden seien.[329] Gleichwohl verwendete er das Harmonieempfinden eher als Distinktionskriterium, das die europäische Musik von Musik anderer Herkunft unterschied, und weniger als Qualitätskriterium, das eine Musik über eine andere stellen sollte. Im Gegenzug betonte er beispielsweise die rhythmische Vielfalt der aussereuropäischen Musik. Auf diesem von der westlichen Musik wenig beanspruchten Feld war es möglich, europäische Massstäbe zu transferieren und parallel zur melodischen Polyphonie der europäischen Musik, Ideen einer rhythmischen Polyphonie ausserhalb Europas zu entwerfen. So habe

> «das Fehlen der tonalen Mehrstimmigkeit [...] bei den orientalischen Kulturvölkern die Entwicklung einer rhythmischen Polyphonie ermöglicht. Dem Melodierhythmus wird von der begleitenden Trommel ein selbständiges rhythmisches Motiv nach Art eines Kontrapunktes entgegengesetzt und oft vereinigen sich mehrere Schlaginstrumente, von de-

325 Ibid., 16. Für Vorschläge zur Anpassung der Notation vgl. Christian Geisler: «Neue Notation für Gesangsmusik», in: Bericht über den zweiten Kongress, 48–56.

326 «Die Internationale Musikgesellschaft erklärt es als ein dringendes Bedürfnis der Musikwissenschaft, die Quellenschriften der mittelalterlichen Musik in einer neuen, allen modernen Anforderungen entsprechenden Art zu produzieren.» Bericht über den zweiten Kongress, 56.

327 Erich von Hornbostel: «Vergleichende Musikforschung, Akustik, Tonpsychologie», in: Bericht über den zweiten Kongress, 56–60, hier 56.

328 Ibid., 60.

329 Ibid., 58.

nen jedes ein anderes rhythmisches Motiv zu der kunstvollen Polyphonie des Ensembles beisteuert.»[330]

Andere Kongressteilnehmer schlugen jedoch vor, die tatsächliche Komplexität der Rhythmen nicht als gewolltes Ergebnis zu werten, sondern im Gegenteil in Betracht zu ziehen, dass die Spieler die Rhythmen nicht beherrschten.[331]

Während es europäischen Teilnehmern wie Hornbostel möglich war, gängige Kategorien zu hinterfragen, war es aussereuropäischen Vertretern kaum möglich, ihre Sicht auf die eigene Musik zum Ausdruck zu bringen. So verwies im weiteren Verlauf der Sitzung der junge ecuadorianische Musikwissenschaftler Pedro Pablo Traversari Salazar[332], der einzige nichteuropäische Teilnehmer der Sektion, auf die von ihm verfasste Publikation «L'Arte in América. Storia dell'arte musicale indigena e popolare»[333] und zeigte Notenbeispiele und Fotografien der von ihm gesammelten Instrumente. Die europäischen Experten belehrten ihn jedoch, dass es sich weder bei den Melodien noch bei den Instrumenten um alte und wirklich einheimische Überlieferungen handeln würde, sondern bestenfalls könnte «Bastardierung vorliegen, eine Vermischung einheimischer und europäischer Instrumente, die ja an sich nicht uninteressant sein würde.»[334] Hier wird deutlich, welches Musikverständnis die Vertreter der vergleichenden Musikwissenschaft zu diesem Zeitpunkt pflegten: Die Erforschung einer als möglichst authentisch wahrgenommenen alten Musik einer fremden Kultur oder der eigenen ‹anderen› Musik, also der Volksmusik. Dabei bestimmten die Vertreter der europäischen Länder, was zu dieser Musik hinzuzuzählen und wie diese zu erforschen sei. Alltagsmusik der kolonial geprägten lateinamerikanischen Länder zählte 1906 offenbar nicht dazu, auch wenn sie von einem Vertreter der dortigen Musikwissenschaft vorgestellt wurde.

Eine weitere unter Musikwissenschaftlern zeitgenössisch diskutierte Frage im Hinblick auf aussereuropäische Musik beschäftigte sich mit der Harmonisierung nicht-westlicher einstimmiger Musik.[335] 1906 wurde dieses Problem in Ba-

330 Ibid., 59.

331 Vgl. die Anmerkung Ilmari Krohns, Bericht über den zweiten Kongress, 65.

332 Pedro Pablo Traversari Salazar (1874–1956) war ein ecuadorianischer Komponist und Musikwissenschaftler. Er leitete von 1916 bis 1941 das nationale Musikkonservatorium und gründete ein Orchester «Incaica», in dem lateinamerikanische Instrumente verwendet werden sollten. Ein besonderer Schwerpunkt seiner Arbeit lag in der Sammlung von Musikinstrumenten, die den Grundstein für eine bis heutige wichtige nationale Sammlung legte, die seinen Namen trägt. Museo de instrumentos musicales Pedro Pablo Traversari, Biografía de Pedro Pablo Traversari, http://www.casadelacultura.gob.ec/?accion=museoscce&ar_id=3&mu_id=2 (29.2.2016).

333 Pedro Pablo Traversari Salazar: L'Arte in América. Storia dell'arte musicale indigena e popolare. Arie, canzoni, poesie, strumenti e danza. Actas del Congreso Internacional de Ciencia Histórica, 8, Rom 1905.

334 Bericht über den zweiten Kongress, 83.

335 Zur Frage der Asienrezeption vgl. Peter Revers: Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption, Stuttgart 1997. Zur Kontroverse zwischen Polak und Hornbostel/Abraham insbesondere, 78–85.

sel ebenfalls thematisiert. Als Lösungsansatz hatte A. J. Polak[336], ein holländisches Mitglied der Internationalen Musikgesellschaft, einen Brief mit Beispielen der von ihm harmonisierten japanischen Melodien an den Leiter der Tokioter Musikschule geschrieben. Darin bat er Takamine Hideo[337] sich dazu zu äussern, ob seine Harmonisierungen den generellen Charakter japanischer Musik zerstören würden.[338] Die Antwort Takamines blieb auffällig ausweichend, auch wenn er sowohl die nationale als auch die wissenschaftliche Relevanz des Themas hervorhob.[339] Anders als Isawa Shūji, sein Vorgänger als Leiter der Musikschule, der selbst weit verbreitete Sammlungen japanischer Lieder in westlicher Notation für den Schulgebrauch herausgegeben und sich gemeinsam mit Luther Whiting Mason für die Etablierung westlicher Musik eingesetzt hatte, scheint Takamine sich für die Frage der Harmonisierung nur bedingt interessiert zu haben.[340] Entsprechend der knappen Antwort aus Tokio fiel auch die Diskussion in Basel kurz aus. Man nahm die Mitteilung zur Kenntnis und entschied, es sei «das Loyalste» gegenüber dem nicht anwesenden Initiator Polak, nicht weiter darüber zu diskutieren. Auch wenn Takamines Antwortschreiben tatsächlich wenig aufschlussreich war, so fällt doch auf, dass der Wille, sich des Problems von Polak anzunehmen, sehr gering war. Dies liegt jedoch nicht an einer generellen Ablehnung der Frage, sondern wiederum am Prinzip der Wissenschaftlichkeit des Ansatzes. Den Teilnehmern des Kongresses muss klar gewesen sein, dass sie Teil einer länger andauernden, bisher schriftlich

---

336 Abraham Jeremias Polak (1839–1907) war ein musikwissenschaftlicher Laie. Im Hauptberuf war er erfolgreicher Grosshändler in Rotterdam. Für den Neubau seines Geschäftshauses musste Mitte der 1890er Jahre das Geburtshaus von Erasmus von Rotterdam weichen. Polak imitierte jedoch eine Fassade des ehemaligen Gebäudes. Vgl. F. K. H. Kossmann: «A. J. Polak een merkwaardig Rotterdamsch Koopman en geleerde uit de vorige Eeuw», in: Rotterdamsch Jaarboekje (1935), 168 und «Geboortehuis van Erasmus», in: Rotterdam (Official Website of the City of Rotterdam), http://www.rotterdam.nl/geboortehuis_van_erasmus (29.2.2016).

337 Takamine Hideo (1854–1910) war eine der wichtigen Figuren im Kontext der pädagogischen Reformen im Japan der Meiji-Ära. Als Leiter verschiedener Schulen und Kultureinrichtungen engagierte er sich vor allen Dingen für die Einführung der pädagogischen Konzepte Johann Heinrich Pestalozzis in Japan. Vgl. [Anonym]: «Takamine Hideo», in: Japanese Biographical Archive, Teil 1, Fichenummer 0345, 372, http://db.saur.de/WBIS/saveUrl.jsf?type=biographic&value=5545 (29.2.2016).

338 «Is my harmonisation, the progression of my chords a somewhat adequate rendering of the alterations in tone-colouring felt intuitively by the Japanese in singing or hearing their melodies? Leaving aside the unusual of chords, do my chords not mar the general effect of your music, do they wed with it and assist it; is my harmonic interpretation true to the meaning of your music?» Bericht über den zweiten Kongress, 84.

339 «From a Japanese national and scientific point of view, there is a great deal in that line to be done yet by us.». Ibid., 84.

340 Donald P. Berger: «Isawa Shuji and Luther Whiting Mason. Pioneers of Music Education in Japan», in: Music Educators Journal 74 (1987), 31–36. Christiane Sibille: «Musik: Interkontinentale Verflechtungen», in: Heinz Duchhardt, Pim den Boer, Georg Kreis (Hg.): Europäische Erinnerungsorte, 3. München 2012, 107–114.

geführten Auseinandersetzung zwischen Polak sowie Otto Abraham und Erich von Hornbostel geworden waren, die unter anderem auch in den «Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft» verhandelt worden war. Polaks Grundlage für seine Harmonisierungen[341] waren die von Abraham und Hornbostel publizierten Artikel über «Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner»[342], «Phonographierte türkische Melodien»[343] und «Phonographierte indische Melodien».[344] Polaks Harmonisierungen lehnten Abraham und Hornbostel aber sehr deutlich als nicht wissenschaftlich ab und teilten ihre Argumente in einem Artikel über die «Harmonisierbarkeit exotischer Melodien» mit.[345] Ihre Kritik bezog sich in erster Linie darauf, dass Polak nicht «mit peinlichster Genauigkeit an dem gegebenen Text festhält», was bei «wissenschaftlichem Material» aber unbedingt notwendig sei.[346] Ausserdem warfen sie ihm vor, dass er falsche Analogien zwischen der ‹exotischen› und der europäischen Musik aufgestellt habe:

> «Völlig unbegreiflich ist es uns, wie man Tonsysteme, die auf ganz andern Grundlagen aufgebaut sind, wie das unsrige [...] mit europäisch-harmonischen Vorstellungen in Einklang bringen will. [...] Die Harmonisierung einer siamesisch richtig intonierten Melodie in europäischen Intervallen würde eine Katzenmusik ergeben, die auch Herrn Polak keinen Kunstgenuß bereiten dürfte. Dasselbe gilt natürlich auch von all den Melodien anderer Völker, die von den europäischen wesentlich abweichende Tonstufen enthalten (z.B. chinesischen, japanischen, arabischen).»[347]

Dies zeigt das gleichzeitige Existieren von unterschiedlichen Herangehensweisen an aussereuropäische Musik: Auf der einen Seite stand Polak, der versuchte, die von ihm bearbeitete Musik in westliche harmonische Vorstellungen einzupassen, auf der anderen Seite die wissenschaftlichen Vertreter der systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft, die ihre Aufnahmen als wissenschaftliches Material ansahen, das im akustischen Labor seziert, untersucht und dann zu Skalen und Tonleitern neu zusammengesetzt wurde.[348]

Das Selbstbewusstsein der vergleichenden Musikwissenschaft manifestierte sich in dem in Basel geäusserten Wunsch, eine eigenständige Untersektion zu gründen, der auch externe Experten hätten beitreten können. Trotz allgemeiner

---

341 A. J. Polak: Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen, Leipzig 1905.

342 Otto Abraham, Erich M. von Hornbostel: «Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 4 (1902/03), 302–360.

343 Id.: «Phonographierte türkische Melodien», in: Zeitschrift für Ethnologie 36 (1904), 203–221.

344 Id.: «Phonographierte indische Melodien», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 5 (1903/04), 348–401.

345 Id.: «Über die Harmonisierbarkeit exotischer Musik», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 7 (1905/06), 138–141.

346 Ibid., 139.

347 Ibid., 140.

348 Dass Polaks Interpretationen über harmonische Anpassungen hinausging, zeigt Revers: Das Fremde und das Vertraute, 81 f.

Bestätigung, dass die «Organisation und Zentralisation der Forschungen über exotische Musik»[349] wünschenswert sei, wurde der Antrag von den anderen Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft jedoch abgelehnt.

Wie schon die vergleichenden Musikwissenschaftler plädierten auch Mitglieder der Sektion zur Instrumentenkunde dafür, aussereuropäische Objekte in die Sammlungs- und Forschungsarbeit einzubeziehen. Das eigentliche Interesse galt jedoch nicht diesen Instrumenten selbst, sondern ihrer Funktion als Vorläufer europäischer Instrumente, da die Beschäftigung mit der Musik der «Naturvölker» ein vielversprechender Ansatz sei, wenn man Informationen über eine verlorene «Urmusik» gewinnen wolle.[350] Auch im Hinblick auf die Zukunft sei es notwendig, möglichst alle Instrumente zu dokumentieren. Lücken in diesem Bereich könnten dazu führen, dass eines Tages nicht mehr alle Transfers und Beeinflussungen nachvollziehbar seien. Dadurch, dass beispielsweise keine Informationen zur Musik des einfachen Volks zur Zeit des Untergangs des weströmischen Reichs vorlägen, fehlten auch Informationen zum musikalischen Austausch an den «Reichsgrenzen» in Gallien und Germanien.[351]

Hugo Leichtentritt[352] rief in Basel dazu auf, nicht mehr nur nach dem ‹Was?›, also nach dem musikalischen Repertoire, sondern auch nach dem ‹Wie?›, der Aufführungspraxis, zu fragen. Er regte an, mit Hilfe der Internationalen Musikgesellschaft systematisch bildliche Darstellungen zu erfassen, zu verschlagworten und fotografische Reproduktionen an einem zentralen Ort zu sammeln. Auch der Einbindung staatlicher Unterstützung in finanzieller und organisatorischer Hinsicht stand er aufgeschlossen gegenüber.[353] Im Gegensatz zu den Editionsprojekten der anderen Sektionen lehnten die Teilnehmer Leichtentritts Plan einer fotografischen Sammlung mit der Begründung ab, das Unterfangen sei zu umfangreich und nur schwer zu realisieren.[354]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der zweite Kongress in Basel für die Internationale Musikgesellschaft erstmals die Möglichkeit des mehrtägi-

---

349 Bericht über den zweiten Kongress, 85.

350 Edward Buhle: «Über den Stand der Instrumentenkunde», in: Bericht über den zweiten Kongress, 217–225.

351 Ibid., 220.

352 Hugo Leichtentritt (1874–1951) war ein deutscher Musikwissenschaftler und Musikkritiker. Nach Studien in den USA, Frankreich und Deutschland wurde er 1901 in Berlin mit einer Arbeit über die Opern Reinhard Keisers promoviert. Von 1901 bis 1924 unterrichtete er am Klindworth-Scharwenka Konservatorium in Berlin und publizierte zahlreiche Texte in deutsch- und englischsprachigen Zeitschriften. 1933 emigrierte er nach einer Einladung durch die Harvard University in die USA, wo er bis 1940 unterrichtete und seine Publikationstätigkeiten fortsetzte. Rodney H. Mill, Michael von der Linn: «Leichtentritt, Hugo» Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

353 Hugo Leichtentritt: «Ältere Bildwerke als Quellen der musikgeschichtlichen Forschung», in: Bericht über den zweiten Kongress, 230–234.

354 Ibid., 234.

gen internationalen Austauschs bot und die Teilnehmer diese nutzten. Der Kongressbericht zeichnet ein Bild eines gleichberechtigten Austauschs zwischen den europäischen Wissenschaftlern. Im Mittelpunkt stand die Wahrnehmung nationalstaatlicher Grenzen als Hemmnis für den wissenschaftlichen Austausch. Diese Hindernisse sollten durch gezielte und auf gemeinsamen Standards basierende Kooperationen überwunden werden. Aussereuropäische Musik wurde dann einbezogen, wenn die Wissenschaftler sich dadurch einen Gewinn für die Disziplin im Allgemeinen versprachen beziehungsweise wenn der angestrebte Erkenntnisgewinn ein systematischer war. Die wenigen aussereuropäischen Teilnehmer kamen selbst kaum zu Wort und wenn doch, änderte dies nichts daran, dass sie ihre Beobachtungen europäischen Vorstellungen anpassen mussten.

Im Hinblick auf das Arbeitsprogramm der Gesellschaft wurden sehr konkrete Vorschläge gemacht, in welchen Bereichen eine internationale Kooperation sinnvoll und wünschenswert sei. Einige dieser Pläne waren langfristig wegweisend für die Zukunft der Internationalen Musikgesellschaft und der Musikwissenschaft im Allgemeinen. Auf einer praktischen Ebene konnten sie zur Entwicklung wichtiger Werkzeuge beitragen, die bis heute zu den grundlegenden Instrumenten des Fachs gehören, wie beispielsweise das «Répertoire International des Sources Musicales» für musikalische Quellen und das «Répertoire International de Littérature Musicale» für das Musikschrifttum. Auf einer disziplinären Ebene haben solche Pläne aber auch dazu beigetragen, dass sich die disziplinäre Entwicklung in eine bestimmte Richtung ausrichtete, die geprägt war vom Wunsch nach Dokumentation und Edition sowie systematischer und historischer Forschung. Innovationen wie der Phonograph wurden kaum in den Dienst dieser Ziele gestellt und grundlegende Neuerungen wie beispielsweise eine Reform der Notation oder die Sammlung von fotografischen Instrumentendarstellungen abgelehnt.

Eine gezielte national-politische Beeinflussung des Programms war in Basel nicht erkennbar. Anders als in der Folge des Leipziger Kongresses empfohlen, hatten die Organisatoren kein weiteres nationales Gedenkfest mit dem Kongress kombiniert. Das Rahmenprogramm war überschaubar sowie auf musikalischer Ebene geprägt durch eine breite Auswahl an Komponisten unterschiedlicher Herkunft, mit einem deutlichen Schwerpunkt auf älterer Musik. In Wien, dem Austragungsort des dritten Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft, der vom 25. bis zum 29. Mai 1909 stattfand, war dies dann grundlegend anders. Hier versammelten sich die Delegierten nicht nur zu einer wissenschaftlichen Tagung, sondern auch zum Gedenken an den hundertsten Todestag Joseph Haydns. Mit dieser Entscheidung, den internationalen Kongress mit dem Erinnern an einen wichtigen Komponisten des Landes zu kombinieren, wurde die Veranstaltung bereits deutlicher nationalisiert, als dies in Basel noch der Fall gewesen war. Die enge Verknüpfung zwischen Kongress und staatlichen Akteuren, an erster Stelle Kaiser Franz Joseph I., wurde auf nahezu allen Ebenen inszeniert. So eröffnete der Kongressbericht nicht mehr wie in Basel mit Informationen zur Gesellschaft, sondern mit einer achtsei-

tigen, kleingedruckten Aufzählung aller an der Organisation beteiligten Komitees und ihrer Mitglieder, die angeführt wurde von den offiziellen Vertretern des Kongresses. An erster Stelle stand nicht das Präsidium der Gesellschaft, sondern die einzeln aufgeführten und nach Kontinenten gegliederten offiziellen Vertreter von Regierungen.[355] Insgesamt zwanzig Staaten hatten Delegationen entsandt: Neben verschiedenen mitteleuropäischen Ländern auch Russland, der Heilige Stuhl und die USA. Aus Südamerika waren Brasilien, Chile, Mexiko und Uruguay vertreten. Als Delegierter Chinas nahm der «Sekretär-Dolmetsch» der chinesischen Gesandtschaft in Wien teil.[356] Den staatlichen Delegierten folgten die Vertreter von Institutionen, erst dann wurde das Präsidium der Internationalen Musikgesellschaft und das Präsidium der Konferenz aufgeführt, das diesmal mit Vertretern aus Italien, Frankreich, Dänemark, der Schweiz, den USA und Österreich-Ungarn besetzt war. Weitere Kongressteilnehmer kamen zu einem überwiegenden Teil aus Wien, den habsburgischen Ländern, Deutschland, der Schweiz und nur vereinzelt aus anderen Staaten. Gleichzeitig waren Frauen besonders stark vertreten, nicht nur als Begleitung, sondern auch in eigener Funktion, wie beispielsweise Elise Richter, die erste Ausserordentliche Professorin der Universität Wien.[357] Der musikalische Teil des Rahmenprogramms umfasste Konzerte mit Kompositionen von Joseph und Michael Haydn, Johann Josef Fux, Georg Mathias Monn, Georg Muffat, Jakob Handl (Gallus), Orazio Benevoli, Gottlieb Muffat, Johann Jakob Froberger, Alessandro Poglietti, Josef Starzer und Giovanni Battista Pergolesi.[358] Damit lässt sich eine deutliche Dominanz österreichischer Musik nicht von der Hand weisen. Mit Ausnahme Pergolesis waren alle anderen Komponisten mit Werken in der Edition der «Denkmäler der Tonkunst in Österreich» vertreten.[359] Diese mussten allerdings nicht zwangsläufig ‹Österreicher› sein, sondern lediglich in Österreich gewirkt haben, was sich unter anderem an dem aus Bergedorf bei Hamburg stammenden Johann Adolph Hasse zeigen lässt.[360]

Die nationale Dramaturgie manifestierte sich auch im Rahmenprogramm, das erstmals im Kongressbericht dokumentiert wurde. Die Begrüssung während der Eröffnungssitzung übernahm der Vorsitzende des Exekutivkomitees, der Wiener Bischof Laurenz Mayer, der die Schirmherrschaft des Kaisers betonte. Es folgte

---

355 III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß, Wien u. a. 1909, XIII–XXVII.

356 Aufgrund der wohl falschen Transliteration ist es schwer, weitere Informationen zu finden.

357 Für eine Biographie Richters vgl. Institut für Romanische Philologie an der Philipps-Universität Marburg: «Elise Richter», in: Galerie der Frauen in der Romantik, www.romanistinnen.de/frauen/richter.html (29.2.2016).

358 [Anonym]: Programmbuch zu den Festaufführungen. Haydn-Zentenarfeier verbunden mit dem III. musikwissenschaftlichen Kongress der Internationalen Musik-Gesellschaft, Wien 1909.

359 Vgl. Inhaltsverzeichnis der DTÖ-Bände, www.dtoe.at/Publikationen/Bandverzeichnis.php#dtoe031 (29.2.2016)

360 Zu Adlers weitgefasstem Konzept der «Denkmäler in Österreich» vgl. Leopold: Musikwissenschaft und Migrationsforschung, 34.

mit Guido Adler der mächtigste Mann der österreichischen Musikwissenschaft, der auch Vorsitzender des Kongressausschusses war und in Wien ein Heimspiel hatte. Adler übergab an Alexander Mackenzie[361], Präsident des Kongresses. Dieser verwies auf die wichtige Bedeutung Wiens und darauf, dass es keinen besseren Platz für kosmopolitische Musiker geben könne. Nach Mackenzies Lobrede auf Wien folgte die Ansprache des Kultusministers, der besonders die österreichischen Editionsprojekte hervorhob.[362] Guido Adlers Festrede über Haydn stellte das musikalische Österreich und seine Verbindung zum Komponisten in den Mittelpunkt.

Dem «Internationalismus in der Musik» widmete sich schliesslich ein Vortrag des französischen Musikwissenschaftlers Charles de Malherbe[363] am Nachmittag des Eröffnungstags.[364] Malherbe ging in erster Linie auf die Frage nationaler Transfers von Musik ein. Es sei zwar schon immer die Regel gewesen, dass musikalische Techniken übertragen worden seien, die nationale Eigenart habe in der Folge jedoch nie transferiert werden können. Malherbe griff den Unterschied von ‹Folklore› und Kunstmusik auf, der sich darin zeige, dass erstere sich bisher weitgehend unverändert erhalten habe, während letztere sich mit jeder Generation änderte. In Zukunft würden aber Partikularismus und Grenzen verdrängt werden und die Musik diejenige aller Künste sein, die am einfachsten transferiert werden könne: «un volapük ou un esperanto dont les nations les moins rapprochées comprennent le sens».[365] Dadurch könnte auch die Trennung zwischen Volks- und Kunstmusik überwunden werden. Nach und nach würde sich die Musik internationalisieren und demokratisieren. Diesen Weg zu begleiten sei Aufgabe der Internationalen Musikgesellschaft. Malherbes Vortrag zeigt weitere wichtige Charakteristika des zeitgenössischen Diskurses über Musik: Erstens den Dualismus zwischen Volks- und Kunstmusik, dessen Weiterbestand in Anbetracht des Fortschritts unklar ist.

---

361 Alexander Mackenzie (1847–1935) war ein schottischer Komponist, Dirigent, Musiklehrer und Musikhistoriker. Von 1888 bis 1924 war er Direktor der Royal Academy of Music und von 1908 bis 1912 Präsident der Internationalen Musikgesellschaft. Duncan J. Barker: «Mackenzie, Sir Alexander Campbell», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

362 [Anonym]: Eröffnungssitzung am Mittwoch, den 26. Mai, 10 Uhr vormittags im Kleinen Musikvereinssaale, in: III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, 41–43.

363 Malherbe wird im Bericht meist als Charles de Malherbe geführt, obwohl es keine Hinweise darauf gibt, dass das ‹de› offizieller Bestandteil seines Namens war. Charles Malherbe (1853–1911) war ein französischer Musikwissenschaftler und Komponist. Seit 1885 publizierte er Aufsätze in französischsprachigen Musikzeitschriften und war kurzzeitig Herausgeber der Zeitschrift «Le ménestrel». 1899 wurde er Archivar und Bibliothekar der Pariser Oper und reformierte deren Bibliothek. Ein Schwerpunkt seiner Arbeit lag in der Sammlung und Kommentierung von Autographen. Zusammen mit Felix Weingartner erarbeitete er eine Edition der Werke von Hector Berlioz. Elisabeth Lebeau: «Malherbe, Charles», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

364 Charles de Malherbe: «Internationalismus in der Musik», in: III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, 56–60.

365 Ibid., 59.

Zweitens die Mobilität von Musik, die in der Lage ist, Grenzen zu überwinden. Drittens die Stärke der Musik als wandlungsfähige und völkerverbindende Kunst.

Anders als das Rahmenprogramm unterschied sich die Arbeit der Sektionen in Wien auf den ersten Blick kaum von den Verhandlungen in Basel. Allerdings wurden auch hier verstärkt Themen diskutiert, die durch staatliche Regulierung beeinflussbar waren. Die Sektion über Theorie, Ästhetik und Didaktik forderte, in jedem Staat eine Enquete durchzuführen, die über die Lage des Musikunterrichts Aufschluss geben sollte. Ausserdem wurde beschlossen,

> «[a]n die Regierungen aller Kulturstaaten die Aufforderung zu richten, in dem Geschichtsunterricht an Mittelschulen Rücksicht zu nehmen auf die Hauptphasen und hervorragendsten Meister der Tonkunst mit Hinweis auf die kulturelle Bedeutung der Musikpflege und die Fortschritte der Musikwissenschaft.»[366]

Ein besonderes Augenmerk sollte dabei auf «Tonheroen der betreffenden Länder»[367] liegen. Die Sektion für Bibliographie, die bereits in Basel wichtige Impulse zur internationalen Kooperation gegeben hatte, stellte in Wien erneut konkrete Forderungen. Sie berichtete über ihre Arbeit an der Verbesserung von Eitners Quellenlexikon und kommunizierte als neuen Wunsch, die Internationale Musikgesellschaft solle Erhebungen über die Ausgaben für Anschaffungen öffentlicher Bibliotheken im musikalischen Bereich anregen. Ausserdem sollten Regierungen und gelehrte Gesellschaften bei von ihnen finanzierten wissenschaftlichen Reisen die entsandten Wissenschaftler für musikhistorische Funde sensibilisieren, so dass diese Hinweise auf Bestände oder gar fotografische Reproduktionen liefern könnten.

Eine deutliche Schwerpunktverschiebung lässt sich in der vergleichenden Musikwissenschaft feststellen. Diese Sektion trug in Basel noch den Titel «Vergleichende Musikforschung, Akustik, Tonpsychologie» und enthielt überwiegend Vorträge über aussereuropäische Musik. In Wien hiess die entsprechende Sektion «Exotische Musik und Folklore», und von den insgesamt 15 Referenten und Referentinnen beschäftigten sich 13 mit ‹eigener› Volksmusik, bevorzugt aus den habsburgischen Gebieten, und nur noch zwei mit ‹exotischer› Musik, darunter Erich von Hornbostel in einem allgemeinen Vortrag «Über Mehrstimmigkeit in der außer-europäischen Musik». Diese deutliche Änderung des Forschungsinteresses in Richtung der eigenen Volksmusik ist bemerkenswert. Sie bedeutet nicht, dass das Interesse an aussereuropäischer Musik verschwunden war, sondern sie zeigt, dass das Interesse an der eigenen Volksmusik andere Strömungen überragte und zeitweise verdrängte. Sie deutet ebenfalls an, dass mit der Nationalisierung der Musikforschung auch die lokale historische Dimension im Vergleich zur globalen Systematisierung wichtiger wurde. Neu waren auch kritische Äusserungen zur Verwendung des Phonographen, wie sie beispielsweise von Joseph Pommer[368], einem

366 III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, 77.

367 Ibid., 77.

368 Joseph Pommer (1845–1918) war ein österreichischer Volksliedsammler. Er hatte in Wien Deutsch, Mathematik und Physik studiert und war von 1894 bis 1907 Lehrer in Wien. Pommers

wichtigen Vertreter der österreichischen Volksliedforschung, vorgebracht wurden. Dieser betonte, der Phonograph sei lediglich ein Hilfsmittel, den «mit der Volksseele wohlvertrauten Musiker vermöge er nicht zu ersetzen.»[369] Damit richtete sich Pommer nicht nur gegen den Phonographen, sondern auch gegen alle möglichen Zugriffe ‹fremder› Forscher auf ‹eigene› Musik.

Dieser Trend setzte sich auf der nächsten Konferenz in London 1911 fort. Die entsprechende Sektion war nun mit «Ethnology» betitelt, die Referate widmeten sich allerdings noch deutlicher volksmusikalischen Fragen. Anders als in Wien war es nun auch nicht mehr nur die Volksmusik des eigenen Landes, verstanden als innerhalb eines bestimmten Nationalstaats gesammelte Musik, sondern nationale Musik, verstanden als die Musik einer bestimmten Nation, die durchaus auch auf ‹fremden› Territorien verortet werden konnte. So beschäftigte sich Otto Andersson[370], Präsident der Schwedischen Folklore-Gesellschaft und Sekretär der sehr aktiven Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft in Helsingfors, mit «Violinists and Dance-Tunes among the Swedish population of Finland towards the middle of the Nineteenth Century».[371] Die nationalen Konnotationen waren leicht erkennbar. Die schwedische Bevölkerung in Finnland, die ein Achtel der Gesamtbevölkerung ausmache, habe ein besonderes musikalisches Talent und sich nie an die musikalischen Strömungen Finnlands angepasst, sondern eigene Traditionen bewahrt.[372] Eine Besonderheit seien Tänze, beispielsweise die Polska oder das Menuett, die zwar darauf hinweisen würden, dass sie vor längerer Zeit aus anderen Regionen importiert worden waren, die aber lokalen Eigenarten angepasst und mit älteren schwedischen Formen verwandt zu sein schienen.

Armas Launis[373], ebenfalls Mitglied der Ortsgruppe Helsingfors, stellte den Kongressteilnehmern die «Notwendigkeit einer einheitlichen Untersuchungs-

---

deutschnationale Gesinnung wird in den von ihm gegründeten oder geleiteten Projekten deutlich. 1889/90 initiierte er den Deutschen Volksgesang-Verein, 1899 die Zeitschrift «Das deutsche Volkslied» und leitete seit 1904 das staatlich geförderten «Volksliedunternehmen» (Das Volkslied in Österreich). Pommer arbeitete weitgehend ohne Aufnahmegeräte und vertrat im Gegensatz zu John Meier, der das Volkslied als gesunkenes Kunstlied interpretierte, die «Produktionstheorie», die annahm, dass das Volkslied durch das Volk entstünde. Gerlinde Haid, Christian Fastl: «Pommer, Familie», in: Österreichisches Musiklexikon, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pommer_Josef.xml (29.2.1016).

369 III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, 225.

370 Otto Andersson (1879–1969) war ein finnischer Musikwissenschaftler und Volksliedforscher. 1906 hatte Andersson die Brage Vereinigung (Föreningen Brage) gegründet, deren Musikabteilung er auch leitete. Von 1926 bis 1946 war er Professor für Musikwissenschaft und Volksliteratur an der schwedischsprachigen Universität (Åbo Akademi) in Turku. Erkki Salmenhaara: «Andersson, Otto», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

371 Report of the Fourth Congress of the International Musical Society, London 29th May–3rd June, 1911, London 1912, 159–166.

372 Ibid., 159.

373 Armas Launis (1984–1959) war ein finnischer Komponist und Ethnomusikologe. Nach seinem Studium in Deutschland lehrte er in Helsinki und gründete 1922 ein Konservatorium.

methode der Volksmelodien» dar.[374] Im Rahmen seiner Forschungen zu den «Estnisch-finnischen Runenmelodien» und der «Art und Verbreitung derselben wie auch ihre mögliche Verwandtschaft mit den Melodien der Nachbarvölker» habe er diese Notwendigkeit festgestellt, die besonders bei der «biologischen Untersuchung der Volksmelodien» nützlich sein könne.[375] Neben der Terminologie[376] sollten auch Sammlungs- und Editionsmethoden vereinheitlicht werden, so dass sie «anderen Forschern möglichst viel Gelegenheit zum Vergleichen mit anderen Volksmelodiensammlungen bieten könnten.»[377] Welchen Sinn dieser Vergleich und die Heranziehung anderer Volksmelodiensammlungen haben sollte, führte Launis zwar nicht aus, implizit kann man jedoch annehmen, dass es um Konstruktionen von Gleichheit im Hinblick auf das ‹Eigene› und von Verschiedenheit im Hinblick auf das ‹Andere› und damit verbundener nationaler Inanspruchnahme ging.[378] Die Abgrenzung zur Erforschung der aussereuropäischen Musik wurde hier ebenfalls deutlich. Launis Forderungen waren keineswegs neu, auch Hornbostel und seine Mitforschenden hatten sich für einheitliche Methoden eingesetzt, doch diese wurden von der Volksmusikforschung offenbar kaum rezipiert.[379] Ein möglicher Grund hierfür ist der unterschiedliche Ansatz. Während die Musikethnologen in der Regel versuchten, induktiv aus dem von ihnen gesammelten Tonmaterial Regeln herzuleiten beziehungsweise den von ihren Untersuchungsgruppen verwendeten Tonvorrat zu analysieren, in Tonleitern fassbar zu machen und so die Distanz zur europäischen Musikkultur zu messen, wendeten die Volksmusikforscher einen

---

Als Komponist schuf Launis vor allen Dingen Opern und verwendete unter anderem traditionelle finnische Motive in seinen Werken. Vgl. Hannu Ilari Lampila, Erkki Salmenhaara: «Launis, Armas», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

374 Armas Launis: «Ueber die Notwendigkeit einer einheitlichen Untersuchungsmethode der Volksmelodien», in: Report of the Fourth Congress of the International Musical Society, London 29th May–3rd June, 1911, London 1912, 185 f.

375 Ibid.

376 «Ausser dem allgemeinen Schwanken der Begriffe gibt es eine bedeutende Anzahl solcher Grundbegriffe, besonders der allerelementarsten, die überhaupt nie bestimmt worden sind, oder deren Bestimmung in einzelnen Vorschlägen enthalten sind, die nicht allgemein zur Anwendung gelangt sind, obwohl sie dieselbe auch verdient hätten. Die Forscher der Volksmelodien müssten also diese Grundelemente bestimmen, für sie konsequente Benennungen feststellen und zugleich auch einige systematische Verkürzungszeichen erfinden, wodurch man verschiedene Eigenschaften der Melodien ganz kurz, z. B. mit Buchstaben und Ziffern ausdrücken könnte.». Ibid., 185 f.

377 Ibid., 185.

378 «Bei der Untersuchung der estnisch-finnischen Runenmelodien, wobei die Art und Verbreitung derselben wie auch ihre mögliche Verwandtschaft mit den Melodien der Nachbarvölker in Augenschein genommen ist.». Ibid., 185.

379 Launis betonte explizit: «Es gilt das Zustandekommen einer einheitlichen, die gleiche Richtung verfolgenden Untersuchungsmethode bei der Erforschung der Volksmelodien. Eine solche Methode giebt es noch nicht und so weit es mir bewusst ist, sind auch keine Vorschläge in dieser Hinsischt gemacht worden. Doch ist dieselbe unumgänglich notwenig besonders bei der biologischen Untersuchung der Volksmelodien.». Ibid., 185.

stärker deduktiv geprägten Ansatz an, der versuchte, in der Gegenwart mehr oder weniger gesicherte ‹nationale› Melodien in der Vergangenheit aufzuspüren, wobei diese immer öfter auch ausserhalb des eigenen nationalstaatlichen Territoriums gesucht wurden.[380]

Im restlichen Programm des Kongresses in London setzten sich die in Wien begonnenen Entwicklungen fort. Der politisch-repräsentative Teil gewann weiter an Bedeutung. Schirmherr war der 1910 gekrönte König Georg V., Präsident des Kongresses der ehemalige Premierminister und Vorsitzende der Tories Arthur Balfour. Der Kongressbericht von 1911 informierte erneut detailliert über den Aufbau und die Mitglieder der zahlreichen organisatorischen Spezialkomitees und nannte die finanziellen Unterstützer des Anlasses. Die Liste der offiziellen Delegierten wurde zusätzlich ergänzt durch die Repräsentanten öffentlicher Institutionen und der internationale Charakter durch eine eigene Aufzählung, der «List of Foreign Visitors», betont. Deren Herkunft erscheint noch einheitlicher als in Wien, der grösste Teil der Gäste kam aus Deutschland, Frankreich und Österreich-Ungarn.

Das Rahmenprogramm war besonders umfangreich und umfasste zahlreiche Konzerte, in denen schwerpunktmässig zeitgenössische Musik aufgeführt wurde und das Repertoire mehr national als international ausgerichtet war. Beispielsweise stand das erste Orchesterkonzert unter dem Motto «God save the King» und brachte ausschliesslich Werke noch lebender britischer Komponisten zu Gehör.

Die Gestaltung des Programms provozierte die englische Musikkritikerin Rosa Newmarch[381] zu einem Leserbrief in der «Musical Times», in dem sie unter dem Titel «Chauvinism in Music» die Einseitigkeit der Auswahl kritisierte.[382] Die Verlagerung der Kongressinhalte von wissenschaftlichem Austausch zu repräsentativen Konzert- und Rahmenveranstaltungen wurde auch von den Mitgliedern der Gesellschaft wahrgenommen und in der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesell-

---

380 «Es ist ja wahr, dass eine solche Methode kaum zu erfinden wäre, wenn man die kleinsten Einzelheiten mit in Betracht ziehen müsste. Aber so weit wird man wohl nicht zu gehen brauchen; ausserdem bieten ja auch die ihrer Art nach ganz verschiedenen Volksmelodien dem Vergleich keine Anhaltspunkte. Das wichtigste wäre, dass von den gleichartigen Sammlungen eine jede in entsprechender Art untersucht würde, aber andererseits auch, dass in allen dergleichen Untersuchungen ein einheitlicher Grundzug sich geltend machen könnte, dem eine jede Spezialuntersuchung möglichst nahe zu kommen hätte.» Ibid., 185.

381 Rosa Newmarch, geb. Jeaffreson (1857–1940), war nicht etwa eine Laien-Leserbriefschreiberin, sondern gehörte zu den bekannteren Musikschriftstellerinnen in Grossbritannien, die unter anderem durch eine Reihe gedruckter Werkeinführungen bekannt wurde. Darüber hinaus trug sie Texte zum Grove Dictionary of Music and Musicians bei und schrieb mehrere Bücher, die sich überwiegend mit russischer Musik beschäftigten. Newmarch war ausserdem Präsidentin der Incorporated Society of Women Musicians und Mitglied der Society of Arts in Prag und des Board of Slavonic Studies der London University. [Anonym]: «Jeaffreson, Rosa Harriet», in: British Biographical Archive, Fichenummer 1575, 405, http://db.saur.de/WBIS/saveUrl.jsf?type=biographic&value=4f94 (29.2.2016).

382 Rosa Newmarch: «Chauvinism in Music», in: The Musical Times 53 (1912), 594 f. Einen ersten Artikel hatte sie wenige Wochen vorher in der Edinburgh Review publiziert.

schaft» diskutiert. Johannes Wolf kritisierte in Heft 12 des 12. Jahrgangs (1911)[383] das Programm, und auch ein namentlich nicht gekennzeichneter Bericht von englischer Seite zeigt in seiner umfassenden Rechtfertigung, dass die Organisation nicht bei allen Kongressteilnehmern wohlwollend aufgenommen worden war.[384] Von den sechs Kongresstagen (29.5.–3.6.1911), so Wolfs Kritik, hätten nur an drei Vormittagen in jeweils drei Stunden alle Sektionen stattgefunden, was besonders angesichts der uneingeschränkten Zahl der Vorträge dazu geführt habe, dass kaum Zeit für Diskussionen gewesen sei. Ausserdem hätten jeweils drei Sektionen gleichzeitig in einem nur notdürftig abgetrennten grossen Raum stattgefunden, so dass störende Unruhe und «Disziplinlosigkeit» geherrscht habe.[385] Die Planungen in London seien jedoch nur eine Weiterentwicklung dessen gewesen, was bereits in Wien begonnen habe. Umso dringender mahnte Wolf: «Die festlichen Veranstaltungen dürfen nicht einen solchen Umfang nehmen, dass die ruhige Arbeit gefährdet wird.»[386]

Zum letzten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft in Paris, der vom 1. Juli bis zum Nationalfeiertag am 14. Juli 1914 dauerte, wurde kein Kongressbericht mehr veröffentlicht. Nur wenige Wochen nach dem Kongress begann der Erste Weltkrieg. Zwei Kongresskritiken in der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» sind die wichtigsten gedruckt vorliegenden Quellen. Eine stammt erneut aus der Feder von Johannes Wolf[387], die andere wurde von dem britischen Organisten Joseph Percy Baker[388] verfasst. Zunächst wird aus beiden Texten deutlich, dass sich auch in Paris die Ausweitung des Programms und die Betonung repräsentativer und politischer Elemente fortsetzten. Bereits die zeitliche Ausdehnung auf insgesamt zwei Wochen, wovon die erste dem wissenschaftlichen Austausch und die zweite den Konzerten gewidmet war, macht dies erkennbar. Beide Verfasser bemängelten das Fehlen wichtiger organisatorischer Punkte, wie gedruckte Programme oder Anwesenheitslisten. Gänzlich unterschiedlicher Einschätzung waren sie jedoch in Bezug auf die inhaltliche Ausrichtung des Kongresses. Während Wolf wie schon in London die Beliebigkeit der Vorträge kritisierte, verortete Baker das Problem eher in der historischen Ausrichtung eines Grossteils der Referate und Konzertprogramme. Auch scheint es, als sei die Beteiligung auswärtiger Gäste weiter zurückgegangen. Sowohl Wolf als auch Baker gaben Hinweise auf zusätzliche aufkeimende Schwierigkeiten. So kritisierte Baker die Verteilpraxis

383 Johannes Wolf: «Der vierte Kongreß der IMG in London», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 12 (1911), 276–280.

384 [Anonym]: «Informal Notes on the Congress», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 12 (1911), 271–276.

385 Wolf: Der vierte Kongreß, 279.

386 Ibid., 279.

387 Johannes Wolf: «Der fünfte Kongreß der IMG. vom 1.–14. Juni», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 15 (1914), 260–268.

388 J. Percy Baker: «The Paris Congress», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 15 (1914), 268–274, hier 272.

des Kongressberichtes, der nur an Kongressteilnehmer und nicht an alle Mitglieder ausgegeben worden war und orakelte: «If, in addition to these untoward circumstances, fourty serviceable papers written by members of the Society are to be withdrawn yearly from the common stock, and printed where nine-tenths of the members can never see them, things do not look at all well for the Society.»[389] Wolf berichtete im Kontext der Benennung Berlins als nächsten Kongressort und der Wahl von Hermann Kretzschmar zum Vorsitzenden, dass dies zwar allgemein begrüsst worden sei, «aber ebenso bestimmt der Wunsch ausgesprochen [wurde], bei der Wahl der sonstigen Funktionäre den internationalen Charakter innerhalb des Präsidiums zum Ausdruck zu bringen.»[390]

Ausserhalb der «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft» erschien eine dreiteilige Artikelserie von Julien Tiersot in «Le Ménestrel».[391] Im letzten Teil verwies Tiersot auf die abschliessende Generalversammlung und die von ihm als dominant wahrgenommenen deutschen Teilnehmer:

> «Mais en les voyant ainsi, nombreux et compacts, accrédités par leurs gouvernements ou par les institutions publiques auxquelles ils appartenaient, nous avions l'impression qu'ils étaient maîtres de la situation, que s'ils eussent voulu prendre une décision quelconque qui nous fût contraire ils eussent fait sans aucun empêchement, et que la société qui porte, très apparente dans son titre, la qualification d'internationale est essentiellement une société allemande.»[392]

Die Nationalisierung der Internationalen Musikgesellschaft hatte damit eine neue Ebene erreicht, die nicht mehr nur ihr Thema betraf, sondern konkret auch ihre institutionelle Organisation. Offenbar befürchteten Mitglieder der Gesellschaft, dass ein Ungleichgewicht zum Vorteil der deutschen Sektion entstehen könnte durch die geplante Ausrichtung des nächsten Kongresses in Berlin bei gleichzeitiger Dominanz im Präsidium. Soweit kam es jedoch nicht mehr. Wenige Wochen später begann der Erste Weltkrieg, und am 30. September erschien die eingangs erwähnte Auflösungserklärung der Internationalen Musikgesellschaft durch Breitkopf & Härtel.

Durch die Analyse der Konferenzen der Internationalen Musikgesellschaft konnte eine zunehmende Nationalisierung des Programms festgestellt werden, die sich sowohl in den Konzertprogrammen als auch in der thematischen Ausrichtung der Referate zeigte. Dieser Nationalisierungsprozess führte zunächst zu einer Reduzierung der Vorträge, die sich mit aussereuropäischer Musik beschäftigten. An ihre Stellte traten Forschungen zur musikalischen Volkskunde, die sich explizit

---

389 Baker: The Paris Congress, 272.

390 Wolf: Der fünfte Kongreß, 264.

391 Julien Tiersot: «Le Congrès international de musique (1)», in: Le Ménestrel 80/24 (13.6.1914), 188. Id.: «Le Congrès international de musique (2)», in: Le Ménestrel 80/25 (20.6.1914), 196–198. Id.: «Le Congrès international de musique (Suite)», in: Le Ménestrel 80/26 (27.6.1914), 204–206.

392 Ibid., 205.

mit der musikalischen Vergangenheit des eigenen Landes beschäftigten und teilweise auch musikalische Ansprüche über aktuelle staatliche Grenzen hinaus konstruierten. Damit einher ging auch eine Veränderung des Blicks auf Musik. Während die vergleichende Musikwissenschaft versuchte, Gemeinsamkeiten zwischen aussereuropäischer und europäischer Musik zu konstruieren, konzentrierte sich die musikalische Volkskunde immer präziser auf einzelne Details, anhand derer es möglich werden sollte, die musikalische Vergangenheit in ihrem Sinne zu interpretieren. Aussereuropäische Teilnehmer waren auf den Konferenzen selten und kamen kaum zu Wort. Ergriffen sie doch das Wort, um beispielsweise auf ihre Forschungsergebnisse hinzuweisen, trat die Exklusivität der europäischen Standards meist dadurch deutlich zu Tage, dass die europäischen Experten erklärten, dass es sich kaum um wirklich ‹authentische› Phänomene handeln könne.

Die inhaltliche Nationalisierung ging mit einer zunehmenden Annäherung an staatliche Akteure einher. 1909 und 1911 standen die Kongresse unter der Schirmherrschaft des jeweiligen Monarchen, und aus den Kongressteilnehmern wurden teilweise staatliche Delegierte. Das Zusammenspiel zwischen der Erforschung der musikalischen Vergangenheit und staatlicher Interessen zeigt sich auf inhaltlicher Ebene ausserdem an der wichtigen Rolle, die der Musikunterricht in den Schulen bekommen hatte.

Internationale Vorstellungen von Musik verlagerten sich zunehmend in die repräsentativen Teile der Kongresse. Kaum ein Redner verpasste es, darauf hinzuweisen, dass Musik in der Lage sei, Grenzen zu überwinden. Ebenso regelmässig wurde jedoch im Anschluss daran darauf verwiesen, dass es trotz allem der jeweilige nationale Charakter sei, der transferierte Musik umformen und anpassen würde.

Nicht zuletzt dienten die Kongresse aber auch tatsächlich der internationalen Zusammenarbeit. Bereits 1906 in Basel beschlossen die Delegierten, konkrete Massnahmen zur Koordinierung bestimmter Aktivitäten in die Wege zu leiten. Zu diesen Massnahmen, die dauerhaft umgesetzt wurden, gehörte die internationale Verzeichnung von Quellenmaterial und Forschungsliteratur. Als «Répertoire International des Sources Musicales» und «Répertoire International de Littérature Musicale» wirken diese Initiativen bis heute weiter.

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Kapitel wurde am Beispiel der Internationalen Musikgesellschaft die Entwicklung der ersten musikwissenschaftlichen internationalen Organisation analysiert. Auf institutioneller Ebene konnten drei Dinge gezeigt werden. Erstens erfolgte der Zusammenschluss zu internationalen Organisationen im musikalischen Bereich zunächst aus einem allgemeinen musikalischen Interesse heraus, das sich zu einem wissenschaftlichen Schwerpunkt verdichtete. Lokal bestehende Gruppen schlossen sich zu grenzüberschreitenden Netzwerken zusammen. Dieses Interesse wurde in erster Linie durch den Wunsch gefördert, die noch jun-

ge Disziplin der Musikwissenschaft zu konsolidieren: einerseits durch eine möglichst breite Basis in verschiedenen Ländern, andererseits durch die Nutzung des wissenschaftlichen Austauschs zur Herausbildung von Standards in einem sich in sehr unterschiedliche Bereiche ausdifferenzierenden Fach. Zweitens lässt sich eine Entwicklung hin zu einem immer stärker ausgeprägten institutionellen Rahmen feststellen. Während die Gesellschaft in ihren Anfängen zwar auf lokaler Ebene organisiert, auf internationaler Ebene aber nur lose durch die gemeinsame Publikation zusammengehalten wurde, legte die Reorganisation von 1904 den Grundstein für den weiteren Ausbau der Organisation. Wie durch die Analyse der Kongresse gezeigt werden konnte, setzte sich dieser Trend fort und führte in einem nächsten Schritt zur offiziellen Anerkennung und Anbindung an staatliche Repräsentationsformen. Hier lassen sich drittens Formen von staatlicher Kulturdiplomatie erkennen. Die Regierungen der Gastgeberländer unterstützten die Kongresse ideell und finanziell, um die kulturelle Leistungsfähigkeit ihres Landes einem internationalen Publikum zeigen zu können. Gleiches gilt für die staatlichen Delegierten.

Auf inhaltlicher Ebene lassen sich weitere wichtige Aspekte erkennen. Auffallend ist zunächst eine Schwerpunktverschiebung von einer starken Beschäftigung mit Alter Musik hin zu einer zeitlichen Vielfalt und der Beachtung jüngerer Kompositionen und Komponisten. Diese Entwicklung findet eine Entsprechung im Wechsel von der Analyse aussereuropäischer Musik hin zur eigenen – teilweise grenzüberschreitenden – nationalen Volksmusikforschung. Diese beiden Aspekte erscheinen gerade vor dem internationalen Hintergrund als besonders interessant, da zunächst zeitlich und räumlich und damit vermutlich auch tagespolitisch weiter entfernte Untersuchungsgegenstände ausgewählt wurden, die sich im weiteren Verlauf den Lebenswelten der Gesellschaftsmitglieder annäherten. Auch auf einer Meta-Ebene zeigt die Beschäftigung mit aussereuropäischer und Alter Musik Gemeinsamkeiten. So ging es in beiden Bereichen zunächst darum, ein Quellenkorpus zusammenzustellen, dieses zu transkribieren und schliesslich auf seine Eigenheiten hin zu analysieren. Bei der jüngeren Musik entfällt der Transkriptionsschritt, und bei der Volksmusik lässt sich die Tendenz zur Suche nach zeitgenössisch feststehenden Schemata erkennen.

Insgesamt wurde die Internationale Musikgesellschaft, ihre Publikationen und internationalen Kongresse als ein Ort gesehen, der dann von besonderer Relevanz war, wenn es um weitgreifende Sammlungs- oder Standardisierungsbedürfnisse ging, wie die Resolutionen auf den Kongressen gezeigt haben. Durch die Vernetzung führender Wissenschaftler, die in der Regel aus europäischen Ländern und den USA kamen, muss ein gewisser Einfluss der Resolutionen angenommen werden. Sie bewirkten, dass sich Best–Practice-Ideen in den teilnehmenden Ländern verbreiten und dauerhaft nachwirken konnten.

Lokalisiert man diese Ergebnisse innerhalb der in der Einleitung entworfenen Raute von Nationalisierung, Internationalisierung, disziplinärer Standardisierung und Politisierung, dann lassen sich eindeutige Schwerpunktverschiebungen erken-

nen. In ihren Anfangsjahren war die Internationale Musikgesellschaft inhaltlich breit ausgerichtet und richtete sich an ein breiteres Publikum von Musikinteressierten. Mit der Spezialisierung auf musikwissenschaftliche Fragen konnten sich ein akademischer Anspruch und ein akademisches Publikum als meinungsführend etablieren. Die parallele Politisierung der Forschungsthemen muss von zwei Standpunkten aus betrachtet werden. Einerseits müssen auch die musikwissenschaftlichen Kongresse als Teil eines allgemeineren Bedeutungsgewinns staatlicher internationaler Kongressaktivitäten gesehen werden, andererseits stand mit den Mitgliedern von Universitäten und anderen staatlichen Institutionen auch zunehmend Expertenpersonal für die offizielle Beschickung von Kongressen zur Verfügung. Mehr noch, durch den Einfluss der Experten war es möglich, sich als Gastgeberland für einen Kongress durchzusetzen, und so die Gelegenheit zu haben, den Teilnehmern die Relevanz der eigenen Musiktradition vorzuführen. Aus diesem Zusammenspiel zwischen Politisierung und Einflussgewinn durch disziplinäre Standardisierung und Relevanz ergab sich schliesslich eine zunehmende Fokussierung auf nationale Forschungsthemen. Dies lässt sich besonders deutlich am Einflussverlust der vergleichenden Musikwissenschaft zugunsten der musikalischen Volkskunde feststellen. Viel mehr als die Musik aussereuropäischer Völker konnte die Erforschung der eigenen Volksmusik zu konkret politischen Zwecken genutzt werden, erst recht dann, wenn sie in der Lage war, territoriale Ansprüche durch musikhistorische Zugehörigkeitskonstruktionen zu untermauern.

Weniger plakativ ist ein weiterer Nutzen, den sowohl staatliche Stellen als auch die Musikwissenschaftler und Musikwissenschaftlerinnen durch diese Zusammenarbeit hatten. Dieser lässt sich in der staatlichen Regulierung der Musikerziehung verorten. Durch die Erfindung der Tonaufnahme war die Regulierung dessen, was gehört wurde, nur noch bedingt staatlich kontrollierbar und folgte besonders stark kommerziellen Zwecken. Durch die Aktivitäten im Bereich der staatlichen Musikerziehung konnte eine Nische geschaffen werden, in der gezielt musikalische Werte vermittelt wurden. Die historische Musikforschung machte national nutzbares Material zugänglich, das in der Schule vermittelt wurde. Aus Komponisten wurden Tonheroen, deren Schaffen ebenso entrückt und zeitlos sein sollte wie das Erinnern an grosse Feldherren und ihre Schlachten. Auf diesem Weg wurde europäische beziehungsweise konkreter national konnotierte Kunstmusik zu einem moralischen Richtwert, der sich deutlich abgrenzte von oft aus anderen Ländern importierter Unterhaltungsmusik, die als moralisch bedenklich abgestempelt wurde.

IV MUSIK IM VÖLKERBUND

> «The proposed League of Nations should have a Music Section as well as Scientific, Literary, Commercial, and Art Sections. Certainly Science, Philosophy, Literature, Trade, and the sister-arts must all do their work; but Music I am sure, if taken into proper consideration and under the control of the Governments concerned will be able to do great things. But, first and above all, the kind of Jingoism which now exists in the musical profession must be destroyed, just the same as German militarism was bound to disappear.»[393]

Der Artikel von Benedetto Palmieri, Komponist und Dozent am Royal College of Music in London[394], im «Musical Herald» vom 1. Februar 1919 greift wichtige Ergebnisse der vorangegangenen Kapitel auf. Während in Paris die Friedenskonferenz tagte, erinnerte Palmieri an die Eigenschaften von Musik als universeller Sprache, die in der Lage sei, den Menschen im Innersten zu berühren. Diese positiven Eigenschaften schienen aus Palmieris Perspektive jedoch nur unter bestimmten Voraussetzungen erreichbar, nämlich dann, wenn Musik durch Regierungen kontrolliert und parallel dazu übertriebener Nationalismus – der Vergleich mit der Entmilitarisierung Deutschlands lässt ahnen, in welche Richtung auch der musikalische Vorwurf ging – gezielt verhindert würde.

Palmieris Wunsch wurde in der Form einer eigenen Sektion für Musik im Rahmen des Völkerbunds zwar nicht erfüllt, jedoch spielte Musik im Rahmen der Commission Internationale de Coopération Intellectuelle des Völkerbunds eine wichtige Rolle. Deren Aktivitäten sollen in diesem Kapitel untersucht werden.

Die Gründung des Völkerbunds war eine Epochenwende in der Geschichte internationaler Organisationen. Mit ihm erlangte die Vorstellung der grenzübergreifenden Kooperation, Regulation und Standardisierung völkerrechtlich einen eigenen Status.[395] Die Besonderheit der neuen Institution lag darin, dass sie nicht nur weitgehend allen souveränen Staaten offen stand, sondern durch Kooperationen mit semi-offiziellen und zivilgesellschaftlichen Experten, die klassischen Grenzen staatlicher Diplomatie aufweichte, durchlässiger machte und Raum schuf für neue Formen internationaler Kooperation. Im Sekretariat des Völkerbunds in

---

393 Benedetto Palmieri: «Music and the League of Nations», in: The Musical Herald 851 (1. Februar 1919), 40.

394 Matthew J. C. Hodgart, Ruth Bauerle: Joyce's Grand Operoar. Opera in Finnegans Wake, Illinois 1997, 47.

395 Herren: Internationale Organisation, 54.

Genf kümmerten sich zahlreiche ‹internationale Beamte›[396] – eine neue Form des Beamtenstatus – darum, die globalen Netzwerke zu pflegen, Umfragen und Statistiken zu erstellen, Expertenkomitees einzuberufen und vor allen Dingen den Informationsfluss von und nach Genf permanent am Laufen zu halten. Von dieser offenen Austauschstruktur profitierten der Völkerbund, vor allem aber die Experten, die ihr Wissen nun in offiziellen staatlichen Kontexten einbringen und dadurch für sich und ihre Arbeit neue Legitimation gewinnen konnten. Auf inhaltlicher Ebene wird es daher interessant sein, zu sehen, wie die Musikexperten die neuen Gegebenheiten nutzten und welche Folgen sich für ihre Arbeit daraus ergaben. Während im vorangegangenen Kapitel die Initiative zum Zusammenschluss von Wissenschaftlern ausging, die nach und nach Nähe zu staatlichen Institutionen etablierten, ist die Situation im Falle des Völkerbunds umgekehrt. Hier wurde zunächst eine Kommission gegründet, die sich mit kulturellen Fragen beschäftigte. Wie diese die konkrete Arbeit schliesslich ausgestaltete, blieb in ihrer eigenen Verantwortung. Dementsprechend war der politische Auftrag zur Völkerverständigung und -annäherung von Anfang an klarer als eine eigentliche disziplinäre Linie.

In diesem Kapitel sollen nun die Projekte des Völkerbunds im musikalischen Bereich betrachtet und die unterschiedlichen Strategien zur Nutzung von Musik im Sinne dieser internationalen Organisation untersucht werden. Im Mittelpunkt stehen dabei die Erwartungen, die an den Völkerbund herangetragen wurden, dessen Umgang damit und schliesslich die Rückwirkungen und Reaktionen ausserhalb der um Frieden und Sicherheit bemühten Institution.

«HARMONY MUST DOMINATE THE WORLD» – MUSIKALISCHE WÜNSCHE AN DEN VÖLKERBUND

Der eingangs erwähnte Benedetto Palmieri war nicht der einzige, der sich als Privatperson mit musikalischen Anliegen an den Völkerbund wandte. Bis zum Ende der 1930er Jahre traten immer wieder Menschen mit dem Sekretariat in Genf in Kontakt, um Vorschläge zu machen, wie man mit Hilfe von Musik die Friedensarbeit unterstützen könnte. So wandte sich 1935 Alfred E. Evershed[397] mit einer selbstverfassten Denkschrift an den Völkerbund. Darin vertrat Evershed die

396 Für die exemplarische Karriere eines internationalen Beamten vgl. Benjamin Auberer: «‹The Ultimate Backroom-Boy›: The Border-Crossing Career of Joseph Vivian Wilson in the League of Nations Secretariat», in: Comparativ: Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung 23 (2014), 76–99.

397 Evershed war ein aktiver australischer Friedensaktivist, der sich für musikalische Fragen interessierte und in verschiedenen Vereinigungen aktiv war. [Anonym]: «Mr. A. E. Evershed», in: The Mercury (2. Juni 1941), 6, http://nla.gov.au/nla.news-article25864226 (29.2.2016). 1936 war er für den Literaturnobelpreis vorgeschlagen worden. Vgl. die Datenbank mit allen nominierten Personen, www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/nomination/nomination.php?action=show&showid=217 (29.2.2016).

Meinung, «that the teaching of harmony-thought in all schools should have the effect of conteracting, destroying war-thought, the war-thought epidemic from which the world is suffering».[398] Für seine Argumentation setzte er nicht nur die sich anbietende Doppelbedeutung von Harmonie im musikalischen wie auch im gesellschaftlichen Sinne ein, sondern erwies sich mit den Mitteln, die zur Umsetzung beitragen sollten, als Mann seiner Zeit. Evershed dachte global und standardisiert: Überall auf der Welt sollten Musiker einen harmonischen Impuls zur Völkerverständigung geben, Briefschaften und Poststempel sollten zur Harmonisierung aufrufen und jeder Redner auf jeder Sitzung sollte seine Wortmeldung mit «Harmony must dominate the world» beginnen. Über die Ergebnisse der globalen Harmonisierungsfortschritte sollte ein in den Zeitungen abzudruckendes Schaubild regelmässig Auskunft geben. Als mögliche Promotoren der gesellschaftlichen Weltharmonie nannte er die Presse, Freimaurer und Rotary-Clubs. Die musikalische Harmonie hingegen sollte durch Bands und Chöre in regelmässigen Abständen beworben und durch Radiostationen weiterverbreitet werden. Evershed schloss mit einer Resolution:

> «That a direct appeal be made to all musical people and to members of all musical bodies throughout the world, to become members of the League of Nations Union and to participate in a world-wide HARMONY-THOUGHT Campaign. [...] By the means, to link up the musical people in the world, might be a big step towards achieving the peace of the world. [...] If the world's war offices became the world's harmony offices, how improved would become the conditions of life for millions of people.»[399]

Die Antwort aus Genf an Evershed fiel freundlich aus, und man verwies darauf, dass das Komitee für Kunst und Literatur sich bereits mit dem Thema Musik beschäftige und wenige Tage zuvor, am 27. Oktober, die International Broadcasting Union ein internationales Programm mit Chören aus aller Welt ausgestrahlt habe.[400]

Evershed war nicht der einzige, der eine Verbindung zwischen Völkerbund, Musik und neuen Übertragungstechniken vorschlug. Vielmehr handelt es sich dabei um ein gängiges Muster, das sich auch in weiteren Briefen, die nach Genf geschickt wurden, wiederfindet. Ein besonders prägnantes Beispiel ist ein Projekt, das dem Völkerbund 1928 vorgelegt wurde. In einem Brief schlug Erich Fischer[401]

---

398 LoN Archives, 5B/10714 Music – General, Correspondence with Individuals, Alfred E. Evershed an den Generalsekretär des Völkerbunds, 1.10.1935.

399 LoN Archives, 5B/10714 Music – General, Correspondence with Individuals, Alfed A. Evershed, handschriftliches Manuskript: «Music, the international language, Music, the symbol of harmony».

400 LoN Archives, 5B/10714 Music – General, Correspondence with Individuals, Secretary of the Intellectual Cooperation Organisation an Alfred E. Evershed, 4.11.1935.

401 Erich Fischer (1887–1977) hatte in Berlin bei Hermann Kretzschmar und Carl Stumpf studiert und wurde 1907 Assistent am Phonogrammarchiv in Berlin, ab 1910 arbeitete er für die Denkmäler der Tonkunst. Gleichzeitig setzte er sich für die Wiederbelebung der Singspielkultur ein und später auch für den Tonfilm und das Volkslied. 1947 gründete er das Pestalozzi Kinder- und Jugenddorf in Wahlwies am Bodensee. Vgl. Annina Hirschi: Nachlassverzeichnis

als Mitarbeiter der Berliner Funkversuchsstelle dem «Generalsekretariat des Völkerbunds» vor,

> «mittels eines von mir erdachten und bereits praktisch durchgeführten Verfahrens [...] für den Völkerbund bei gegebenem Anlaß eine Festkantate zur Aufführung [zu] bringen, wobei der mitsingende Chor im Aufführungsraume anwesend ist, während die einzelnen Instrumentalgruppen des begleitenden Orchesters in Berlin, London und Paris spielen und über je ein Telefonkabel ihre Musik nach Genf übertragen, wo dies im Aufführungsraum durch Lautsprecher wiedergegeben wird.»[402]

Anders als Evershed hatte sich Fischer bereits hochrangige Unterstützung für sein Projekt gesichert. Das deutsche Reichspostministerium war bereit, bei der Durchführung des Projekts zu helfen, und in einem beigefügten Brief des Eidgenössischen Politischen Departements bestätigte Bundesrat Motta[403], dass die Schweizer Behörden das Anliegen ebenfalls technisch unterstützen würden.[404]

Auffallend ist, dass auch Fischer die Harmonie als wichtigstes Ziel für sein Projekt ansieht, mit dem er zeigen wollte, «daß ein harmonisches Zusammenwirken verschiedener großer Länder zunächst auf dem Grundgebiet aller Harmonie, der Musik, möglich ist.»[405] Von der Beteiligung des Völkerbunds versprach sich Fischer eine Signalwirkung, die sich auch auf aussermusikalische Bereiche auswirken sollte.

Zunächst erhielt Fischer eine Absage aus Genf, mit der Begründung, dass sich zu viele organisatorische Schwierigkeiten ergäben.[406] Fast ein Jahr später, am 17. Mai 1929 berichtete die Neue Zürcher Zeitung über eine weitere ferndirigierte Aufführung Fischers, diesmal in Zürich.[407] In dem Artikel wurde darauf verwiesen, dass zum Beginn der Generalversammlung des Völkerbunds im September ein ferndirigiertes Konzert veranstaltet würde, das von Zürich aus – wie Fischer dies dem Völkerbund vorgeschlagen hatte – Musiker in Berlin, London, Paris und Mai-

---

Erich Fischer, Zentralbibliothek Zürich. Musikabteilung, II, www.zb.uzh.ch/Medien/spezialsammlungen/musik/nachlaesse/fischererich.pdf (29.2.2016).

402 LoN Archives, 5B/5757 Music, Proposal of Dr. Erich Fischer for Broadcasting a Cantata in Geneva, Dr. Erich Fischer an das Generalsekretariat des Völkerbunds in Genf, 10. Juli 1928.

403 Informationen und Dokumente über Motta im Allgemeinen finden sich in der Datenbank Dodis: «Motta, Giuseppe (1871–1940)», in: Diplomatische Dokumente der Schweiz, 1848 ff., Online Datenbank Dodis: dodis.ch, dodis.ch/P729.

404 LoN Archives, 5B/5757 Music, Proposal of Dr. Erich Fischer for Broadcasting a Cantata in Geneva, Eidgenössisches Politisches Departement. Abteilung für Auswärtiges (B.56.1.20-SA) an die Schweizerische Gesandtschaft Berlin, Brief (Kopie) vom 29. Juni 1928.

405 LoN Archives, 5B/5757 Music, Proposal of Dr. Erich Fischer for Broadcasting a Cantata in Geneva, Dr. Erich Fischer an das Generalsekretariat des Völkerbunds in Genf, 10. Juli 1928.

406 LoN Archives, 5B/5757 Music, Proposal of Dr. Erich Fischer for Broadcasting a Cantata in Geneva, Der Sekretär der Kommission für geistige Zusammenarbeit an Erich Fischer, 27. Juli 1928.

407 [Anonym]: «Ferndirigieren. Gelungener Versuch in Zürich», in: Neue Zürcher Zeitung (17.5.1929), j2.

land zusammenführen sollte. Hierzu stand Fischer erneut im Kontakt mit Georges Oprescu[408], dem Sekretär der Kommission für geistige Zusammenarbeit. Die zurückhaltenden Aussagen Oprescus und das Fehlen weiterer Dokumente zur Angelegenheit im entsprechenden Dossier deuten darauf hin, dass Fischer sein Vorhaben weitgehend auf eigene Faust umgesetzt hatte und der Völkerbund nicht aktiv an der Durchführung beteiligt war.[409] Das Konzert fand tatsächlich am 1. September 1929, dem Vorabend des ersten Sitzungstages der Generalversammlung, statt. Auf dem Programm standen das berühmte «Ave Maria» von Charles Gounod auf die Melodie von Johann Sebastian Bachs 1. Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier, einer musikalischen deutsch-französischen Kooperation, und zusätzlich Werke von Jean-Philippe Rameau, Henry Purcell und Giuseppe Verdi als Repräsentanten Englands, Frankreichs und Italiens. An der technischen Realisierung, die die Übertragung von Zürich in die beteiligten Orte, die Rückübertragung und Wiedergabe der Musik nach Zürich, ausserdem die Übertragung des Gesamtklangs durch verschiedene Rundfunkgesellschaften sowie eine Grammophon-Aufnahme durch die Deutsche Grammophongesellschaft umfassten, waren zahlreiche Sendeinstitutionen beteiligt: die Telegraphenämter aus der Schweiz, Deutschland, England, Österreich, Frankreich und Italien, die Funkversuchsstelle der Hochschule für Musik in Berlin, die BBC, die Österreichische Radio-Verkehrs A.G. in Wien, die Hochschule der P.T.T. in Paris, die Ente italiano per le audizioni radiofoniche sowie die Radiogenossenschaft Zürich. Wenn man so will, handelte es sich bei diesem ursprünglich privat initiierten Projekt um eine Art früher Eurovision-Übertragung beziehungsweise ein klingendes ‹europäisches Konzert›. Von der Presse wurde Fischers Experiment weltweit und weitgehend wohlwollend aufgenommen. Die Symbolwirkung wurde überall besonders betont, unter anderem in der New York Times, die in einem Artikel vom 22. September 1929 schrieb: «the press in Central Europe referred to the whole plan as symbolic of international unity and understanding.»[410]

---

408 Georges Oprescu (1881–1969) war ein rumänischer Historiker, Kunstkritiker und -sammler. In den 1920er und 1930er Jahren arbeitete er für die Organisation für geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds. Von 1923 bis 1930 war er Sekretär der Sektion für geistige Zusmmenarbeit, später Mitglied des Comité Permanent des Lettres et des Arts und verschiedener weiterer Kommissionen im Bereich der geistigen Zusammenarbeit. Vgl. Georges Ottlik: Annuaire de la Société des Nations. Cinquième année, Genf 1931, 613.

409 LoN Archives, 5B/5757 Music, Proposal of Dr. Erich Fischer for Broadcasting a Cantata in Geneva, Georges Oprescu an Erich Fischer, 18. Mai 1929.

410 [Anonym]: «Foreign Music Notes», in: New York Times (22. September 1929), X10. Vgl. u. a. auch [Anonym]: «Concert d'orchestre», in: Journal de Genève (1. September 1929), 6. [Anonym]: «Le concert», in: Journal de Genève (2. September 1929), 3 f. [Anonym]: «La musique à travers l'éspace», in: Gazette de Lausanne (8. September 1929), 2. [Anonym]: «Radio», in: De Sumatra Post (3. Oktober 1929), 14. [Anonym]: «Het Volkenbondsconcert op Morgen, 1. September», in: Algemeen Handelsblad (31 August 1929), 2. [Anonym]: «Een Hymne voor den Volkenboon», in: Leeuwarder courant (29. Juni 1929), 20.

Die Initiativen von Evershed und Fischer ebenso wie der Artikel Palmieris zeigen, dass es in zivilgesellschaftlichen Kreisen eine Vorstellung davon gab, welche Aufgaben der Völkerbund im musikalischen Bereich leisten könnte und sollte. Praktische Vorschläge zur konkreten Umsetzung standen hierbei ebenso im Mittelpunkt wie die Musik selbst, verstanden als internationale Sprache und Medium der Harmonie. Die folgenden Analysen der Aktivitäten der Organisation für geistige Zusammenarbeit werden jedoch zeigen, dass es weniger konkrete musikalische Projekte waren, die angegangen wurden. Vielmehr bestimmten langwierige Diskussionen über Auswahl, Umsetzung und Machbarkeit die Sitzungen. Hinzu kam, wie gezeigt werden wird, dass in den meisten Fällen nicht etwa der universale Charakter von Musik impulsgebend und erfolgversprechend war, sondern vielmehr nationale Repräsentation im kulturdiplomatischen Bereich.

DIE VERORTUNG DER MUSIK INNERHALB DER KOMMISSION FÜR GEISTIGE ZUSAMMENARBEIT DES VÖLKERBUNDS

Die Gründung des Völkerbunds nach dem Ersten Weltkrieg hatte für die Rolle internationaler Organisationen in den unterschiedlichsten Bereichen einen wichtigen Bedeutungszuwachs zur Folge. Mit der neuen Institution in Genf existierte nun ein zentraler Ort internationaler Kooperation, der sich mit zeitpolitischen Fragen grenzüberschreitend beschäftigte. Neben professionellen Diplomaten und Beamten gewannen Akteure internationaler Netzwerke als Experten und Kooperationspartner an Bedeutung. Ihnen eröffnete der Völkerbund neue Möglichkeiten zur Einflussnahme und Zusammenarbeit. Wichtige Foren für diese Form der Kooperation waren die sogenannten technischen Organisationen. Sie sind es, in denen die innovativen Aspekte des Völkerbunds zu verorten sind, und die in der Vergangenheit durch das Scheitern der politischen Aktivitäten des Völkerbunds zu wenig beachtet wurden.

Bei der Gründung des Völkerbunds waren zunächst drei Bereiche vorgesehen: Gesundheit, Wirtschaft und Finanzen sowie Verkehr und Transit. Bereits während der Friedensverhandlungen waren jedoch Stimmen laut geworden, die eine Einbeziehung kultureller Fragen befürworteten.[411] Im März 1919 hatte beispielsweise der belgische Delegierte Paul Hymans[412] die explizite Aufnahme einer Formulierung in den Friedensvertrag gefordert, die die geistige Zusammenarbeit und die Gründung einer Internationalen Kommission mit dieser Zielsetzung artikulier-

411 Löhr: Globalisierung, 174 f. Zur komplexen Gründung der Kommission für geistige Zusammenarbeit, vgl. Renoliet: UNESCO, 11–22.

412 Paul Hymans (1865–1941) war ein belgischer Politiker und Diplomat. Von 1918 bis 1920 war er belgischer Aussenminister und während der Pariser Friedenskonferenz belgischer Delegierter. Georges Ottlik: Annuaire de la Société des Nations. Première année 1920–1927, 821.

te.[413] 1920 plädierte die Association Française pour la Société des Nations für die Gründung einer Organisation für geistige Arbeit, vergleichbar mit der International Labour Organization.[414]

Beschränkt man die Einführung der geistigen Zusammenarbeit im Rahmen des Völkerbunds auf wichtige Eckdaten und Entscheidungen, so bildet eine Resolution des Völkerbundrates vom 3. August 1920 den Ausgangspunkt. Diese Resolution befürwortete die Unterstützung von Projekten, «qui ont pour objet le développement de la coopération internationale dans le domaine intellectuel.»[415] Sie wurde in der ersten Generalversammlung bestätigt, die gleichzeitig die Gründung einer entsprechenden technischen Organisation anregte. 1921 wurden im Völkerbundrat verschiedene konzeptionelle Berichte zur Kenntnis genommen: Im März zunächst ein Bericht von José Quinones de Léon[416] über die Organisation für geistige Arbeiter und im September ein Bericht von Léon Bourgeois[417] über die Einrichtung einer Kommission «chargé de l'étude des questions internationales de coopération intellectuelle».

Am 14. Januar 1922 entschied die Völkerbundversammlung schliesslich die Gründung einer eigenen Kommission, die aus 12 Mitgliedern bestand, die wiederum am 15. Mai 1922 vom Rat berufen wurden. Obwohl Vertreter aus europäischen Staaten die Mehrheit bildeten, repräsentierten Delegierte aus Asien, Südamerika, den USA – die eigentlich nicht Mitglied im Völkerbund waren – den globalen Anspruch des Projekts. Der fachliche Hintergrund der Kommissionsmitglieder war sehr unterschiedlich. Er reichte von Physikern wie Albert Einstein und Marie Curie über Mediziner hin zu Philologen und Philosophen.[418] Im August 1922 fand das

---

413 Renoliet: UNESCO, 12 f.

414 Ibid., 14. Zur Rolle der geistigen Arbeiter vgl. Christophe Verbruggen: «‹Intellectual Workers› and Their Search for a Place Within the ILO During the Interwar Period», in: Jasmien Van Daele u. a. (Hg.): Essays on the International Labour Organization and Its Impact on the World During the Twentieth Century, Bern u. a. 2010, 271–292.

415 Georges Ottlik (Hg.): Annuaire de la Société des Nations. Première année, Genf 1927, 642. Hierbei handelte es sich um Projekte der UAI.

416 José Quinones de Léon (1873–1957) war spanischer Botschafter in Frankreich, Vertreter der spanischen Regierung beim Völkerbund und mehrfach Präsident des Völkerbundrats sowie Delegierter an der Völkerbundversammlung. Georges Ottlik: Annuaire de la Société des Nations. Cinquième année, Genf 1931, 623.

417 Léon Bourgeois (1851–1925) war einer der Gründungsväter des Völkerbunds und 1920 erster Präsident des Völkerbundrats. Seit den 1890er Jahren hatte er bereits wichtige Funktionen in der französischen Regierung gehabt und unter anderem als Minister für öffentliche Erziehung grössere Schulreformen angeregt. 1920 erhielt er für sein pazifistisches Engagement den Friedensnobelpreis. Vgl. [Anonym]: «Bourgeois, Léon», in: Benoît Yvert (Hg): Dictionnaire des ministres de 1789 à 1989, Paris 1990, 697 f.

418 Stanley William Pycior: The Most Ineffectual Enterprise: The International Committee on Intellectual Cooperation of the League of Nations, 1922–1931, Diss. University of Notre Dame (Indiana), 1978, 40–49. Daniel Laqua: «Transnational Intellectual Cooperation, the League of Nations, and the Problem of Order», in: Journal of Global History 6 (2011), 223–247.

erste Arbeitstreffen der Kommission statt, bei dem fünf erste Arbeitsschwerpunkte festgelegt wurden: Eine Studie über die Situation der geistigen Arbeiter, Hilfe für die Länder, in denen das intellektuelle Leben nach dem Krieg besonders darniederlag, eine Studie über das geistige Eigentum, eine Untersuchung zur Kooperation zwischen Universitäten sowie eine Studie zur internationalen Koordination bibliographischer Aktivitäten. Im Rahmen des ersten Projekts erschien unter anderem eine kleine Publikation über die Situation von Musikern, auf die später genauer eingegangen wird.[419] Zur gleichen Zeit wurde mit dem Office de Renseignements Universitaires die erste spezialisierte Subkommission gegründet. Es folgten institutionalisierte Subkommissionen für bibliographische Fragen, geistiges Eigentum und 1925 eine eigene Subkommission für literarische und künstlerische Angelegenheiten. Zu deren Aufgaben gehörten unter anderem die Ausrichtung eines internationalen volkskundlichen Kongresses, musikalische Fragen, Fragen des geistigen Eigentums, die Gründung des Internationalen Museumsbüros und Initativen zur Übersetzung literarischer Werke.

Mitte der 1920er Jahre veränderte sich das Umfeld der Commission Internationale de Coopération Intellectuelle grundlegend. 1924 wurde beschlossen, der Kommission ein Exekutivorgan zur Seite zu stellen, das jedoch nicht in Genf, sondern in Paris seinen Sitz haben sollte, und zu weiten Teilen finanziell und personell von der französischen Regierung getragen wurde.[420] Offiziell eröffnet im Jahr 1926, umfasste das Institut neun Abteilungen, die den thematischen Schwerpunkten der Kommission entsprachen. Eine institutionelle Stärke des Instituts waren seine drei Aktionsebenen.[421] Erstens hatten die Abteilungen, nach Genehmigung durch die Kommission, das Recht, mit relevanten Einrichtungen auf nationaler Ebene in direkten Kontakt zu treten. Zweitens kooperierte es eng mit den seit der Gründung der Kommission stetig zahlreicher werdenden, nationalen Kommissionen für geistige Zusammenarbeit. Drittens verfügte es über eigene staatliche Delegierte, die meist dem diplomatischen Corps in Paris entstammten.[422] Durch die Verteilung der Aktivitäten im Bereich der geistigen Zusammenarbeit auf Genf und Paris und die personelle Inkongruenz – berühmte Intellektuelle der Kommission in Genf, die gelegentlich zusammentraten, und täglich arbeitende Bürokratenexperten in Paris – waren Abstimmungsprobleme an der Tagesordnung. 1928, zwei Jahre nach Eröffnung des Instituts, begannen Reorganisationsprozesse, die das Zusammenspiel zwischen allen beteiligten Akteuren klarer definieren und besser organisieren sollten. Dieser Umgestaltungsprozess kam 1930 zu einem ersten Abschluss und führte zu einer deutlichen Straffung der Arbeitsabläufe, zu engerer Verbindung zwischen Kommission und Institut sowie zu einer Beibehaltung beziehungsweise Stärkung des breiten Handlungsspielraums zwischen staatlicher und nicht-staatli-

419 William Martin: Les conditions de vie et du travail des musiciens, Genf 1923.

420 Renoliet: UNESCO, 44–76, Löhr: Globalisierung, 173–190.

421 Vgl. dazu insbesondere Löhr: Globalisierung, 179–182.

422 Ibid., 181.

cher Ebene.[423] Infolge der Restrukturierung der geistigen Zusammenarbeit wurden 1931 die Subkommissionen aufgelöst und neue Komitees gegründet, die sich entweder punktuell und zeitlich befristet mit der Ausarbeitung bestimmter Themen oder konkreter Problemlösungen beschäftigen sollten oder zeitlich unbeschränkt sein konnten.[424] Von dieser Reform war auch die Subkommission für Literatur und Kunst betroffen, in der bisher unter anderem die musikalischen Fragen diskutiert worden waren. Die Protokolle der Sitzungen der Subkommission zeigen, dass deren Mitglieder klare Vorstellungen davon hatten, was ihre Rolle als Intellektuelle war, und was die Aufgaben von Fachexperten sein sollten:

> «M. Focillon retient tout particulière de l'exposé de M. de Reynold deux mots: programme et humanisme. Ils ont leur signification pleine dans cette Commission, qui est réunie pour élaborer les programmes. Les techniciens ne sont là que pour la renseigner. S'il faut promulguer les grandes définitions nécessaires à la conduite des esprits, ce ne sont pas les gens renseignés sur l'état actuel de la musique qui sont qualifié pour cela. C'est ici que doit se faire tout le travail directeur. C'est d'ici que doivent sortir les définitions générales de l'homme moderne. [...]
>
> Il [Salvador de Madariaga] ajoutera, d'accord avec M. Focillon, qu'il ne faut jamais donner le programme aux experts. Dès qu'on se trouve devant un Comité d'experts sans lui avoir donné un programme précis de questions auxquelles il donne une réponse, on aboutit à des résultats pitoyables. Un expert n'est qualifié que pour donner une réponse concrète à un questionnaire précis. L'expert n'a pas d'idées et ce qu'il faut demander ce n'est pas ‹que faut-il faire›, mais bien ‹comment faut-il faire telle ou telle chose.›»[425]

Durch die Reform entledigten sich die Mitglieder der nun Comité Permanent des Lettres et des Arts genannten Subkommission der bürokratischen Sitzungsarbeit. Statt in Paris traf man sich nun an anderen Orten Europas und diskutierte über grosse Fragen. 1932 trafen sich die Intellektuellen in Frankfurt und redeten über Goethe[426], 1933 in Madrid über die Zukunft der Kultur[427], 1933 in Paris über die Zukunft des «Esprit Européen»[428], 1934 in Venedig über «L'art et la réalité. L'art et l'état»[429], 1935 in Nizza über «La formation de l'homme moderne»[430] und

---

423 Ibid., 185.

424 «Le premier type, ou type ordinaire, est le comité réduit, constitué à titre temporaire, pour l'étude d'une question spéciale. Le second type est celui des experts à mandat prolongé, lorsqu'il s'agit de questions qui exigent un plan de travail réparti sur plusieurs années; Le troisième type est chargé d'étudier préalablement une question pour savoir si celle-ci doit être inscrite ou non au programme de la Coopération intellectuelle.» Georges Ottlik (Hg.): Annuaire de la Société des Nations, 6, Genf 1936, 685.

425 UNESCO Archives, C.I.C.I./L.A.7/P.V.1, Institut International de Coopération Intellectuelle, Sous-Commission des Lettres et des Arts, Septième Session, 18.–22.7.1930.

426 Institut International de Coopération Intellectuelle (Hg.): Entretiens sur Goethe à l'occasion du centenaire de sa mort, Paris 1932.

427 Id.: L'avenir de la culture, Paris 1933.

428 Id.: L'avenir de l'esprit européen, Paris 1934.

429 Id.: L'art et la réalité. L'art et l'état, Paris 1935.

430 Id.: La formation de l'homme moderne, Paris 1936.

1936 in Budapest über «Vers un nouvel humanisme»[431]. Ebenfalls 1937 fand das erste und einzige aussereuropäische Treffen statt, das sich mit dem Thema Europa und Lateinamerika beschäftigte. Das letzte Entretien erschien 1938 zum Thema «Le destin prochain des lettres». Hinzu kamen Publikationen von Korrespondenzen zu folgenden Themen: «Pour une société des esprits»[432] (1933), «Pourquoi la guerre»[433] (1933), «L'esprit, l'éthique et la guerre»[434] (1934), «Civilisations: Orient-Occident, Génie du Nord-Latinité»[435] (1935).

Die Aktivitäten des Völkerbunds im Bereich der Musik lassen sich in drei Phasen einteilen. Eine erste Phase gleich nach der Gründung der Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, in der es noch keine spezialisierten Subkommissionen gab, eine zweite Phase, die geprägt wurde durch die Arbeit der Subkommission für Literatur und Kunst und in der in erster Linie konzeptionelle Vorschläge gemacht wurden, sowie eine dritte Phase, in der sich die Arbeit der geistigen Zusammenarbeit diversifiziert hatte und das Institut als wichtiger Kontakt zu externen Experten an Bedeutung gewann. Im Folgenden sollen nun diese drei Phasen im Hinblick auf ihre konkrete Themenwahl und Herangehensweise untersucht werden.

«LES CONDITIONS DE VIE ET DU TRAVAIL DES MUSICIENS» – DIE ANFÄNGE DER AKTIVITÄTEN IM MUSIKALISCHEN BEREICH

Zu den ersten Themen, die die neugegründete Kommission für geistige Zusammenarbeit (CICI) im Herbst 1922 als wichtige Aufgabengebiete identifizierte, gehörte die «Institution d'une enquête sur la situation présente du travail intellectuel dans le monde».[436] Diese wurde in Kooperation mit der International Labor Organization (ILO) realisiert.[437] Eine eigene Untersuchung in dieser Reihe widmete sich unter der Leitung des Journalisten William Martin[438]

431 Id.: Vers un nouvel humanisme, Paris 1937.

432 Id.: Pour une société des esprits. Lettres de Henri Focillon, Salvador de Madariaga, Gilbert Murray, Miguel Ozorio de Almeida, Alfonso Reyes, Tsaï Yuan Peï, Paul Valéry, Paris 1933.

433 Id.: Pourquoi la guerre. Lettres de Albert Einstein et Sigmund Freud, Paris 1933.

434 Id.: L'Esprit, l'éthique et la guerre. Lettres de Johan Bojer, J. Huizinga, Aldous Huxley, André Maurois, Robert Wælder, Paris 1934.

435 Id.: Civilisations Orient-Occident. Génie du Nord – Latinité. Lettres de Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore, Paris 1935.

436 Vgl. Société des Nations, Commissions de Coopération Intellectuelle, Procès-Verbaux de la Première Session, Genf 1.–5. August 1922 (C.711.M.423.1922.XII), 8 f.

437 «Annex 416a, The work of the Committee on Intellectual Co-operation (A.61.1922.XII)», in: League of Nations Official Journal 3 (1922), 1303–1313, hier 1305 f.

438 William Martin (1888–1934) war einer der einflussreichsten Journalisten seiner Zeit in Genf. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg arbeitete er als Journalist in Berlin und Paris. Von 1917 bis 1919 arbeitete er beim «Journal de Genève», zwischen 1919 und 1924 für die Information Section des Völkerbunds und als technischer Berater für die ILO und von 1924 bis 1932 schrieb er wieder für das Journal de Genève, bevor er 1933 als Professor für Geschichte an die ETH

den Folgen des Ersten Weltkriegs auf das Leben von Musikern und das Musikleben. Bereits in dieser frühen Phase lassen sich Konflikte feststellen, mit denen sich die CICI in den folgenden Jahren immer wieder auseinandersetzen musste. Die Trennlinien verliefen entlang der Frage, wie die formulierten Aufgabengebiete bearbeitet werden sollten. Auf der einen Seite stand die Möglichkeit, sich einem Thema inhaltlich zu nähern und seine universelle Problematik durch den Vergleich nationaler Container herauszuarbeiten. Auf der anderen Seite war es möglich, den Mitgliedstaaten weitgehende Freiheit bei der Wahl eines Spezialthemas zu lassen und ihnen so die Gelegenheit zu geben, die Dinge auszudrücken, die für sie besonders relevant waren.[439]

In der Gesamtbetrachtung der Publikationsreihe zur Lage der geistigen Arbeiter zeigt sich diese Konkurrenz deutlich.[440] Der erste Teil – «Questions Générales» – hatte eine inhaltlich klar problemorientierte Ausrichtung. Neben einer Publikation über die Lage der Musiker erschienen hier zwei allgemeine Betrachtungen von Julien Luchaire[441] über die Möglichkeit einer Statistik zum intellektuellen Leben und zu Problemen der geistigen Arbeiter. Der zweite Teil – «La vie intellectuelle dans les divers pays» –, der viel umfangreicher war, folgte nationalen Einteilungen und betrachtete verschiedene Themen in den jeweiligen Ländern. Dabei konnte es sich um Berichte zur allgemeinen Situation des Landes handeln, oder aber um konkrete Themen, wie das universitäre Leben oder andere für das Land relevante Fragen. Julien Luchaire veröffentlichte beispielsweise fünf verschiedene Studien über Frankreich: «L'enseignement des langues, littérature et civilisations modernes», «La crise de la science pure», «La protection et la diffusion du goût artistique», «Les universités et la vie sociale», «La propagande intellectuelle française». Aus Mexiko erschien ein Beitrag über biologische Studien, aus den Niederlanden einer über internationales Recht, die Tschechoslowakei war mit einem Beitrag über

---

nach Zürich wechselte.. Vgl. Jacques Barrelet: «Martin, William», in: Historisches Lexikon der Schweiz, www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D31583.php (07.3.2016). [Anonym]: «The Retirement of M. William Martin», in: The Spectator (16.12.1932), 7.

439 Vgl. dazu LoN Archives, 13C/25624, Enquête par le Bureau International du Travail sur la situation des «artistes musiciens», Inazo Nitobe, Sous Secrétaire Général, Directeur de la Section des Bureaux Internationaux an M. B. Butler, Directeur-adjoint Burau International du Travail, 11.1.1923. Société des Nations, Commission de Coopération Intellectuelle, Procès-Verbaux de la deuxième Session 26.7.–2.8.1923 (C.570.M.224.1923), 9–15.

440 Eine Liste der Publikationen findet sich auf den Umschlaginnenseiten von William Martin: Les conditions de vie et de travail des musiciens, 2 Bde., Genf 1923.

441 Julien Luchaire (1876–1962) war zunächst Professor für Literaturwissenschaften an den Universitäten Lyon und Grenoble, ab 1908 Leiter des Institut français in Florenz. 1919 wurde er zum Direktor des Département de l'Éducation au Ministère des Colonies. Von 1920 bis zu seiner Ernennung zum Direktor des Instituts für geistige Zusammenarbeit in Paris war er Generalinspektor des öffentlichen Bildungswesens (Inspecteur général de l'Instruction Publique) in Frankreich. [Anonym] : «Luchaire, Julien Marie», in: Archives Biographiques Françaises, Teil 2, Fichenummer 0427, 402, http://db.saur.de/WBIS/saveUrl.jsf?type=biographic&value=4fee (29.2.2016).

das Buch als Arbeits- und Erziehungsmittel vertreten und die Schweiz mit einer Studie über die Geschichtswissenschaft.[442]

Der thematischen Vielfalt der aufgeworfenen Probleme stand in Genf eine einheitliche Meinung gegenüber: Es sei nicht Aufgabe der Kommission, diese Probleme zu lösen, man könne mit Hilfe der Publikationen allenfalls auf diese Missstände hinweisen und versuchen, Erklärungen für die Ursachen zu finden. Am 13. Januar 1923 ergänzte der Generalsekretär des Völkerbunds Eric Drummond einen Brief Inazo Nitobes, Direktor der Sektion für geistige Zusammenarbeit, um eine handschriftliche Notiz, die diese Problematik verdeutlicht:

> «Again, I must repeat my warnings that these studies will inevitably lead to expectations which the League cannot fulfil. The questionnaire sent to the Artist-Musicians will certainly make those who receive it believe that the League intends to take steps to ameliorate their economic condition.»[443]

Als die Studie über die Lage der Musiker 1923 und 1924 in zwei Bänden erschien, war dementsprechend prominent vermerkt, dass nicht mit konkreten weiteren Aktivitäten zu rechnen sei.

> «En publiant ces études, la Commission de coopération intellectuelle n'a pour objet que de mettre en évidence, à propos de chacun sujet traités, les problèmes d'organisation et d'entr'aide internationale qu'il soulève. Elle entend non pas épuiser ces sujets, mais appeler sur eux la réflexion des lecteurs et ouvrir la voie à des suggestions nouvelles.»[444]

Die in der Einleitung zum ersten Band genannten Zahlen zu den Antworten auf die Fragebögen zeigen, dass Drummonds Bedenken vielleicht etwas voreilig waren, da die Aufmerksamkeit, die die Umfrage erregte, offenbar sehr überschaubar war. Aus insgesamt 15 Ländern kamen 31 Rückmeldungen.[445] Diese Zahl sei zu gering, bedauerte Martin in der Einleitung, da dort bereits Antworten eingeschlossen seien, die nur auf einige wenige Fragen reagiert hätten. Daher habe man sich entschlossen, für einige Länder, darunter Deutschland, Frankreich, England, Italien, Österreich, Ungarn und die Schweiz, eigene Nachforschungen anzustellen und die Berichte entsprechend selbst zu verfassen. Fast der gesamte erste Band, mit Ausnahme des Berichts über Polen, der von Alice Simon, einer ILO-Mitarbeiterin in Zusammenarbeit mit der Fédération des Syndicats de Musiciens Polonais angefertig worden war, bestand aus diesen selbst recherchierten Zusammenfassungen. Auch der zweite Band enthielt solche Studien, ergänzt durch eigenständige Antworten aus Bulgarien (Union des Musiciens Professionels au Bulgarie), Dänemark (Fédération Nationale des Musiciens Danois), Spanien (Correspondant du Bureau International du Travail à Madrid), Holland (Nederlandse Toonkunstenaarsbond), Portugal (Association des Musiciens Portugais), Schweden (Svenska Musiker Förbundet) und der Tschechoslowakei (Musikerverband Teplitz-Schoenau). Die ab-

442 William Martin : Les conditions de vie et de travail des musiciens, 2 Bde, Genf 1923, 1, II.

443 LoN Archives, 13C/25624 handschriftliche Notiz Eric Drummond, 13.1.1923.

444 Martin: Musiciens, 1, II.

445 Ibid., 4.

schliessenden Beiträge über Argentinien und Lettland basierten auf Presseberichten, die die Herausgeber der Studie der Landespresse entnommen hatten.

Die verschickten Fragebögen gliederten sich in fünf Abschnitte: 1. Zugang zum Arbeitsmarkt, 2. Lebensbedingungen, 3. Arbeitsbedingungen, 4. Interessensvereinigungen, 5. Diverses – hier wurde zum einen nach den gravierendsten Problemen und zum anderen nach kompetenten Ansprechpartnern für weitere Informationen gefragt.[446] In der Textanlage unterschieden sich die externen Beiträge deutlich von den selbstverfassten. Während die aus den verschiedenen Ländern zugesandten Antworten den Vorgaben des ursprünglichen Fragebogens folgten und versuchten, diese sachlich zu beantworten, enthalten die in Genf produzierten Texte stereotype Äusserungen zur Rolle der Musik in den jeweiligen Ländern. Um die Aufnahme der Situation in Deutschland – das nicht Mitglied im Völkerbund war – in die Studie zu rechtfertigen, wurde dem Land eine besondere Bedeutung zugesprochen: «L'Allemagne a été trop longtemps l'un des sommets de la vie musicale européenne».[447] Daher sei diese Analyse besonders wichtig, um eine generelle Aussage über Tendenzen und Zukunft der europäischen Musik machen zu können.[448] Die positiv wahrgenommene Situation, in Österreich im Allgemeinen und in Wien im Besonderen, wurde mit der Vorliebe der Wiener für die Musik und damit zusammenhängenden Anekdoten begründet:

> «On raconte que, lorsque les Turcs campaient devant Vienne, l'empereur Leopold Ier, qui n'avait pas d'argent pour continuer la guerre, trouva des ressources en organisant des représentations à l'Opéra. Chaque fois que politiquement le peuple autrichien a été opprimé, comme sous la Restauration, il en est résulté un essor de la vie musicale.»[449]

Entsprechend wurde Italien zum «pays d'origine de la musique symphonique, avec des hommes comme Scarlatti, Corelli ou Locatelli».[450] Die Bewertung Frankreichs fiel kritischer aus. Nicht nur geographisch konzentriere sich das Land auf Paris, sondern auch gesellschaftlich sei das musikalische Interesse auf bestimmte Gruppen beschränkt. Was die musikalische Produktion des Landes betraf, bemerkten die Autoren «le caractère sporadique de cette production, à la fois dans le temps et dans l'espace».[451] Das Gesamtbild wurde durch das Beispiel Grossbritanniens abgerundet und dabei betont, dass man auf dem Kontinent eine völlig falsche Vorstellung vom Musikleben der Insel habe, die doch auf eine alte Musiktradition zurückblicken könne, insbesondere im Bereich der Chormusik.[452] Zusammengefasst zeigen diese Zuschreibungen, dass William Martin, der Verfasser der Studie, sich zu weiten Teilen bei gängigen Urteilen der zeitgenössische Literatur über die

446 Vgl. Ibid.
447 Martin: Musiciens, 1, 7.
448 Ibid., 8.
449 Ibid., 19.
450 Ibid., 35.
451 Martin: Musiciens, 2,12.
452 Ibid., 21.

‹grossen› europäischen Musikstaaten bediente, und diese – durch die Aufnahme in seine Studie – weiterverbreitete.

Daraus ergab sich eine interessante Deutungsverschiebung: Während die musikalischen Organisationen der kleineren Staaten aufgrund ihrer projizierten sekundären Rolle die Gelegenheit bekamen – und diese auch nutzten –, für sich selbst zu sprechen und eine eigene Einschätzung der Lage in ihrem Land zu vermitteln, wurden die grossen Staaten vom Bild beeinflusst, dass der Gesamtautor der Studie von ihren musikalischen Leistungen hatte.

Somit zeichnen sich in der Studie zur Lage der Musiker und des Musiklebens wichtige Grundzüge des Umgangs der Institutionen des Völkerbunds mit musikalischen Fragen ab. Hierzu gehören die prinzipielle Ambivalenz zwischen dem Wunsch zum Sammeln von Informationen und einem engen Umsetzungsspielraum für konkrete Massnahmen. Ausserdem wird deutlich, dass der potentiell grenzüberschreitende Charakter von Musik eine sekundäre Rolle spielte, während die Vorstellung von Musik als einem Phänomen, das in jedem Land unterschiedlich eingebettet und entwickelt ist, dominierte. Dementsprechend konnten die von der geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds entwickelten Umfragen von allen Mitgliedsstaaten als Kommunikationskanal genutzt werden, wobei diese Gelegenheit besonders von den neuen und kleineren Staaten ergriffen wurde. Auf diese Weise unterschied sich die Sammlungspolitik von der bereits gezeigten Strategie der Internationalen Musikgesellschaft. Die Internationale Musikgesellschaft war bestrebt, Grundlageninformationen für ihre wissenschaftlichen Arbeiten zu sammeln und international vergleichbar zu machen, um auf nationaler Ebene auf die vergangene musikalische Leistung eines Landes zu verweisen und die zeitgenössische wissenschaftliche Leistungsmöglichkeit zu verbessern. Die CICI wiederum näherte sich mit ihrer Studie zur Lage der Musiker von der genau umgekehrten Seite. Sie setzte bei politisch relevanten Informationen an und bot den Staaten, die musikalische Fragen als international relevantes Thema der Kulturpolitik erkannt hatten, ein Forum zur Repräsentation. Wobei die Staaten, die an der Umfrage teilnahmen, wiederum oft auf die Experten zurückgriffen, die im Rahmen ihrer jeweiligen Fachaktivitäten als international etabliert galten.

Nach der Studie zur Lage der Musiker wurden musikalische Fragen in der darauffolgenden Zeit zunächst nur noch wenig beachtet. Ab 1923 stand unter anderem die Etablierung der Idee der geistigen Zusammenarbeit auf nationaler Ebene im Mittelpunkt, was sich im Aus- und Aufbau der verschiedenen nationalen Komitees deutlich zeigte, und auch die Jugend sollte durch gezielte Aktivitäten für die Völkerbundsidee im Allgemeinen gewonnen werden.[453] Inhaltlich rückten vermehrt Themen in den Vordergrund, die sich mit konkreten Objekten verbinden liessen, wie die Frage archäologischer Ausgrabungsergebnisse, Buchleihverkehr oder Kunstwerke und Museen.

453 Vgl. League of Nations. Intellectual Co-operation Organisation (Hg.): National Committees on Intellectual Co-operation, Genf 1937.

DAS ARBEITSPROGRAMM DER SUBKOMMISSION FÜR LITERATUR UND KUNST

Mit der Subkommission für Literatur und Kunst schuf die CICI eine Institution, die sich mit künstlerischen Fragen beschäftigen sollte. Die personelle und entsprechend inhaltliche Schwerpunktsetzung, der überwiegend aus europäischen Delegierten zusammengesetzten Kommission, lag in den Bereichen Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte, während musikalische Fragen und Experten unterrepräsentiert waren. Als Vertreter aus dem Bereich der Musik wurde zunächst 1925 der Dirigent Felix Weingartner[454] berufen, 1928 kam der Musikwissenschaftler Edward Dent[455] hinzu. Beide behielten ihr Amt bis zur Reform der Subkommission im Jahr 1930. Seit 1931 war Béla Bartók[456] als Komponist und Volksmusikforscher der einzige Ansprechpartner für musikalische Fragen im Comité Permanent des Lettres et des Arts.

---

454 Felix Weingartner, Edler von Münzberg (1863–1942), war ein österreichischer Dirigent, Komponist und Autor. Nach Stationen in Leipzig, Königsberg, Danzig, Hamburg und Mannheim wurde Weingartner 1891 Kapellmeister der Berliner Oper, 1898 ging er nach München und wurde 1908 Gustav Mahlers Nachfolger an der Hofoper in Wien. Von 1919 bis 1924 war er Direktor der Wiener Volksoper. 1927 zog Weingartner nach Basel. Er zählt zu den bekanntesten Dirigenten seiner Zeit und produzierte als einer der ersten auch Aufnahmen der von ihm aufgeführten Werke. Ronald Crichton, José A. Bowen: «Weingartner, Felix, Edler von Münzberg», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

455 Edward Dent (1876–1957) war von 1902 bis 1918 zunächst Lektor in Cambridge, anschliessend lebte er als Musikkritiker in London. 1926 kehrte er als Professor nach Cambridge zurück, richtete das Musikwissenschaftsstudium neu aus und legte dabei besonderen Wert auf die ältere Musik aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert. Für die «Musica Britannica» edierte er unter anderem «Cupid and Death», in der Hoffnung, dass dieses Werk dadurch häufiger aufgeführt werden würde. Daneben engagierte er sich unter anderem auch als Übersetzer von Werken, darunter Mozarts «Zauberflöte». Von 1923 bis 1938 sowie von 1945 bis 1947 war Dent Präsident der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, von 1931 bis 1919 Präsident der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, von 1925 bis 1930 in der Sous-Commission des Lettres et des Arts des Völkerbunds und von 1928 bis 1935 Präsident der Royal Music Association. Diese stiftete zum Andenken an Dents Werk die Dent Medal, die seither jährlich für herausragende Beiträge zur Musikwissenschaft vergeben wird. Anthony Lewis, Nigel Fortune: «Dent, Edward J.», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

456 Béla Bartók (1881–1945) war Komponist, Ethnomusikologe und Pianist. Bartók gilt heute neben Zoltan Kodály als einer der wichtigen Vertreter der ungarischen Musik des 20. Jahrhunderts und weit darüber hinaus. Seine Kompositionen sind stark von den Ergebnissen seiner ethnologischen Forschungen in Ungarn, Rumänien, der Slowakei und zahlreichen anderen Orten geprägt. Wenige Jahre nach seiner Ernennung zum Mitglied des Comité permanent erhielt er im Sommer 1934 eine Anstellung an der ungarischen Akademie der Wissenschaften, in deren Rahmen er sich erneut umfassend der Volksmusikforschung widmete. Die von ihm betreute Sammlung ungarischer Volkslieder umfasste bei ihrem formalen Abschluss 1938 14'000 Aufnahmen, die Bartók anschliessend nach einem eigens entwickelten System klassifizierte, das insbesondere den rhythmischen Besonderheiten der Musik gerecht werden sollte. 1940 emigrierte Bartók in die USA, wo er 1945 starb. Malcolm Gillies: «Bartók, Béla», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Die Auswahl dieser drei Personen ist überaus interessant. Edward Dent, Professor für Musikwissenschaft in Cambridge, war international bestens vernetzt. Er war bereits vor dem Ersten Weltkrieg Mitglied der Internationalen Musikgesellschaft gewesen und hatte in den 1920er Jahren wichtige Funktionen sowohl in der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft als auch in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik.[457] Felix Weingartner hingegen kann eher als Repräsentant des mobilen Musikers angesehen werden. Geboren 1863 im damaligen Dalmatien und aufgewachsen in Graz, führte ihn seine berufliche Karriere an zahlreiche Orte im deutschsprachigen Raum und zu grossen Erfolgen im europäischen Ausland, in den USA und in Lateinamerika. Das Schwergewicht seines Repertoires bildeten dabei Kompositionen der Wiener Klassik. Gleichzeitig stand Weingartner den sich neu bietenden Aufnahmetechniken sehr offen gegenüber und trat für eine Demokratisierung des Konzertwesens ein.[458] Béla Bartók verband Eigenschaften von beiden. Wie Dent war er international gut vernetzt, unter anderem ebenfalls in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Mit Weingartner gemeinsam hatte er die feste Verankerung in seiner nationalen Musikkultur und das Interesse an Aufnahmetechnologien. Ausserdem entsprach sein Engagement der intensiven Kooperation, die von einigen der jüngeren osteuropäischen Staaten mit dem Völkerbund und seinen Sektionen gepflegt wurden.[459]

Bereits nach der ersten Sitzung der Subkommission im Jahr 1925 wurde Felix Weingartner beauftragt, einen Plan über mögliche Aktivitäten im musikalischen Bereich anzufertigen, der das musikalische Programm der Subkommission und des Instituts der nächsten Jahre prägen sollte.[460]

Grundlegend für Weingartners Bericht war die Vorstellung containerartiger nationaler Musikkulturen. Dies unterstrich er selbst mit einem Zitat Hélène Vacarescos[461], die ebenfalls Mitglied der Subkommission war:

> «Pour préparer cette interpénétration des esprits dans le domaine de l'art, il n'y a qu'un moyen: répandre la connaissance de l'art particulier aux nations, rendre accessibles aux intelligences et aux curiosités les mouvements artistiques nationaux, la formule et l'originalité nationale, bref, faciliter la diffusion des particularités du goût et de l'âme.»[462]

Auf die Praxis angewendet bedeutete dies, dass es entweder klare Vorstellungen davon geben musste, was typisch für eine nationale Kultur war, oder sogar die

457 Vgl. Kapitel VI dieser Arbeit.

458 Ronald Crichton, José A. Bowen: «Weingartner, Felix, Edler von Münzberg», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

459 Judit Frigyesi: «Béla Bartók and the Concept of Nation and ‹Volk› in Modern Hungary», in: The Musical Quarterly 78 (1994), 255-287.

460 UNESCO Archives, C.I.C.I./L.A.5, Rapport de M. Felix Weingartner sur les relations internationales au point de vue musical, 1926.

461 Hélène Vacaresco (1864–1947) war eine rumänische Schriftstellerin und Delegierte beim Völkerbund.

462 UNESCO Archives, C.I.C.I./L.A.5, Rapport de M. Felix Weingartner sur les relations internationales au point de vue musical, 1926.

Wahrnehmung eines Phänomens gerade durch die für den Völkerbund typische nationale Schematisierung geschaffen werden konnte. Selbst wenn damit ein gleichberechtigtes Nebeneinander aller nationalen Musikkulturen möglich gewesen wäre, orientierte sich die Arbeit der Subkommission an den Bedürfnissen einer europäischen Elitekultur.

In seinem Bericht unterteilte Weingartner die künftigen Aktivitäten in einen konkreten praktischen und einen allgemeinen gesellschaftlichen Bereich. Für den praktischen Teil schlug Weingartner vor, dass ein Projekt zum internationalen Austausch von Konzertprogrammen ins Leben gerufen werden sollte. Es sei bereits schwierig, in Wien oder Berlin zu erfahren, welche Werke in Frankreich aufgeführt würden. Daher wäre es wünschenswert, dass alle Künstler, Dirigenten und Intendanten die von ihnen aufgeführten Werke einer zentralen Stelle mitteilten, die dann ein möglichst umfassendes Werkverzeichnis zur Verfügung stellen könnte. Als weiteren Vorschlag formulierte er den Wunsch nach einer mehrsprachigen internationalen Musikzeitschrift. Der allgemeinere Teil in Weingartners Konzept war auf die Rolle der Musik in der Gesellschaft bezogen und stark geprägt von den Folgen des Ersten Weltkriegs. Um die gravierenden Auswirkungen auf das Kulturleben – insbesondere in den besiegten Staaten – aufzufangen, empfahl er, vor Ort ein Bewusstsein dafür zu wecken, dass das Konzertleben stärker subventioniert werden müsse, und wenn dies nicht erfolgreich sei, einen internationalen musikalischen Hilfsfonds zu gründen. Des Weiteren sollte besonders die Jugend in Kontakt mit klassischer Kunstmusik gebracht und dafür die Möglichkeit zum vergünstigten Konzertbesuch für Schüler geschaffen werden.[463] Gleichzeitig sollte eine neu zu schaffende «Loi de Respect» verhindern, dass Werke der Kunstmusik in populären Kontexten verwendet würden. Als warnendes Beispiel für eine solche Nutzung berichtete Weingartner darüber, dass er in einem Londoner Kino, «comme accompagnement d'une scène d'amour, sentimentale et pleine de larmes de glycérine, le prélude de ‹Tristan›»[464] gehört habe. In seinem Bericht sprach Weingartner ausserdem die Frage des Urheberrechts an und befürwortete ein Engagement im Bereich des Volkslieds.

Weingartners Vorschläge lassen sich zusammenfassend in drei Kategorien einteilen. In der ersten Kategorie, zu der der Programm- und Werkaustausch sowie die Zeitschrift gehören, sollten in einem ersten Schritt Informationen über Musik gesammelt und an einem Ort verwaltet werden. Die vereinheitlichte Sammlung von Informationen hatte einerseits einen praktischen Nutzen für diejenigen, die sich für diese Information interessierten. Andererseits hätten diese Sammlungen aber auch als sichtbare und messbare Zeichen für die musikalischen Aktivitäten eines Landes genutzt werden können.

---

463 Ibid.

464 Ibid.

Die zweite Kategorie enthielt Projekte, die versuchten, auf eine bestehende Situation Einfluss zu nehmen und diese im Sinne der geistigen Zusammenarbeit zu verändern. Zu dieser Kategorie zählen die Konzerte für Kinder, die aus gutem Grunde in direktem Zusammenhang mit der Hilfe für Musiker genannt wurden. Durch eine gezielte öffentliche Förderung von Konzerten erhofften sich die Initiatoren nicht nur eine positive Auswirkung auf die allgemeine kulturelle Bildung, sondern sahen hier auch die Möglichkeit zur Arbeitsbeschaffung für in prekären Verhältnissen lebende Musiker. Die geplante «Loi de Respect» hätte zusätzlich verhindern sollen, dass Kunstmusik ungehindert in kommerziellen und damit in einem weder von den Experten noch von staatlichen Stellen kontrollierbaren Umfeld hätte verwendet werden können.

Eine eigene dritte Kategorie war die Beschäftigung mit dem Volkslied. Im Fall des Volkslieds sollte zusätzlich zur Verwaltung und Inventarisierung eine Wiederbelebung stattfinden, was eine Nähe zur zweiten Kategorie herstellt. Zusätzlich barg die internationale ‹Bändigung› eines so national und politisch konnotierten Themenbereichs wie des Volkslieds grosses symbolisches Potential für den versöhnenden Charakter geistiger Zusammenarbeit.

Die ersten beiden Kategorien entsprechen im Ansatz der Strategie, die im dritten Kapitel bereits für die Internationale Musikgesellschaft herausgearbeitet wurde. Durch standardisierten Informationsaustausch sollte Wissen über Musik über Grenzen hinweg zirkulieren und Aufmerksamkeit generieren. Durch die so gewonnene bessere Wahrnehmung und gesteigerte Bedeutung sollten staatliche Stellen für die Rolle der Kunstmusik als kulturpolitischem Kapital sensibilisiert werden. Als Rückwirkung versprachen sich die Experten staatliches Engagement in der Musikerziehung und Subventionen für ihre Aktivitäten, sei es für wissenschaftliche Editionen, wie im Falle der Internationalen Musikgesellschaft, oder für das öffentliche Konzertwesen, wie im Falle Weingartners. Das Interesse am Volkslied verband diese beiden Ebenen. Es konnte einerseits wissenschaftlich erforscht werden und andererseits erhofften sich die Mitarbeiter der geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds, dass durch gezielte Aktivitäten eine Wiederbelebung aussterbender Volksliedtraditionen möglich sein könnte. Die Reanimierung des Volkslieds war neben der geforderten Subventionierung des Konzertwesens, der musikalischen Ausbildung und der «Loi de Respect» ein weiterer Versuch, kommerzieller Unterhaltungsmusik ‹höherwertige› Musik entgegenzusetzen. Durch die Grundkonzeption, dass jedes Volk eigene Musik besitzt, war das Volkslied ausserdem global anschlussfähiger als die Idee westlicher Kunstmusik. Auf diese Art eignete sich das Volkslied, wie noch zu zeigen sein wird, besonders gut, um auch die aussereuropäischen Mitgliedsstaaten des Völkerbunds in die Aktivitäten miteinzubeziehen.

«LA CULTURE EUROPÉENE NE PEUT PAS SE LAISSER TYRANNISER PAR LES INTÉRÊTS COMMERCIAUX DES ETATS-UNIS» – DIE STANDARDISIERUNG DES STIMMTONS

Neben den von Weingartner vorgeschlagenen Aktivitäten wurde eine Frage behandelt, die «a été soumise à la Section des Relations artistiques dès les premiers jours»[465]. Es handelte sich um das Problem eines einheitlichen Stimmtons, also der Schwingung, anhand derer Instrumente aufeinander abgestimmt werden sollten. Auf den ersten Blick handelte es sich hier um ein typisches Standardisierungsproblem, das bereits im 19. Jahrhundert auf verschiedenen internationalen Konferenzen diskutiert worden war und sich dementsprechend rein äusserlich gut in die technischen Aktivitäten des Völkerbunds hätte einreihen können. Die Stimmtonfrage hatte eine weiterreichende Dimension, die es rechtfertigte, dass sich Kulturexperten damit auseinandersetzten. Jedoch war die Subkommission und ihr Personal kaum dafür ausgebildet, sich mit den physikalischen Grundfragen von Schwingungen zu beschäftigen.

Im 18. Jahrhundert entwickelte sich im Umfeld von Militärmusikern das Bedürfnis nach einer einheitlichen Stimmung der Instrumente.[466] Im Verlauf des 19. Jahrhunderts begann ein allgemeiner Trend unter Konzertorchestern das a' als Stimmton immer höher anzusetzen, was zu immer grösseren Unterschieden in der Stimmung führte. 1859 wurde in Frankreich dann ein allgemeiner Stimmton festgelegt. Dies geschah im Rahmen der weitreichenden Standardisierungsmassnahmen durch Napoléon III.[467] Ebenso wie Urmeter und Urkilogramm wurde die Urstimmgabel produziert, die auf 870 Schwingungen pro Sekunde genormt war und im Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation aufbewahrt wurde.[468] Nach und nach wurde die Standardschwingung von 870 in den meisten europäischen Ländern übernommen. So legten sich Deutschland und Österreich 1885 auf einer internationalen Stimmtonkonferenz in Wien ebenfalls auf das französische Vorbild fest. Die wichtigste europäische Ausnahme stellte England dar, wo in der Regel 872 Schwingungen pro Sekunde Standard waren. Diesem Wert schlossen sich 1892 auch die amerikanischen Instrumentenbauer an.

Trotz der formalen Einigung war das Problem praktisch jedoch nicht gelöst, und der Trend zu einer leichten Erhöhung der Stimmung hielt an, so dass auf der Weltausstellung 1900 das Thema erneut im Rahmen des Congrès de la Musique

---

465 UNESCO Archives, C.I.C.I./L.A.26, Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, Sous-Commission des Lettres et des Arts, Septième Session, 18.–21.7.1930, Rapport présenté à la commission plénière par M. J. Destrée.

466 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Informationen, die im Bericht der Subkommission ausgeführt wurden. Rapport soumis à la Sous-Commission des Lettres et des Arts sur l'unification du diapason, dodis.ch/48453. Für Literatur zum Thema: Bruce Haynes: A history of Performing Pitch. The Story of «A», Lanham 2002.

467 Zu Napoléon III vgl. Herren: Internationale Organisationen, 18.

468 dodis.ch/48453.

diskutiert und die 870 Schwingungen mit Nachdruck bestätigt wurden.[469] Das Wiener Abkommen von 1885 wurde schliesslich in den Versailler Vertrag übernommen und bestärkt.

In den 1920er Jahren gewann die Frage erneut an Bedeutung. In den USA hatte sich 1924 die Musik-Handelskammer, deren Mitglieder überwiegend Instrumentenbauer und Musikalienhändler waren, zusammen mit verschiedenen Orchesterdirigenten auf einen neuen Stimmton von 880 Schwingungen pro Sekunde geeinigt. Das amerikanische National Bureau for the Advancement of Music[470] engagierte sich ebenfalls für dieses Anliegen und betonte in einem Brief an die Redaktion der Zeitschrift «Musique et Instruments», dass es sich keineswegs um einen Versuch handeln würde, der restlichen Welt den amerikanischen Stimmstandard aufzuzwingen, sondern man hoffe vielmehr, dass sich eine internationale Konferenz mit diesem Thema befassen möge und ein internationales Abkommen geschlossen würde.[471] Europäische Instrumentenbauer reagierten umgehend auf die Entwicklungen in den USA. Nicht nur in der französischen Zeitschrift «Musiques et Instruments», auf deren Auswertung die der Kommission für Literatur und Kunst vorgelegte Dokumentation weitgehend beruhte, sondern auch in anderen Zeitschriften wurden zahlreichen Leserbriefe zu diesem Thema ausgetauscht. Einer der Stimmführer war hierbei der deutsche Blasinstrumentenbauer Josef Mollenhauer.[472] Im Rahmen eines Leserbriefaustauschs zu diesem Thema in der englischen Musikzeitschrift «Musical Times» teilten die Gebrüder Faupel[473] mit:

> «The movement set on foot by the wood-wind instrument firm, J. Mollenauer [sic] & Sons, of Fulda, has received strong international support, and we learn from a reliable source that the subject will now have the attention of the Art Commission of the League of Nations.»[474]

Mollenhauer druckte in einer undatierten Broschüre, die 1928 beim Pariser Institut einging, einen Brief Weingartners ab, in dem dieser ihm im Oktober 1926 mitgeteilt hatte, dass sich die Kunstkommission mit der Stimmtonstandardisie-

---

469 Ibid.

470 Zum National Bureau for the Advancement of Music vgl. Franklin W. Koch: «Cooperative Promotional Efforts of the Music Supervisors National Conference and the National Bureau for the Advancement of Music», in: Journal of Research in Music Education 38 (1990), 269–281.

471 dodis.ch/48453.

472 Die Firma Mollenhauer war 1822 in Fulda gegründet worden. Nach dem Tod des Firmengründers teilte sich das Geschäft auf in Gustav Mollenhauer & Söhne in Kassel und J. Mollenhauer & Söhne, dessen Sitz weiterhin in Fulda war. Josef Mollenhauer (1875–1964) war der Enkel des Firmengründers und Leiter von J. Mollenhauer & Söhne. Philip Bate, William Waterhouse: «Mollenhauer», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

473 Es war nicht möglich, herauszufinden, ob es sich hierbei auch um Instrumentenbauer oder Musikalienhändler handelte, oder ob es eine Beziehung zur amerikanischen Instrumentenfirma Callenberg & Vaupel gab.

474 Faupel Bros.: «Standard Pitch», in: The Musical Times 67 (1926), 1118.

rung beschäftigt habe.[475] Bereits im Mai 1926 hatte sich der amerikanische Völkerrechtsexperte, Denys P. Myers, an Alfred E. Zimmern, stellvertretender Direktor des Pariser Instituts, gewandt. Sein Anliegen war ein ähnliches: «It has occurred to me that at some time the appropriate section of the Institute might bring to a definite position the status of the Convention of November 16–19 1885, regarding the establishment of a Concert Pitch.»[476] Myers bezog sich auf die Konferenz in Wien und die Festlegung im Versailler Vertrag und verwies darauf, dass sich eventuell schon die Musikinstrumentenbauer und Musiker auf einen Standard geeinigt hätten. Trotzdem sei es seiner Meinung nach wichtig, dass sich eine Stelle des Instituts mit der Frage beschäftige und, wenn nötig, das bestehende Abkommen offiziell entsprechend anpasse. Myers Brief könnte dahingehend gelesen werden, dass internationale Völkerrechtsexperten die geistige Zusammenarbeit im musikalischen Bereich als Ort ansahen, in dem konkrete Fragen internationaler Standardisierung diskutiert und festgelegt würden. Es scheint aber wahrscheinlicher, dass Myers erkannt hatte, dass eine Lösung, die nicht von einer entsprechenden Kommission bestätigt, sondern nur informell zwischen verschiedenen Berufsgruppen festgelegt worden war, keine langfristige Zukunft haben könne. In den folgenden Jahren kam es immer wieder zu Anfragen an das Institut in dieser Sache. 1932 fragten die österreichische Kommission zur Beglaubigung von Stimmgabeln[477] und das Institut Scientifique et Experimental de l'Industrie Musicale in Leningrad[478], was nun der offiziell anerkannte Standard sei. 1933 bat der Sekretär des Institut de France – Académie des Beaux Arts den französischen Erziehungsminister, dass er die Kommission für geistige Zusammenarbeit auffordern möge, sich erneut mit dieser Frage zu beschäftigen.[479]

Was hatte die Subkommission getan? Bereits im Sommer 1926 stand die Frage auf der Tagesordnung der dritten Sitzung der Subkommission, und die Teilnehmer fassten den Entschluss, keinen Entschluss zu fassen, sondern abzuwarten und auf eine Dokumentation zurückzugreifen, die am Institut in Bearbeitung sei.[480] Im

475 Dieser Brief Weingartners an Mollenhauer war wohl auch die zuverlässige Quelle, auf die sich die Leserbriefschreiber in der Musical Times bezogen hatte. J. Mollenhauer und Söhne (Hg.): Gesammelte Schriften zur Wiederherstellung einer Einheitsstimmung. Normal-Pariser A 870, Fulda o. J., hier 28. Tatsächlich hatte Weingartner das Thema in der dritten Sitzung der Subkommission thematisiert. C.I.C.I./L.A.3/P.V.2, Commission de Coopération intellectuelle, Sous-Commission des Lettres et des Arts, Troisième Session, 20.–22.7.1926, dodis.ch/48436.

476 UNESCO Archives, F.XII.4, Denys P. Myers and Alfred E. Zimmern, 6. Mai 1926.

477 UNESCO Archives, F.XII.4, III. Physikalisches Institut der Universität Wien. Kommission zur Beglaubigung von Stimmgabeln an den Völkerbund in Genf, 6. Januar 1932.

478 UNESCO Archives, F.XII.4, Institut Scientific et experimental de l'industrie musicale an Société des Nations, Service de Publications, November 1932.

479 UNESCO Archives, F.XII.4, Le Secrétaire Perpétuel. Institut de France – Académie des Beaux Arts an le Ministre de l'Éducation nationale, 15.3.1933.

480 dodis.ch/48436. UNESCO Archives, C.I.C.I./L.A.3 (1926), Commission de Coopération intellectuelle, Rapport fait au nom de la Sous-Commission des Lettres et des Arts par M. Jules Destrée, Président de cette Sous-Commission.

darauf folgenden Jahr verschob man die Angelegenheit mit Verweis darauf, dass noch kein geeigneter Spezialist gefunden sei.[481] Ein Bericht, der dann 1928 vorlag, enthielt eine Beschreibung der historischen Entwicklung, eine kursorische Dokumentation der aktuellen Diskussionen und einen Entwurf für eine Umfrage, die an verschiedene Experten geschickt werden sollte, um die jeweilige Stimmpraxis zu evaluieren.[482] Bei der Lektüre des Dokuments fällt auf, dass die Auswahl der Meinungen nicht unparteiisch war, sondern die Anzahl der Stimmen, die für die Beibehaltung der französischen und damit auch kontinentaleuropäischen Regelung von 435 Hertz plädierten, deutlich überwog. Dementsprechend verliefen auch die Diskussionen: Die Beibehaltung des alten Standards wurde von der Subkommission nie in Frage gestellt. Stattdessen überlegten die Kommissionsmitglieder, ob es Möglichkeiten gäbe, dessen Einhaltung wieder durchzusetzen.[483] 1929 legte das italienische nationale Komitee für geistige Zusammenarbeit seinen Standpunkt im Hinblick auf die Frage des Stimmtons vor.[484] Der Bericht war von Pietro Mascagni, dem Komponisten der Oper «La Cavalleria rusticana», verfasst worden. Hierbei handelte es sich nicht um neue Argumente. Erneut wurde, wie der Titel «Conservation du Diapason normal de 1858» schon nahelegte, die Beibehaltung der alten Stimmung gefordert. Neu war jedoch die Analyse möglicher Gründe für das vielfältige Variieren der Stimmungen. Diese seien rein organisatorischer und viel weniger musikalischer Art. Es fehle eine Stelle, die die Einhaltung des Standards überwache, die Stimmflöten seien unzureichend und die Stimmtechniken schlecht. Daher sei es zunächst entscheidend, dass nur genormte Stahlstimmgabeln verwendet würden. Das italienische Schreiben machte den Gegensatz zwischen einem neuen Standard, der aus den USA kam, und einem alten Standard, der in Kontinentaleuropa entwickelt wurde, explizit deutlich:

> «La propagande qui a pris naissance et s'est développée dans les Etats-Unis d'Amérique (et suivie avec sympathie par l'Angleterre) en faveur de l'adoption d'un diapason de 880 vibrations par seconde, ne doit pas préoccuper le moins du monde les Etats d'Europe qui détiennent la grande production et l'immense diffusion de l'Art musical.»[485]

Mascagni ging sogar noch einen Schritt weiter und sprach den amerikanischen Fürsprechern einer Tonerhöhung indirekt künstlerisches Verständnis ab: «La proposition américaine ne peut pas et ne doit pas donner lieu à une comparaison ou

---

481 C.I.C.I./L.A.4/P.V.2, Commission de Coopération Intellectuelle, Sous-Commission des Lettres et des Arts, Quatrième Session, 16.–19.7.1927, dodis.ch/48435.

482 Rapport soumis à la Sous-Commission des Lettres et des Arts sur l'Unification du diapason (G.16.1928.1), dodis.ch/48453.

483 C.I.C.I./L.A.5/P.V.6 und P.V.7, Commission de Coopération intellectuelle, Sous-Commission des Lettres et des Arts, Cinquième Session, 16.–19.7.1928, dodis.ch/48437.

484 LoN Archives, 5B/5735 Standardisation of Concert Pitch, Communication de membre italien de la Sous-Commission Internationale des Lettres et des Arts – Section des Arts, concernant le point de vue de la Commission Nationale Italienne sur la Conservation du Diapason normal de 1858. Avis rédigé par le Maestro Pietro Mascagni, 8. Juli 1929.

485 Ibid.

à un contraste avec celle de conserver le diapason de 1858 et ceci également parce qu'elle ne correspond à aucune raison pratique et encore moins artistique.»[486] In der anschliessenden Diskussion verwies Edward Dent – ebenfalls negativ konnotiert – darauf, dass einer der Gründe für die höhere Stimmung die Erreichung eines brillanteren Klangs sei.[487]

Nachdem nun klar war, dass die Mitglieder der Subkommission eine Anpassung ablehnten, verlangsamte sich der weitere Prozess. Sobald die finanziellen Mittel zur Verfügung stünden, sollte ein Expertenkomitee gebildet werden. Ein Jahr später wurde an gleicher Stelle festgestellt, dass die Zusammensetzung eines solchen Komitees schwierig sei, da man bisher nur zweitrangige Experten hätte zur Mitarbeit gewinnen können, und das Thema so vielschichtig sei, dass es überhaupt grundsätzlich schwer zu definieren sei, wer ein Experte sein könnte.[488] Erneut verwies Dent auf die in erster Linie kommerziellen Interessen in den USA, die die künstlerischen Interessen in Europa bedrohten: «Il [Edward Dent] est également d'accord avec M. Weingartner pour déclarer que la culture européenne ne peut pas se laisser tyranniser par les intérêts commerciaux des Etats-Unis.»[489] In einem nächsten Schritt schränkte man das Ziel eines möglichen Expertenkomitees ein. Sollte es überhaupt einberufen werden, dann sollte zunächst herausgearbeitet werden, ob das Problem überhaupt gelöst werden könne oder nicht. Soweit kam es nicht mehr. Im Zuge der Reorganisation der Aktivitäten der geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds verschwand die Stimmtonfrage von den Sitzungsprogrammen, so dass offiziell der alte Stimmton weiterbestand. Da das Problem auf dem Weg der geistigen Zusammenarbeit nicht gelöst werden konnte, aber weiterhin bestand, fand 1939 eine Konferenz der International Federation of the National Standardizing Associations (ISA) in London statt, die sich erneut der Stimmtonfrage widmete. Diese empfahl 440 Hertz als neuen Standard, die Anwendung verzögerte sich jedoch durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs.[490] 1955 und 1974 bestätigte die International Organization for Standardization (ISO) die 440 Hertz, die 1971 auch vom Ministerkomitee des Europarates für Europa bestätigt wurde mit Verweis darauf, dass «the musical heritage is suffering prejudice owing to the disparity in the initial tuning frequency».[491] Dies änderte alles nichts daran, dass zahlreiche Orchester weiterhin andere Stimmtöne verwenden.[492]

---

486 Ibid.

487 C.I.C.I./L.A.6/P.V.6, Commission de Coopération Intellectuelle, Sous-Commission des Lettres et des Arts, Cinquième Session, 8.–11.7.1928, dodis.ch/48438.

488 Ibid.

489 Ibid.

490 Vgl. Haynes: Pitch, 361.

491 Council of Europe, Committee of Ministers: Res (71) 16 E, 30 June 1971, https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=652207&Site=CM&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383 (29.2.2016).

492 Für eine Übersicht der Stimmungen unterschiedlicher Orchester vgl. Franz Nistl: Stimmhöhen internationaler Orchester, http://members.aon.at/fnistl/page2.html (29.2.2016).

Die Stimmtonfrage zeigt, wie erfolgreich ein Thema, das der Subkommission zur Lösung vorgeschlagen worden war, im Sande verlaufen konnte. Damit liesse es sich als Scheitern der Kommissionsarbeit interpretieren. Es wäre aber auch möglich, bei den Kommissionsmitgliedern eine bewusste Entscheidung zur Verweigerung zu vermuten. Zunächst war die Frage des Stimmtons nicht direkt durch die Kommissionsmitglieder auf die Tagesordnung gesetzt worden, sondern folgte externen Interessen. Die Verschleppung einer Lösung verschaffte dem alten Standard Zeit, da ohne eine verbindliche neue Entscheidung eines internationalen Gremiums weiterhin die alte Schwingungszahl hätte verwendet werden können. Selbst wenn die Suche nach geeigneten Experten erfolgreich verlaufen wäre, wäre eine Lösung der Frage weiterhin weit entfernt gewesen. Hier kommt der kommerzielle Aspekt zum Tragen. Angenommen, die Kommission wäre zu einem Ergebnis gekommen und hätte sich nachhaltig für die Festlegung eines wie auch immer schwingenden Stimmtons eingesetzt, so wäre die Umsetzung – und dies hatten die Kommissionsmitglieder vermutlich richtig eingeschätzt – schwierig gewesen. Wäre ein neues internationales Abkommen beschlossen worden, so hätten die teilnehmenden Staaten nur Einfluss auf die von ihnen geleiteten Institutionen, insbesondere die Militärkapellen, gehabt. Ein Grossteil der Orchester hätte weiterhin nach eigenen Vorstellungen agieren und auch die Instrumentenbauer weiterhin auf die Nachfrage der Musiker reagieren können. Die Festlegung eines Standards, der dann aber nicht eingehalten worden wäre, wäre eine noch deutlichere Niederlage gewesen. Aus dieser Perspektive ist eine Interpretation, die die Arbeit der Subkommission für Literatur und Kunst als gescheitert betrachtet, sicherlich zu einseitig. Vielmehr scheint es möglich, dass die Subkommission durch Verweigerung von Reformen aktiv und zunächst erfolgreich die Dominanz europäischer Kulturvorstellungen gegenüber den als überwiegend kommerziell wahrgenommenen amerikanischen Interessen verteidigte.

GLOBAL SOUNDS? – IDEEN ZUR GRÜNDUNG EINES INTERNATIONALEN SCHALLPLATTENVERZEICHNISSES

Nachdem die Ideen Weingartners in den folgenden Jahren, mit Ausnahme der Aktivitäten im Bereich des Volkslieds, nicht weiterverfolgt wurden, lag der Subkommission im Juli 1929 ein neuer Bericht über mögliche Handlungsfelder vor.[493] Dieser war nun nicht mehr von einem Kommissionsmitglied, sondern von einem Mitarbeiter des Instituts ausgearbeitet worden. Der Bericht des Instituts an die Subkommission sah in erster Linie zwei Bereiche vor: Die ‹mechanische› Musik, in Form von Radio und Phonograph, sowie die Ausweitung der Aktivitäten im eigent-

493 Rapport de l'Institut International de Coopération Intellectuelle à la Sous-Commission des Arts et des Lettres sur l'activité de l'Institut relativement aux questions musicales, G.33.1929, dodis.ch/48445.

lichen musikwissenschaftlichen Bereich.[494] Die Kernaufgabe wäre die Koordination von unterschiedlichen Institutionen und Akteuren gewesen, von Musikbibliotheken und Musikarchiven, von Schallplattenarchiven, von Radioinformationszentren und verschiedenen musikwissenschaftlichen Fachgesellschaften. Zu diesem Zweck sollte, so der Vorschlag des Berichts, eine dem internationalen Museumsbüro vergleichbare Organisation eigens für musikalische Fragen gegründet werden. Damit verabschiedete sich die Kommission teilweise von ihrem allgemeinen elitekulturellen Ansatz und fokussierte auf konkretere Kooperationspartner, die als Multiplikatoren hätten dienen können.

Konkret schlug der Bericht vor, sich stärker der Frage der Nutzung von Schallaufnahmen zu widmen. Dieses Thema wurde zur gleichen Zeit in mehreren Kontexten diskutiert. Schallaufnahmen zu volkskundlichen Zwecken waren ein wichtiges Thema innerhalb der Commission Internationale des Arts Populaires, die 1928 auf dem von der Subkommission organisierten Internationalen Volkskunstkongress in Prag gegründet worden war.[495] 1929 hatte ausserdem der rumänische Komponist Constantin Brăiloiu[496], der in engem Kontakt mit Bartók stand, im Namen der Gesellschaft der rumänischen Komponisten eine Informationsschrift über Schallarchive an das Institut geschickt, das bereits vorangegangene Gespräche über dieses Thema mit dem Institut erwähnte.[497] Diese Informationsschrift fand Eingang in den oben erwähnten Bericht des Instituts über künftige musikalische Betätigungs-

494 Ibid.

495 Vgl. Kapitel V dieser Arbeit und Rapport de l'Institut sur le Congrès International des Arts Populaires de Prague, C.I.A.P.8.1929, dodis.ch/48442.

496 Constantin Brăiloiu (1893–1958) war ein rumänischer Ethnomusikologe, der einen grossen Teil seines Lebens im französischsprachigen Ausland verbrachte. Brăiloiu hatte in der Schweiz, Frankreich und Rumänien studiert und arbeitete zunächst als Komponist und Musikkritiker. Seit 1921 war er an verschiedenen französischen Akademien als Professor für Musikgeschichte tätig. Seit 1926 war er Generalsekretär des rumänischen Komponistenverbands und gründete 1928 dessen Volksmusikarchiv, aus dem später das Institut für Ethnographie und Folklore hervorging. 1938 wurde er Kulturberater des rumänischen Aussenministeriums. Während des Zweiten Weltkriegs verliess er Rumänien und arbeitete von 1943 bis 1946 in Bern als Attaché der rumänischen Botschaft. 1944 gründete er die Archives Internationales de Musique Populaire in Genf und zog 1948 nach Paris, wo er am Musée de l'Homme und der Sorbonne arbeitete. Brăiloiu verantwortete zahlreiche grössere Volksliedaufnahmen, darunter auch eine Sammlung im Rahmen der Collection Universelle de Musique Populaire Enregistrée für die UNESCO. Gilbert Rouget: «Brăiloiu, Constantin», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016). Auszüge aus Brăiloius Aufnahmen und weitere Informationen zu seinem Leben sind verfügbar unter Schweizer Radio und Fernsehen (SRF): «Constantin Brailoiu: Volksmusik-Schätze in Genf», in: Musik der Welt (Erstausstrahlung: 24.9.2010) www.srf.ch/play/radio/musik-der-welt/audio/constantin-brailoiu-volksmusik-schaetze-in-genf?id=487d1d10-7af6-4ca4-b90f-46f13586cb53 (29.2.2016).

497 UNESCO Archives, F.XII.5, Questions littéraires et artistiques. Musique, Collections de musique enregistrée, 1931, 1932, Brief von Constantin Brăiloiu and Dr. Levinson [undatiert, Juni 1929].

felder, der die Bedeutung der mechanischen Schallaufzeichnung wiederholte.[498] Somit unterstreichen drei Dokumente die unterschiedlichen Erwartungen, die an die Nutzung der Schallplattenaufnahmen gestellt wurden.

Im Schreiben der Gesellschaft der rumänischen Komponisten von 1929 lässt sich eindeutig die wissenschaftliche Absicht erkennen. Brăiloiu nahm Bezug auf das neue Fach der vergleichenden Musikwissenschaft und erläuterte die Hoffnungen in damit verbundene Forschungsergebnisse, insbesondere die Analyse von musikalischen nationalen Besonderheiten einerseits, grenzübergreifenden Gemeinsamkeiten andererseits und schliesslich die gegenseitigen künstlerischen Einflüsse. Um diesen wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht zu werden, dürfte ein zu gründendes Archiv nur Aufnahmen enthalten, die ‹typische› Stilelemente widerspiegelten.[499] Dies würde die Selektion der Aufnahmen gewährleisten, die nur innerhalb des Herkunftslandes und von ausgewiesenen Volksliedexperten auszuführen sei.[500] Dem Archiv käme die Aufgabe zu, schriftliche Forschungsergebnisse zur Verfügung zu stellen und zur Standardisierung einer allgemeinen theoretischen und praktischen Sammlungs- und Forschungsmethode beizutragen.

Im Bericht des Instituts an die Subkommission für Literatur und Kunst anlässlich der siebten Sitzung der Subkommission wurde dieser Brief angehängt, weitere Ausführungen zum Thema Schallarchive ergänzt und wichtige europäische Schallarchive in Wien, Paris und Berlin porträtiert. US-amerikanische Archive erschienen knapp zusammengefasst unter der Rubrik «Archives Diverses». Die Rubrik «Musiques et Chansons Populaires» beinhaltete Sammlungen aus nord- und osteuropäischen Ländern, die unter anderem in Rumänien, Ungarn und Dänemark beheimatet waren. Erneut wird somit die mentale Aufteilung der musikalischen Welt aus der Perspektive der geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds deutlich: Hauptakteure waren die ‹grossen› mitteleuropäischen Nationen. Die USA waren ein neuer Akteur, der noch nicht richtig eingeordnet werden konnte, und nord- und osteuropäische Staaten ein Betätigungsfeld für die Volksmusikforschung.[501]

---

498 dodis.ch/48445.

499 «Pour qu'une semblable Archive, centralisant des phonogrammes envoyés de toutes les parties du monde, puisse rendre de réels services, il est absolument nécessaire qu'elle ne contienne que des specimens musicaux tout-à-fait typiques. Il faudrait donc, de toute nécessité, que l'archive ne receuille que des phonogrammes choisis dans les pays d'origine par les musiciens connaissant parfaitement la chanson populaire et considérée par eux comme représentative du style populaire local. L'Archive reflexera ainsi, dans tous ses détails, un esprit scientifique.» UNESCO Archives, F.XII.5, Questions littéraires et artistiques. Musique, Collections de musique enregistrée, 1931, 1932, Brief von Constantin Brăiloiu and Dr. Levinson [undatiert, Juni 1929].

500 Ibid.

501 dodis.ch/48445. Der Bericht wurde in zwei unterschiedlichen Kontexten publiziert. Er war von dem am Institut angestellten Jean Belime verfasst worden. Dieser war insbesondere unter seinem Künstlernamen André Cœuroy ein wichtiger französischer Musikschriftsteller, der als ehemaliger Schüler von Max Reger enge Beziehungen zu Deutschland hatte. Cœuroy hatte

Im Sommer 1931 ergriff der neue tschechoslowakische Vertreter im Comité Permanent des Lettres et des Arts, Karel Čapek[502], die Initiative und schlug vor, dass sich die neu organisierte Institution der internationalen Sammlung und Verzeichnung von Tonaufnahmen widmen sollte:

> «Our generation has witnessed an extraordinary expansion of mechanical music which, by means of gramophone records, reaches the masses in places of popular amusement and is spread still further by broadcasting. The music thus recorded is enormous in amount, and so varied that it cannot easily be embraced in one general survey. There are, for instance, hundreds and thousands of Chinese, Malay, Indian and other recordings; these records, taken in the countries in question, are intended purely for these countries – to all intents and purposes they are not for sale in Europe. And no catalogues of these records can be obtained in Europe, or, if obtained by writing direct to the countries concerned, they are useless for our purpose, since they are printed in characters, which we cannot read, or in a language, which we do not know. Nor need one go so far afield. There are thousands of Spanish, Turkish, Hungarian, French and English records which are made only for these respective nations; in other countries you cannot obtain them, or even catalogues of them, without difficulties not less serious than those in the way of obtaining musical documents from Siam or Korea.»[503]

Dieses Verzeichnis sollte mit der Hilfe von Musikern und Experten aus aller Welt realisiert werden und aus drei unterschiedlichen Abteilungen bestehen:

> «a) artistic music of the different nations (operas, symphonies, etc.) which would give an idea of their creative power; b) popular artistic music representative of the character and tastes of a given nation; c) traditional popular music, folk-lore, religious hymns and songs, songs of definite social groups, trades, classes etc.»[504]

Ausserdem sollten die Radiostationen vermehrt Musik übertragen, die die musikalischen Eigenarten der unterschiedlichen Nationen deutlicher zum Ausdruck brachte, in der Hoffnung, dass ein Verständnis für die Kultur des anderen entstünde. Čapeks Vorschlag, ein internationales Inventar von Schallplatten zu etablieren, wirkte sehr konkret, weniger wissenschaftlich und vor allen Dingen auch inter-

---

1920 zusammen mit Henry Prunières, der bereits in der Internationalen Musikgesellschaft aktiv gewesen war, die «Revue musicale» gegründet. Als Jazz-Liebhaber beschäftigte sich Cœuroy umfangreich mit der Rolle des Grammophons und veröffentlichte den hier beschriebenen Bericht 1929 in einer eigenen Monographie. André Cœuroy, G. Clarence: Le Phonographe, Paris 1929, www.hervedavid.fr/francais/phono/Coeuroy%20-%20le%20Phonographe.htm (29.2.2016). Ein wichtiger Beitrag zum Musikverständnis von Cœuroy, der auch auf sein Verständnis von nationaler und internationaler Musik eingeht, ist Philippe Gumplowicz: «Musicographe réactionnaires des années 1930», in: Le Mouvement Social 208 (2004), 91–124.

502 Karel Čapek (1890–1938) war ein tschechischer Schriftsteller. Er gehörte in den 1920er und 1930er Jahren zu den bekanntesten Literaten seines Landes und wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt.

503 LON Archives, 5B/12851/5757, CI.C.I/L.A.31 Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, Propositions de M. Karel Čapek, Membre du Comité Permanent des Lettres et des Arts, 11.6.1931.

504 Ibid.

national stärker gleichberechtigt ausgerichtet als die bisherigen Ansätze. Anders als die anderen Experten verwies Čapek explizit auf die Existenz interessanter Schallplattenaufnahmen für die jeweiligen nationalen Märkte,[505] die in Europa nur schwer zugänglich waren.

Das Projekt wurde vom Komitee positiv aufgenommen. Als besonderer Fürsprecher erwies sich Thomas Mann, der sich gegen eine zu stark ausgeprägte Ablehnung der Mechanisierung der Künste aussprach, da dies eine nicht aufzuhaltende Entwicklung sei.[506] Er schlug sogar vor, die Untersuchungen auf den Bereich der Cinématographie auszuweiten.[507] Čapeks ursprüngliche Resolution wurde ergänzt durch Vorschläge von Béla Bartók und anschliessend so modifiziert, dass sie wissenschaftlicher ausgerichtet war.[508] Es sollten nun Informationen über bestehende phonographische Sammlungen eingeholt und ein Expertenkomitee gebildet werden, um weitere Empfehlungen zu erarbeiten.

Ende Oktober 1931 verschickte das Institut einen Brief, der die nationalen Kommissionen für geistige Zusammenarbeit aufforderte, allgemeine Informationen zu möglichen Experten und weiteren Adressen beziehungsweise zu vorhandenem Material in den jeweiligen Ländern dem Institut zukommen zu lassen.[509] Die Beschreibung dessen, was man suchte, war sehr allgemein formuliert:

> «Toutes indications utiles sur les collections de musique enregistrée, qui existent déjà dans votre pays, et notamment sur celles qui sont à la disposition du public. Il nous serait en même temps de la plus grande utilité de recevoir les titres et adresses exacts des revues phonographiques publiées dans votre pays.»[510]

Die offen formulierte Frage des Instituts führte zu zahlreichen Antworten, wiederum gerade aus Ländern, die nicht im Fokus der üblichen Diskussionen innerhalb der Kommission standen. Die isländische nationale Kommission für geistige Zu-

---

505 Vgl. Kapitel II dieser Arbeit.

506 Thomas Manns Vorliebe für das Grammophon ist von der Mann-Forschung bereits mehrfach beschrieben worden. Volker Mertens: «‹Elektrische Grammophonmusik› im Zauberberg Thomas Manns», in: Dietrich von Engelhardt, Hans Wißkirchen (Hg.): «Der Zauberberg» – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Romanen, Stuttgart 2003, 174–202. Stefan Bub: «Phonograph und Grammophon bei Thomas Mann und Michel Leiris», in: KulturPoetik 8 (2008), 60–70.

507 UNESCO Archives, C.I.C.I./Perm.L.A.1/P.V.4, Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, Comité Permanent des Lettres et des Arts, Première Session, 6.–9.7.1931.

508 UNESCO Archives, C.I.C.I./Perm.L.A.1/P.V.3, Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, Comité Permanent des Lettres et des Arts, Première Session, 6.–9.7.1931.

509 UNESCO Archives, F.XII.5, Eine Notiz gibt den Auftrag, den Brief C.L.48.1931 an alle nationalen Kommissionen zu schicken, mit Ausnahme von Deutschland, Österreich, Frankreich, Bolivien sowie verschiedener kleiner Untergruppen wie der Commission catholique in Paris oder der Gruppierung der russischen Emigranten in Paris.

510 UNESCO Archives, F.XII.5, C.L.48.1931, dazu gehörten die Musik-Abteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin, die Preußische Staatsblibliothek, die Nederlandsche Commissie voor Intellectuelle Samenwerking, das Musée Guimet, das Musée du Trocadéro.

sammenarbeit informierte über bestehende private Sammlungen, die polnische Kommission schickte verschiedene Schallplattenkataloge und informierte über phonographische Zeitschriften, die ungarische betonte ihre umfangreichen Aktivitäten im Bereich der Volksliedsammlung. Die amerikanische Kommission leitete die Anfrage gleich weiter an die Bildungsabteilung der kommerziellen RCA Victor Company, die wiederum umfassend antwortete und verschiedene ihrer pädagogisch intendierten Publikationen nach Paris schickte, darunter «What we hear in music». Die indische nationale Kommission konnte zwar zunächst die gesetzte Deadline nicht einhalten, weil die Aufforderung zu spät bei der entsprechenden Stelle eingetroffen war, reichte aber in verschiedenen Briefen eine ausführliche Dokumentation nach.[511] Ähnlich wie die amerikanische nationale Kommission leiteten auch andere Kommissionen die Anfrage an andere Stellen weiter, so dass ein reger Austausch an Informationen, Literatur und Aufnahmen stattfand, der in den folgenden Monaten fortgesetzt wurde.[512] Parallel dazu wurden Schallplattenfirmen angeschrieben, die bereitwillig ihre Kataloge dem Institut für geistige Zusammenarbeit zur Verfügung stellten und sich für die Entwicklung des Projekts interessierten und teilweise kritisierten, dass die Schallplattenindustrie nicht aktiver in das Projekt einbezogen würde.[513] Tatsächlich fehlten kommerzielle Vertreter in dem eigens gegründeten Expertenkomitee, das aus Georg Schünemann[514], László Lajtha[515] und Paul Grunebaum-Ballin[516] bestand.

511 UNESCO Archives, F.XII.5.

512 Im abschliessenden Bericht wurden Informationen erfasst aus Deutschland, Österreich, Bulgarien, Chile, China, Dänemark, Spanien, Estland, USA, Finnland, Frankreich, Grossbritannien, Griechenland, Ungarn, Indien, Niederländisch-Indien, Island, Italien, Japan, Lettland, Mexico, Norwegen, Niederlande, Polen, Rumänien, Schweden, Schweiz, Tschechoslowakei, UdSSR und Jugoslawien. Keine Reaktionen gab es aus Südafrika, Australien, Belgien, Bolivien, Brasilien, Cuba, Costa-Rica, Dominikanische Republik, Haïti, Libanon, Litauen, Luxemburg, Paraguay, Peru, Portugal und San Salvador.

513 UNESCO Archives, F.XII.5, Ludwig Koch an Institut International de Coopération Intellectuelle, 8.12.1931.

514 Schünemann war seit 1920 stellvertretender Direktor der Berliner Musikhochschule. Seine phonographische Expertise hatte er sich unter anderem während des Ersten Weltkriegs angeeignet, als er in grösserem Rahmen Aufnahmen mit Liedgut der Kriegsgefangenen machte. 1927 war er an der Einrichtung der Funkversuchsstelle in Berlin beteiligt. 1935 wurde Schünemann Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek. Später war Schünemann in verschiedenen nationalsozialistischen Kulturinstitutionen tätig.

515 László Lajtha (1892–1963) studierte zunächst Komposition in Budapest und kam 1910 in Kontakt mit Béla Bartók und Zoltán Kodály. In der Folgezeit sammelte er ebenfalls Volksmusik und arbeitete für die ethnographische Abteilung des ungarischen Nationalmuseums. Nach 1919 war er Professor für Komposition und Kammermusik am Konservatorium in Budapest. In den 1920er und 1930er Jahren pflegte er enge Kontakte nach Frankreich und feierte Erfolge als Komponist. Sein Engagement für die Volksmusik setzte er nach dem Zweiten Weltkrieg unter anderem im International Folk Music Council fort. John Weissmann, Melinda Berlász: «Lajtha, László», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

516 Paul Grunebaum-Ballin war Rechtsexperte im französischen Aussenministerium und Experte für geistiges Eigentum.

Die Tagesordnung der ersten Sitzung dieser Experten sah Diskussionen über Aufnahme- und Klassifizierungsmethoden, Leih- und Austauschmethoden sowie die Arbeit an einer Expertenempfehlung für das Komitee für Literatur und Kunst vor. Als Ergebnis der ersten Sitzung des Expertenkomitees wurden mehrere Wünsche geäussert und Resolutionen formuliert. Als Erstes sollte ein internationales Repertoire bereits bestehender Aufnahme-Bestände zusammengestellt und publiziert werden. Aus Čapeks Vorschlag, eine solche Sammlung in

> «a) artistic music of the different nations (operas, symphonies, etc.) which would give an idea of their creative power; b) popular artistic music representative of the character and tastes of a given nation; c) traditional popular music, folk-lore, religious hymns and songs, songs of definite social groups, trades, classes etc.»[517]

zu unterteilen, war nun

> a) la musique populaire et tous autres documents du folklore musical et parlé [...], b) la musique de la période historique (autant que possible conforme à la partition originale). c) la musique de l'époque contemporaine (étant entendu qu'un règle générale il ne sera tenu compte que des disques enregistrés sous la direction ou le contrôle de l'auteur)»[518]

geworden. Die Einteilungen der Experten war somit exklusiver als Čapeks Vorschlag. Aus seiner Unterscheidung in populäre Musik und traditionelle populäre Musik war eine einzige, durch die Bezeichnung «folklore musical» deutlich historisch ausgerichtete Kategorie geworden, aus der Kunstmusik der unterschiedlichen Nationen eine deutlich wissenschaftlichere, die explizit der Originalpartitur folgen sollte. Neu hinzugekommen war die zeitgenössische Musik, die aber kaum zu vergleichen ist mit Čapeks «popular artistic music», sondern durch die Betonung des Komponisten als Referenz viel stärker in den Bereich der zeitgenössischen Kunstmusik hineinreichte. Erneut tritt in dieser Aufteilung die dominierende Fokussierung des Comité Permanent des Lettres et des Arts auf kunstmusikalische Aspekte zu Tage. Es sollten keineswegs alle Bereiche des Musiklebens durch die neu zu schaffende Zentralstelle abgedeckt werden, sondern nur ein kleiner Teil. Die präzisierenden Kriterien, wie die Nähe zum Urtext oder die Aufführung durch den Komponisten, können dabei nicht mehr nur mit einem Bildungsauftrag erklärt werden, sondern spiegeln explizit Interessen von Wissenschaftlern und Komponisten wider.

Der zweite Wunsch des Expertenkomitees war die Schaffung nationaler Diskotheken. Auch für diese Einrichtung wurde eine Gliederung vorgeschlagen, die erneut Volks- und Kunstmusik voneinander trennte und dabei ebenfalls selektierte, da – mit Ausnahme der Volksmusik – nur die wichtigsten Werke aufgenom-

---

517 LON Archives, 5B/12851/5757, CI.C.I/L.A.31 Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, Propositions de M. Karel Čapek, Membre du Comité Permanent des Lettres et des Arts, 11.6.1931.

518 UNESCO Archives, H-Documents, H.2.1932, Vœux et resolutions du Comité d'experts pour la musique enrégistrée.

men werden sollten.[519] Die Wünsche drei, fünf und sechs führten den Auftrag der Diskotheken weiter aus. Diese sollten eine Art Pflichtexemplar von allen in den entsprechenden Ländern angefertigten Aufnahmen erhalten (3), staatlich beim Aufbau eines Platten-Fernleihsystems unterstützt werden (5) und eine eigene Abteilung für die Vermittlung relevanten Wissens etablieren (6). Im vierten Wunsch wurden Pläne für die internationale Verbreitung von Tonaufnahmen formuliert. Die Experten forderten auf der Basis von multilateralen Verträgen, ein standardisiertes Leihverfahren auch über nationale Grenzen hinweg zu ermöglichen und damit Zollprobleme zu vermeiden. Durch den Austausch von Aufnahmen und die Integration von Radioanstalten in diese Aktivitäten, hofften sie die Kenntnis der Musik anderer Länder und damit das gegenseitige Verständnis zu verbessern.[520]

Die Vorschläge des Expertenkomitees wurden dem Comité Permanent des Lettres et des Arts in seiner zweiten Sitzung im Sommer 1932 vorgelegt.[521] Die bereits gemachten Einschränkungen waren Béla Bartók noch nicht weitreichend genug, und er forderte, dass zusätzlich zwischen kommerziellen und wissenschaftlichen Platten unterschieden und die Aufnahmen nicht nach Firmen, sondern nach Komponistennamen geordnet werden sollten.[522] Anschliessend wurden die Beschlüsse von der Kommission für geistige Zusammenarbeit im Rahmen ihrer 14. Vollversammlung und von der Völkerbundsversammlung selbst im Sommer 1932 bestätigt.[523] Im Februar 1933 startete eine vom Institut für geistige Zusammenarbeit lancierte Kampagne, die die unterschiedlichen Interessenvertreter in den Mittelpunkt stellte. Den Anfang machte ein Schreiben, das verschiedene Bildungsministerien offiziell über das Programm in Kenntnis setzte.[524] Hierfür wurden zunächst Ministerien europäischer Staaten kontaktiert, obwohl auf die erste Anfrage ebenso zahl-

---

519 a) la musique populaire et tous autres documents du folklore musical ou parlé. b) les documents les plus importants de l'art musical du pays depuis l'origine jusqu'à l'époque contemporaine. c) les documents les plus importants de la production musicale des compositeurs vivants. d) les documents les plus importants pour l'enseignement de la musique et du chant. Ibid.

520 Ibid.

521 UNESCO Archives, C.I.C.I./Perm.L.A.2/P.V.1, Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, Comité Permanent des Lettres et des Arts, Deuxième Session, 12.5.1932.

522 Ibid.

523 International Committee on Intellectual Cooperation, Report of the Committee on the Work of its Fourteenth Plenary Session, 5 (A.11.1932.XII).

524 UNESCO Archives, F.XII.5, IICI an verschiedene Bildungsministerien, (C.L.14.1933). Das Schreiben ging an Bildungsministerien in: Albanien, Deutschland, Österreich, England, Irland, Belgien, Irland, Bulgarien, Dänemark, Spanien, Estland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Ungarn, Italien, Lettland, Litauen, Luxemburg, Norwegen, Niederlande, Portugal, Polen, Rumänien, Schweden, Tschechoslowakei, Jugoslawien, UdSSR. Da die Schweiz kein Bildungsministerium besass, erhielten hier der Leiter des Musikkonservatoriums von Neuenburg und der Leiter der Schallplattensammlung der Universität Zürich das entsprechende Schreiben.

reiche aussereuropäische Institutionen reagiert hatten. Erst eine zweite Liste erfasste auch aussereuropäische Länder.[525] Mit dem Schreiben forderten die Initiatoren die Bildungsministerien auf, nationale Phonotheken zu gründen. Als Ziel wurde – wie von den Experten vorgeschlagen – die Sammlung und der Austausch aller Aufnahmen eines Landes genannt. Gleichzeitig sollten die Ministerien das Institut über bereits bestehende staatliche Einrichtungen dieser Art informieren, Feedback zu den vorgelegten Plänen geben und – zur Vorbereitung einer späteren Studie – Informationen über die Nutzung des Phonographen im Bildungswesen übermitteln.[526] Einen ähnlichen Brief richtete das Institut an die Leiter von 48 amerikanischen Universitäten. Hier war das genannte Hauptanliegen die Übersicht über die Existenz und den Bestand von Sammlungen sowie die Nutzung des Grammophons für den Unterricht.[527] Ein dritter Brief ging an die Direktoren bereits bestehender Sammlungen.[528] Diese wurden aufgefordert, über Geschichte und Bestand ihrer Sammlungen zu informieren und dabei die vom Expertenkomitee entwickelte Aufteilung in «a) records of folk music, musical and spoken folklore; b) records of music representative of the historical period and c) records of contemporary music»[529] zu übernehmen. Auch in dieser Liste waren nur westliche Sammlungen vertreten, ausser diejenige von Niederländisch-Indien, die aufgrund der Aktivitäten von Jaap Kunst[530] eine Besonderheit war.

Der letzte Brief der Serie richtete sich an die westlichen Vertreter der Schallplattenindustrie. Er enthielt einen Vorschlag, der für Diskussionen sorgen sollte. Damit die zu gründenden nationalen Phonotheken auch mit Schallplatten ausgestattet werden könnten, plädierte das Institut für die verpflichtende Ablieferung von drei Belegexemplaren aller erschienenen Platten an die Phonotheken. Ein Vorgehen, das auch im Bereich der Bibliotheken in verschiedenen Formen bereits eta-

---

525 UNESCO Archives, F.XII.5, 2e Liste des Ministères de l'Instruction Publique auxquels fût adressée la lettre-circulaire C.L.14.1933: Indes Néerlandaises, Cuba, Ethiopie, Haiti, Brésil, Paraguay, République du Salvador, Uruguay, Chili, Pérou, Costa-Rica, Guatémala, République Dominicain, Vénézuéla, Turquie, Siam, Perse, Panama, Nicaragua, Mexique, Honduras, Equateur, Colombie, Bolivie, Argentine, Indes Anglaises, Australie, Chine, Japan, Afrique du Sud, Canada, U.S.A., Egypte.

526 UNESCO Archives, F.XII.5, IICI an verschiedene Bildungsministerien (C.2.14.1933).

527 UNESCO Archives, F.XII.5, IICI an Direktoren amerikanischer Universitäten, (C.L.16. 1933).

528 UNESCO Archives, F.XII.5, IICI an die Leiter verschiedener Schallplattensammlungen (C.L. 17. 1933).

529 Ibid.

530 Der niederländische Ethnomusikologe Jaap Kunst (1891–1960) gehört zu den Mitbegründern der modernen Ethnomusikologie. In den 1920er Jahren lebte Kunst in Indonesien und sammelte die lokale Volksmusik, insbesondere Gamelan-Musik. 1930 wurde er staatlich beauftragt, weitere Feldforschungen zu unternehmen. Er legte eine grosse Sammlung mit Instrumenten, Aufnahmen und anderen Quellen in Jakarta an. 1934 kehrte er nach Europa zurück und arbeitete als Wissenschaftler. 1959 wurde er Ehrenpräsident der Society for Ethnomusicology und Präsident des International Folk Music Councils. Mantle Hood: «Kunst, Jaap», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

bliert war. Ein Belegexemplar sollte als Präsenzbestand dauerhaft in der Phonothek bleiben, die beiden anderen für internationalen Austausch zur Verfügung stehen.[531]

Wie schon bei der ersten kleineren Umfrage zeigen auch hier die Reaktionen, dass in den meisten Fällen eine grundsätzliche Bereitschaft vorhanden war, das Institut mit Informationen bei seiner Arbeit zu unterstützen. Gleichzeitig mehrten sich aber auch Stimmen, die den Umfang des Projekts und seine Realisierbarkeit hinterfragten. Die Sammlungen betonten, dass ihnen Mittel und Zeit fehlten, präzise Angaben zu ihren Beständen zu machen[532], andere zeigten sich verärgert darüber, dass sie nun schon mehrfach ähnliche Anfragen aus Paris beantworten mussten.[533] Ludwig Koch, Leiter der Kulturabteilung der Carl Lindström Aktiengesellschaft, beschwerte sich darüber, dass die Schallplattenindustrie nicht aktiver in die Arbeiten des Instituts und des Expertenkomitees einbezogen worden war, und sah das Projekt so zum Scheitern verurteilt.[534]

Viel konkreter wurden mit der Zeit Reaktionen seitens der Schallplattenindustrie, die sich auf die Ablieferung der Pflichtexemplare konzentrierten. Der Leiter des Établissements Hohner, das Schallplatten der Firmen Polydor und Brunswick vertrieb, schlug vor, Pflichtexemplare auf solche Aufnahmen zu reduzieren, die wirklich für die geistige Zusammenarbeit interessant seien – und nannte als Beispiele Wortaufnahmen von Politikern oder Volkslieder.[535] Die Société Anonyme Hellénique pour la Protection de la Propriété Intellectuelle empfahl den Initiatoren der Umfrage, sich nicht an einzelne Institutionen zu wenden, sondern an die in Paris ansässige Société Générale Internationale de l'Edition Phonographique et Cinématographique.[536] Diese war ein Zusammenschluss mehrerer nationaler Gesellschaften zur Rechtewahrnehmung, der auch die griechische Gesellschaft angehörte. Einen ähnlichen Vorschlag machte der Vertreter der französischen Gramophone-Gesellschaft, der darauf hinwies, dass das Thema für den gesamten Verband der französischen Schallplattenindustrie von Relevanz sei, und das Schreiben des Instituts vermutlich dorthin weiterleitete.[537] Von dort erreichte nur wenige Wochen später ein vierseitiger Brief das Institut, der detailliert auf die Frage der

---

531 UNESCO Archives, F.XII.5, IICI an die Generaldirektoren verschiedener Schallplattenfirmen (C.L.18.1933).

532 Vgl. z. B. UNESCO Archives, F.XII.5, Phonetisches Laboratorium der Universität Hamburg (Wilhelm Heintiz) an IICI (J. A. Belime), 9.3.1933.

533 UNESCO Archives, F.XII.5, Phonogramm Archiv Wien (Leo Hayek) an IICI (J. A. Belime), 10.3.1933.

534 UNESCO Archives, F.XII.5, Carl Lindström Aktiengesellschaft (Ludwig Koch) an IICI, 11.3.1933.

535 UNESCO Archives, F.XII.5, Etablissements Hohner an IICI (J. A. Belime), 20.3.1933.

536 Später wurde daraus das «Bureau International de l'Edition Mécanique». Peter Kleiner u. a.: «Copyright», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).
UNESCO Archives, F.XII.5, Société anonyme hellénique pour la protection de la propriété intellectuelle an IICI (J. A. Belime), 24.3.1933.

537 UNESCO Archives, F.XII.5, Cie Française du Gramophone an IICI (J. A. Belime), 10.3.1933.

Pflichtexemplare einging: Die französischen Gesetzgeber hätten sich bereits 1925 intensiv mit dieser Frage beschäftigt und seither seien zahlreiche Probleme deutlich geworden, die dazu geführt hätten, dass trotz zahlreicher Kommissionen kein Beschluss existiere. Ausserdem würde die Ablieferung von drei Pflichtexemplaren aller Aufnahmen – gerade in Zeiten wirtschaftlicher Depression – die Plattenindustrie schwer belasten.[538] Ähnliche Bedenken hinsichtlich der wirtschaftlichen Belastungen äusserte auch die Columbia Phonograph Company,[539] während die RCA Victor Company sich nach den konkreten Plänen für die USA erkundigte, und wissen wollte, welche Regierungsstelle sich mit dieser Frage beschäftige.[540] Damit hatten zwei Marktführerinnen der USA ebenfalls deutliche Bedenken dem Projekt gegenüber vorgebracht.

Kurz danach endet die im UNESCO-Archiv in Paris erhaltene Überlieferung, ohne weitere Reaktionen des Instituts oder des Komitees für Literatur und Kunst. Im Jahrbuch «L'Année 1934 de la Coopération Intellectuelle» wurde das Projekt zusammenfassend dargestellt und weitere Aktivitäten, so zum Beispiel eine Publikation über Musiksammlungen, in Aussicht gestellt. Zudem betonten die Verantwortlichen, dass die Vorschläge bei den 60 angeschriebenen Bildungsministerien auf Wohlwollen gestossen und in verschiedenen Ländern entsprechende Projekte angedacht seien. Trotzdem würde das Gesamtprojekt aus wirtschaftlichen Gründen in näherer Zukunft nicht weiterverfolgt.[541] Ob es sich bei den wirtschaftlichen Gründen um allgemeine Aspekte handelte oder konkret um die Bedenken der Schallplattenindustrie, wurde nicht ausgeführt.

Auch wenn konkrete Quellen zur Einstellung der Initiative fehlen, lassen sich anhand des Vorgehens der beteiligten Komitees und des Instituts doch Aspekte aufzeigen, die eine erfolgreiche Umsetzung des Projekts verhindert haben könnten. Auf organisatorischer Ebene scheint eine konkrete Strategie gefehlt zu haben. Aus Čapeks ursprünglichem Vorschlag eines globalen Verzeichnisses von Schallplattenaufnahmen und der Verbreitung globaler Musik durch das Radio war nun ein Projekt geworden, das durch gezielte Selektion bestimmte Musikrichtungen und ein elitär-wissenschaftliches Musikbedürfnis gefördert hätte. Darüber hinaus gab es mehrere Handlungsmöglichkeiten. Während Čapeks Idee zentralisiert gewesen wäre, waren durch den Vorschlag zur Schaffung nationaler Phonotheken neue Akteure hinzugekommen. Die Verantwortung für den Aufbau und die Pflege entsprechender Sammlungen hätte ausserhalb des Völkerbunds gelegen, und auch

---

538 UNESCO Archives, F.XII.5, Le président de la Chambre Syndicale d'Industrie et du Commerce Français des Machines Parlantes and IICI (J. A. Belime), 3.4.1933.

539 UNESCO Archives, F.XII.5, Columbia Phonograph Company (George C. Jell) an IICI (J. A. Belime Cœuroy), 4.4.1933.

540 UNESCO Archives, F.XII.5, RCA Victor Company, Copyright Department an IICI (J. A. Belime), 6.4.1933.

541 Institut International de Coopération Intellectuelle (Hg.): L'année 1934 de la Coopération intellectuelle, Paris 1935, 142 f.

die geplante internationale Zusammenarbeit wäre abhängig gewesen vom guten Willen der jeweiligen nationalen Phonotheken. Hinzu kommt, dass die nationalen Phonotheken in ihrer Einrichtung und Erhaltung ein staatlich reglementiertes und kostspieliges Unterfangen geworden wären. Die Forderung nach Ablieferung von Pflichtexemplaren hätte Bereiche tangiert, die sonst von der staatlichen Gesetzgebung reglementiert worden wären. Der Multiplikation der Handlungsbedürfnisse steht eine fehlende Zielgruppe gegenüber. Sollte das Projekt ein wissenschaftliches Sammlungsprojekt sein, vergleichbar mit denen, die von der Internationalen Musikgesellschaft angeregt worden waren? Oder war es das ‹normale› Publikum, das angesprochen werden und durch das breite Angebot internationaler Musik Interesse an der Musik der Welt und damit Verständnis für andere Länder entwickeln sollte? Čapeks ursprünglicher Vorschlag lag in der Mitte zwischen diesen beiden Extremen und hatte zunächst eigentlich diejenigen im Blick, die so an Musik interessiert waren, dass sie sich aktiv über die Musikproduktion anderer Länder informieren wollten. Für eine wissenschaftliche Anbindung fehlte der Kontakt mit Akteuren vor Ort oder den existierenden internationalen Organisationen, um diese für die Unterstützung des Projekts zu gewinnen. Darüber hinaus versäumten es die Experten nicht nur gänzlich, die Schallplattenindustrie für sich zu gewinnen, sondern brachten diese durch den Wunsch nach Ablieferung von Pflichtexemplaren sogar gegen das Projekt auf.

Zusammenfassend zeigt das Schallplattenprojekt auf einer institutionellen Ebene die wachsende Bedeutung des Instituts innerhalb der geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds. Von hier aus wurden die Umfragen koordiniert und die Antworten zu Berichten umgewandelt, die dann die Grundlage für die Verhandlungen des Komitees bildeten. Erneut wurde deutlich, dass vor allen Dingen kleinere Länder die Gelegenheit nutzten, um mit den Institutionen für geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds in einen Dialog zu treten und Auskunft über ihre Aktivitäten im kulturellen Bereich zu geben. Auf inhaltlicher Ebene führten disziplinäre Standards der Musikwissenschaft und der musikalischen Volkskunde zur Eingrenzung des Projekts auf bestimmte Arten von Musik, wobei jedoch gleichzeitig die Anbindung an wissenschaftliche Interessengruppen fehlte, die davon hätten profitieren können.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie lassen sich die unterschiedlichen Aspekte der Arbeit des Völkerbunds im musikalischen Bereich nun zusammenfassen? Besonders auffällig ist die Differenz zwischen den externen Vorstellungen darüber, was der Völkerbund im musikalischen Bereich tun sollte und den Themen, die tatsächlich behandelt wurden. Dieser Unterschied basiert auf einer unterschiedlichen Gewichtung der internationalen beziehungsweise nationalen Eigenschaften von Musik. Zwar sind auch bei den externen Vorschlägen nationale Denkkonfigurationen erkennbar, allerdings sollte

der Völkerbund sich gerade dafür einsetzen, diese zu überwinden, oder wenigstens als verbindendes und nicht trennendes Element zu propagieren. Intern wurde jedoch das Denken in nationalen Containern dadurch verstärkt, dass die Organisation des Völkerbunds auf der Mitarbeit der einzelnen Staaten aufbaute, die ein Interesse daran hatten, ihre Aktivitäten und Bedürfnisse in den Mittelpunkt zu stellen.

Dieser institutionelle Rahmen kollidierte wiederum mit der Selbstwahrnehmung der Mitglieder der Subkommission für Literatur und Kunst beziehungsweise dem Comité Permanent des Lettres es des Arts. Wie gezeigt wurde, sah sich der Grossteil der Mitglieder als Vordenker eines neuen grossangelegten Humanismus und schaute abschätzig auf die jeweiligen Fachexperten. Auf diese Weise wurde sowohl die Umsetzung von Standardisierungsmassnahmen als auch eine dauerhafte öffentliche Instrumentalisierung für nationalstaatliche kulturpolitische Interessen erschwert.

Diese widersprüchliche Konstellation, die sich erneut innerhalb der Raute aus Nationalisierung, Internationalisierung, Politisierung und Standardisierung verorten lässt, stand einer vollständigen Umsetzung der angedachten Projekte meist im Weg. Die Umfrage zur Lage der Musiker konnte realisiert werden, weil sie eine reine Sammlung von Informationen war, die betonte, keine weiteren Aktivitäten des Völkerbunds zur Folge zu haben. Die von Weingartner vorgeschlagenen Projekte waren auf der praktischen Ebene, zum Beispiel im Hinblick auf den Programmaustausch und eine internationale Musikzeitschrift, zu sehr an den Bedürfnissen der Experten ausgerichtet. Auf gesellschaftlicher Ebene, im Bereich der Musikerziehung und -subvention, wären konkrete staatliche Massnahmen notwendig gewesen. Beide Bereiche hätten ausserdem in der Realisierung für den Völkerbund Koordinations- und Umsetzungsaufgaben nach sich gezogen. Durch ihr Festhalten an dem existierenden Standard vermied die Subkommission im Fall des Stimmtons konkretere Handlungsschritte. Damit entzog sie sich aber genau den Erwartungen, die externe Akteure in dieser Frage in die Arbeit des Völkerbunds projizierten. Zwar war der erste Schritt noch erfolgreich, der die Relevanz der Frage durch eine Aufnahme in die Verhandlungen in Paris unterstrich. Eine klare und eindeutige Entscheidung darüber, wie die komplizierte Situation zu lösen wäre, wurde aber nicht erreicht. Die Bruchstelle, die durch ein Ungleichgewicht zwischen staatlichen Interessen, Experteninteressen und einer allgemein humanistischen Idee entstand, wird im Umfeld der Schallplattenumfrage besonders deutlich. Nach einem vielversprechenden Beginn der Umfrage, die zum Ziel hatte, möglichst viele Informationen aus aller Welt über existierende Schallplatten zu sammeln und die den angeschriebenen Institutionen einen grossen Spielraum gegeben hatte, geriet das Projekt in dem Moment ins Stocken, als von Bartók und dem Expertenkomitee standardisierte Kategorien eingeführt wurden, staatliches Handeln nötig gewesen wäre und mit den Schallplattenfirmen ein eigener, wirtschaftlich einflussreicher Akteur mit eigenen Interessen miteinbezogen worden war.

Auch wenn die Projekte kaum über eine Konzeptionsphase hinauskamen, wäre ein Narrativ, das sich auf Dysfunktionalität und Scheitern beschränkt, zu einseitig. Auch für die geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds lässt sich die allgemeine Tendenz erkennen, dass es oft gar nicht darum ging, ob der Völkerbund ein Problem wirklich löste. Gerade den externen Experten war es wichtig, dass der Völkerbund sich überhaupt eines bestimmten Themas annahm und dies in nachweisbarer Form dokumentierte. Die kleine Broschüre Mollenhauers über den Stimmton, in der er darauf verwies, dass sich die Subkommission mit der Frage nach einem Standard-Stimmton beschäftigte, ist hierfür ein gutes Beispiel. Auf diese Weise wirkte der Völkerbund wie ein Katalysator, der aus einem Problem, das eine kleine Gruppe aus einem bestimmten Grund interessierte, eine potentiell global relevante Frage machte. Für die Ausnutzung dieses Bedeutungsgewinns suchten sich die Experten hingegen oft wieder andere, zuweilen handlungsfähigere Netzwerke. Auch für Edward Dent scheint dies der Fall gewesen zu sein. Nachdem er zunächst Mitte der 1920er Jahre eine wichtige Funktion in der neugegründeten Internationalen Gesellschaft für Neue Musik einnehmen konnte, war er 1927 auch in die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft involviert. Letztere setzte in vielen Punkten die Arbeit der Internationalen Musikgesellschaft fort. Sowohl die Internationale Gesellschaft für Neue Musik als auch die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft schienen geeigneter als der Völkerbund, die von Weingartner in seinem Bericht angedachten Projekte weiterzuverfolgen und im direkten Austausch mit den beteiligten Experten umzusetzen.

V COMMISSION INTERNATIONALE DES ARTS POPULAIRES

DER INTERNATIONALE VOLKSKUNST-KONGRESS IN PRAG (1928)

Die Commission Internationale des Arts Populaires (CIAP), die 1928 im Rahmen des ersten internationalen Volkskunstkongresses in Prag gegründet worden war, stellt einen Kontrapunkt zu den im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Aktivitäten der Subkommission für Literatur und Kunst dar. Während dort stabile Kooperationen mit Experten kaum realisiert wurden, handelte es sich hier um die Übernahme einer Völkerbundsinitiative durch Experten. Diese nutzten die Gelegenheit, ihrem Anliegen – der Volkskunstforschung – durch eine Anbindung an den Völkerbund grösseres Gewicht zu verschaffen. Die Kulturorganisationen des Völkerbunds stellte dieser Wunsch vor ein Dilemma. Sie mussten sich entscheiden, ob eine solche Affiliation in einem politisch brisanten Kontext wie der Volkskunde überhaupt möglich sei und ob die zu erwartenden Aktivitäten ein Aushängeschild für die Arbeit der CICI sein könnten. Besonders brisant wurde die Situation dadurch, dass es die Subkommission selbst gewesen war, die die Beschäftigung mit Volkskunst auf internationaler Ebene lanciert hatte.

Auf Initiative des französischen Volkskundlers Henri Focillon beschäftigte sich die Subkommission für Literatur und Kunst seit ihrer dritten Sitzung mit der Organisation mehrerer Veranstaltungen, die sich mit ‹Arts populaires› beschäftigen sollten. Der Begriff ‹Arts populaires› bietet heute einen breiten Interpretationsspielraum; im engeren Sinn bezieht er sich auf die materielle Volkskunst und wird dann auch häufig im Singular verwendet, im weiteren Sinn bezieht er immaterielle Kulturgüter mit ein. Übersetzt man den Begriff ins Deutsche, ergibt sich ein ähnliches Bild für Volkskunst und Volkskünste.[542] ‹Art populaire› kann darüber hinaus entweder auf westliche Völker bezogen sein, oder aber auch allgemein nichtindustrialisierte Völker einschliessen.[543] Die wissenschaftliche Beschäftigung mit

542 Felicitas Oehler: «Volkskunst», in: Historisches Lexikon der Schweiz, www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11192.php (29.2.2016) und www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11192.php (29.2.2016).

543 [Anonym]: «Art Populaire», in: Larousse. Encyclopédie, www.larousse.fr/encyclopedie/divers/art_populaire/81490 (29.2.2016).

der Volkskunst wurde zeitgenössisch häufig als Folklore bezeichnet, wobei sich die Bedeutung des Begriffs wandelte.[544]

Festzuhalten bleibt zunächst, dass es sich bei den von der Subkommission für Literatur und Kunst geplanten Aktivitäten um Veranstaltungen handelte, die sich mit Volkskunst als «Art populaire» beschäftigen sollten, also in erster Linie mit materieller Kultur. Als Kunsthistoriker betonte der Initiator Henri Focillon[545] von Beginn an die Bedeutung der Volkskunst für die bildenden Künste im Allgemeinen. Daher plante er als Mittelpunkt der Aktivitäten eine Ausstellung, die in erster Linie die Volkskunst der Gegenwart in den einzelnen Ländern präsentieren sollte.[546] In ihrer Konzeption erinnern die Pläne an eine Art Volkskunst-Weltausstellung, die auch Volkskunst aus Afrika und Asien einbezog.[547] Ein thematisch breiter wissenschaftlicher Kongress sollte die Ausstellung ergänzen und für die Gegenwart herausarbeiten, wie sich die bildenden Künste durch den Einfluss der Volkskunst weiterentwickeln und der Völkerverständigung dienen könnten.

> Le Congrès, qui serait préparé par des rapports préalables, serait consacré à l'étude 1) de toutes les manifestations d'art populaire dans les divers pays, dans le passé et de nos jours, y compris le costume, la chanson, la danse et le théâtre populaire. 2) des influences internationales, 3) de la contribution des arts populaires aux Beaux-Arts 4) de l'avenir de l'art populaire et de sa conciliation possible dans les arts décoratifs avec ses deux ennemies actuels, l'enseignement des académies et l'industrie. Une importance spéciale serait accordée à l'action que l'art populaire peut exercer sur l'intercompréhension des peuples.»[548]

---

544 Zur Verwendung des Begriffs im Kontext der CIAP vgl. Rogan: Inter-War Folk Art and Politics, 9. Zur Kontextualisierung internationaler Kooperation in diesem Bereich Rogan: Popular Culture and International Cooperation, 176–178.

545 Henri Focillon (1881–1943) war ein französischer Kunsthistoriker. Focillons Forschungsinteressen waren ausserordentlich breit. Nach einer Professur für Geschichte in Lyon erhielt er 1924 eine Professur für Mittelalterarchäeologie an der Sorbonne. 1925 wurde er Proffessor am neugegründeten Institut d'Art et du Moyen Age. Einer seiner Forschungsschwerpunkte war die «civilisation occidentale». Beim Ausbruch des Zweiten Weltkriegs war Focillon in den Vereinigten Staaten und blieb dort bis zu seinem Tod 1941. Lee Sorensen: «Focillon, Henri», in: Dictionary of Art Historians, https://dictionaryofarthistorians.org/focillonh.htm (29.2.2016).

546 «Dès à present, la Sous-Commission estime que, pour l'exposition, il faudrait se borner aux objets présentant un caractère nettement artistique, à l'exception de ceux n'ayant qu'un intérêt ethnographique ou folklorique.» C.I.C.I./L.A.2/P.V.2, Commission de Coopération Intellectuelle, Sous-Commission des Lettres et des Arts, Deuxième Session, 12.1.–13.1.1926, dodis.ch/48434. Dort wird auch die Unterscheidung zwischen Art populaire und Folklore deutlich.

547 «D'autre part, il serait désirable que cette exposition fût aussi universelle que possible et s'étendit non seulement aux objets fabriqués par la race blanche, mais encore aux arts populaires des races jaune et noire.» Ibid.

548 Ibid.

Beim Wechsel von der internen Instituts- und Kommissionsebene zur offiziellen Ebene der Völkerbundversammlung wandelte sich die Begründung für die Notwendigkeit des Anlasses. Während in der Subkommission sehr deutlich der persönliche Schwerpunkt Henri Focillons in der Kunstgeschichte erkennbar geworden war, ist hiervon im Bericht der CICI an den Völkerbundsrat kaum noch etwas zu lesen. Bemerkenswert ist die Kontextualisierung der Argumentation im wissenschaftlichen Bereich. Ungeachtet dessen, dass sich die Volkskunde als Disziplin durchaus schon entwickelt und sogar an den Universitäten etabliert hatte,[549] hoben die Initiatoren des Kongresses die Gründung einer systematischen Volkskunstwissenschaft besonders hervor:

> «Another undertaking of wide scope is that of the International Congress of Popular Arts. The object of this Congress is both scientific and social. It is to create systematically a science of popular arts which will serve to reveal the common property of mankind in such matters, to compile a list of the popular arts still existing and to indicate the methods by which they can be made to live and bear fruit in our modern industrialised world.»[550]

Sowohl der Völkerbundsrat als auch die Völkerbundversammlung unterstützten das Projekt und beauftragten das Institut, sich um die weitere Organisation zu kümmern. Hierzu gehörten die offiziellen Regierungseinladungen sowie die Einladungen an Institutionen und Experten, die eigentliche Organisation der Veranstaltung in Prag und die wissenschaftliche Vorbereitung.[551] Für die Einladungen wurde ein Komitee gegründet, dessen 26 Mitglieder Vertreter der tschechoslowakischen Regierung, der CICI, des Pariser Instituts und des Vorbereitungskomitees waren.[552] Das Institut in Paris konzentrierte seine Aktivitäten in erster Linie auf die wissenschaftliche Vorbereitung des Kongresses. Die Mitglieder der bereits erwähnten Vorbereitungskomitees trafen sich zwischen 1926 und 1928 regelmässig und korrespondierten in grossem Umfang mit dem Institut. Eine ihrer Hauptaufgaben war die Herstellung von Kontakten zu Ministerien oder anderen möglichen Teilnehmern in den jeweiligen Ländern. Insgesamt finden sich in den Archiven der UNESCO 59 nationale Korrespondenzdossiers.[553] In dieser Phase setzten die Organisatoren auf ihre Netzwerke. Die gewichtige Rolle lateinamerikanischer Länder lässt sich so beispielsweise auf die Initiative der chilenischen

---

549 Vgl. beispielsweise Christine Burckhardt-Seebass: «Zur Geschichte der Volkskunde (Kulturwissenschaft und Europäischen Ethnologie) an der Basler Universität», in: Universität Basel – seit 1460 unterwegs. Website zur Geschichte der Universität Basel, Basel 2010, www.unigeschichte.unibas.ch/cms/upload/FaecherUndFakultaeten/Downloads/Burckhardt-Seebass_Volkskunde.pdf (29.2.2016).

550 [Anonym]: «Work of the International Committee on Intellectual Co-Operation during its Ninth Plenary Session (A.25.1927.XII)», in: League of Nations Official Journal (1927), 1169.

551 Rapport de l'Institut sur le Congrès International des Arts Populaires, (G.16.1928.3) dodis.ch/48443.

552 Ibid.

553 Vgl. den Online-Katalog des UNESCO-Archivs in Paris: http://atom.archives.unesco.org/arts-populaires (29.2.2016).

Dichterin Gabriela Mistral[554] zurückführen, die als Mitarbeiterin des Instituts in Paris Listen mit möglichen Experten zusammengestellt hatte und den Kontakt zu diesen vermittelte.[555]

Mit den fortschreitenden Planungen stiegen die Befürchtungen, ein zu kleinteiliges Programm mit zu vielen Spezialthemen könnte weniger zur Völkerverständigung als vielmehr als Schlupfloch für nationalistische Propaganda genutzt werden.[556] Gerade diese müsste jedoch im Namen des Völkerbunds bekämpft werden.[557] In der Folge wurde die Frage der Beeinflussung des Kongresses im Sinne des Völkerbunds sehr umfassend und kontrovers diskutiert und verschiedene Szenarien entworfen. Als beste Lösung setzte sich schliesslich die aktive Beeinflussung des Kongressverlaufs durch: Eine grosse Anzahl von Repräsentanten des Völkerbunds sollte nach Prag reisen, vorweg Leitlinien für inhaltliche Fragen festlegen und spätestens in der Abschlusssitzung alles bisher Gesagte im Sinne des Völkerbunds auslegen, so dass aktiv über weitere mögliche Schritte entschieden werden könne. Zur Gewährleistung eines reibungsfreien Ablaufs, so der Wunsch der Kommissionsmitglieder, müsse eine starke Persönlichkeit den Vorsitz übernehmen. Diese Aufgabe wurde dem Schweizer Gonzague de Reynold anvertraut, der aus heutiger Sicht eher als Repräsentant einer national-zentrierten Weltanschauung gilt.[558]

In dieser Vorbereitungsphase standen die Mitglieder der Subkommission für Literatur und Kunst unter doppeltem Druck. Der Kongress in Prag war innerhalb ihrer institutionellen Aktivitäten eines der grösseren Projekte, das neben der Gründung des Internationalen Museumsbüros von der CICI und dem Völkerbund als erfolgreiche Aktivität verbucht werden sollte. Das Ziel war es, die Erforschung der Volkskunst als verbindendes statt trennendes Element zu etablieren. Der Prager Kongress kann daher nicht als ein gewöhnlicher wissenschaftlicher Kongress wahrgenommen werden, sondern muss immer auch unter dem Aspekt dieser Beeinflussung im Sinne des Völkerbunds betrachtet werden. Besonderes Gewicht

---

554 Gabriela Mistral, eigentlich Lucila Godoy Alcayaga (1889–1957), arbeitete zunächst als Lehrerin und etablierte sich gleichzeitig als Literatin. Seit der Gründung der CICI engagierte sie sich in verschiedenen Komitees, darunter im Institut international du cinématographe éducatif und seit 1936 im Comité Permanent des Lettres et des Arts. 1945 erhielt Mistral den Literaturnobelpreis.

555 Für einen Überblick über den Stand der Vorarbeiten in den kontaktierten Ländern vgl. dodis.ch/48443.

556 dodis.ch/48437. «D'autre part, ce Congrès doit fournir une occasion de développer les sentiments de fraternité alors que, bien souvent, les «arts populaires» sont le masque de revendications nationalistes et minoritaires.». Für eine Übersicht der Programmplanungen im Juni 1928 vgl. dodis.ch/48443.

557 «Il [Henri Focillon] apprécie très vivement les remarques de M. Destrée et il doit dire que dès le début, il a eu l'impression qu'en se rendant au Congrès on allait, en quelque sorte, à un combat contre le particularisme, au nom de la Société des Nations.» dodis.ch/48437.

558 dodis.ch/48437. Vgl. Aram Mattioli: Zwischen Demokratie und totalitärer Diktatur. Gonzague de Reynold und die Tradition der autoritären Rechten in der Schweiz, Zürich 1994.

bekommt diese Konstellation, wenn man sie in Bezug setzt zu den wissenschaftlichen Teilnehmern, die nach Prag gekommen waren, um sich fachlich auszutauschen. Denn der Kongress, der nach verschiedenen Verzögerungen und Terminverschiebungen schliesslich vom 8. bis zum 13. Oktober 1928 in Prag stattfand, stiess auf grosses Interesse.

Die überlieferte Teilnehmerliste umfasst elf Seiten und lässt Rückschlüsse auf die institutionelle Zusammensetzung der Teilnehmenden zu.[559] Insgesamt wurden mehr als 160 Personen aufgeführt, die sich aufteilten in Mitglieder des zentralen Organisationskomitees (6), Delegierte der CICI (2), Delegierte der Subkommission (5), einen Repräsentanten der nationalen Delegationen des Pariser Instituts, zwei Repräsentanten des Völkerbundsekretariats, einen Vertreter der ILO, 18 Delegierte verschiedener nationaler Komitees für geistige Zusammenarbeit (Bulgarien, Griechenland, Ungarn, Japan, Polen), 43 staatliche Delegierte[560], drei Delegierte des Pariser Instituts sowie 92 Teilnehmer ohne offizielle Mission, hierzu gehörten auch Vertreter der Staaten, die zu diesem Zeitpunkt keine Mitglieder des Völkerbunds waren, beispielsweise die USA und die Sowjetunion.[561] Die ursprüngliche Überlegung, die Programmstruktur des Kongresses nach Kontinenten aufzuteilen, war im Vorfeld aufgegeben und durch eine Gliederung in inhaltliche Sektionen ersetzt worden. Die fünf Bereiche widmeten sich allgemeinen historischen und methodologischen Fragen (Sektion 1), plastischer Kunst aus Holz, Metall, Keramik und Glas (Sektion 2), plastischer Kunst aus Tuch, Korb, Papier und ähnlichem Material (Sektion 3), der Musik (Sektion 4) sowie Tanz und Theater (Sektion 5).[562]

Während des Kongresses wurden von den Teilnehmenden verschiedene Wünsche und Resolutionen diskutiert und erarbeitet, über die in den Schlusssitzungen am 12. und 13. Oktober in ihren finalen Varianten abgestimmt wurde. Nachdem von mehreren Seiten der Wunsch geäussert worden war, die Arbeit des Kongresses in einer internationalen Organisation auf Dauer festzuschreiben, gründeten die Delegierten direkt vor Ort in Prag die Commission Internationale des Arts Populaires. Das Gründungsdokument sah vor, dass alle auf dem Kongress vertretenen Nationen einen Delegierten für die internationale Organisation wählen, woraus sich wiederum ein Büro von fünf Mitgliedern konstituieren sollte. Die genaueren Details wären dann zu einem späteren Zeitpunkt zu regeln. Zusätzlich riefen die Unterstützer der Organisation direkt vor Ort zur Gründung nationaler Komitees für Volkskunst in den vertretenen Ländern auf. Noch am Abend des 12. Oktober wurden schliess-

559 LoN Archives, 5B/399/7883, A.P./Plénière/1, Liste de Congressistes, 8.10.1928.

560 Diese kamen aus Deutschland (2), Österreich (7), Belgien (1), Canada (2), Chile (1), Ägypten (2), Ecuador (1), Spanien (2), Estland (1), Frankreich (2), Lettland (2), Norwegen (2), Niederlande (7), Polen (2), Rumänien (5), Brasilien (1), Ungarn (5), Schweiz (3).

561 Diese kamen aus Deutschland (5), Belgien (1), USA (5), Rumänien (6), Dänemark (4), Spanien (5), Frankreich (7), Grossbritannien (13), Italien (1), Japan (1), Lettland (1), Niederlande (3), Polen (21), Portugal (1), Russland [sic!] (3), Schweden 5), Schweiz (2).

562 dodis.ch/48452.

lich 23 nationale Vertreter bestimmt und die Mitglieder des Büros gewählt.[563] Diese waren: Arthur Haberlandt (Österreich)[564], Jiří Horák (Tschechoslowakei)[565], Gustave Julien (Frankreich)[566], Otto Lehmann (Deutschland)[567] und Joseph Schrijnen (Niederlande)[568].

Liest man ausschliesslich dieses Protokoll, so wäre die Gründung der CIAP nichts anderes gewesen, als eine der vielen Gründungen internationaler Organisationen zu dieser Zeit: Ein Zusammenschluss zivilgesellschaftlicher Experten – es wurde innerhalb der CIAP zu diesem Zeitpunkt kein Unterschied gemacht, ob ein Teilnehmer offizieller staatlicher Delegierter war oder nicht –, die sich, aufgeteilt in nationale Untersektionen, einem bestimmten Thema widmeten. Allerdings blieb es nicht bei dieser ursprünglichen Formulierung. Schon im Dezember 1928 zirkulierte eine gedruckte Variante der Resolution, in der gleich der erste Artikel um einen wichtigen Satz ergänzt worden war:

> «Il est créé une Commission Internationale des Arts Populaires, comme suite au premier Congrès international des Arts Populaires convoqué à Prague par la Société des Nations. Cette Commission restera en contact avec la Commission de Coopération intellectuelle et avec l'Institut international de Paris.»[569]

Es ist nicht genau nachvollziehbar, auf welchem Weg dieser zusätzliche Satz seinen Weg in die folgenden Publikationen gefunden hatte. André Dezarrois, ein franzö-

---

563 LoN Archives, 5B/399/7883, Annexe au Procès-Verbal de la Séance de Clôture [13.10.1928].

564 Arthur Haberlandt (1889–1964) war ein österreichischer Volkskundler mit einem Schwerpunkt im Bereich der vergleichenden europäischen Volkskunde. 1926 erschien sein Buch «Volkstümliche Kultur Europas in ihrer geschichtlichen Entwicklung». Leopold Schmidt: «Haberlandt, Arthur Ludwig Wolfgang», in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), 393 f., www.deutsche-biographie.de/pnd101306733.html (29.2.2016).

565 Jiří Horák war ein wichtiger Vertreter der tschechoslowakischen Volkskundler. 1927 wurde er ordentlicher Professor an der Karls-Universität in Prag und leitete das Seminar für slawische Literaturgeschichte und das slawische Seminar.

566 Gustave Julien (1875–1936) arbeitete zunächst als Übersetzer, später in der Verwaltung französischer Kolonien. Nachdem er 1922 in den Ruhestand versetzt wurde, beschäftigte er sich intensiv mit der madagassischen Kultur und lehrte an der École Coloniale in Paris.

567 Otto Lehmann (1865–1951) war von 1899 bis 1931 Leiter des Altonaer Museums und entwickelte dort neue Ansätze zur Museumspädagogik, die auch volkskundliche Objekte, darunter verschiedene Bauernstuben, einschloss. Vgl. Torkild Hinrichsen (Hg.): In Ottos Kopf. Das Altonaer Museum 1901 bis 2001 und das Ausstellungskonzept seines ersten Direktors Otto Lehmann, Hamburg 2001.

568 Joseph Schrijnen (1869–1938) war Linguist und Volkskundler. Nach dem Ersten Weltkrieg war er an der Gründung der Katholischen Universität Nijmegen beteiligt, deren erster Rektor er 1923 wurde. Neben seinem Engagement in der CIAP war er auch innerhalb internationaler Linguistennetzwerke sehr gut vernetzt. Vgl. Chr. A. E. M. Mohrmann: «Schrijnen, Joseph Charles François Hubert (1869–1938)», in: Biografisch Woordenboek van Nederland [Version: 12.11.2013]: http://resources.huygens.knaw.nl/bwn/BWN/lemmata/bwn4/bwn1/schrijnenjcfh (29.2.2016).

569 Premier congrès international des arts populaire. Résolutions et vœux, Fontenay-aux-Roses 1928, 1.

sischer Museumsexperte, hatte während des Kongresses in der siebten Sitzung der ersten Sektion angemerkt, «qu'il serait naturel que la Commission de Coopération Intellectuelle, soit chargée du contrôle de cette organisation.»[570] Georges Oprescu, der anwesende Sekretär der CICI, reagierte jedoch sehr zurückhaltend und verwies darauf, dass man darüber unbedingt noch mit den entsprechenden Stellen diskutieren müsse, weil der Völkerbund bisher nur für staatliche Organisationen das Patronat übernommen habe. Aber, so Oprescu, man werde mit Sicherheit eine zufriedenstellende Lösung finden.[571]

Eher das Gegenteil war der Fall. In den folgenden Jahren sollte die CIAP die CICI, das Pariser Institut und insbesondere die Subkommission für Literatur und Kunst noch intensiv beschäftigen. Die CIAP stellte diese Organisationen vor folgendes Problem: Sollte sie den Erfolg der CIAP weiterhin nutzen und auch als Ergebnis ihrer Arbeit darstellen, oder aber – aufgrund des ungeplanten Zustandekommens der CIAP – diese völlig ablehnen?[572]

Für die Sitzung vom Juli 1929 hatte die CIAP der Subkommission bereits einen ersten Statutenentwurf vorgelegt, der eine räumliche[573] und finanzielle[574] Angliederung an das Institut vorsah. Auch der Bericht des Instituts an die Subkommission fasste die wichtigsten Ergebnisse des Kongresses, darunter auch die problematische Gründung der CIAP, zusammen.[575] Es folgte eine lange Diskussion innerhalb der Subkommission, wie mit dieser Organisation umzugehen sei, die sich auf dem ersten von der CICI organisierten Kongress ganz ohne deren vorherige Einwilligung gegründet hatte. Die Mitglieder der Subkommission versuchten mit Hilfe einer sehr zurückhaltenden Resolution den Vorstand der CIAP darauf hinzuweisen, dass eine Angliederung in dieser Form nicht möglich sei.[576] In der Folge wurden

---

570 LoN Archives, 5B/399 Popular Arts – General, A.P./Section 1/P.V.7.

571 Ibid.

572 Vgl. Rogan: Inter-war Folk Art and Politics, 11–14.

573 Il est crée au siège de l'Institut national [sic!] de Coopération intellectuelle une Commission internationale des arts populaires qui doit rester en contact permanent avec la Commission et l'Institut International de Coopération Intellectuelle», Rapport de l'Institut sur le Congrès International des Arts Populaires de Prague. Annexe B. Projet de Statutes de la Commission Internationale des Arts Populiares, dodis.ch/48442.

574 «La gestion des ressources financières de la C.I.A.P. est confiée à l'Institut International de Coopération Intellectuelle.». Ibid.

575 Ibid.

576 «La Sous-Commission constate avec la plus vive satisfaction la réussite du premier congrès international des arts populaires qui s'est tenu à Prague en octobre 1929. Elle est heureuse d'enregistrer la création d'une Commission internationale des arts populaires destinée à veiller à la réalisation des vœux exprimés par ce Congrès, étant entendu que les conditions statuaires de cette Commission seront fixées par la Commission internationale de coopération intellectuelle quand sa vie et son fonctionnement seront assurés par des contributions régulières. Elle suivra avec une sympathique attention les travaux de cette Commission et souhaite que l'Institut international de Coopération intellectuelle les seconde dans toute la mesure du possible.» dodis.ch/48438.

unterschiedliche Szenarien diskutiert, die zeitlich mit der Restrukturierung des Instituts zusammenfielen. Der Vorschlag, die CIAP dem Internationalen Museumsbüro anzugliedern, wurde von beiden Seiten abgelehnt. 1931, und somit nach der Restrukturierung der Organisation für geistige Zusammenarbeit, stimmte das neugegründete Executive Committee der CICI dem Anschluss der CIAP an die Organisationen für geistige Zusammenarbeit zu. Konkret sollte ein Mitarbeiter des Instituts Mitglied des Bureaus der CIAP werden und die Jahressitzung des Bureaus organisieren. Diese Abmachung sollte für fünf Jahre gelten. Intern wurde die CIAP den Komitees gleichgestellt, die eine längere Laufzeit hatten und sich mit Fragen über mehrere Jahre hinweg beschäftigten.[577] Bis zur Reform des Instituts hatte Richard Dupierreux, Leiter der Sections Artistiques des Instituts, gleichzeitig die Position des Generalsekretärs der CIAP inne.

Parallel zu diesen institutionellen Anfangsschwierigkeiten hatte sich das Arbeitsprogramm der CIAP von den ursprünglich für den Kongress vorgesehenen Inhalten weg entwickelt. Zwar stand emblematisch immer noch im Mittelpunkt, dass man mit der Arbeit das gegenseitige Verständnis der Völker fördern wollte, jedoch lag das Interesse der Mitglieder der CIAP deutlicher auf der wissenschaftlichen Erforschung der Volkskunst der Vergangenheit als auf deren gegenwärtigem und insbesondere zukünftigem Status, wie dies die Initiatoren des Kongresses geplant hatten.

Die schwierige Integration der CIAP steht im Gegensatz zum sonst von Seiten des Pariser Instituts angesprochenen Problem der Rekrutierung geeigneter Experten. Der ausgeprägte Formalismus des Völkerbunds verlangsamte die Integration der CIAP. Als die formale Anbindung abgeschlossen war, war der Aktionismus der Experten bereits stark zurückgegangen. So durfte beispielsweise das erste Treffen der CIAP nach dem Kongress in Prag nicht Kongress genannt werden, sondern musste Vollversammlung heissen, weil ein offizieller Kongress die offizielle Zustimmung der CICI benötigt hätte. Ausserdem musste die Mitgliederstruktur den Wünschen aus Genf und Paris angepasst werden. Durfte in Paris noch je ein beliebiger Delegierter eines teilnehmenden Landes Mitglied werden, so legten die 1929 auf der zweiten Vollversammlung in Rom beschlossenen Statuten fest, dass dies nur noch Repräsentanten offizieller nationaler Komitees für Volkskunst oder staatlichen Delegierten erlaubt sei.[578] Die Vorbereitungen für die geplante grosse

577 [Anonym]: «Work of the International Committee on Intellectual Co-Operation during its Thirteenth Session. Report of the Committee, submitted to the council on September 4th, 1931», in: League of Nations, Official Journal (November 1931), 2125.

578 Commission Internationale des Arts Populaires: «Statuts de la C.I.A.P.», in: Conférence de la Commission Internationale des Arts Populaires. Première Session Plénière, Rome, 25–31 Octobre 1929-VIII [sic!]. Documents, Rom 1929, hier 42. Den Aufruf zur Gründung nationaler Komitees unterstreicht ein im Rahmen einer Sitzung des Bureaus der CIAP im Januar 1929 formulierter Aufruf, vgl. Commission Internationale des Arts Populaires. Constitution des Commissions Nationales des Arts Populaires, C.I.A.P.5.1929, dodis.ch/48441. Für eine Auflistung der 1929 bestehenden nationalen Komitees vgl. dodis.ch/48443.

Volkskunstausstellung in Bern gerieten ebenfalls zunächst ins Stocken und wurden 1939 nach mehreren Verschiebungen ganz eingestellt.

Im Gegensatz zu den anderen Aktivitäten der Subkommission beziehungsweise später des Comité Permanent, die beide eine thematisch breite, aber teilweise auch eurozentrische Agenda hatten, stand die CIAP konkret für eine Volkskunst, deren Konzept beinhaltete, dass jedes Land über eine solche verfügen musste. Mit dem Kongress in Prag hatte eine greifbare und inhaltlich ausgelastete Veranstaltung den Startpunkt der Aktivitäten markiert. Ausserdem war der Zugang zur Organisation zunächst ohne staatliche Unterstützung möglich beziehungsweise es bestand die Option, nationale Kommissionen für Volkskunde zu gründen. Dementsprechend spielten die Volkskunstexperten eine wichtige Rolle für das Zustandekommen der Organisation. Es lag in ihrem Interesse, dass mithilfe einer internationalen Organisation disziplinäre Mindeststandards durchgesetzt und möglichst international verbreitet werden konnten. Eine derart standardisierte Herangehensweise an Volkskunstforschung sollte Zugänge zur vergleichenden Forschung und damit zur besseren Kenntnis von grenzüberschreitenden Gemeinsamkeiten und Unterschieden eröffnen. Da die Erforschung von Volksmusik zum Zeitpunkt der Gründung der CIAP schon gut etabliert war, konnten hier rasch konkrete Projekte in die Wege geleitet werden. Auf dieser thematischen Ebene war auch die Subkommission für Literatur und Kunst für eine Kooperation zu gewinnen, da sich so eine neue Möglichkeit ergab, sich im bisher wenig erfolgreichen musikalischen Bereich zu profilieren. Im folgenden Unterkapitel sollen die musikalischen Aktivitäten des Kongresses in Prag sowie die anschliessende Zusammenarbeit zwischen CIAP, der Subkommission für Literatur und Kunst sowie dem Institut in Paris näher betrachtet werden.

DER VÖLKERBUND ALS AKTEUR DER VOLKSLIEDFORSCHUNG

Der Volksmusik war in Prag eine eigene Sektion gewidmet, die sich in drei Untergruppen aufteilte. Im Mittelpunkt von Gruppe A standen Fragen nach Bibliographie, Methode und allgemeinen Überlegungen, Gruppe B beschäftigte sich mit Technologien und Gruppe C mit nationalen und regionalen Bibliographien.[579] Aufgrund des internationalen Engagements des Völkerbunds im Vorfeld des Kongresses war tatsächlich ein vergleichsweise globales Forum zustande gekommen. Die Referenten kamen nicht nur aus allen Teilen Europas (Deutschland, Spanien, Ungarn, Österreich, Bulgarien, Grossbritannien, Niederlande, Polen, Schweden, Tschechoslowakei, Ukraine, Norwegen) und den USA, sondern auch aus Südamerika (Chile, Ecuador, Guatemala) beziehungsweise Asien (Japan und Java[580]). Wäh-

579 Annexe, Liste des communications à la date du 15 juin 1928, Annexe au Rapport de l'Institut sur le Congrès International des Arts Populaires, dodis.ch/48452.

580 Java war doppelt vertreten: durch den niederländischen Delegierten Jaap Kunst und den javanesischen Literaten Noto Soeroto. Teilweise ist nicht ganz nachzuvollziehen, welche der Referate wirklich gehalten wurden. Während Kunst im Programm erschien, wurde Soeroto im

rend die europäischen Referenten heute zu den bekannteren älteren Vertretern der musikalischen Volkskunde und Ethnologie gezählt werden (Béla Bartók, Jaap Kunst, Marjorie Kennedy-Fraser[581], Sigurd Erixon[582]), gelten insbesondere die Teilnehmer aus Südamerika als wichtige Personen für die Begründung einer nationalen Musiktradition in ihren Herkunftsländern (Pedro Humberto Allende[583], Sixto María Durán Cárdenas[584], Jesús Castillo[585]).

Als Ergebnis der Verhandlungen innerhalb der Sektion wurden mehrere Resolutionen und Wünsche formuliert.[586] So sollte künftig eine internationale Radiosendung auf die Rolle des Volkslieds aufmerksam machen. Besonders wichtig war der Wunsch Béla Bartóks, der explizit zur wissenschaftlichen Erforschung des Volkslieds und zu diesem Zweck zur Gründung einer Fachstelle für Volksmusik im Rahmen der Organisation für geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds aufrief.[587]

Protokoll aufgeführt. LoN Archives, 5B/399 Popular Arts – General, A.P./Section 4/P.V.4, Procès-verbal provisoire de la quatrième séance tenue à Prague le mercredi 10 octobre 1928, à 10h30.

581 Marjorie Kennedy-Fraser (1857–1930) war eine schottische Volksliedsammlerin und -sängerin. Sie sammelte insbesondere die Musik der Hebriden. H. C. Colles. Vgl. Frank Howes: «Kennedy-Fraser, Marjorie», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

582 Sigurd Erixon (1888–1968) war der wichtigste Vertreter der schwedischen Volkskunde seiner Zeit. Einer seiner Arbeitsschwerpunkte war die Architekturgeschichte. Besonderen Einfluss gewann er auch durch seine weiten internationalen Netzwerke. Vgl. Rogan: From Rivals to partners, 276–279.

583 Pedro Humberto Allende (1885–1959) war ein chilenischer Komponist und Volksliedforscher. Nach seinem Studium in Chile und Frankreich arbeitete er in Chile für das Erziehungsministerium, um die Qualität des Musikunterrichts zu verbessern. Ab 1928 unterrichtete er Komposition am nationalen Konservatorium. Zusammen mit der Schallplattenfirma RCA Victor veröffentlichte er die erste Aufnahme aurakanischer Musik. Vgl. Juan Orrego-Salas: «Allende, Pedro Humberto», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

584 Sixto María Durán Cárdenas (1875–1947) war ein ecuadorianischer Pianist, Komponist und Rechtsanwalt. Er leitete mehrmals das nationale Konservatorium und widmete sich ab 1918 verstärkt dem Komponieren.

585 Jesús Castillo (1877–1946) sammelte Volkslieder in Guatemala und verwendete diese auch in seinen eigenen Kompositionen, zum Beispiel der Obertura Indigena, www.youtube.com/watch?v=ywK6MRs6n-k (29.2.2016). Später auch in seiner Oper Quichè Vinak. Castillos Werke wurden ausserdem von der Panamerican Union publiziert. Daneben unterrichtete Castillo am Konservatorium. 1944 veröffentliche Castillo einen Aufruf an junge Komponisten seines Landes, für ihre Musik einheimische Melodien und Instrumente zu verwenden. Vgl. Jesús Castillo, Alfonso Arrivillage Cortés: «A los jóvenes compositores nacionales», in: Tradiciones de Guatemala 66 (2006), 113–126. 1977 erschien ein Nachdruck einer Volksliedsammlung. Vgl. Jesús Castillo: La musica maya quiché: región de Guatemala: recuento de la primera investigación etnofonística de Guatemala, Guatemala 1977. Dieter Lehnhoff: «Castillo, Jesús», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

586 dodis.ch/48442.

587 «Le Congrès juge nécessaire la création par la Commission Internationale des Arts Populaires et dans le cadre de l'Organisation de Coopération intellectuelle d'un office qui aurait pour mission de coordonner tous les efforts poursuivis pour assurer l'étude scientifique de la

Hubert Pernot[588], Leiter des Pariser Musée de la Parole et du Geste, setzte sich in ähnlicher Weise für die Aufzeichnung des Volkslieds ein. Auch er sah es als beste Lösung an, diese Aufgabe dem Völkerbund anzuvertrauen.[589]

Im Mai 1929, noch lange bevor die Frage der Affiliation der CIAP geklärt war, begann Richard Dupierreux, der zu diesem Zeitpunkt sowohl Sekretär der CIAP als auch Leiter der Sektion für künstlerische Zusammenarbeit des Instituts war, im Namen des Institutsdirektors Luchaire Sondierungen für die Gründung der geplanten internationalen Organisation für das Volkslied aufzunehmen. Diese gestalteten sich erneut schwierig. Wieder wurde viel korrespondiert, und am Ende stand der Vorschlag, die Sache zunächst nicht weiterzuverfolgen, da es – so Dupierreux – an Experten fehle, und die Korrespondenzpartner meist Experten empfehlen würden, die keine seien.[590] Dieser internen Begründung stehen Briefe externer Kooperationspartner gegenüber, die einmal mehr darauf hindeuten, dass das Argument der fehlenden Experten eine gern benutzte Ausrede gewesen zu sein scheint. Die beteiligten Volkskundler plädierten nämlich dafür, die Kräfte zu bündeln und zunächst die Gründung der CIAP erfolgreich abzuschliessen, bevor sie die Arbeit an der Organisation für Volksmusik starteten.[591]

---

chanson populaire. Il procéderait, selon la méthode scientifique, à l'édition d'une bibliographie des études parues sur la musique populaire et se préoccuperait de la rédaction d'un bulletin consacré au folklore musical.» dodis.ch/48442. Dort ist auch eine Einschätzung des Instituts enthalten. Interessant ist hier die Formulierung im Hinblick auf eine Angliederung an den Völkerbund: Bartóks Formulierung erwähnt nur, dass die Musikorganisation im Rahmen des Völkerbunds durchgeführt werden soll, dass die CIAP mit diesem in Verbindung stehen sollte, wird nicht erwähnt.

588 Christophe Charle: «Pernot, Hubert», in: Les Professeurs de la Faculté des Lettres de Paris. Dictionnaire biographique 1909–1939, 2, Paris 1986, 168–170. Zum Musée de la Parole et du Geste, vgl. Pascal Cordereix: «Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale. Entre science, propagande et commerce», in: Vingtième Siècle. Revue d'histoire 92 (2006), 47–59.

589 «La plupart des chants et mélodies populaires sont en voie de disparition. Leur conservation est d'une grande importance pour la Science et pour l'Art. Le Congrès recommande instamment aux divers gouvernements de faire procéder à leur enregistrement phonographique dans le plus court délai possible. Les notations, si parfaites qu'elles soient, ne sauraient remplacer l'enregistrement phonographique. Ce dernier doit se présenter sous forme de disque et non de cire [Walze]. Il sera crée, à la suite du premier Congrès des Arts Populaires tenu à Prague et en liaison avec la Commission internationale des Arts Populaires, une Société internationale de la musique populaire, dont le but sera de favoriser et de coordonner les efforts en vue de l'enregistrement et de la publication de ces chants et mélodies. LoN Archives, 5B/399 Popular Arts – General, premier Congrès International des Arts Populaires, Résolutions et Vœux. Adoptés en séance plénière les 12 et 13 octobre 1928.

590 UNESCO Archives, F.IX.76, Enquête en vue de la création d'une Société internationale de la musique populaire.

591 Vgl. UNESCO Archives, F.IX.76, Beispielsweise: Copy of an extract from a letter from the American Folk Dance Society an Richard Dupierreux, 24. Mai 1929.

Anfang der 1930er Jahre bot das zeitlich parallel laufende Schallplattenprojekt des Instituts eine Möglichkeit, die Frage des Volkslieds wieder auf die Tagesordnung zu setzen. Eine wichtige Aufgabe hatte in diesem Prozess der ungarische Komponist László Lajtha. Er hatte bereits am Kongress in Prag teilgenommen und sich in der Folgezeit in der CIAP mit Fragen der musikalischen Aufnahme beschäftigt. Es ist anzunehmen, dass er aufgrund dieser Vorarbeiten im Rahmen der CIAP in das Schallplattenkomitee berufen worden war. Dort betonte er mehrfach, dass die CIAP bereits Arbeiten im Bereich der Sammlung von Informationen zu Schallplattenaufnahmen im volksmusikalischen Bereich angeregt hätte.[592] Diese könnten, so Lajtha, im Rahmen des geplanten grösseren Projekts zur Schallplattenverzeichnung einen möglichen ersten Baustein bilden. Die Mitglieder des Bureaus der CIAP wiederum begrüssten die Vorschläge des Schallplattenkomitees zur Gründung der nationalen Diskotheken und des zentralen Schallplattenkatalogs. Des Weiteren beauftragten sie Lajtha, sich um die Anliegen des Volksmusikprojekts zu kümmern. Hierzu sollte er bei der Erstellung der Umfrage zur Situation der Volksliedforschung und der Planung einer eigenen Zeitschrift eng mit dem Institut zusammenarbeiten und das Bureau über die Fortschritte informieren.[593] 1934 wurde die Studie zur Situation der Volksliedforschung fertig gestellt und erschien in der Reihe der «Dossiers de la Coopération Intellectuelle» unter dem Titel «Musique et chanson populaires».[594] Im Vorwort, das Lajtha verfasst hatte, betonte er, dass sich im Rahmen der CIAP ein Büro gebildet habe, das direkt mit dem Pariser Institut zusammenarbeite und erwähnte auch die Arbeiten des Comité Permanent im Bereich der Tonaufnahmen. Aufgrund dieser Initiativen sei es das Institut gewesen, das die Umfrage realisiert habe.[595] Auch das Institut betonte, dass der Vorschlag zur Studie von der CIAP gekommen sei, die Durchführung aber beim Institut gelegen habe.[596] Die Umfrage stiess auf reges Interesse, so dass nach einem ersten Band mit 18 Beiträgen, 1939 ein zweiter Band mit 12 weiteren folgte.[597]

---

592 LoN Archives, 5B/5757 Music, Collections de musique enregistré. Correspondance diverse, Procès-Verbal de la Réunion du Comité d'Experts pour la Musique Enregistrée, 21–22 décembre 1931.

593 UNESCO Archives, Documents, C.I.A.P.4.1932, Resolution sur la création d'un institut de la chanson et de la musique populaires.

594 Institut International de Coopération Intellectuelle (Hg.): Musique et chanson populaire (Dossier de la Coopération intellectuelle), Paris 1934.

595 «Tous ce projets et motions énoncés par différentes organisations de caractére souvent similaire, furent réunis et systématiquement étudiés par l'Institut International de Coopération Intellectuelle qui s'efforça d'y donner un commencement de réalisation.» Lajtha: «Préface», in: Musique et chanson populaires (Dossier de la Coopération Intellectuelle), Paris 1934, 9.

596 «En présentant les résultats d'étude entreprise sur la demande de la Commission internationale des Arts Populaires, l'Institut International de Coopération Intellectuelle tient à remercier très sincèrement toutes les personnalités ayant apporté leur précieuse contribution à ce volume.» Musique et chanson populaires, 27.

597 Institut International de Coopération Intellectuelle (Hg.): Folklore Musical (Dossier de la Coopération intellectuelle), Paris 1939.

Das Verhältnis zwischen nationaler Musik und internationalem Austausch im Bereich des Volkslieds wurde von Lajtha gleich zu Beginn des Vorworts inhaltlich begründet:

> «Or, cette tâche spécifiquement nationale exige elle aussi une comparaison internationale. En effet, dans la musique de chaque peuple s'infiltrent, à la suite de migrations, de guerres, de colonisation, d'échanges commerciaux, de relations religieuses, de rapports de voisinage, des éléments étrangers que seule la comparaison du folklore international permet de démêler. On peut donc dire que cette science, la plus nationale entre toutes, est en même temps, la plus internationale, puisque toutes ses constatations supposent une perspective internationale. La comparaison internationale est la seule base sûre non seulement pour déterminer les types nationaux, mais aussi pour élucider les problèmes chronologiques ou l'évolution de certains éléments stylistiques de la musique populaire.»[598]

Ein wichtiger Aspekt der internationalen Zusammenarbeit sei demnach die Gelegenheit zum Vergleich, der es ermögliche, nationale Besonderheiten herauszufiltern, aber auch dafür genutzt werden sollte, Gemeinsamkeiten und Entwicklungen nachzuzeichnen.[599] Mit seinem Plädoyer für den standardisierten Vergleich knüpfte Lajtha an Traditionen der vergleichenden Musikwissenschaft an, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Erich von Hornbostel entwickelt worden waren und die bereits im Kapitel über die Internationale Musikgesellschaft skizziert wurden.[600]

Dass Lajtha mit seinem Plädoyer für einen vergleichenden Ansatz auch die damit verbundene Hinwendung zu physikalischen statt philologischen Hilfsmitteln einbezog, wird nur wenige Zeilen später deutlich, wenn er auf die Defizite der Notation hinweist und zu den Vorteilen der Tonaufnahme zählt, dass diese mit Hilfe physikalischer Apparate im Hinblick auf Tonhöhe und Rhythmus hin untersucht werden können.[601] In den folgenden Zeilen machte Lajtha genaue Angaben, welche Aspekte beachtet werden müssten, um auf diesem Weg wissenschaftlich verwertbare Ergebnisse zu erhalten. Im Mittelpunkt stand das Bemühen, Aufführung und Interpret möglichst genau zu erfassen. Hierzu gehörten die Wahl des

---

598 Ibid., 9 f.

599 Insbesondere die musikalischen Volkskundler der mittel- und osteuropäischen Länder, die innerhalb der CIAP aktiv waren, legten nach dem ersten Weltkrieg ein besonderes Augenmerk auf diese Mittel der Inklusion und Exklusion, vgl. dazu beispielsweise den Briefwechsel zwischen Constantin Brăiloiu und Béla Bartók. László Ferenc: «Constantin Brăiloius Briefe an Béla Bartók», Paper im Rahmen der Konferenz «Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa 2003», www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft/musikerbriefe/4_LAszloEd.pdf (29.2.2016). Id.: «Bartók-Briefe aus dem Nachlaß von Constantin Brăiloiu», in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 40 (1999), 391–457.

600 Etwa zur gleichen Zeit wie Lajthas Studie erlebte die vergleichende Musikwissenschaft mit aussereuropäischem Schwerpunkt eine kurze Renaissance. Wichtig in diesem Zusammenhang war die Gründung der Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft 1933 in Berlin, die von 1933 bis 1935 von der Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients herausgegeben wurde.

601 Musique et chanson populaires, 11.

bestmöglichen finanzierbaren Aufnahmegeräts, die Konservierung der Aufnahme und die Aufnahme vor Ort im sozialen Umfeld des Sängers, das nicht verändert und möglichst genau beschrieben werden sollte. Komplizierter war die Frage nach der Definition dessen, was überhaupt aufgenommen werden sollte, und damit verbunden die Frage nach einer Definition des Volkslieds. Lajtha verortete die besondere Eigenschaft der Volksmusik in ihrer Anpassungsfähigkeit, die Raum für individuelle Variationen lasse und externe Einflüsse integrieren könne, ohne ihre stilistischen Grenzen zu überschreiten. Sollte dieser Charakter der Anpassungsfähigkeit durch einen Wandel des Brauchtums gestört werden, so hätte dies auch Folgen für das Bestehen des Volkslieds. Um aber die stilistischen Trennungen, die über Variation und Anpassungen hinausgingen, zu erkennen, sei die Möglichkeit zum Vergleich nötig, da «aucun problème national ne peut être abordé sans que la matière comparable nécessaire ne soit au préalable à la disposition du chercheur.»[602] Dementsprechend sollte der publizierte Band ein erster Schritt zur systematischen Erfassung von Informationen über bestehende Sammlungsprojekte, deren Inhalt und indirekt auch deren wissenschaftliche Relevanz sein.

Um ein Bild von der Situation in den verschiedenen Ländern zu erhalten, war ein Fragebogen entworfen und an die Kooperationspartner geschickt worden, der insgesamt neun Themenbereiche abfragte. Die ersten drei Punkte beschäftigten sich mit staatlichen, wissenschaftlichen und privaten Sammlungsinstitutionen und deren inhaltlichen und geographischen Schwerpunkten. In den folgenden beiden Fragen sollten die konkreten Bestände der Sammlungen angegeben und Informationen zu den jeweiligen Transkriptionen mitgeteilt werden. Frage sechs und sieben forderten dazu auf, bibliographische Angaben zu Noteneditionen und wissenschaftlicher Literatur zu machen. Die Verzeichnung der Aufnahmeorte auf einer Karte war Bestandteil der achten Frage. Abschliessend sollten Experten genannt werden, die sich mit der Sammlung von Volksliedern in diesem Land beschäftigten.[603]

Die Bedeutung der disziplinären Standardisierung wird im vierten Punkt des Fragebogens besonders deutlich. Neben einer rein quantitativen Abfrage des Umfangs der Bestände war besonders der Aufnahmeprozess von grossem Interesse. Relevant war, ob die Aufnahmen von Spezialisten nach wissenschaftlichen Methoden gemacht wurden und wo sie gemacht wurden, ob in einem Aufnahmestudio oder im direkten Umfeld des Vortragenden. Explizit wurde ausserdem gefragt, ob auf Volksmusik spezialisierte Musikwissenschaftler dabei waren und ob diese bereits Transkriptionen in «notation usuelle» angefertigt hätten.[604] Insgesamt wird der wissenschaftliche Referenzrahmen einer sich zunehmend etablierenden europäischen Volkskunde erkennbar, die über eine «notation usuelle» verfügte und in der es Musikwissenschaftler gab. Sollte keine wissenschaftliche Edition vorhanden

602 Ibid., 21.

603 Ibid., 25 f.

604 Ibid., 25.

sein, konnte als Notlösung eine solche angegeben werden, die harmonisiert, also durch neue Stimmen ergänzt, aber nicht weitergehend verändert worden sei.[605]

In den eingegangenen Beiträgen legten die meisten Autoren grossen Wert darauf, die geforderten Normen möglichst zu erfüllen und durch eine umfangreiche Zahl an Aufnahmen und Literatur zu zeigen, dass ihr Land im Bereich der musikalischen Volkskunde engagiert war. Umso interessanter sind die Texte, die offensichtlich von diesem Muster abwichen. Julien Tiersot erweckte in seinem Artikel über Frankreich den Eindruck, als gäbe es dort keine Aufnahmen mit französischer Volksmusik, und betonte im Gegenzug, dass das schriftliche Sammeln von Volksliedern dafür eine umso längere und spezialisierte Tradition habe. Vermutlich versuchte Tiersot mit Hilfe dieser Argumentation die ältere Tradition der schriftlichen Volksliedsammlung gegenüber der Tonaufnahme zu verteidigen. Tiersot, geboren 1857, gehörte mit seinem bereits 1889 erschienen Werk «Histoire de la chanson populaire en France» sowie den Transkriptionen von Gamelan-Musik, die er auf der Weltausstellung 1889 gehört hatte, selbst dieser schriftlichen Sammlungstradition an. Auffallend sind zudem Exkurse innerhalb verschiedener Artikel, die auf Bruchstellen nationaler und volksmusikalischer Zuordnungen hinweisen. So ergänzte der ukrainische Musikwissenschaftler Filaret Kolessa[606] jeweils den Beitrag über Polen[607] und Rumänien[608] durch einen eigenen Zusatz über ukrainische Volksmusik in den jeweiligen Gebieten.

In den Details der Antworten und Aufzählungen werden die Probleme einer Einteilung nach geltenden nationalstaatlichen Grenzen noch deutlicher. In einer kritischen Rezension in den «Acta Musicologica», der Zeitschrift der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, führte Béla Bartók die territorialen Grenzübertritte detailliert auf.[609] Im eben genannten Beispiel der ukrainischen Musik in Polen kritisierte er, dass dort auch Sammlungen mit Musik aus Bosnien, Serbien und Montenegro genannt worden waren. Im deutschen Beitrag seien Sammlungen aus dem Elsass und aus Prag aufgeführt, im französischen Text hingegen Sammlungen aus Lothringen, die aber «mélodies allemandes» enthielten[610] und im tschechoslowakischen Beitrag eine Sammlung mit deutschen Melodien aus Böhmen.[611] Bartók bemängelte ausserdem die Uneinheitlichkeit der Bibliographie und dass

605 Ibid., 26.

606 Filaret Kolessa (1871–1947) studierte in L'viv und Wien und beschäftigte sich umfassend mit der ukrainischen Volksmusik, insbesondere mit ihrem Bezug zu benachbarten slawischen und auch nicht-slawischen Ländern. Vgl. Barbara Krader: «Kolessa, Filaret», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

607 Musique et chanson populaires, 196–221.

608 Ibid., 227 f.

609 Béla Bartók: «Musique et chanson populaires», in: Acta Musicologica 8 (1936), 97–101.

610 Es handelte sich hierbei um die vom lothringischen Pfarrer Louis Pinck verfasste Sammlung «Verklingende Weisen». Was Bartók unter «mélodies allemandes» verstand, führte er an dieser Stelle nicht aus.

611 Bartók: Musique et chanson populaires, 98.

keine Möglichkeit gefunden worden sei, die Mehrsprachigkeit mancher Länder adäquat darzustellen.[612] Der italienische Beitrag wurde von Bartók besonders scharf kritisiert. Dieser übertraf die anderen Texte mit 50 Seiten quantitativ sehr deutlich. Die italienische nationale Kommission für Volkskunde hatte den Fragebogen an zahlreiche italienische Provinzen weitergeleitet und detaillierte Rückmeldungen erhalten, die allerdings nicht Bartóks Vorstellungen entsprachen, da sie sich nicht an wissenschaftliche Minimalstandards hielten und unter anderem auch Sammlungen mit Harmonisierungen und Bearbeitungen enthielten.[613]

Der siebte Punkt des Questionnaires hatte nach wissenschaftlichen Resultaten der Volksliedforschung des jeweiligen Landes gefragt. Die Antworten auf diesen Aspekt können zeigen, welche Länder das Volkslied besonders stark zur Legitimation nutzten. Während zum Beispiel der deutsche Beitrag nur sechs Publikationen nannte, führt Filaret Kolessa in seinem Beitrag über das ukrainische Volkslied in Polen knapp über hundert Titel an, so dass, abgesehen von Italien, die Literatur zum ukrainischen Volkslied offenbar am umfangreichsten war.

Es wäre unverhältnismässig zu behaupten, die internationale Anbindung der Volkskunde an den Völkerbund hätte besonders viel dazu beigetragen, dass sich die Volkskunde als Mittel zur Verfestigung des Nationalbewusstseins etabliert habe. Aber mit Hilfe der hier vorgestellten Publikationen war eine besondere Konstellation geschaffen worden, die drei Seiten diente: der Volkskunde, den beteiligten Ländern und dem Pariser Institut. «Musique et chanson populaires» erreichte neben den Museen und anderen Sammlungsinstitutionen auch solche Einrichtungen, die noch wenig in den wissenschaftlichen Diskurs eingeschlossen waren, beispielsweise Erziehungsministerien. Auf diese Art eröffnete sich die Möglichkeit, zuvor etablierte wissenschaftliche Standards insbesondere im Hinblick auf die Aufnahmesituation zu festigen und international zu verbreiten. Damit konnten die beteiligten Länder zeigen, dass sie Kenntnis von diesen Standards hatten und sie einhielten. Das Institut wiederum konnte auf diese Art zwei Publikationen veröffentlichen, die als Beleg seiner wissenschaftlichen Aktivitäten dienten.

ARABISCHE MUSIK NACH EUROPÄISCHEM VORBILD: DER CONGRÈS DE MUSIQUE ARABE, KAIRO 1932

Das Erscheinen der beiden Bände «Musique et chanson populaires» 1934 beziehungsweise «Folklore musical» 1939 darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die eigentliche CIAP zu dem Zeitpunkt, als die erste Publikation veröffentlicht wurde, ihre aktive Arbeit schon weitgehend eingestellt hatte.[614] 1936 wurde die Leitung der CIAP vollständig der Abteilung für Kunst und Archäologie des Instituts in Paris übertragen, das bis zu diesem Zeitpunkt nur administrative Aufgaben des Bureaus

612 Ibid., 98.

613 Ibid., 101.

614 Rogan: From Rivals to Partners, 279–283.

übernommen hatte.[615] Die CIAP wurde zu einer Art Dornröschen, das die für die Volkskunstforschung besonders aktiven aber auch hoch politisierten 1930er Jahre weitgehend verschlief, bis es 1945 wieder aufgeweckt wurde. Im November 1945 fand in Genf eine inoffizielle Versammlung von Mitgliedern der CIAP und weiteren Experten statt, in der über die Zukunft der Organisation und eine mögliche Angliederung an die UNESCO verhandelt wurde. Unter dem neuen Namen Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore (SIEF), der 1964 festgelegt wurde, besteht die CIAP bis heute.[616]

Die Leerstelle, die die inaktive CIAP hinterlassen hatte, wurde in den 1930er Jahren von mehren Institutionen ausgefüllt. Diese stehen gleichsam für eine Binnendifferenzierung des Fachs. 1934 wurde in London der International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences (ICAES) gegründet, dessen Mitglieder sich überwiegend mit aussereuropäischen Forschungsgegenständen beschäftigten. 1936 folgte die International Association for Folklore and Ethnology, die später zur International Association for European Ethnology and Folklore wurde und wo zunächst nordeuropäische Wissenschaftler dominierten.[617] Auch deutsche Volkskundler engagierten sich in der Organisation, deren Gründungssitzung in den Räumlichkeiten des Projekts «Atlas der deutschen Volkskunde»[618] stattfand. Deren teilweise nationalsozialistische Ausrichtung führte zu grösseren Konflikten innerhalb der Organisation.[619] 1937 fand zudem in Paris im Rahmen der Weltausstellung der Congrès International de Folklore statt, der ebenfalls ein internationales, überwiegend europäisches Publikum anzog.[620] Schon die unterschiedlichen Namen der Organisationen zeigen die Spezialisierungen des Felds, von Anthropologie und

---

615 «Par décision du Bureau de la Commission internationale des arts et traditions populaires, en novembre 1936, l'ensemble des travaux relevant de la Commission est désormais confié au Département d'art et d'archéologie de l'Institut, qui n'était jusqu'alors chargé que du secrétariat technique. La Commission a fait sienne cette manière de voir et décidé l'incorporation de la Commission internationale des arts et traditions populaires dans le cadre de l'Organisation. Elle a exprimé en outre le vœu qu'un rapport lui soi présenté chaque année sur les travaux effectués par la Commission. Ces travaux, qui avaient porté jusqu'à présent sur la musique et la chanson populaires, ainsi que sur les arts populaires et les loisirs ouvriers, auront désormais pour premier objet une enquête sur le symbole dans le folklore et dans les arts populaires.» Extrait du Rapport au Conseil de la Commission internationale de Coopération Intellectuelle sur les Travaux de sa dix-neuvième Session Plénière, le 9 août 1937 (C.327.M.220.1937.XII).

616 Bjarne Rogan: «An Everlasting Bone of Contention? Some Remarks on the Earlier Debates on the Name of a Scholarly Organization (CIAP/SIEF) and a Discipline», in: SIEF News 10 (2012), 5–9.

617 Id.: «Rivals to Partners. Petra Garberding: «‹There are dangers to be faced›. Cooperation within the International Association of Folklore and Ethnology in 1930s Europe», in: Journal of Folklore Research 49 (2012), 25–71.

618 Zum Atlasprojekt vgl. Friedemann Schmoll: Die Vermessung der Kultur. Der «Atlas der deutschen Volkskunde» und die Deutsche Forschungsgemeinschaft 1928–1980, Stuttgart 2009.

619 Garberding: Dangers.

620 Rogan: From Rivals to Partners, 305–309.

Ethnologie bis zu Folklore.[621] Gleichzeitig trennte sich die ‹eigene› europäische Volksmusik zunehmend von der aussereuropäischen Musik, die zum Gegenstand der Anthropologie und der Ethnologie (mit aussereuropäischem Schwerpunkt) wurde, egal um welche vorgestellte Schaffensebene (Kunst- oder Volksmusik) es sich handelte.

In den Studien über die Entstehungsgeschichte dieser Disziplinen wird ein weiterer Kongress der 1930er Jahre am Rande erwähnt:[622] Der Congrès de Musique Arabe, der 1932 in Kairo stattfand.[623] Der 1934 erschienene Kongressband dokumentiert die überaus interessante Konstellation der Veranstaltung, die einen Schnittpunkt bildete zwischen ägyptischem Nationalbewusstsein,[624] arabischem kulturellem Selbstbewusstsein und europäischen Methoden. Anders als im Umfeld der bisher betrachteten Aktivitäten treten hier Vertreter einer nichtwestlichen Musiktradition in Erscheinung und bedienen sich zum Nachweis ihrer Modernität der westlichen Symbolik staatlicher Wissenschafts- und Kulturförderung. Rein äusserlich ist die Ähnlichkeit zu den Bänden des Prager Kongresses frappierend, die Rolle des Völkerbunds hatte nun aber der ägyptische Staat eingenommen.[625] Als Herausgeber fungierte das Erziehungsministerium des ägyptischen Königreichs, als Druckerei die Imprimerie Nationale in Kairo. Die ersten Seiten beschäftigten sich ausschliesslich mit der offiziellen Organisation des Kongresses und führten detailliert die staatlich legitimierte Korrespondenz, die offiziellen Delegierten und Musiker und detaillierte Protokolle des umfangreichen Rahmenprogramms auf. Die Protokolle der Verhandlungen innerhalb der Sektionen folgten im zweiten Teil. Dieser umfasste über 600 Seiten, 200 davon auf Arabisch, 400 weitere auf Französisch.

Wie war es zu diesem Kongress gekommen? Glaubt man den Informationen im Kongressband, hatte der Leiter des Instituts für orientalische Musik in Kairo 1932 dem Erziehungsministerium in einem Brief mitgeteilt, der König selbst habe ihm 1929 – also kurze Zeit nach dem Kongress in Prag – vorgeschlagen, man solle einen Kongress veranstalten,

> «où les plus éminents musiciens et musicologues viendraient apporter à la musique arabe, au double point de vue de la science et de l'art, les bases dont elle a besoin pour revivre et refleurir dans les pays arabes, tant il est vrai que la musique est la marque essentielle de la civilisation d'un pays.»[626]

---

621 Vgl. Nettl: Elephant.

622 Ibid., 15.

623 Scheherazade Qassim Hassan (Hg.): Musique Arabe: le congrès du Caire de 1932, Kairo 1992.

624 1922 war Ägypten zu weiten Teilen von Grossbritannien unabhängig geworden. Die 1923 in Kraft getretene Verfassung sah eine konstitutionelle Monarchie vor. König war bis 1936 Fu'ad I.

625 Royaume d'Egypte, Ministère de l'instruction publique: Recueil des travaux du Congrès de musique arabe qui s'est tenu au Caire en 1932, Kairo 1933. Für die Prager Publikation Institut International de Coopération Intellectuelle: Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1er congrès international des arts populaires, Prague, 1928, 2 Bde., Paris 1931.

626 Congrès de musique arabe, 2.

Im Grundsatz schloss sich diese Formulierung gängigen europäischen Diskursen an, die die Volksmusik in einer Phase des Niedergangs und des Verschwindens sahen, weshalb die Aufnahme und Konservierung der jeweiligen Musik als dringendste Massnahme angesehen wurde. Auffallend ist der Zusatz, dass es sowohl eine künstlerische als auch eine wissenschaftliche Basis brauche, um dieses Ziel zu erreichen:

> «Il s'agit, en effet, de chercher les moyens de l'évolution de la musique arabe, de fixer la gamme, de déterminer la notation musicale, d'arrêter des règles pour le chant ainsi que pour la composition vocale et instrumentale, d'étudier les propriétés de chaque instrument, d'organiser l'enseignement musical, d'enregistrer les chants et les airs populaires particuliers à chaque pays, enfin d'étudier et de faire connaître les œuvres musicales, soit imprimées soit manuscrites, qui méritent d'être signalées.»[627]

Zusammengefasst sollten somit nahezu alle Aspekte, die die westliche Kunstmusik von anderen Musikformen unterscheiden, auch für die arabische Musik entwickelt und westliche Wissenschaftsformen auf die arabische Musik angewendet werden. Das Ziel, im Westen entwickelte Standards für die eigene Musik zu adaptieren, unterschied das ägyptische Projekt beispielsweise von Modernisierungsbestrebungen in Japan, wo seit den 1880er Jahren gezielt westliche Musikerzieher angeworben wurden, um die westliche Musiktheorie in Japan zu etablieren und gegebenenfalls auf die japanische Musik zu übertragen.[628]

Diesem Plan entsprechend wurden für den Kongress sowohl westliche als auch arabische Musiker und Wissenschaftler eingeladen. Als deutsche Delegierte nahmen unter anderem Paul Hindemith, Erich von Hornbostel, Curt Sachs und Johannes Wolf teil, aus Ungarn Béla Bartók und aus der Tschechoslowakei Alois Hába – alles renommierte Vertreter ihres Fachs – sowie weitere Wissenschaftler aus Österreich, Spanien, Frankreich, Grossbritannien, Italien, dem Libanon, Syrien und der Türkei. Die anwesenden Musiker kamen aus Syrien, dem Libanon, dem Irak, Algerien, Marokko und Tunesien. Inhaltlich gliederte sich der Kongress in sieben Kommissionen: Commission de l'Enregistrement, Commission des Modes, des Rythmes et de la Composition, Commission de l'Echelle Musicale, Commission de l'Enseignement, Commission d'Histoire et des Manuscrits, Commission des Instruments, Commission des Questions Générales.

Die Protokolle der Kommissionen, in denen sowohl europäische als auch arabische Wissenschaftler erwähnt wurden, zeigen die Konfliktlinien an der Grenze zwischen westlicher und nicht-westlicher Musik. Am harmonischsten verliefen die Verhandlungen der Aufnahme-Kommission. Da mit Bartók und Hornbostel wichtige Förderer von Aufnahmestandards anwesend waren, wurde darauf geachtet, dass alle Arbeitsphasen der Aufnahmen strukturiert und organisiert waren. In Zusammenarbeit mit der Schallplattenfirma «His Master's Voice» wurden

627 Ibid., 2.

628 Sibille: Interkontinentale Verflechtungen, 109 f.

mit den anwesenden Musikern vor Ort rund 180 Platten aufgenommen.[629] Die Kommission wählte dafür Stücke aus, die sie für besonders repräsentativ für einen regionalen Stil und unbeeinflusst von europäischer Musik hielten. Hinzu kam Musik aus ländlicheren Regionen, von der befürchtet wurde, dass sie bald in Vergessenheit geraten könnte, obwohl gerade diese älteste Musik am besten für die Wiederbelebung einer nationalen Musiktradition geeignet sei.[630] Im Grunde spiegelte dieses Vorgehen die Voraussetzung für das Zustandekommen des Kongresses wider: nämlich die Vorstellung, dass die Aufarbeitung und Sammlung der jeweiligen Musikkultur zu deren Förderung und Entwicklung beitragen könnte.

In der Kommission, die sich mit Musikinstrumenten befasste, herrschte weniger Konsens. Ein wichtiger Diskussionspunkt war die Frage nach den Instrumenten, die für arabische Musik genutzt werden sollten.[631] Im Zentrum stand das Klavier, aber auch das Violoncello oder der Kontrabass. Das Violoncello, so der Rat der europäischen Experten, sollte in der arabischen Musik nicht verwendet werden, denn «son caractère mélodique, sentimental, larmoyant et excessivement sonore détruirait le caractère particulier de l'ensemble égyptien.»[632] Stattdessen schlugen die europäischen Mitglieder die Tenor-Viola vor, ein in Europa obsolet gewordenes Instrument, das allerdings der arabischen Tradition entspräche. Die eigentliche Viola würde hingegen ebenso wenig benötigt, wie der Kontrabass, der «ne répond pas au caractère oriental de la musique égyptienne actuelle et doit être refusé parce qu'elle est homophone.»[633] Aus ähnlichen Gründen lehnten die europäischen Experten auch eine systematische Einführung des Klaviers ab. Durch die festgelegte Stimmung und die zugrundeliegenden Halbtonschritte würden die von ihnen als typisch arabisch definierten Elemente der Musik, insbesondere die Vierteltoncharakteristik, langfristig verdrängt werden. Als Alternative schlugen einige Delegierte die Einführung eines Vierteltonklaviers vor, darunter Alois Hába, einer der bekanntesten zeitgenössischen europäischen Vertreter eines mikrotonalen Musikverständnisses, der auch selbst ein Vierteltonklavier entwickelt hatte.

---

629 1988 erschien eine Neuedition der gemachten Aufnahmen auf CD. Congrès de musique arabe, Le Caire 1932, Archives sonores de la phonothèque nationale 1988. 2015 folgte eine weitere Neuausgabe: Bibliothèque Nationale de France: Congrès de Musique Arabe du Caire, 18 CDs, Pairs 2015..

630 «Ils n'ont pas seulement l'intérêt d'être d'ancienne tradition nationale; par leur archaïsme, ils peuvent permettre de mieux comprendre la musique classique et, dans bien des pays, la renaissance nationale de la musique s'est servie comme thème et comme source d'inspiration de ces très simples lignes mélodiques» Congrès de Musique Arabe, 91.

631 «Doit-on, dans la musique arabe, s'abstenir d'employer des instruments européens pour les solistes ou les ensembles? Peut-on en employer quelques-uns? Lesquels? Faudrait-il employer tels quels ceux qu'on admettrait ou bien y aurait-il lieu de les modifier?». Ibid., 661.

632 Ibid.

633 Ibid., 662.

Im Rahmen der sechsten Plenarversammlung wurde die Instrumentenfrage allen Delegierten zur Diskussion vorgelegt. Mohamed Fathy[634] eröffnete die Diskussion mit einer Rede über musikalische Selbstbestimmung. In seiner Argumentation verwies er darauf, dass in einer historischen Perspektive die europäische Musik oft auf Instrumente arabischen Ursprungs zurückgegriffen und sie ihren Bedürfnissen angepasst habe. Nun aber verweigere man der arabischen Musik eine umgekehrte Übernahme, damit ihr Stil konserviert würde. Dieser Stil wurde von Fathy als eher einseitig beschrieben, und daher sei es gerade nötig, ihn zu erweitern. Fathy war der Meinung, dass dadurch der Grundcharakter der Musik sich nicht ändern würde, da

> «[l]es instruments de musique, qu'ils soient orientaux ou occidentaux, ne se refusent pas à exprimer n'importe quel langage musical à condition de donner à chacun les signes nécessaires à l'expression. Si les idées musicales et la façon de s'exprimer diffèrent de pays à pays et de nation à nation, l'instrument d'expression peut être commun à tous.»[635]

Mit dieser Argumentation nahm Fathy ein Bild in Anspruch, das in der Vorstellung über westliche Musik fest etabliert war, nämlich dass die Zirkulation von Musik zwar gegeben sei, sich dadurch jedoch nicht langfristig überall gleiche Musik verbreite, sondern dass die jeweiligen nationalen Charaktere fremde Einflüsse integrieren und dann unterschiedlich ein- und anpassen würden. Neben Fathy plädierten auch andere ägyptische Delegierte für die selbstbestimmte Verwendung von Musik in ihrem Land. Für Aufführungen grösserer Instrumentengruppen, beispielsweise für Theater- oder Militärmusik, sei es unabdingbar, dass man europäische Instrumente verwende, da die einheimischen technisch so defizitär seien, dass eine einheitliche Stimmung und Intonation kaum möglich sei.[636]

Die europäischen Delegierten beharrten jedoch auf ihrem Standpunkt, dass die Einführung halbtöniger Instrumente die arabische Musik von Grund auf negativ beeinflussen würde.[637] Umso innovativer waren teilweise ihre Lösungsansätze. Hierzu zählte unter anderem die Idee, dass man statt der herkömmlichen, die neu entwickelten Vierteltonklaviere als ‹orientalische› Klaviere einführen könnte. Mady Humbert-Lavergne[638], Assistentin von Philippe Stern, schlug vor, dass man das neu

---

634 Da der Name sehr gebräuchlich ist und der Kongressband keine detaillierteren Angaben macht, konnten keine weiteren Informationen über diesen Delegierten gefunden werden.

635 Congrès de Musique Arabe, 693.

636 Ibid., 697.

637 Ibid., 700.

638 Über Mady Humbert-Lavergne, später Humbert-Sauvageot, ist kaum mehr zu erfahren, als dass sie Assistentin Sterns war und gemeinsam mit ihm zahlreiche Tonaufnahmen durchführte. Ausserdem veröffentlichte sie gemeinsam mit Nirgidma, einer in Paris lebenden Prinzessin eines mongolischen Stammes, eine Liedersammlung. Prinzessin Nirgidma de Tourhout, Dix-Huit Chants et Poèmes Mongols, transkribiert von Madeleine Humbert-Sauvageot, Paris 1937. Ihr Ehemann Pierre Sauvageot arbeitete beim Völkerbund: http://lonsea.de/pub/person/10140 (29.2.2016). Vgl. auch Jacqueline Sauvageot: Ella Sauvageot. L'audace d'une femme de presse 1900–1962, Paris 2006. Philippe Stern (1895–1979) war ein Experte für asiatische Kunst und an der Gründung der Bibliothèque musicale du musée de la Parole et du musée Guimet beteiligt.

entwickelte Instrument «Ondes Musicales»[639] nutzen sollte. Auf diesem technisch dem Theremin verwandten elektronischen Musikinstrument konnte man mit der rechten Hand entweder eine normale Klaviatur bedienen, oder aber mit Hilfe eines Rings auf einer technischen Apparatur, die vor der Klaviatur angebracht war, jeden beliebigen Ton produzieren. Mit der linken Hand konnten Dynamik und Klangfarbe verändert werden.[640] Am Ende der Plenarsitzung wurde als Empfehlung festgehalten, man solle grundsätzlich alle Instrumente vermeiden, die den Charakter der arabischen Musik verändern könnten und deshalb kein Klavier verwenden.

Die Diskussion um die Rolle der Vierteltöne im Kontext der Beratungen über die Einführung des Klaviers verweist auf ein noch tiefer liegendes Problem, bei dem die Meinungen so divergierend waren, dass die Verhandlungen darüber den Kongress dominierten, ohne dass eine befriedigende Übereinkunft erzielt werden konnte. Die Frage, ob sich die Oktave in den arabischen – Maqam genannten – Tonleitern überhaupt in temperierte Vierteltöne aufteilen liesse, trennte die verschiedenen Lager. Der Viertelton wurde zu einer Art kleinstem gemeinsamem Nenner zwischen europäischer und arabischer Musik hochstilisiert, der von den Befürwortern einer Annäherung – überwiegend ägyptische Delegierte – an die westliche Musik gesucht, von den anderen – überwiegend Delegierte aus der Türkei und der syrisch-libanesischen Region – abgelehnt wurde. Ein passender Viertelton hätte bedeutet, dass eine Anpassung an westliche Vorstellungen mit Hilfskonstruktionen, wie dem Vierteltonklavier oder leicht modifizierten Vorzeichen in der Notation, möglich gewesen wäre. Die angeführten Beweise der beiden Seiten zeigen das Aufeinandertreffen zweier Musikvorstellungen: einer, die auf physikalischer Messbarkeit beruhte, und einer, die sich auf nicht schriftliche Traditionen und das Gehör von Musikern stützte. Zur Bestimmung der Skalen wurden die Musiker gebeten, die Tonleiter wie gewohnt vorzuspielen, hierbei wurden detaillierte Messungen vorgenommen, die nur leicht von der temperierten Stimmung abwichen. Als dann aber eine genau gestimmte temperierte Skala vorgespielt wurde, waren sich die Musiker teilweise uneinig und fanden manche Töne zu hoch, während andere die gleichen Töne als zu tief empfanden.[641] Mit dem Argument, dass die Differenzen bei den Tonmessungen auf die Inkompetenz der Musiker zurückzuführen sei,[642] beschlossen die ägyptischen Vertreter schliesslich, dass die temperierte Stimmung eingeführt werden solle.

Der Kongress von Kairo zeigt die kulturpolitischen Dimensionen des internationalen musikalischen Austauschs besonders deutlich. Er vereinte idealtypisch

---

639 Ondes Musicales war der ursprüngliche Name der Ondes Martenot.

640 Congrès de Musique Arabe, 697. Zu den Komponisten, die die Ondes Musicales in ihren Werken einsetzten, gehörten unter anderem Arthur Honegger, Edgard Varèse und Darius Milhaud.

641 Congrès de Musique Arabe, 677–682.

642 «Etant donné que ces différences [die der Schwingungen] sont minimes et ne peuvent être remarquées que par une oreille très sensible, il y a lieu de les attribuer à l'incompétence de ces musiciens qui n'ont pas étudié les théories musicales.». Ibid., 685.

die vier Dimensionen Nationalisierung, Internationalisierung, disziplinäre Standardisierung und Politisierung. Gerade im Hinblick auf diesen letzten Aspekt waren es in Kairo nicht mehr Musiker oder Musikwissenschaftler, die die Nähe zu staatlichen Akteuren suchten, sondern die staatlichen Akteure selbst initiierten den Kongress und gaben ihm damit eine Agenda, die auf mehreren Ebenen mit den Aspekten Nationalisierung und Internationalisierung spielten. Zum einen ging es darum, die Leistungsfähigkeit des ägyptischen Musiklebens zu präsentieren und gleichzeitig das Konzept einer über nationalstaatliche Grenzen hinausgehenden kulturellen Gemeinschaft arabischer Musik zu etablieren. Um diesem Ziel wissenschaftliche Legitimation zu verleihen, war es strategisch geschickt, sich der Anerkennung der dominierenden westlichen Wissenschaftler zu versichern. Ganz praktisch unterstrich man die Wissenschaftlichkeit durch die genaue Einhaltung der disziplinären Standards, sei es durch die korrekte Sammlung von Volksliedern oder die exakte Vermessung des musikalischen Materials.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Mittelpunkt dieses Kapitels stand die Arbeit der CICI und des Pariser Instituts im Bereich der Volkskunde sowie der Congrès de Musique Arabe. Es konnten vier Aspekte gezeigt werden: Erstens entwickelte das Engagement des Völkerbunds im Bereich der Volkskunde eine Eigendynamik, die anderen Projekten fehlte. Nach der bürokratischen peniblen Vorbereitung des Kongresses in Prag übernahmen die volkskundlichen Forscher das weitere Vorantreiben der internationalen Vernetzung und setzten mit der Gründung der Commission Internationale des Arts Populaires und der gewünschten Affiliation an den Völkerbund diesen unter Zugzwang. Die anschliessenden Diskussionen um die institutionelle Zuordnung der CIAP zur CICI verlangsamten die Dynamik drastisch und sorgten dafür, dass die CIAP ihre Arbeit am Ende gänzlich einstellte. Ergänzend zu den Beobachtungen im vorangegangenen Kapitel kann festgestellt werden, dass die geistige Zusammenarbeit im künstlerischen Bereich weder dauerhafte Netzwerke mit Experten aufbaute, noch bestehende Netzwerke tragfähig unterstützte. Ähnlich wie bei der Stimmtonfrage lässt sich sogar eine aktive Verweigerung konstatieren, die zunächst eine politisch-nationale Instrumentalisierung der Volkskunde verhindern sollte.[643]

Zweitens konnte das Institut in Paris von dieser Situation durchaus profitieren. Mit der musikalischen Volkskunde wählte es genau den Themenbereich für weitere Aktivitäten, in dem bisher wenige Erfolge vorzuweisen waren. Lajtha fungierte dabei als Bindeglich zwischen Institut und musikalischer Volkskunde und sicherte den Zugang zu den bestehenden Netzwerken. Ohne den externen Experten zu starke Einflussmöglichkeiten zu geben, konnten die von ihnen etablierten Standards übernommen und bei Bedarf flexibel angepasst werden.

---

643 Vgl. auch Rogan: Rivals to Partners.

Drittens konnten die Länder, die im Machtgefüge des Völkerbunds in der zweiten Reihe standen, auf ihre volkskundlichen Aktivitäten hinweisen und so zeigen, dass sie in dem vom Völkerbund offensichtlich als relevant eingestuften Bereich kulturpolitisch engagiert, wenn nicht gar führend waren. Durch diese offensive politische Instrumentalisierung der musikalischen Volkskunde durch den Völkerbund verlor das Institut innerhalb der wissenschaftlichen Netzwerke jedoch an Ansehen, was sich nicht nur in der von Bartók geäusserten Kritik zeigte, sondern auch daran erkennbar ist, dass sich die wissenschaftlichen volkskundlichen Netzwerke in den 1930er Jahren von den Aktivitäten der geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds abwandten.

Dass die so etablierte Verknüpfung von nationaler und internationaler Ebene, politischer Instrumentalisierung und disziplinärer Standardisierung durchaus Vorbildcharakter haben konnte, lässt sich viertens am Beispiel des Kongresses in Kairo zeigen. Ähnlich wie in Prag ging es darum, durch den Nachweis musikalischer Gemeinsamkeiten einen kulturellen Raum zu definieren. Durch die Zusammenkunft von arabischen – und insbesondere ägyptischen – mit europäischen Wissenschaftlern wurde darüber hinaus das musikalische Konzept eines kulturellen Raums sowie einer Nation bis ins Detail des Vierteltons ausgehandelt und in Bezug gesetzt zur europäischen Musik. Auffallend dabei ist, dass im wissenschaftlich konservatorischen Bereich, der in erster Linie durch den Einsatz von Aufnahmetechnologien geprägt war, kaum Differenzen über die optimale Vorgehensweise bestanden.

Einstimmig empfahlen die europäischen Wissenschaftler die Konzepte, die sie für ihre eigene Volksmusik beziehungsweise die Musik verwendeten, auch auf die arabische Musik anzuwenden. Über die Zukunft der musikalischen Alterität bestanden jedoch völlig andere Vorstellungen. Während es das Ziel der ägyptischen Delegation war, sich musikalisch westlichen Repräsentationsformen anzupassen, beispielsweise durch grosse Orchester, Militärmusik und die zugrundeliegende temperierte Stimmung, versuchte die Mehrheit der europäischen Delegierten mit dem Argument einer musikalischen Traditionspflege, die Übernahme westlicher Instrumente und Vorstellungen zu verhindern.

> «Gedenken aber auch will ich des Anteils, den deutsche Künstler und Kunstfreunde an der Gründung der ‹Internationalen Gesellschaft für neue Musik› im Jahre zweiundzwanzig hatten, und der Veranstaltungen dieses Verbandes zwei Jahre später in Prag, wobei schon Chor- und Instrumentalfragmente aus Adrians ‹Apocalipsis cum figuris› vor einer mit berühmten Gästen aus allen Musikländern stark durchsetzten Hörerschaft erklangen.»[644]

Nur wenigen internationalen Organisationen ist die Ehre zuteilgeworden, in einem Roman verarbeitet zu werden. Der hier genannte Adrian ist Adrian Leverkühn, die Hauptperson aus Thomas Manns Roman «Dr. Faustus». Bei der Organisation handelte es sich um die 1923 gegründete Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) beziehungsweise die International Society for Contemporary Music, wie ihr englischer Name lautete.[645] Die IGNM stellte nicht nur fiktiv eine Bühne für die Kompositionen Adrian Leverkühns dar, sondern bot sehr real vielen zeitgenössischen Komponisten eine Plattform, um ihre Werke vor einem interessierten Publikum unter der Leitung bekannter Dirigenten aufzuführen. Die IGNM, ihre Gegenorganisation, nämlich der Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten, und zwei ähnliche Initiativen in den USA, die International Composers' Guild und die League of Composers, sollen im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen.

---

644 Thomas Mann: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde, Frankfurt a. M. 1960, 417.

645 Der Roman führte überdies zu einem Zerwürfnis zwischen Thomas Mann und Arnold Schönberg, als Mann den fertiggestellten Roman «Arnold Schönberg, dem Eigentlichen», widmete. Beteiligt an der Auseinandersetzung war ausserdem Alma Mahler-Werfel, die darauf hingewiesen hatte, dass Schönberg im Roman nicht namentlich genannt würde, obwohl das Werk ausgiebig auf die Zwölftonmethode einging. Fortan sollten alle Ausgaben einen Nachtrag enthalten, in dem darauf verwiesen wurde, dass «die im Kapitel XXII. dargestellte Kompositionsart, Zwölfton- oder Reihentechnik genannt, in Wahrheit das geistige Eigentum eines zeitgenössischen Komponisten und Theoretikers, Arnold Schönberg, ist.» Vgl. J. L.: «Ist Arnold Schoenberg ‹Doktor Faustus›?», in: Die Zeit (5/1949), www.zeit.de/1949/05/ist-arnold-schoenberg-doktor-faustus (29.2.2016). Volker Hagedorn: «Viel Ärger mit Arnold», in: Die Zeit (12/2009), www.zeit.de/2009/12/SM-Schoenberg (29.2.2016). Zur künstlerischen Auseinandersetzung von Komponisten mit den Werken von Thomas Mann vgl. Timo Sorg: Beziehungszauber: Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns, Würzburg 2012.

Komponisten als Akteure ergänzen die bisherigen Kapitel um den Blick auf das aktuelle Musikschaffen der 1920er bis 1940er Jahre. Bisher standen Diskurse über vorhandene Musik im Mittelpunkt, in denen Experten diese Musik beschrieben und kategorisierten beziehungsweise im Rahmen des Völkerbunds verwalteten. Bereits in diesem Kontext konnte gezeigt werden, welche Rolle Inklusion und Exklusion, nationale Stereotype und neue Technologien spielten. Mit der Analyse der Komponisten wird eine neue Ebene hinzugefügt, bei der zu fragen ist, wie sich das Zusammenspiel dieser kulturellen Rahmenbedingungen auf die Schaffung neuer Musik auswirkte. Wie setzten sich Musikschaffende innerhalb internationaler Organisationen mit den existierenden nationalen Zuschreibungen auseinander und in welcher Form beeinflussten politische Entwicklungen ihre Arbeit? Ein wichtiger Aspekt ist darüber hinaus die nicht immer freiwillig gewählte Mobilität zahlreicher Komponisten. Die oft erzwungene Überschreitung geographischer Grenzen stellte bisherige Ordnungskriterien in Frage und zwang die Mitglieder internationaler Organisationen darüber nachzudenken, ob die politische Staatsangehörigkeit, der Wohnort oder rein künstlerische Kriterien für die Aufnahme in eine nationale Sektion massgeblich seien.

Der amerikanische Musikwissenschaftler Peter Burkholder nennt als grosse Gemeinsamkeit der Kompositionen des 20. Jahrhunderts den Umstand, dass sie «Museum Pieces» seien. Sie zeichneten sich dadurch aus, dass sie trotz stilistischer Brüche einer gemeinsamen geistigen Tradition angehörten und dass sich ihre Komponisten dieser geistigen Tradition bewusst waren.[646] Der Mainstream der letzten hundert Jahre, so Burkholder,

> «consists of music written for an audience familiar with the art music of the 18th and 19th centuries, by composers who were or are themselves highly informed members of that audience, who wrote or write music with a concern both for continuing the tradition of European art music, particularly its aesthetic assumptions and its understanding of the relationship between artist and audience, and for distinguishing their own work stylistically from other composers, both predecessors and contemporaries.»[647]

Burkholder folgert daraus, dass eine Gewichtsverschiebung stattgefunden hatte, die weg von der Interaktion mit dem Publikum hin zu einem individuellen und überwiegend ästhetischen Wert tendierte, der durch die Betonung des Neuen geprägt war.[648] Das Publikum wiederum goutierte diesen Entschluss nur selten und bevorzugte weiterhin die älteren Werke.[649] Als typische und besonders deutliche

646 Vgl. auch Joseph N. Straus: Remaking the Past, Tradition and Influence in Twentieth-Century Music: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition, Cambridge 2000, 1–20.

647 Ibid., 116.

648 Burkholder: Museum Pieces, 120 f.

649 Vgl. hierzu auch Kapitel II dieser Arbeit. Für Zahlen zum ausgehenden 20. Jahrhundert und der Aufführung von Kunstmusik verschiedener Epochen in den USA vgl. James Heilbrun: «The Symphony Orchestra Repertory: A Research Note», in: Journal of Arts Management, Law & Society 34 (2004), 151–155. Ausserdem die detaillierte Studie Kate Hevner Mueller: Twenty-

Exponenten der Museums-Komponisten werden in der Literatur meist Arnold Schönberg und die Vertreter der Zweiten Wiener Schule sowie Igor Strawinsky und Béla Bartók genannt.[650] Ausnahmen, auch da ist sich die Musikgeschichtsschreibung weitgehend einig, lassen sich ebenfalls finden und werden von dieser in der Regel als Avantgarde bezeichnet. Dazu werden unter anderem Edgard Varèse, Henry Cowell und Charles Ives gezählt.[651]

DIE INTERNATIONALE GESELLSCHAFT FÜR NEUE MUSIK

Nach dem Ersten Weltkrieg war die wirtschaftliche Lage von Musikern in den europäischen Ländern, insbesondere denjenigen, die zu den Kriegsverlierern zählten, schlecht. So schlecht, dass die Kommission für geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds gleich nach ihrer Gründung im Jahr 1922 die Wirtschaftslage der Musiker untersuchte.[652] Während der Bericht über die Situation in Deutschland ein düsteres Bild malte,[653] betonte der Bericht über Österreich, dass dort die Situation deutlich besser sei.[654] Mehr noch, die österreichischen Musiker hätten die Krisensituation genutzt, um sich zu vernetzen und so einem ‹Star-System› entgegenzuwirken, das weniger auf die Qualität der Musik und ihrer Aufführung Wert lege, als auf einzelne Künstler und Sensationen.[655] Dennoch sei das Musikleben abseits der etablierten Institutionen wirtschaftlich nicht rentabel und auf wohlhabende Mäzene angewiesen.[656]

Dieses Bild wurde besonders von in Wien ansässigen Anhängern einer neuen musikalischen Ästhetik bestätigt. Die «Musikblätter des Anbruch», eine der wichtigen Publikationen der Vertreter der Neuen Musik, publizierten mehrere Artikel, in denen die Hürden geschildert wurden, die der Verbreitung Neuer Musik im Weg stünden. Paul Stefan[657] führte 1922 in einem Artikel über «Wien und die Neue Musik» in den «Musikblättern des Anbruch» aus, dass die Aufführung neuer Opern nahezu unmöglich sei, da die Entscheidungsträger Anfragen ablehnten, mit dem Hinweis auf den immensen Aufwand, mögliche Defizite und die Weigerung

---

Seven Major American Symphony Orchestras. A History and Analysis of Their Repertoires, Seasons 1842–43 through 1969–70, Bloomington 1973.

650 Burkholder: Museum Pieces, 130.

651 Ibid.

652 Vgl. Kapitel V dieser Arbeit.

653 Martin: Musiciens, 17–18.

654 Ibid., 19–26.

655 Ibid., 20. Vgl. auch Kapitel II dieser Arbeit.

656 Ibid., 22 f.

657 Paul Stefan (1879–1943) war ein österreichischer Musikschriftsteller. 1922 war er an der Gründung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik beteiligt und seit dem gleichen Jahr Redakteur der «Musikblätter des Anbruch». 1938 emigrierte er zunächst in die Schweiz, dann 1941 in die USA. Rudolf Klein: «Stefan, Paul», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

der ‹Stars›, neue Werke aufzuführen.[658] Rudolph Stephan Hoffmann[659], Musikkritiker und Übersetzer zahlreicher Bartók-Texte,[660] wurde im Hinblick auf Instrumentalmusik noch deutlicher:

> «Beide [die beiden österreichischen Dirigenten Bernhard Titel und Franz Schalk] machen die Erste von Brahms, Titel wieder einmal die Alpensymphonie, Schalk die dritte bis fünfte von Bruckner, von Beethoven das Violin-Konzert und (hab ich's nicht erraten?) die Neunte! ... Novität – keine! Lebenden Autor – keinen? Einen Österreicher – weniger als keinen!»[661]

Als Gegenprojekt, das sich explizit sowohl der grösseren Öffentlichkeit als auch der grösseren musikalischen Form entzog, wurde die Arbeit des von Arnold Schönberg ins Leben gerufenen «Vereins für musikalische Privataufführungen» stilisiert.[662] Hier wurde im geschlossenem Rahmen, der explizit jede öffentliche Mitteilung über die Musik nach dem Konzert verbot, zeitgenössische Musik aufgeführt.[663] Diesem Beispiel folgend entwickelten sich in Europa zahlreiche ähnliche Vereine, die sich der Förderung und Aufführung Neuer Musik widmeten.[664] Mit den 1921 erstmals veranstalteten Donaueschinger Kammermusiktagen vollzog diese Bewegung schliesslich einen wichtigen Schritt zurück in die Öffentlichkeit.[665] 1922

---

658 Paul Stefan: «Wien und die Neue Musik, 1. Oper», in: Musikblätter des Anbruch 4 (1922), 237–238.

659 Rudolph Stephan Hoffmann (1878–1931) war ein österreichischer Arzt, Komponist und Musikschriftsteller. Detaillierte Informationen über sein Leben sind kaum zu eruieren. Unter anderem werden mit 1931 und 1939 verschiedene Todesdaten genannt. Hoffmann übersetzte im Auftrag der Universal-Edition Vokalwerke von Bartok. Tibor Tallián: «Der Briefwechsel Bartók's mit R. St. Hoffmann», in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 18 (1976), 339–365.

660 Tibor Tallián: «Der Briefwechsel Bartók's mit R. St. Hoffmann», in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 18 (1976), 339–365, hier 339.

661 Rudolph Stephan Hoffmann: «Wien und die Neue Musik, 2. Kammermusik», in: Musikblätter des Anbruch 4 (1922), 238–241, hier 240. Hoffmanns Feststellung, dass kein Österreicher aufgeführt werde, bezog sich offensichtlich auf lebende Österreicher, da die drei genannten verstorbenen Komponisten mindestens alle längere Zeit in Wien gelebt hatten und dort auch gestorben sind. Zudem war Bruckner Österreicher.

662 Die Literatur zum «Schönberg-Verein» ist ausserordentlich zahlreich. Einen Überblick bis in die 1980er Jahre bietet Claus Røllum-Larsen: «Die Literatur über Arnold Schönbergs ‹Verein für musikalische Privataufführungen in Wien›», in: Dansk årbog for musikforskning 18 (1987), 7–85. Ein Teil der Bestände des Schönberg-Archivs zum Verein für musikalische Privataufführungen wurde digitalisiert und ist online verfügbar unter http://schoenberg.at/resources/pages/home.php (29.2.2016).

663 Zur Auswahl der Werke vgl. Walter Szmolyan: «Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins», in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.): Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen, München 1984, 101–114.

664 Haefeli: IGNM, 29. Vor dem Hintergrund der grenzüberschreitenden Verbreitung wäre es sehr interessant, die Vereine unter dem Aspekt der Netzwerkbildung genauer zu betrachten.

665 Peter Andraschke: «Neue Musik als Festival-Ereignis: Die Donaueschinger Kammermusiktage der 1920er Jahre», in: International Journal of Musicology 2 (1993), 309–319.

folgten die in Salzburg veranstalteten Internationalen Kammermusikaufführungen, die als Geburtsstunde der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik gelten. Gestärkt durch europäische Netzwerke war es nun möglich, der zeitgenössischen Musik ein neues öffentlichkeitswirksames Forum zu bieten. Dem Aufruf, sich an den Kammermusikaufführungen in Salzburg zu beteiligen, folgten zahlreiche Komponisten, unter anderem aus Frankreich, England, den USA, Spanien, Schweden, Italien und anderen europäischen Ländern. Den Abschluss der Veranstaltung bildete der Entschluss, eine internationale Organisation zu gründen, zu deren Präsident Edward Dent, der als britischer Delegierter anwesend war, gewählt wurde.[666] Auf diesem Weg wurden die bisher losen Netzwerke knapp vier Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs als transnationale Kooperation institutionalisiert.

Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik gliederte sich fortan in nationale Sektionen, die wiederum zahlreiche lokale Untersektionen haben konnten, die für die eigentlichen Aktivitäten vor Ort zuständig waren. Der internationale Aspekt der Organisation kam am deutlichsten bei den jährlich stattfindenden internationalen Musikfesten zum Ausdruck. Die internationalen Musikfeste sollten in der Anfangsphase das Aushängeschild sein, während langfristig der eigentliche Schwerpunkt die lokale Förderung der Neuen Musik sein sollte. Dieses Konzept erinnert stark an den Aufbau der Internationalen Musikgesellschaft, die ebenfalls dem lokalen Engagement ein besonders Gewicht zusprach. Um die Arbeit vor Ort zu unterstützen, sollten alle Teile der IGNM der Zentralstelle in London Berichte über ihre Aktivitäten, insbesondere Erstaufführungen und Programme, abliefern, die von der Zentralstelle an die anderen Sektionen weitergeleitet werden würden.[667] Als Vorschlag für den Programmaustausch fand diese Idee auch ihren Weg in Weingartners Bericht für mögliche Betätigungsfelder der Subkommission für Literatur und Kunst der CICI.[668]

Die Zugehörigkeit zu einer nationalen Sektion war grundlegend für eine aktive Teilnahme am Gesellschaftsleben. Bis 1938 wurden insgesamt 30 nationale Sektionen gegründet: Dänemark (1922), Deutschland (1922–1933, danach verboten), Grossbritannien (1922), Frankreich (1922), Tschechoslowakei (1920–1939, danach verboten), Belgien (1923), Niederlande (1923–1941, danach aufgelöst), Österreich (1923–1938, danach verboten), Schweden (1923), Schweiz (1923), Spanien (1923), USA (1923), Italien (1923–1939, danach verboten), Argentinien (1924), Sowjetunion (1924–1933), Polen (1925–1939, danach aufgelöst), Rumänien (1925–1935), Australien (1926), Jugoslawien (1926),

666 Rudolf Réti: «Die Entstehung der IGNM», in: Österreichische Musikzeitschrift 12 (1957), 113–117. Es soll an dieser Stelle nicht darüber diskutiert werden, ob die österreichische Initiative nun in erster Linie darauf abzielte, ihre Förderer bekannt zu machen, oder ob der internationale Zusammenschluss das Leitmotiv war. Anton Haefeli hat hier eine eindeutige Meinung, die den Internationalismus im Vordergrund sieht. Vgl. Haefeli: IGNM, 47.

667 Vgl. Haefeli: IGNM, 56.

668 Vgl. Kapitel IV dieser Arbeit.

Kuba (1932–1937), Norwegen (1932–1937, 1938–1949, danach aufgelöst), «Palästina»/Israel (1932–1935, 1937), Ungarn (1932), Kolumbien (1933–1937), Peru (1933–1937), Japan (1935–1941, danach verboten), Bulgarien (1937–1939), Litauen 1937–1940, Ägypten (1938–1940), Island (1938).[669]

Werke, die auf den Musikfesten aufgeführt wurden, durften nicht nicht älter als fünf Jahre sein und wurden von den jeweiligen nationalen Sektionen vorselektioniert, die sich gleichzeitig bereiterklärten, mit der Aufführung verbundene Kosten zu übernehmen. Die auf nationaler Ebene erfolgreichen Werke kamen vor eine internationale Jury.[670] Die Jury selbst bestand aus Delegierten der nationalen Sektionen, wobei angestrebt wurde, dass keine Sektion mit mehr als einem Sitz vertreten sein sollte. Nur in Einzelfällen war es möglich, Werke auszuwählen, die nicht auf diesem Weg eingereicht wurden, sondern die die Jury direkt bestimmte. Eine Möglichkeit, die Auswahl der Jury anzufechten oder zu umgehen, wurde seit der Gründung konsequent abgelehnt. Dies führte in den Anfangsjahren immer dann zu Protesten, wenn sich einige Länder benachteiligt fühlten. Bereits auf dem ersten Musikfest der IGNM stand der Protest der italienischen Sektion im Mittelpunkt.[671] Edward Dent hingegen betonte, dass «das Streben der Gesellschaft im Gegenteil nach vollster Freiheit im individuellen Ausdruck und vollständiger Vernachlässigung der politischen Grenzen» gehe.[672]

Die Auswahl der Musikstücke bei den Musikfesten entsprach dem europäischen Schwerpunkt der Sektionen. Ausnahmen waren Kompositionen des brasilianischen Komponisten Heitor Villa-Lobos 1925 in Venedig, der japanischen Komponistin Michiko Toyama 1937 in Paris und 1939 in Warschau, jeweils eine Komposition des Argentiniers Honorio Siccardi sowie des Japaners Kojiro Kobune. Von diesen war Kobune der einzige, der nicht bereits einige Zeit in Europa gelebt hatte, bevor sein Werk ausgewählt worden war. In Anbetracht der eurozentrischen Programmgestaltung der internationalen Musikfeste fragte ein Kritiker der New York Times 1937, nachdem die USA beim Festival in diesem Jahr nicht vertreten gewesen waren: «Does it signify a tendency toward the eventual substitution of the word ‹European› for the word ‹international› in the society's name?»[673] Trotz der enthaltenen Polemik war diese Beobachtung nicht ganz falsch. Die Internationalität der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik war eine europäisch dominierte.

---

669 Aufzählung nach Haefeli: IGNM, 621.

670 Haefeli: IGNM, 55.

671 Vgl. [Anonym]: «Die italienische Sektion über Salzburg», in: Musikblätter des Anbruch 5 (1923), 194.

672 Haefeli, IGNM, 85.

673 E. C. Foster: «Modern Paris Festival: American Composers Not Represented on International Program», in: New York Times (11. Juli 1937), 13.

DIE IGNM IM SPANNUNGSFELD NATIONALER UND INTERNATIONALER INTERESSEN

Der internationale Anspruch, den der Name der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik implizierte, musste von den Mitgliedern der Gesellschaft oft legitimiert werden. Auf diese Weise entstanden im Umfeld der Gesellschaft zahlreiche Aussagen über nationale und internationale Eigenarten von Musik und wie diese im Verhältnis zu einander stünden. So schrieb Rudolf Réti[674] in einem Artikel über die «Internationalen Kammermusikaufführungen in Salzburg»:

> «Verworren ist der Weg, von betäubender Vielgestaltigkeit, in seiner inneren Linie kaum deutlich erkennbar. Schlagworte, von allen Seiten schwirren auf: Moderne, Exotik, Im- und Expressionismus, Primitivität, tausend Ismen und Programme. Welcher Sinn hinter alldem, welcher Widersinn? Wo das wirklich Echte, das in jeder Zeit einmal hervorbrechen muß. [...] Nun, da diese [die unsterblichen Werke der Klassiker] gegeben sind, fühlt sich der Sinn im Zwang der oft durchlebten Abläufe erschlafft, wie in einem zu viel gefahrenen Gleise, neue Kräfte drängen aus bisher Unbewußtem immer stürmischer ans Licht und Klänge werden nun geboren aus der Phantasie, aus freiem Willensakt des Menschen. Jene entstammten einem Schöpfungskreis, diese brechen vielgestaltig aus allen Völkern und Rassen.»[675]

Dieser an verschiedenen Orten gleichzeitig auftretende Pluralismus stand im Gegensatz zu den etablierten musikalischen Klischees nationaler Kategorienbildung. In Rétis Formulierung lässt sich dies an der unterschiedlichen Zuordnung der Herkunft von Musik ablesen. Während die Klassiker einem einheitlichen gemeinsamen «Schöpfungskreis» entstammten, sei die Neue Musik ein Phänomen, das sich aufgrund seiner unterschiedlichen Herkunft vielfältig manifestiere. Während die stilistisch kleinräumigen Gruppen den Verweis auf eine kulturell weiträumige aber gleichzeitige Bewegung als Mittel der Legitimation nutzten, setzten sie sich damit auch der Kritik aus. Diese beruhte auf älteren national geprägten Musikvorstellungen und vermischte sich zunehmend mit nationalistischer und antisemitischer Rhetorik. Spätestens seit Hans Pfitzners 1920 erschienener Schmähschrift «Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom» sahen sich die Vertreter der Neuen Musik öffentlich dem Vorwurf der «jüdischen» Internationalität als «Antinationalität» ausgesetzt.[676] Die-

---

674 Rudolf Réti (1885–1957) war Musikkritiker, Komponist und Pianist. 1922 war er an der Organisation des ersten internationalen Kammermusikfestivals beteiligt und Mitbegründer der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. 1938 emigrierte er in die USA und lehrte seit 1939 an der Yale University. Alexander Rausch: Réti, Rudolf, in: Österreichisches Musiklexikon, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Reti_Rudolf.xml (29.2.2016).

675 Rudolf Réti: «Die Salzburger Idee», in: Musikblätter des Anbruch 4 (1922), 193–195.

676 Hans Pfitzner: Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom, München 1920, 123 f. Grundlegend für Pfitzners Schrift war die Diskussion darüber, dass die Neue Musik das Werk als Ganzes sah, und Pfitzner sich für die konstituierende Rolle des musikalischen Themas und der Melodie einsetzte. Die in Kapitel II erwähnte Kritik Adornos an Damroschs Music Appreciation Hour basierte auf dem gleichen Gegensatz, wobei Adorno

se Situation führte dazu, dass die Einordnung Neuer Musik in das Spannungsfeld von nationaler und internationaler Zuschreibung noch eingehender reflektiert wurde:

> «Man sagt der neuen Musik auch nach, sie sei international gerichtet und entbehre daher der Wurzel echten Volkstums. Auch dieser Vorwurf verwechselt Wirkung und Ursache. International verwurzelt ist die Kunst Bachs, die auf französische und italienische Muster Bezug nimmt, ist aus gleichen Gründen die Kunst der Wiener Klassiker und Richard Wagners. Die heutige Musik erwächst aus einer langen Periode nationaler Abgeschlossenheit aller europäischen Völker, es zeigt sich aber nun die merkwürdige Erscheinung, daß aus allen noch so verschiedenartigen Kulturen überall einander verwandte Kunstbestrebungen hervorbrechen. Wenn dies Internationalität sein soll, so liegt ihr die Absicht und damit auch die Gefahr der Internationalität fern, denn auch die gleichen Bestrebungen werden sich gemäß dem Volkscharakter stets in verschiedener Äußerungsart zeigen.»[677]

Hier fallen zunächst die unterschiedlichen Zuschreibungen von Internationalität auf, mit denen sich Paul Bekker[678], der von Pfitzner persönlich scharf angegriffen worden war, auseinandersetzte. Vor diesem Hintergrund liest sich Bekkers Argumentation als Beweisführung gegen die vermeintlich fehlende nationale Verankerung der Neuen Musik. Zum Beleg verwendete er drei Argumente. Zunächst hob er die internationale Beeinflussung historisch wichtiger deutscher Komponisten vor, dann führte er die Situation der aktuellen Musik gerade auf die nationale Trennung der Völker zurück und sah schliesslich in dem nun international erwachten Wunsch nach neuer Musik keine Gefahr, sondern eine Bewegung, die sich künstlerisch durch die weiterhin existierenden nationalen Charaktere unterschiedlich entwickeln würde. Gerade der letzte Aspekt, die unterschiedlichen nationalen Ausprägungen, bediente sich des bekannten und hier bereits mehrfach beschriebenen Bildes der anpassenden Kraft des ‹Volkscharakters›.

Adolf Weissmann[679] fügte diesen Überlegungen einen weiteren Aspekt hinzu:

> «Man darf sagen, daß die Scheidung zwischen Entente und mitteleuropäischer, das heißt deutscher Musik sich immer mehr betonte und behauptete. Denn der Musikbetrieb tat

---

hier die Ästhetik der Neuen Musik vertrat und Damrosch mit seinen motivisch-thematischen Analysen eher für die ältere Tradition stand.

677 Paul Bekker: «Neue Musik», in: Musikblätter des Anbruch 5 (1923), 168.

678 Paul Bekker (1882–1937) war ein deutscher Musikkritiker und Musikschriftsteller. Von 1911 bis 1923 war er Chefkritiker der «Frankfurter Zeitung» und setzte sich hier insbesondere für die Verbreitung der Neuen Musik ein. Von 1925 bis 1932 leitete er verschiede Opernhäuser. 1933 emigrierte er zunächst nach Paris, dann in die Vereinigten Staaten, wo er in New York leitender Musikkritiker der «New Yorker Staats-Zeitung» wurde. Christopher Hailey: «Bekker, Paul», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

679 Adolf Weissmann (1873–1929) war ein deutscher Musikkritiker und Schriftsteller. Von 1999 bis zu seinem Tod publizierte er in verschiedenen Berliner Zeitungen und in den «Musikblättern des Anbruch». Er war Gründungsmitglied der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und moderierte eine wöchentliche Radiosendung mit Neuer Musik. Michael von der Linn: «Weissmann, Adolf», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

> sein Möglichstes, um Schranken zwischen beiden zu errichten. [...] International ist gewiß ein unzulängliches Wort, wenn es sich um Kunst handelt. Aber in ihm drückt sich der Wille aus, Schranken zu durchbrechen. Auch ein Streben, das Allgemeingültige in dem, was heute geschaffen wird, zu erkennen. Nimmt man rassenmäßige Unterschiede als selbstverständlich an, dann muß man andererseits die Gemeinsamkeit in den Problemen der heutigen Musik erkennen. Diese gemeinsame Problematik bindet. Aus den rassenmäßig verschiedenen Problemlösungen soll sich das Allgemeingültige erheben.»[680]

Auch Weissmann stellte nationale – wobei er gleich ganz Mitteleuropa zur deutschsprachigen Musik zählte – beziehungsweise rassische Unterschiede nicht in Frage. Im Gegensatz zu Bekker, der davon ausging, dass sich ein internationaler Trend national ausgestalten würde, zielte Weissmanns Ansatz darauf ab, die Phase der Internationalisierung als Ende national unterschiedlicher Vorgänge zu konstruieren, die es in der Gesamtschau ermöglichen sollten, dass ‹Allgemeingültige› zu erkennen.[681] Damit vertrat Weissmann ähnliche Überlegungen, wie sie schon für andere Akteure internationaler Organisationen im musikalischen Bereich, insbesondere Oskar Fleischer, herausgearbeitet wurden. Durch internationale Kooperation sollten gemeinsame Probleme identifiziert und bestenfalls gelöst werden, damit sich das musikalische Schaffen in Richtung des ‹Allgemeingültigen› entwickeln könne. Die feste Verankerung historisch gewachsener nationaler, internationaler und rassischer Zuschreibungen stellte die IGNM auf praktischer Ebene jedoch vor grosse Herausforderungen, nämlich dann, wenn Komponisten mobil waren und Grenzen überschritten. Das brachte Edward Dent prägnant auf den Punkt und löste das Problem, in dem er sich für eine Zuordnung nach dem aktuellen Wohnort aussprach:

> «Es war eine der Schwierigkeiten auf der Konferenz, die rechte Mitte zwischen Nationalismus und Internationalismus zu finden. Ohne weiteres wurde anerkannt, daß der nationale Charakter der Musik keineswegs abträglich sein kann, aber es wurde zugleich klar festgestellt, daß kein Land auf Grund seiner musikalischen Vergangenheit irgendwelches Recht auf besondere Ansprüche haben sollte. Einige der interessantesten musikalischen Persönlichkeiten der Jetztzeit leben und arbeiten nicht im Lande ihrer Erziehung; die Internationale Gesellschaft reiht sie aus Zweckmäßigkeitsgründen nach ihrem Wohnort ein.»[682]

Die internationalen Musikfeste boten ebenfalls zahlreiche Gelegenheiten, über nationale und internationale Aspekte von Musik zu berichten. Hier spielten die anwesenden Kritiker eine führende Rolle. Recherchen in digital zugänglichen Zeitungen und Zeitschriften der Zeit zeigen, dass es nun nicht mehr nur die Nation war, die trennte, sondern dass zunehmend neue Zuordnungen kreiert wurden, die

---

680 Adolf Weissmann: «Einige Worte zu Salzburg», in: Musikblätter des Anbruch 5 (1923), 170 f.

681 Vgl. Adolf Weissmann: Die Musik in der Weltkrise, Stuttgart u. a. 1922. Hier besonders das Kapitel «Die Weltmusik», 192–239. In anderen Schriften entwickelte Weissmann die vergleichbare Idee, dass sich eine europäischen Musik aus den unterschiedlichen nationalen Typen herausbilden würde.

682 Edward Dent: «Pläne für Salzburg», in: Musikblätter des Anbruch 5 (1923), 85.

räumliche und stilistische Eigenschaften miteinander verbanden.[683] Auf diese Weise wurde zunehmend eine Konkurrenz zweier Gruppen konstruiert. Unter dem Begriff Mitteleuropa wurden die Komponisten aus der damaligen Tschechoslowakei und Österreich zusammengefasst. Dem deutschen Namen der Gesellschaft entsprechend, der den Schwerpunkt auf ‹Neue› Musik legte, wurde diese Gruppe gleichgesetzt mit einem Streben nach Erneuerung der Musik, sei es durch mikrotonale Experimente, die als typisch für die tschechoslowakischen Komponisten, allen voran Alois Hába, wahrgenommen wurden, sei es durch allgemeinen Modernismus und Radikalismus, für den die österreichischen Komponisten standen. Dem standen die Komponisten aus anderen Ländern gegenüber, deren Werke sich dadurch zusammenfassen liessen, dass sie sich an traditionelleren Kompositionsrichtungen orientierten. Je nachdem, zu welchem der beiden Lager die Kritiker gehörten, wurde die Qualität der Musik unterschiedlich beschrieben.

Der französische Musikkritiker Henry Prunières[684] berichtete beispielsweise für die New York Times vom Musikfest 1932 in Wien:

> «If this festival revealed some new talents, it showed no new tendency. Its level was average. There was a preponderance of Central European compositions, using either

---

683 Paul Bechert: «Vienna Music Festival: Modernism at All Costs. Two Promising Newcomers», in: The Christian Science Monitor (23. Juli 1932), 6. Eric Blom: «Composers as Jurors: Composers Much Concerned Problems Bound to Arise Most Biased of Critics Possibilities», in: The Christian Science Monitor (6. September 1930), 7. F. Bonavia: «New Music in London: The I.S.C.M. Sixteenth Meeting Has Abundant Vitality and Interest», in: New York Times (17. Juli 1938), 122. Olin Downes: «The Sterility of the Younger Composers. The Ebb of a Creative Period», in: New York Times (25. Juli 1926), X5. Edwin Evans: «The Geneva Festival: Opinions Revised The Sessions Symphony Holland», in: The Christian Science Monitor (27. April 1929), 10. Id.: «The Siena Festival: Semi-Novelties Karel Haba's Sonatina Tlessen's Duet», in: The Christian Science Monitor (6. Oktober 1928), 9. Henry Prunières: «The festival of contemporary music. Society's Annual Meeting, Held at Vienna This Year, Presents Sharp Contrast Between Schoenberg and Latin Schools», in: New York Times (31. Juli 1932), X4. W. H. Haddon Squire: «The I.S.C.M. Festival», in: The Christian Science Monitor (26. Juli 1938), 12. Emile Vuillermoz: «Contemporary Music Festival in Paris», in: The Christian Science Monitor (3. August 1937), 6. [Anonym]: «Modern Paris Festival. American Composers Not Represented on International Program», in: New York Times (11. Juli 1937), 135.

684 Henry Prunières (1886–1942) war ein französischer Musikwissenschaftler. Er wurde 1913 mit einer Arbeit über die italienischen Opern vor der Zeit Lullys in Frankreich promoviert und unterrichtete von 1909 bis 1914 an der Ecole des Hautes Etudes Sociales. 1908 erstellte er einen Katalog der Musikwerke in der Biblioteca Laurenziana in Florenz. Von 1920 bis 1939 leitete er die von ihm gegründete Zeitschrift «Revue musicale» und arbeitete als Musikkorrespondent der New York Times. Die von ihm organisierten Konzerte mit zeitgenössischer Musik waren wichtig für die Etablierung der Neuen Musik in Frankreich. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre war er an der Gründung der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft massgeblich beteiligt und leitete deren französische Sektion. Patricia Howard: «Prunières, Henry», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016). Zu Prunières vgl. ausserdem Myriam Chimènes, Florence Gétreau, Catherine Massip (Hg.): Henry Prunières: un musicologue engagé de l'entre-deux-guerres, Paris 2015.

Schönberg's twelve-tone scale or Aloys Haba's quarter-tone system – a selection not highly approved by the public. [...] Unhappily, however, genius is always rare and mediocrity legion. If the imitators of Stravinsky, Wagner and Debussy are tiresome, what can one say of the Schönberg sects? One is rewarded for the efforts made to understand the new idiom of a master. One feels only irritation toward his plagiarists. [...]

The admirable quartet of Francesco Malipiero, ‹Cantari alla madrigalesca›, was one of the chief adornments of this second group [the tonal composers]. In it the methods of development of a madrigal of Monteverdi are renewed and adapted with a tranquil audacity, in a logical and original form. One such work confirms true advance more than all the pretentions of the quarter-tone school, and what is more important, it exudes poetry, imagination, emotion. [...] All in all, the festival presented two diametrically opposed conceptions of taste, sentiment and sensibility. With the Viennese public, the tendency which one might call Latin, though it included Slavs and Germans, was most popular.»[685]

Deutschsprachige Kritiker und Komponisten vertraten oft einen entgegengesetzten Standpunkt und betonten, dass die Musikfeste einen stärker innovativen Charakter haben sollten, wenn nicht gar ‹revolutionär› sein müssten. Die nationale Organisation der Gesellschaft bevorzuge ihrer Meinung nach mittelmässige Musik und verhindere so die gewünschte Progressivität. Diese Argumentation führte zu einer Hochstilisierung der Zwölftonmusik aus dem deutschsprachigen Raum als einzig wahrer Avantgarde und einer Abwertung von Musik in tonaler Tradition.[686]

So hob beispielsweise Adorno in den 1960er Jahren rückblickend die neuen Strömungen aus dem deutschsprachigen Raum besonders positiv hervor:

«Solcher Radikalismus totaler Konsequenz galt international als deutsche Spezialität. [...] In der Aversion gegen diese Musik waren Alldeutsche, anti-Wagnersche Neoklassizisten und die Folkloristen der Agrarländer miteinander einig. Auf den Musikfestprogrammen tolerierte man die österreichische Avantgarde, von der schließlich die Impulse ausgegangen waren; die Mehrheit der Stücke aber waren plump gemimtes Dixhuitième oder führten mit motorischem Stampfen urtümlich sich auf.»[687]

Auch Alfred Einstein erinnerte sich in ähnlicher Weise, wobei er besonders die nationale Prägung kritisierte und die Existenz internationaler Musik in Frage stellte:

«Es gibt keine internationale Musik in dem Sinne, wie es ein Volapük oder Esperanto gibt, und hat nie eine gegeben. Die Feste der IGNM haben niemals eine solche Esperanto-Musik propagieren können, weil sie einfach nicht vorhanden war; im Gegenteil: ich habe sie immer als eine Orgie des Nationalismus empfunden, bei der die kleinen und kleinsten Musik-Nationen über Gebühr beachtet wurden.»[688]

---

685 Henry Prunières: «The festival of contemporary music. Society's Annual Meeting, Held at Vienna This Year, Presents Sharp Contrast Between Schoenberg and Latin Schools», in: New York Times (31. Juli 1932), X4.

686 Vgl. Martin Thrun: Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933, 2, Bonn 1995, 461 f.

687 Theodor W. Adorno: Schriften, 14: Dissonanzen, Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt 1973, 372.

688 Alfred Einstein: Nationale und universale Musik, Stuttgart u. a. 1958, 240.

Dass Einstein internationaler Kooperation deutlich kritisch gegenüber stand, konnte schon am Beispiel der internationalen Kooperation im Bereich der Musikwissenschaft gezeigt werden.[689]

Die Wahrnehmung einer Bevorzugung kleiner und kleinster Musiknationen hält einer genaueren Analyse kaum stand. Eine Auswertung der Programme bis 1933 nach nationalen Sektionen ergibt ein deutliches Übergewicht von Werken französischer Sektionsmitglieder (47), gefolgt von der Tschechoslowakei mit 36, Deutschland mit 35, Österreich mit 31, England mit 25 und Italien mit 23 aufgeführten Werken. Deutlich abgeschlagen folgen die USA mit 15, Polen und die Schweiz mit je 12 und Ungarn mit 11 Werken. Zehn Werke und weniger trugen die Niederlande (10), Spanien (7), die Sowjetunion (6), Belgien (5), Dänemark (2), Argentinien (2), Brasilien und Finnland (1) zu den Programmen bei.[690]

Trotz der unterschiedlichen Meinungen darüber, welche Länder und Richtungen ungerechtfertigt dominant seien, blieb der Zusammenhalt der IGNM rein äusserlich bestehen, was sich in den regelmässig stattfindenden Musikfesten manifestierte.[691] Es scheint fast, als hätten die deutliche Wahrnehmung unterschiedlicher Gruppen innerhalb der IGNM, die kontinuierlich vorgebrachte Kritik und die Suche nach einer gemeinsamen Lösung des Pluralismus-Problems eine konsolidierende Wirkung auf die Organisation gehabt.

DIE IGNM IM FOKUS POLITISCHER INTERESSEN

Das ästhetische und diskursive Setting der IGNM hatte es möglich gemacht, dass innerhalb der vielfältigen Musikrichtungen, die in ihr vertreten waren, zwei klar voneinander unterscheidbare Musikstile wahrgenommen werden konnten. Einer dieser Stile, der mit den Schlagwörtern Zwölftonmusik und Atonalität belegt wurde, war in seinem Wirkungsbreich weitgehend deckungsgleich mit dem deutschen Sprachraum. Trotz der Distanz zur Musik anderer berühmter deutschsprachiger Komponisten wie Mozart, Beethoven oder Wagner, war es Schönberg und seinen Schülern gelungen, eine musikalische Stilrichtung zu etablieren, die direkt mit dem deutschen Sprachraum in Verbindung gebracht werden konnte. Schon 1921 hatte Arnold Schönberg in einem berühmt gewordenen Satz festgestellt: «Ich habe eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik

689 Vgl. Kapitel III dieser Arbeit.

690 Zahlen nach Thrun, Martin: Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933, 2 Bde., Bonn 1995, 426 f.

691 Kammermusikfestspiele Salzburg 1923, Orchestermusikfest Prag 1924, Kammermusikfest Salzburg 1924, Orchestermusikfest Prag 1925, Kammermusikfest Venedig 1925, Zürich 1926, Frankfurt am Main 1927, Siena 1928, Genf 1929, Lüttich 1930, Oxford 1931, Wien 1932, Amsterdam 1933, Florenz 1934, Prag 1935, Barcelona 1936, Paris 1937, London 1938, Warschau und Krakau 1939, New York 1940.

für die nächsten hundert Jahre gesichert ist.»[692] Dies führte unter anderem dazu, dass sich nicht nur Konzertgänger und Musikkritiker an dieser Musik abarbeiteten, sondern dass die Musik – ähnlich wie vergleichbare stilistische Entwicklungen in der bildenden Kunst – in den Mittelpunkt ideologisch dominierter Politik und Kunstpolitik geriet.

Deutliche Kennzeichen für die versuchte politische Instrumentalisierung der IGNM sind zum Beispiel die Proteste der italienischen Delegation, wenn zu wenig italienische Musik gespielt wurde, und das grosse Interesse des faschistisch regierten Italien an der Ausrichtung möglichst vieler Musikfeste, die als Bühne für politische Botschaften genutzt werden konnten.[693] In Deutschland war die Situation anders, seit 1933 wurde die diffuse Ablehnung Neuer Musik in Deutschland politisch legitimiert:[694] 1934 wurde die deutsche Sektion aus politischen Gründen aufgelöst, weitere Sektionen in den von Deutschland eroberten Gebieten folgten.[695] Für die Vertreter der musikalischen Avantgarde hatte die nationalsozialistische Machtübernahme aus unterschiedlichen Gründen meist die Emigration zur Folge.

Allein schon organisatorisch stellte diese Situation die IGNM vor ein Problem. Da bisher die Einteilung der Komponisten in Sektionen immer aufgrund des Wohnorts erfolgt war, hätte dies bedeutet, dass Emigranten jeweils an ihrem neuen Wohnort ohne Einschränkung in eine neue Sektion hätten aufgenommen werden müssen, was ihnen jedoch meist verweigert wurde. Die Idee einer transnationalen Sektion der ‹Unabhängigen› wurde von der IGNM selbst abgelehnt. Somit verloren die betroffenen Komponisten die Möglichkeit zur aktiven Mitbestimmung innerhalb der IGNM und mussten darauf hoffen, dass ihre Werke als unabhängige Stücke in die Programme der Musikfeste aufgenommen würden. Die Problematik wird besonders am Beispiel Hanns Eislers deutlich. Dieser, 1898 in Leipzig geboren, war in den 1930er Jahren in der Komintern aktiv.[696] 1937 wurde er im Programm des Musikfests in Paris als Mitglied der österreichischen Sektion geführt, er selbst befand sich zu dieser Zeit unter anderem in Frankreich und Spanien im Exil. Seine «Deutsche Symphonie», die für das Festival 1937 in Paris vorgesehen war, wurde kurz vor der geplanten Aufführung vom Programm gestrichen.[697] Dieser Vorfall wiederum veranlasste Ernst Krenek, offizieller österreichischer Delegierter in Pa-

---

692 Hans Heinz Stuckenschmidt: Schönberg. Leben – Umwelt – Werk, Zürich u. a. 1973, 252.

693 Zur Rolle internationaler Netzwerke für den italienischen Faschismus vgl. Herren, Zala: Netzwerk Aussenpolitik, 151–190.

694 Anton Haefeli: «Politische Implikationen einer ‹unpolitischen› Organisation. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik zwischen 1933 und 1939», in: Chris Walton, Antonio Baldassarre (Hg.): Musik im Exil: die Schweiz und das Ausland 1918–1945, Bern 2005, 103–120, hier 107 f.

695 Vgl. oben die Auflistung der Sektionen.

696 Anne C. Shreffler: «The Internationale Society for Contemporary Music and its Political Context (Prague 1935)», in: Jessica C. E. Gienow-Hecht (Hg.): Music and International History in the Twentieth Century, New York u. a. 2015, 58–90, hier 74–76.

697 Vgl. auch Haefeli: Implikationen, 109 f.

ris, zu beantragen, dass künftig neben der Sektionszugehörigkeit auch noch der Geburtsort des Komponisten angegeben werden solle. Schon 1935 hatte Eisler für Aufsehen gesorgt, als er versucht hatte, die IGNM davon zu überzeugen, eines der nächsten Musikfeste der IGNM in Moskau zu veranstalten und sich insgesamt der Sowjetunion anzunähern. Mit dem Verweis auf die apolitische Grundhaltung der IGNM blockte Edward Dent diese und andere Auseinandersetzungen über politische Positionierungen ab und strebte stattdessen weitgehende Neutralität an.[698]

DER STÄNDIGE RAT FÜR DIE INTERNATIONALE ZUSAMMENARBEIT DER KOMPONISTEN ALS NATIONALSOZIALISTISCHE GEGENGRÜNDUNG ZUR IGNM

Während die Sowjetunion versuchte, die IGNM für eine Annäherung zu gewinnen, wählten die Vertreter einer nationalsozialistischen Kulturpolitik einen anderen Weg. Dieser zielte jedoch keineswegs darauf ab, Formen internationaler Kooperation zu unterbinden, sondern versuchte vielmehr, bestehende Netzwerke ideologisch um- und weiterzunutzen. Parallel zur Auflösung der IGNM-Sektionen in Deutschland und den besetzten und annektierten Gebieten wurde deshalb der Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten gegründet.

In «Melos», einer deutschen Musikzeitschrift, die zunächst als inoffizielles Organ der deutschen Sektion der IGNM gedient hatte, dann zunehmend ‹gleichgeschaltet› und 1934 ganz eingestellt wurde, erschien im letzten Erscheinungsjahr ein Beitrag über das deutsche Tonkünstlerfest in Wiesbaden, das im April des gleichen Jahres stattgefunden hatte. Das Fest, so der Artikel, sei das erste nach «der Umgestaltung des A.D.M.V. [Allgemeiner Deutscher Musikverein] im Sinne der herrschenden Staatsanschauung» gewesen und man hätte auch

> «die vom Reichsstand der deutschen Komponisten angeregte Gründung einer internationalen Organisation der Komponisten bekanntgegeben. Sie soll der Wahrung der Autoreninteressen und dem Austausch der Werke zwischen den Nationen dienen. Mit der letzteren Zielsetzung scheint die neue Organisation die Arbeit der deutschen Sektion der I.G.N.M. übernehmen und fortsetzen zu wollen.»[699]

Die Geschichte des Ständigen Rats ist weitgehend unerforscht.[700] Meist sind es Biographien, die sich mit der Mitgliedschaft des jeweiligen Komponisten auseinandersetzen, beispielsweise Richard Strauss, Peter Raabe[701], Emil Nikolaus von Reznicek[702], Jean Sibelius oder Kurt Atterberg.[703]

---

698 Shreffler: Political Context, 76–78.

699 Heinrich Strobel: «Tonkünstlerfest in Wiesbaden», in: Melos 13 (1934), 241.

700 Wichtige Ausnahmen, die auf die politischen Implikationen der Konkurrenz zwischen IGNM und Ständigem Rat eingehen, sind Shreffler: Political Context und Haefeli: Implikationen.

701 Nina Okrassa: Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945), Köln 2004, 239 f.

702 Kurt Wilhelm: Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie, Berlin 1984. Suzanne Moulton-Gertig: The Life and Works of Emil Nikolaus von Reznicek, 1860–1945, Diss. University of Colorado at Boulder 2007. Petra Garberding: «Musik, Moral und Politik: Richard

Eine Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda wird unter anderem durch Quellenbestände der Deutschen Kongresszentrale (DKZ) belegt, die in den Hoover Archives in Stanford aufbewahrt werden.[704] 1942 sollten in Zusammenarbeit mit der DKZ neue Mitglieder für den Ständigen Rat gewonnen, die Statuten revidiert und allgemein «dem Rat eine Reihe von Vorschlägen unterbreite[t werden], die geeignet erscheinen, die Bedeutung und die Wirkungsmöglichkeiten der Organisation zu erhöhen und deren Arbeiten zu aktivieren.»[705] Die Informationen, die die DKZ über die bisherigen Aktivitäten des Ständigen Rats besass, waren teilweise widersprüchlich. Schon über die eigentliche Gründung kursierten unterschiedliche Angaben: Laut dem 1938 vom Völkerbund herausgegebenen «Handbook of International Organisations» war der Ständige Rat 1934 in Wiesbaden gegründet worden.[706] In dem Fragebogen der DKZ, der als Grundlage für die später geplante Publikation des nationalsozialistischen Handbuchs internationaler Organisationen dienen sollte, wurde als Gründungsjahr 1935 und als Gründungsort Venedig angeben.[707] In der «Realkatalog» genannten Kartei der DKZ hingegen stand, die Gründung sei 1934 in Wiesbaden vorbereitet und dann 1935 in Vichy, wo in diesem Jahr das Musikfest des Ständigen Rats stattfand, beschlossen worden.[708] Vieles spricht dafür, dass die Angabe von Venedig als Gründungsort im geplanten Handbuch Teil einer allgemeinen Strategie war, die Vormacht innerhalb des Ständigen Rats auf das nationalsozialistische Deutschland, das faschistische Italien und eventuell nach dem Krieg auch auf Frankreich aufzuteilen. Im Zuge der 1942 geplanten Reorganisation wurde nämlich ausserdem festgelegt, dass der Sitz,

---

Strauss, Kurt Atterberg und der Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten», in: Richard Strauss Jahrbuch (2011), 235–250.

703 Die Einschätzungen der politischen Funktion des Ständigen Rats und der ideologischen Ziele seiner Mitglieder sind unterschiedlich. Dies geht soweit, dass Moulton-Gertig einen Zusammenhang zwischen der Gründung des Ständigen Rats und nationalsozialistischer Implikationen fast gänzlich in Frage stellt und die Gründung mit rein ästhetischen Gesichtspunkten begründet. Moulton-Gertig: Reznicek, 178 f.

704 Hoover Institution Archives: Register of the Germany. Deutsche Kongress-Zentrale Records, 1870–1943, http://findingaids.stanford.edu/xtf/view?docId=ead/hoover/reg_180.xml (30.5.2014). Für eine Übersicht weiterer Quellenbestände zum Ständigen Rat vgl. Garberding: Musik, Moral und Politik, 249.

705 Hoover Institution Archives, Germany Deutsche Kongress-Zentrale Records, Komponisten, Staendiger Rat fuer die Internationale Zusammenarbeit der, 1939–1940, Box 176, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda an die Deutsche Kongreß-Zentrale 17.3.1942.

706 «Permanent Council for International Co-Operation between Composers», in: League of Nations Search Engine, http://lonsea.de/pub/org/1133 (29.2.2016).

707 Ob es sich dabei um eine Verwechslung mit Vichy handelt, wo 1935 das erste Musikfest stattfand, oder tatsächliche Venedig gemeint war, wo allerdings bereits 1934 ein Treffen stattfand, bleibt unklar. Vgl. Moulton-Gertig: Reznicek, 175 und 184.

708 Hoover Institution Archives, Germany Deutsche Kongress-Zentrale Records, Box 375, Realkatalog.

der sich 1938 noch in Stockholm befunden hatte, während des Krieges künftig abwechselnd in Berlin und Rom sein solle. Zudem sollten Deutschland und Italien innerhalb der Delegiertenversammlung das Vorrecht haben, drei statt nur ein Mitglied zu entsenden. Laut einer handschriftlichen Marginalie sollte dieses Recht nach dem Krieg explizit auch Frankreich zukommen.[709]

Die 1938 im Handbook of International Organisations mitgeteilten Ziele «to ensure the international supervision and protection of all interests of music and composers, and moral rights in particular, and to promote co-operation and artistic exchanges between all countries»[710] wurden noch ergänzt um die Formulierung, dass auch «das zeitgenössische Schaffen international zur Diskussion»[711] zu stellen sei. Im Realkatalog wurde darüber hinaus festgehalten, dass die 1935 erlassenen Statuten geheim seien, dort aber festgelegt sei, dass 1/3 der aufzuführenden Musik von deutschen Komponisten stammen müsse.[712] Ausserdem sei der Ständige Rat seit seiner Gründung «judenfrei».[713]

Auch über die Internationale Gesellschaft für Neue Musik wurden von der DKZ Informationen gesammelt. Im Realkatalog wurde die IGNM mit dem Vermerk «deutschfeindliche Einstellung» geführt, und entsprechend wurden ihre Aktivitäten überwacht.[714] Der deutsche Sonderbeauftragte für Kongressangelegenheiten der «Internationalen Ausstellung Paris 1937» berichtete im Juni 1937 an die DKZ über das Fest der IGNM, dass dieses «vollständig im Zeichen der jüdischen Emigration»[715] gestanden habe. Zwei beigelegte Berichte, die auf Eisler und seine «Deutsche Symphonie» eingingen, sollten diese Einschätzung untermauern.

Neben der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik standen weitere Organisationen im musikalischen Bereich unter Beobachtung der DKZ, darunter auch die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Ähnlich wie die IGNM kam

---

709 Hoover Institution Archives: Germany Deutsche Kongress-Zentrale Records, Komponisten, Staendiger Rat fuer die Internationale Zusammenarbeit der, 1939–1940, Box 176. Ergänzte Fassung der Satzungen.

710 Hoover Institution Archives: Germany Deutsche Kongress-Zentrale Records, Komponisten, Staendiger Rat fuer die Internationale Zusammenarbeit der, 1939–1940, Box 176, Abschrift (Original ging ein 17.12.1942), Fragebogen Ständiger Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten.

711 Ibid.

712 «Es wurden statutenmäßig ⅔ (d.h. 186) ausländische und ⅓ (d.h. 93) deutsche Opern und Konzertstücke aufgeführt und zwar von jungen und alten Komponisten.» Hoover Institution Archives, Germany Deutsche Kongress-Zentrale Records, Komponisten, Staendiger Rat fuer die Internationale Zusammenarbeit der, 1939–1940, Box 176.

713 Hoover Institution Archives, Germany Deutsche Kongress-Zentrale Records, Komponisten, Staendiger Rat fuer die Internationale Zusammenarbeit der, 1939–1940, Box 176.

714 Hoover Institution Archives, Germany Deutsche Kongress-Zentrale Records, Box 375, Realkatalog.

715 Hoover Institution Archives, Germany Deutsche Kongress-Zentrale Records, Box 220, Musik, W. Knothe, Der Deutsche Sonderbeauftragte für Kongressangelegenheiten der Internationalen Ausstellung Paris 1937 an die DKZ, 30.6.1937.

diese jedoch zu diesem Zeitpunkt für eine Kooperation nicht in Frage. Edward Dent, der seit 1936 neben der IGNM auch der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft als Präsident vorstand, wurde als «Hochgradfreimaurer» klassifiziert. Ausserdem wurde auf den Einfluss «jüdischer Emigranten», namentlich Alfred Einstein, verwiesen.[716] Anders als bei den Komponisten, wo mit dem Ständigen Rat die Gründung einer von Deutschland dominierten Organisation gelungen war, zielte die DKZ im Falle der Musikwissenschaftler darauf ab, die bereits bestehende Organisation eines Tages zu okkupieren und unter deutsche Leitung zu stellen. Offenbar hatte dieses Projekt auch weniger Priorität als die Komponisten mit ihrer grösseren Öffentlichkeitswirksamkeit. 1942 wurde das Engagement mit der Begründung sistiert, dass gemäss den Statuten Neuwahlen nur auf einem Kongress möglich wären, dieser von Deutschland aber derzeit nicht einberufen werden könne. Darüber hinaus würden auch italienische Musikwissenschaftler den Plan verfolgen, internationale Organisationen mit dem Hauptsitz in ihrem Land anzusiedeln. Daher bleibe «nichts anderes übrig als den Verband zu zerschlagen und ihm nach Abschluss des Krieges etwas neues gegenüberzustellen.»[717]

Neben diesen internen Versuchen der Einflussnahme auf Aktivitäten im musikalischen Bereich manifestierte sich die Konkurrenz zwischen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und dem Ständigen Rat auch durchaus in der Öffentlichkeit. Die New York Times berichtete 1934 über den ersten Kongress des Ständigen Rats. Dieser fand 1934 in Venedig statt, im Rahmen der XIX. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, zu der seit 1930 auch das Festival Internazionale di Musica Contemporanea gehörte. Direktor des Festivals war zu diesem Zeitpunkt der Vizepräsident des Ständigen Rats, Adriano Lualdi.[718] Der Artikel stellte die dauerhafte Kooperationsfähigkeit des von Deutschland aus initiierten Ständigen Rats in Frage: «precisely the country whose artists, strait jacketed by Hitlerism, are the least able of any to cooperate abroad».[719] Gleichzeitig betonte der Artikel auch, dass an der prinzipiell aufrichtigen Intention der einzelnen anwesenden Persönlichkeiten keine Zweifel herrschen. Tatsächlich war das Treffen in Venedig nicht zuletzt durch seine Einbindung in einen grösseren Festivalkontext die wohl inklusivste Veranstaltung unter Beteiligung des Ständigen Rats. Unter den anwesenden Teilnehmern waren Edward Dent und die später in Deutschland als ‹entartet› geltenden

716 Hoover Institution Archives, Germany Deutsche Kongress-Zentrale Records, Box 221, Musikwissenschaft, W. Knothe, DKZ an den Herrn Reichsstatthalter in Salzburg, 10.9.1942.

717 Ibid.

718 Storia della Biennale Musica, www.labiennale.org/it/musica/storia/ (29.2.2016).

719 Raymond Hall: «International Congress. New Organization Presided Over by Richard Strauss Meets in Venice», in: New York Times (28. Oktober 1934), X7. Gleichwohl stellte er aber auch Verbindungen zum Internationalismus in Genf fest, der sich seiner Meinung nach vor allen Dingen in der Namenswahl widerspiegelte. «Here again we have a pretty paradox of such irreconcilably antithetical terms as ‹permanent›, ‹cooperation› and ‹musicians›. Apart from the title, with its unhappy smack of Genevan futility and ‹diplomats› bunkum, a bit of skepticism is not unwarranted in recalling the sorry wrecks of many another equally pretentious craft.»

Komponisten Igor Strawinsky und Ernst Krenek. Der zweite Teil des Artikels widmete sich dem «Entretien» des Comité Permanent des Lettres et des Arts des Völkerbunds. Dieses war ebenfalls im Rahmen der Biennale in Venedig zu den Themen «The Contemporary Arts and Reality» und «Art and the State» veranstaltet worden.[720] Das Zusammentreffen verschiedener international ausgerichteter Akteure in Venedig zeigt, wie eng Anfang der 1930er Jahre internationale Netzwerke ineinander greifen konnten, die ideologisch sehr unterschiedliche Interessen verfolgten. Auch auf inhaltlicher Ebene wurden Ideen, die in internationalen Räumen zirkulierten, von den unterschiedlichen Gruppen aufgenommen. So schlug Lualdi vor, in Venedig ein internationales Sammlungszentrum für zeitgenössische Musik einzurichten, bibliographische Angaben zentral zu sammeln und eine Bibliothek für Volksmusik zu gründen.[721]

Nachdem in Venedig 1934 noch Vertreter des Völkerbunds, der IGNM und des Ständigen Rats gemeinsam über Musik und Kunst im Allgemeinen diskutiert hatten, betonte der Ständige Rat ab 1935 seine gegensätzliche Stellung zur IGNM besonders dadurch, dass er seine Musikfeste zur selben Zeit stattfinden liess. Während sich die Mitglieder der IGNM 1935 in Prag trafen, hatte der Ständige Rat nach Vichy eingeladen. Im Rahmen der inhaltlichen Verhandlungen wurden in Vichy das «droit moral», der Musikunterricht, das Radio, die Gründung eines internationalen Archivs für zeitgenössische Musik und die Etablierung einer internationalen Musikbibliothek diskutiert, wobei diesmal die Bibliothek nicht mehr in Italien, sondern im damaligen Gastgeberland Frankreich gegründet werden sollte.[722] Innerhalb der IGNM schlug der schweizerische Dirigent Hermann Scherchen ebenfalls eine Ausweitung der inhaltlichen Ausrichtung der Gesellschaft vor, die künftig auch eine eigene Zeitschrift sowie die direkte Förderung von Komponisten und der Drucklegung ihrer Werke umfassen sollte.[723]

Die Diskussion über weiterreichende Reaktionen auf die Aktivitäten des Ständigen Rats führten innerhalb der IGNM zu Kontroversen. Einige Komponisten hatten keine Skrupel, Mitgliedschaften und Ämter in beiden Organisationen innezuhaben. Richard Strauss selbst war gerade in der Anfangsphase der IGNM eng mit dieser verbunden. Alfredo Casella[724], Gian Francesco Malipiero, Willem Pijper und Albert Roussel gehörten ebenfalls beiden Organisationen an, wobei Roussel sowohl Vorstandsmitglied der französischen Sektion der IGNM als auch Vizepräsident des Ständigen Rats war.[725]

---

720 Ibid.

721 Ibid.

722 Irving Schwerke: Composers in Vichy, in: New York Times (29. September 1935), X7.

723 Vgl. Shreffler: Political Context, 78–80.

724 Dies, obwohl Casella 1935 selbst auf einer von Goebbels verfassten Liste mit Komponisten stand, deren Werke verboten wurden. Friedrich Geiger: «Die ‹Goebbels-Liste› vom 1. September 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat», in: Archiv für Musikwissenschaft 59 (2002), 104–112.

725 Haefeli: Implikationen, 112.

Auf der Gegenseite kritisierte Ernst Krenek bereits 1934 das passive Verhalten der IGNM und namentlich Edward Dents: «Infolge ihrer wohlgemeinten, aus der Atmosphäre der Völkerbundideologie herrührenden, demokratisch umständlichen Organisation hat sie sich langsam zu einer Gesellschaft gegen die neue Musik entwickelt».[726] Als offizielle Reaktion auf die Aktivitäten des Ständigen Rats veröffentlichte die IGNM schliesslich 1935 eine Resolution, in der sie an ihre Grundprinzipien erinnerte: die Förderung der Neuen Musik unabhängig von Nationalität, Rasse oder Religion der Komponisten.[727] Eine eindeutige politische Bezugnahme, worauf sich dieses Statement bezog, wurde von seinen Verfassern, allen voran Edward Dent, bewusst vermieden, was den Mitgliedern, die direkt von der politischen Situation betroffen waren, nicht weit genug ging.[728]

Mitte der 1930er Jahre erreichte die Konkurrenz zwischen IGNM und Ständigem Rat ihren Höhepunkt. Die späteren Treffen (Stockholm 1936, Dresden 1937, Stuttgart und Brüssel 1938, Frankfurt 1939)[729] des Ständigen Rats erreichten nicht mehr die Aufmerksamkeit der Veranstaltung in Vichy. Die IGNM veranstaltete 1936 gemeinsam mit der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft ein grosses Musikfest in Barcelona und 1937 in Paris. Im Frühjahr 1939 fand in Warschau das letzte Musikfest vor dem Krieg statt und während des Krieges die beiden ersten Musikfeste ausserhalb Europas: 1941 in New York und 1942 in San Francisco.[730]

Als Zwischenbilanz lassen sich für die Betrachtung der IGNM und des Ständigen Rats drei Dinge festhalten: Auf institutioneller Ebene basierte die IGNM besonders stark auf der Mitwirkung nationaler Landessektionen. Diese sorgten nicht nur für die lokale Sichtbarkeit der Neuen Musik, sondern spielten eine wichtige Rolle in der Auswahl dessen, was für die internationale Bühne vorgeschlagen wurde. Als Gegenpol wirkte die internationale Jury, die aus den nationalen Vorschlägen das internationale Konzertprogramm zusammenstellte. Trotz der immer wieder umstrittenen Zusammensetzung der Jury kam ihr durch ihre Entscheidungsbefugnis eine wichtige ästhetische und politische Rolle zu. Auf politischer Ebene zeigte ihre intern oftmals nach langen Verhandlungen und Wahlwiederholungen erreichte nationale und geographische Ausgeglichenheit, dass die Idee der Internationalität

---

726 Ernst Krenek: «Die Blubo-Internationale», in: 23 (15. Dezember 1934), 22–23.

727 Vgl. Haefeli: IGNM, 197.

728 Ibid., 197.

729 «Permanent Council for International Co-Operation between Composers», in: League of Nations Search Engine, http://lonsea.de/pub/org/1133 (29.2.2016).

730 Wie schwer sich die IGNM nach dem Zweiten Weltkrieg damit tat, ihren Blick über Europa hinaus zu richten, zeigt sich an den Austragungsorten in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bis ins Jahr 2000 fanden gerade einmal sieben Feste nicht in Europa statt, davon zwei in Israel (Haifa 1954 und Tel Aviv 1984) und eines in Canada (Toronto 1984). Die Rolle der asiatischen Länder für die Entwicklung der Neuen Musik erkennt man an der anschliessenden Häufung von Musikfesten im asiatischen Raum: 1988 in Hongkong, 1997 in Seoul, 2002 in Hongkong, 2001 in Yokohama und 2007 erneut in Hongkong. Mit Musikfesten in Mexiko (1993) und Sydney (2010) waren Mexiko und Ozeanien bisher erst einmal Gastgeber solcher Veranstaltungen.

beachtet und sich neben den Vertretern der grossen mitteleuropäischen Länder auch Mitglieder kleinerer Länder behaupten konnten. Die ästhetischen Entscheidungen der Jury waren nicht weniger umstritten, aber in Kombination mit der politischen Ausgeglichenheit trugen sie dazu bei, dass ein breites Spektrum musikalischer Ansätze vertreten sein konnte. Aus heutiger Perspektive mag es legitim erscheinen, die Qualität dieser Vielfalt in Frage zu stellen. Allerdings geht bei der ausschliesslichen Suche nach musikalischen Innovationen der funktionale Aspekt des Austauschs verloren, der besonders aus der Perspektive der Vertreter kleinerer Länder noch weiter zu erforschen wäre.

Zweitens bestätigen die zahlreichen zeitgenössischen Bedenken und Kritiken, die gegenüber den internationalen Aktivitäten der IGNM geäussert wurden, sowie die Versuche, ihre Organisation zu beeinflussen, deren Relevanz als wichtiges Forum für den grenzüberschreitenden Austausch Neuer Musik. Man setzte sich mit ihr auseinander, weil sie zum politisch verwertbaren Gradmesser musikalischer Tradition und Innovation geworden war.

In diesem Kontext ist auch die Gründung des Ständigen Rats für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten zu verstehen. Die wichtigen Punkte der geheimen Statuten des Ständigen Rats standen im Gegensatz zu den Grundregeln der IGNM. Der Zeitraum der Musik, die in Frage kommen sollte, war grösser, der Programmanteil von Musik aus Deutschland fest vorgegeben und statt einer internationalen Jury sollte das Führerprinzip durchgesetzt werden. Neben diesem strukturellen Gegensatz kopierte der Ständige Rat auf inhaltlicher Ebene die nicht realisierten Musikprojekte der geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds, die wiederum in verschiedenen Kontexten bereits seit der Jahrhundertwende im Raum gestanden hatten: die Gründung einer internationalen Musikbibliothek und eines Musikarchivs, die systematische Sammlung des Volkslieds und das Engagement für ein «droit moral». Mit der Ausformulierung ihrer eigenen Statuten legte die IGNM die bisher geltenden mündlichen Richtlinien 1937 schriftlich fest, sicherte sich damit nach innen gegen die Kritik eines fehlenden Standpunkts im Hinblick auf die Rolle emigrierter Komponisten ab und festigte gleichzeitig nach aussen ihr explizit auf Gleichberechtigung ausgerichtetes Bild.

THE AMERICAN WAY – INTERNATIONAL COMPOSERS' GUILD UND LEAGUE OF COMPOSERS ALS US-AMERIKANISCHE ORGANISATIONEN MIT INTERNATIONALEM ANSPRUCH

Weitgehend unabhängig von den europazentrierten Aktivitäten der IGNM gründeten sich in den 1920er Jahren auch in den USA zwei Komponistenorganisationen, die beide durch ihre Namenswahl internationale Ambitionen zum Ausdruck brachten. Es handelt sich um die 1921 gegründete International Composers' Guild und die 1923 aus einer Abspaltung der Composers' Guild entstandene League of Composers. Beide Organisationen, ihre Aktivitäten und ihre Mitglieder werden in

der heutigen Musikgeschichtsschreibung oft als wichtige Wegbereiter für die Etablierung einer amerikanischen Kunstmusiktradition angesehen. Durch die Einbeziehung dieser überwiegend auf nationaler Ebene agierenden Zusammenschlüsse kann somit eine weitere Funktion der Verwendung des Labels ‹international› gezeigt werden. Anders als in Europa, wo sich Komponisten gegen den Vorwurf wehren mussten, sie setzten durch internationalen Austausch ihre nationale Rückbindung aufs Spiel, ermöglichte in den USA gerade der Begriff ‹international›, dass sich Komponisten verschiedener Herkunft und Stilrichtungen zusammenfinden, ihre unterschiedlichen Hintergründe in eine gemeinsame Organisation einbringen und ihre Werke vermarkten konnten.

«I should like to propose a League of Nations in Art.»[731] Keine andere Institution als der Völkerbund selbst stand Pate für die Idee zur Gründung der International Composers' Guild. Inspiriert von der neuen Organisation in Genf hatte Edgard Varèse[732] 1919 in einem Leserbrief an die New York Times, aus dem das obige Zitat stammt, die Gründung eines Völkerbunds der Kunst vorgeschlagen. Der Krieg, so Varèse, habe die Völker einander nähergebracht, sie hätten sich aus der Nähe gesehen, und diese Nähe habe nationale Differenzen reduziert.[733] Es ist wenig wahrscheinlich, dass Varèse bei diesen Zeilen an die Annäherung der Völker auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs gedacht hatte, sondern vielmehr an seine eigene Lebenswelt. Im Dezember 1915 aus Frankreich in die USA emigriert, wurde Varèse schnell ein wichtiger Akteur im Kreis emigrierter Künstler, für die die nationale Grenzüberschreitung zu einem wichtigen Aspekt ihres Lebens geworden war. In seiner Konzeption für einen Kunstvölkerbund waren es nicht mehr nationale Musikrichtungen, die sich vermischen sollten, sondern auf Rassevorstellungen basierende Charakteristika:

> «What a combination the freer mingling of national characteristics in art would give! What beauty and strength! From the Slav races would come beautiful deep sentiment and unrestrained emotionalism, from the Anglo-Saxon a virile sense of activity – all of this climaxed by the sunny genius of the Latin races.»[734]

---

731 Edgar Varèse: «A League of Art. A Free Interchange to Make the Nations Acquainted», in: The New York Times (23. März 1919), 35.

732 Edgard Varèse (1883–1965) war ein amerikanischer Komponist mit französischer Abstammung. Zwischen 1883 und 1915 lebte er in Frankreich, Italien, der Schweiz und Deutschland. Im Dezember 1915 zog er nach New York und startete eine Karriere als Dirigent und führte unter anderem auch seine eigenen Werke auf. Seit den 1930er Jahren interessierte er sich verstärkt für elektronische Instrumente, unter anderem die Ondes Martenot. In den 1950er begann er mit Tonbandaufnahmen zu arbeiten. 1954 wurde sein Werk Déserts als erstes Musikstück im französischen Rundfunk in Stereo gesendet. Das Poème électronique, das in Zusammenarbeit mit der Firma Philips entstand, wurde im von Le Corbusier gestalteten Philips-Pavillon an der Weltausstellung in Brüssel aufgeführt. Paul Griffiths: «Varèse, Edgard», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

733 Ibid.

734 Ibid.

Neben seiner Anpassung an den amerikanischen Kontext hatte Varèse ein Gespür für Inszenierungen und Timing, das er während des Ersten Weltkriegs mehrfach einsetzte, um sich als französischer und somit ‹alliierter› Dirigent in einer Phase zu etablieren, in der die Aufführungen deutscher Musik und die Verpflichtung deutscher Dirigenten deutlich zurückgegangen waren. Sein Aufruf zur Gründung eines Kunstvölkerbunds war ebenfalls gut terminiert und erschien nur wenige Wochen nach Wilsons Vorschlag zur Gründung des Völkerbunds.[735] Zur Inszenierung seiner Person gehörte ausserdem die Kultivierung des Skandals.[736] Ähnlich wie seine Kollegen in Österreich beklagte er die Rückwärtsgewandtheit des Publikums und die fehlenden Möglichkeiten zur Aufführung zeitgenössischer Musik. Während jene dieses Problem lösten, indem sie eigene, im Falle des Schönbergvereins sehr abgeschlossene Foren zur Aufführung bildeten, formte Varèse mit dem «New Symphony Orchestra» einen eigenen Klangkörper, dessen Programme schon bald von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen und heftig kritisiert wurden.[737]

1921 gründete Varèse schliesslich zusammen mit Carlos Salzedo die International Composers Guild, deren 1921 publiziertes Manifest in den Grundzügen sehr an die später in der IGNM entwickelten Ideen erinnert. Die neue Organisation sollte die Aufführung zeitgenössischer Musik unterstützen, alle ‹-ismen› und die Existenz von ‹Schulen› ablehnen und die Komponisten als jeweils unabhängige Individuen betrachten.[738] Gründungsmitglieder neben Varèse und Salzedo waren Alfredo Casella[739] – der somit Mitglied in der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, dem Ständigen Rat für die Zusammenarbeit der Komponisten und der Guild war –, Karol Szymanowski, Carl Engel, A. Walter Kramer, Julius Mattfeld und Emerson Whithorne.[740] In den Anfangsjahren der Guild entwickelten sich lose Verbindungen zu europäischen Organisationen. Besonders aktiv in Europa waren italienische Komponisten: Ferruccio Busoni organisierte in Berlin die Internationale Komponisten-Gilde, und Alfredo Casella vermittelte Kontakte zur Corporazione delle Nuove Musiche. Weitere Verbindungen bestanden nach Moskau, nach England, Schweden und in die Schweiz.

Was die Programmgestaltung der Guild betraf, war diese sehr radikal: Ihr wichtigster Grundsatz war, dass nur Uraufführungen oder amerikanische sowie New Yorker Erstaufführungen ins Programm aufgenommen werden sollten. Ebenso lehnte Varèse es kategorisch ab, ein Werk zweimal aufzuführen. Bis zu ihrer Auf-

---

735 Carol J. Oja: Making Music Modern. New York in the 1920s, Oxford 2000, 29–31.

736 Allen Lott: «‹New Music for New Ears›. The International Composers' Guild», in: Journal of the American Musicological Society 36 (1982), 266–286, hier 266.

737 Ibid., 267.

738 Ibid., 268.

739 Zu Casellas Positionierung im Spannungsfeld zwischen Nationalismus und Internationalimus sowie Nationalismusdiskursen in der italienischen Musikwissenschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Bertola: List der Vergangenheit, 211–219.

740 Oja: Making Music Modern, 183.

lösung im Jahr 1927 enthielten ihre Konzerte zu 69 Prozent Werke europäischer Komponisten. 17 Prozent stammten von in Amerika lebenden, aber nicht dort geborenen Komponisten und 14 Prozent der Musik von Komponisten, die in den USA geboren waren.[741]

1927 löste Varèse die Guild auf und gründete die Pan-American Association of Composers. Seine Begründung für diesen Schritt war vielschichtig. Öffentlich verkündete er, die Guild hätte ihr Ziel, die Etablierung moderner Musik in New York erreicht, in kleineren Kreisen bemängelte er jedoch, dass die Aufführungen der Guild zu Events geworden seien, die keine Herausforderung mehr darstellten.[742] Vielleicht zeigte er aber auch wieder Gespür für den richtigen Zeitpunkt und folgte einem allgemeineren politischen Trend, der den Fokus der amerikanischen Aussenpolitik weniger auf eine weit ausgedehnte internationale Kooperation richtete, sondern auf den panamerikanischen Austausch.[743]

Varèses dogmatische Einstellung zur Frage von Wiederaufführungen von Stücken, im konkreten Fall der Wiederholung von Schönbergs «Pierrot lunaire», war 1923 der Auslöser für die Abspaltung einer Gruppe von Mitgliedern aus der Guild, die dann die League of Composers gründeten. Zu den Gründungsmitgliedern, die vorher Mitglieder der Guild gewesen waren, gehörten Claire Reis, Louis Gruenberg, Alma Wertheim, Lazare Saminsky, Leo Ornstein, Emerson Whithorne, Frederick Jacobi, Stephen Bourgeois und Minna Lederman.[744] Die Konkurrenz zwischen beiden Organisationen weitete sich in den folgenden Jahren aus, so dass die Mitgliedschaft einem Statement gleichkam, das unter anderem zur Folge haben konnte, dass man von der anderen Organisation erkennbar seltener aufgeführt wurde.[745] Die Aufführungspraxis der League war deutlich liberaler als die der Guild: Alle Trends, alle Nationen und alle Nationalitäten sollten vertreten sein, ebenso waren Wiederaufführungen möglich.[746] Tatsächlich waren die Konzertprogramme vielfältig. Sie umfassten sowohl ein breites Spektrum an zeitgenössischer Musik – so beispielsweise die amerikanische Uraufführung von Manuel de Fallas Marionettenoper «El Retablo de Maese Pedro»[747] als auch Aufführungen Alter Musik, darunter

---

741 Ibid., 183.

742 Ibid., 186.

743 Für den Austausch im Bereich der musikalischen Volkskunde vgl. Corinne Pernet: «‹For the Genuine Culture of the Americas›: Musical Folklore, Popular Arts, and the Cultural Politics of Pan Americanism, 1933–1950», in: Jessica C. E. Gienow-Hecht (Hg.): De-Centering America, New York 2008, 132–168.

744 David Metzer: «The League of Composers. The Initial Years», in: American Music 15 (1997), 45–69, hier 46.

745 Oja: Making Music Modern, 186–188.

746 Ibid., 187.

747 Ein Jahr später wurde das Stück anlässlich des Musikfests der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Zürich aufgeführt. Zur Rolle des Figurentheaters in dieser Zeit vgl. Dorothea Krimm: Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts, Diss. Universität Heidelberg 2011, www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/15213 (29.2.2016).

Claudio Monteverdis «Il Combattimento di Tancredi e Clorinda».[748] Aussermusikalische Faktoren für die Trennung waren auch unterschiedliche Einstellungen die Rolle von Frauen in der Organisation betreffend sowie eine latente antisemitische Tendenz wichtiger Akteure der Guild.[749]

Gemeinsam war beiden Organisationen, dass sie in den ersten Jahren einen deutlichen Schwerpunkt auf die Werke europäischer Komponisten legten, amerikanische Komponisten in der Folgezeit jedoch immer wichtiger wurden. Im Falle der International Composers' Guild zeigte sich dies in ihrer Auflösung zugunsten der explizit panamerikanisch ausgerichteten Komponistenvereinigung. Im Falle der League äusserte sich diese Tendenz in Form von Kompositionsaufträgen für genuin amerikanische Werke und der von den Mitgliedern Aaron Copland und Roger Sessions initiierten Konzertreihe für junge amerikanische Komponisten.[750]

Ausgestattet mit internationalen Ansprüchen im Titel, trugen die beiden Organisationen dazu bei, dass zunächst Neue Musik aus Europa in den USA etabliert werden konnte und in einem zweiten Schritt die zeitgenössische Musik der Mitglieder als spezifisch amerikanische Musik wahrgenommen wurde. Anders als im Falle der IGNM und ihrer in unterschiedlichen Ländern stattfindenden Musikfesten, manifestierte sich ihr internationaler Ansatz in erster Linie lokal, konkret im New Yorker Konzertleben. Während die Internationalität der IGNM das Zusammentreffen unterschiedlicher nationaler Akteure in einem institutionell internationalen Rahmen war, zeichneten sich League und Guild dadurch aus, dass sie Internationalität als Ausgangspunkt und Sammelbecken der von transnationalen Lebensläufen geprägten Komponisten ansahen, die es vor Ort zu bündeln galt. Während die Bündelung der unterschiedlichen räumlichen Hintergründe erfolgreich war, war es jedoch nicht gelungen, einen Konsens hinsichtlich stilistisch unterschiedlicher Zugänge zur Neuen Musik zu erreichen. In der IGNM war es möglich gewesen, die Verschiedenartigkeit der Ansätze mit der Herkunft der Komponisten und unterschiedlichen nationalen Voraussetzungen zu erklären und auszugleichen. Auf der Suche nach einer konsolidierten amerikanischen Musik war dies schwieriger. Parallel existierende stilistische Ausprägungen konnten nun nicht mehr mit unterschiedlichen nationalen Eigenschaften erklärt werden. An ihre Stelle traten andere Katgeorien.

---

748 Metzer: Initial Years, 49. Claire Reis begründete diese Kombination mit dem Wunsch, die historische Kontinuität musikalischer Revolutionen aufzuzeigen, was in einem Konzert 1927, in dem Frescobaldi, Marenzio, Monteverdi, Sweelinck, Gesualdo, Paul Hindemith und Roger Sessions aufgeführt wurden, besonders deutlich wurde.

749 Rachel Mundy: «The ‹League of Jewish Composers› and American Music», in: The Musical Quarterly 96 (2013), 50–99.

750 Metzer: Initial Years. Zu Coplands Bestrebungen, eine eigene Schule amerikanischer Komponisten zu gründen, vgl. auch Sally Bick: «In the Tradition of Dissent: Music at the New School for Social Research», in: Journal of the American Musicological Society 66 (2013), 129–190, hier 145.

In ihrem Artikel «The League of Jewish Composers and American Music» hat Rachel Mundy umfassend dargelegt, wie sich in diesem Kontext eine neue Grenzlinie entwickelte, die zwischen ‹weisser› und ‹jüdischer› Musik verlief. Sie zeigt, wie aufbauend auf den gängigen nationalen Typologien zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein eigener jüdischer «Audiotype» konstruiert wurde.[751] Hierbei wurde der ‹weissen› Musik eine ästhetische Dominanz gegenüber der ‹jüdischen› attestiert. Diese manifestierte sich im US-amerikanischen Kontext unter anderem in der Gegenüberstellung von Begriffspaaren wie Reinheit und Hybridität sowie Authentizität und Kommerzialisierung.[752] In diesem Kontext wurde der Jazz zum Symbol der hybriden und kommerziellen Ausrichtung der ‹jüdischen› Musik. Tatsächlich ging beispielsweise Varèse so weit, Jazz als unamerikanische Musik zu diffamieren: «Jazz is not America. It's a negro product, exploited by the Jews. All of its composers from here are Jews.»[753] Mit seiner Argumentation stand Varèse aber keineswegs allein. Ähnlich hatte bereits Erich von Hornbostel in einem 1927 erschienenen Aufsatz über «Ethnologisches zu Jazz» behauptet, in dem er festhielt, dass die «afrikanische Negermusik» nie gesammelt worden sei, sondern «für den Druck, die Bühne und den Tanzboden zurecht gemacht worden, teils von farbigen Musikern, die die Originale kannten [...], teils von Weissen, namentlich Ostjuden, die die [sic!] dann auch neue komponiert haben.»[754] Anders als Varèse nutzte Hornbostel dies, um den Jazz als zur europäischen Musik gehörig darzustellen, da die meisten Melodien eindeutig auf europäische Volkslieder zurückzuführen seien und die Melodien, auf die dies nicht zuträfe, «sind erst unter den Negersklaven entstanden [...] als die afrikanisches Singen vergessen und europäisches gelernt hatten.»[755] Der amerikanischen Musik selbst sprach Hornbostel hingegen jede aktive Rolle ab: «Die Neger sind geborene Musikanten. (Was die Amerikaner, glaub' ich, nicht sind.)».[756]

Die Vorstellung des rassischen Einflusses, die der Unterscheidung zwischen ‹weisser/reiner› und ‹jüdischer/hybrider› Musik zugrunde lag und die Einteilung in Nationalitäten ersetzte, wurde in den 1920er Jahren auch von der League of Composers diskutiert. Der erste Artikel ihrer Zeitschrift, «The League of Composers' Review», die im Februar 1924 das erste Mal erschien, war von Adolph Weissmann über «Race and Modernity».[757] Weissmann erklärte das Konzept der Nationalität in der Musik als wenig bedeutsam und politisch korrumpiert und setzte

---

751 «Audiotypes were intended to reveal natural hierarchies linking musical identity to social, racial, and national identity». Mundy: Jewish Composers, 59–63.

752 Ibid., 63.

753 Ruth Phelps, Henri Morane: «Artistes d'avant-garde en Amériques», in: Le Figaro Hebdomadaire (25. Juli 1928), 8 f.

754 Erich M. von Hornbostel: «Ethnologisches zu Jazz», in: Melos 6 (1927), 510.

755 Ibid., 512.

756 Ibid., 512.

757 Adolph Weissmann: «Race and Modernity», in: The League of Composers' Review 1 (1924), 3–6.

an seine Stelle das Konzept der Rasse.[758] Als wichtigste Persönlichkeiten betrachtet Weissmann Schönberg, der basierend auf «Jewish race feelings»[759] die deutsche Musik beeinflusst und Strawinsky, der russische Einflüsse in die französische Musik eingebracht habe. «It is race which colors modernity. But racial mixtures now appear, to open up new possibilities»[760] resümierte Weissmann aus diesen Betrachtungen für den amerikanischen Markt.[761]

Die Gründung der Pan-American Association of Composers (PAAC) im Jahr 1928 lässt sich ebenfalls in diesen Diskurs einordnen. Während League und Guild beide noch auf Internationalität anspielten, betonte die PAAC explizit ihren amerikanischen Anspruch. Im Umfeld ihrer Gründung wurden erneut antisemitische Tendenzen erkennbar, die von der Ausgrenzung möglicher jüdischer Mitglieder bis zur Weigerung einiger Mitglieder, den offiziellen Briefkopf zu verwenden, in der auch Aaron Copland als Mitglied aufgeführt war.[762] Gleichzeitg war es den Mitgliedern der PAAC gelungen, ihre Musik als ‹indigenous› zu etablieren und in einen Gegensatz zu stellen zu Werken von Komponisten, die im Ausland ausgebildet worden waren.[763]

Langfristig wurden zwar Komponisten beider Organisationen als typisch amerikanische Komponisten wahrgenommen, die Unterscheidung in ernste avantgardistische Musik und eingängige, fast schon populäre moderne Musik blieb jedoch sowohl in der wissenschaftlichen Literatur als auch in der öffentlichen Wahrnehmung erhalten.[764]

ZUSAMMENFASSUNG

Dieses Kapitel hat die internationalen Vernetzungsaktivitäten von Komponisten nach dem Ersten Weltkrieg betrachtet. Ähnlich wie bei den anderen Organisationen konnte gezeigt werden, dass nach dem Ersten Weltkrieg ein diskursives Bedürfnis aufkam, bestehende Kontakte wieder aufzubauen und neue zu knüpfen. Die Musikschaffenden standen dabei aber vor einem besonderen Problem, das in einem sich grundlegend wandelnden Musikleben bestand. Auf den Programmen der Konzert- und Opernhäuser, insbesondere in den besiegten Ländern,

758 Ibid., 3.

759 Ibid., 5.

760 Ibid., 6.

761 Annkatrin Dahm: Der Topos der Juden: Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum, Göttingen 2007. Weissmanns Thesen unterschieden sich hier durchaus von seinen weiterhin stärker national geprägten Schriften in Melos oder den Musikblättern des Anbruch. In seinem Buch «Musik in der Weltkrise», erschienen 1922, spielt der Rasseaspekt allerdings ebenfalls eine wichtige Rolle.

762 Mundy: Jewish Composers, 77.

763 Ibid., 79.

764 Ibid., 80–82.

dominierten die Werke älterer Komponisten, während neue Kompositionen nur selten gespielt wurden. Mit der aufstrebenden Schallplattenindustrie kam ausserdem ein neuer Akteur hinzu, der Musik unter kommerziellen Aspekten vermarktete. Die innermusikalischen ästhetischen Entwicklungen, beispielsweise der Zwölftonmusik und der nicht-tonalen oder mikrotonalen Musik, wurden hingegen von weiten Teilen des Publikums, wenn überhaupt, dann nur zögerlich angenommen. Aus dieser Situation heraus suchten die Komponisten nach neuen Möglichkeiten, ihre Werke öffentlich aufzuführen.

Die hier betrachteten Organisationen integrierten nationale und internationale Aspekte auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik, die mit Edward Dent einen international bestens vernetzten Präsidenten hatte, setzte auf starke nationale Sektionen und eine gleichberechtigt besetzte internationale Jury. Obwohl dieser institutionelle Aufbau sowohl von künstlerischer als auch politischer Seite zunehmend unter Druck geriet, konnten die Vereinsaktivitäten aufrechterhalten werden. Durch ihre internationale Wahrnehmung waren die Musikfeste zu einer Veranstaltung geworden, die trotz inhaltlicher Kritik als Aufführungsort relevant und attraktiv war. Gleichzeitig kanalisierte sich die Kritik an Organisation und Programmauswahl der Musikfeste durch die Einteilung der aufgeführten Werke in zwei ‹Lager›, die tonale ‹lateinische› Musik und atonale mitteleuropäische.

Der Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten stand dem diametral entgegen. Dem Streben der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik nach künstlerischer und nationaler Neutralität stellte er eine dezidiert politisch geprägte Agenda gegenüber. Zwar waren die Statuten geheim, sie enthielten aber eindeutige Anweisungen für den kompletten Ausschluss jüdischer Komponisten und nicht ideologiekonformer Musik.

Die beiden amerikanischen Gesellschaften nutzten ihre international konnotierten Namen in einer ganz anderen Form. Für sie war Internationalität nicht das Ziel, sondern der Ausgangspunkt. Dieser breite Ansatz war zunächst nötig, um die vorhandenen Kräfte zu bündeln und die Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Migrantengruppen sowie US-amerikanischen Komponisten zu ermöglichen und für ein lokales Publikum zu vermarkten. Während im Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten stilistische Unterschiede prinzipiell nicht vorgesehen waren und im Umfeld der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik diese Unterschiede durch die interne Lagerbildung kanalisiert werden konnten, führten unterschiedliche künstlerische Vorstellungen in den USA zur Trennung der League of Composers von der International Composers Guild. Da beide Gesellschaften sich aber auch als Advokaten einer neuen spezifisch amerikanischen nationalen Musik sahen, konnte das in Europa gängige Motiv unterschiedlicher nationaler Charaktere nicht für die künstlerische Ausdifferenzierung in Anspruch genommen werden. An ihre Stelle traten Vorstellungen unterschiedlicher rassischer Charakteristika.

Besonders der direkte Vergleich der Organisationen zeigt, wie die aussermusikalischen Zuschreibungen, die sich in der Musik zeigen sollten, in den 1930er Jahren nochmals multipliziert wurden. Neben nationalen Einflüssen war die Rasse zu einem wichtigen neuen Klassifizierungsmerkmal geworden. Hinzu kamen ideologisch begründete Diffamierungen wie «kulturbolschewistisch» sowie der Vorwurf einer zu ausgeprägten kommerziellen Zielrichtung der Musik.

Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass sich auch die Vereinigungen der Komponisten für internationale Kooperationsprojekte einsetzten, die sich seit der Jahrhundertwende wie ein roter Faden durch die Pläne der internationalen Organisationen im musikalischen Bereich zogen. Sowohl im Umfeld der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik als auch des Ständigen Rats für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten gab es Ideen, die sich unter anderem mit dem internationalen Austausch von Informationen zu Werken, Programmen und Forschungsergebnissen auseinandersetzten. Wie schon für die anderen Organisationen gezeigt werden konnte, stand hinter diesen Plänen nicht nur ein allgemeines Bedürfnis nach Sammeln von Informationen, sondern auch die Vorstellung, dass der Ort, an dem diese Informationen gesammelt werden, zu einem Zentrum musikalischer Deutungsmacht werden könnte.

Auch die Aktivitäten der internationalen Komponistennetzwerke lassen sich in der in der Einleitung entworfenen Raute aus Nationalisierung, Internationalisierung, Standardisierung und Politisierung lokalisieren. Mit der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und dem Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten werden sogar zwei wichtige Extrempole ausgeleuchtet. Auf der einen Seite verweigerte sich die IGNM deutlich einer Politisierung ihrer Aktivitäten. Sie geriet zwar von aussen durch politische und ideologische Einflüsse unter Druck, versuchte aber, diese durch die Betonung des rein künstlerischen Charakters zu kanalisieren und abzuwenden. In diesem Zusammenhang bekommt auch die Wahrnehmung der IGNM als in zwei Lager geteilte Gesellschaft eine neue Bedeutung. Dies kann zum einen als Vermeidung einer eindeutigen Standardisierung im Sinne einer Kompositionsrichtung gelesen werden. Damit verbunden war aber auch eine zunehmende Abkehr von rein nationalen Klassifizierungen und eine Hinwendung zum räumlich inklusiveren Dualismus (deutschsprachig-atonal/romanisch-tonal). Die Analyse des wirtschaftlichen Aspekts der Gesellschaftsaktivitäten, insbesondere die Finanzierung der nationalen Sektionen und ihrer Teilnahme an den internationalen Musikfesten, könnte hier in der Zukunft wichtige weitere Erkenntnisse liefern.

Der Ständige Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten hingegen kann als rein politisch motiviertes Gebilde angesehen werden, das von den nationalsozialistischen Kulturinstitutionen zur Verdrängung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und zur Okkupation bestehender Netzwerke gegründet worden war. Mit der in seinen Statuten vorgesehen Bevorzugung von Musik deutscher Komponisten und der ideologisch bedingten Fokussierung auf konfor-

me Kompositionsstile war auch auf musikalischer Ebene bereits bei der Gründung eine strikte Standardisierung vorgesehen. So zeigt sich auch, dass eine scheinbare Internationalisierung in den Dienst nationalistischer Interessen gestellt werden konnte: Zwar veranstaltete der Ständige Rat mehrere Austauschkonzerte zwischen verschiedenen Ländern, die bilateral die Kenntnis der Musik des jeweiligen Landes hätten fördern sollen – hier könnte man unter Beibehaltung nationaler Rahmen einen internationalen Anspruch vermuten –, jedoch war das Ziel dieser Aktivitäten in erster Linie, Propaganda für das nationalsozialistische Regime zu betreiben.

VII FAZIT

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts veränderte sich die Wahrnehmung der Welt grundlegend. In fast allen Bereichen von Wissenschaft, Politik und Gesellschaft entstanden internationale Organisationen und damit persönliche und institutionelle Netzwerke, die über den Nationalstaat hinausgingen. Damit setzte ein Prozess ein, der bis zum heutigen Tag andauert, nämlich die spannungsreiche Auseinandersetzung zwischen dem Bedürfnis, international präsent zu sein, dem Anspruch, nationale und/oder europäische Vorstellungen global zu verbreiten und dem daran gebundenen Preis, Globalität mit der Einbeziehung nichteuropäischer Mitglieder und Thematiken beweisen zu müssen. Diese Arbeit setzt sich mit einem Bereich auseinander, der solche Spannungen besonders deutlich macht, aber bislang selten unter dem Aspekt der Internationalisierung und des Eurozentrismus analysiert wurde: der Musik. Dass Beethoven in Japan gespielt wird, Partituren überall auf der Welt gelesen werden können, dass Instrumente auf einen bestimmten Stimmton festgelegt werden und die Konservierung von Tönen sich zum Konsumartikel verwandelt, ist komplexen, mehrdeutigen und gegensätzlichen Prozessen zu verdanken, die hier aus der Perspektive internationaler Organisationen vorgestellt wurden.

Diese Arbeit hat gezeigt, dass sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Austausch über Musik auf institutionalisierter Basis internationalisierte. Diese Zusammenarbeit war keine Randerscheinung, sondern umfasste ein breites Spektrum musikalischer Erscheinungsformen und stiess auf das Interesse wichtiger zeitgenössischer Fachvertreter. Umso mehr stellt sich am Ende dieser Arbeit die Frage, warum internationale Aktivitäten im Bereich der Musik bisher von der Geschichtswissenschaft nur wenig beachtet wurden. Eine mögliche Erklärung zielt auf die aktuellen Kategorien der Geschichtswissenschaft ab, die in den letzten Jahren zwar zahlreiche neue Themenfelder und Spielarten staatlicher und nichtstaatlicher Interaktion der internationalen Geschichte erschlossen hat, dabei aber häufig implizit voraussetzte, dass im Endergebnis greifbare und verbindliche Regeln, meist staatlicher Art, festzustellen waren. Diese abschliessende Festlegung auf verbindliche Normen oder die dauerhafte und gar dauerhaft institutionalisierte Kooperation mit staatlichen Stellen fehlen im Bereich der internationalen musikalischen Zusammenarbeit nahezu völlig.

Aus diesem Grund wurde in dieser Arbeit als Analyseraster eine Raute konzipiert, deren Eckpunkte Nationalisierung, Internationalisierung, Politisierung und disziplinäre Standardisierung bilden. Die untersuchten internationalen Aktivitäten fanden innerhalb dieses Spannungsfelds statt und bezogen ihre Dynamik aus einem beständigen Changieren zwischen diesen Polen. Auf diese Weise konnte herausgearbeitet werden, dass diejenigen Projekte langfristig Bestand hatten, die es schafften, einen produktiven Ausgleich zwischen den vier Eckpunkten herzustellen. Dieser produktive Ausgleich soll zum Zweck der Zusammenfassung hier als Verwertungsnetzwerk gedacht werden, das je nach Bedarf mäandriert. Der Impetus dieses Verwertungsnetzwerks ist das Streben nach Legitimation und Deutungsmacht.

Im Verlauf ihres Bestehens entwickelte die Internationale Musikgesellschaft dieses Verwertungsnetzwerk voll funktionsfähig aus. Ihre Publikationen und noch viel stärker die internationalen Kongresse waren Orte, an denen disziplinäre Standards ausgehandelt wurden. Mithilfe dieser auf internationaler Ebene ausgehandelten Standards wurde es möglich, das nationale Kulturschaffen vergleichbar zu sammeln, zu edieren und zu beschreiben. Durch diese Vergleichbarkeit konnte ein Wettbewerb entstehen, der die konstruierte kulturelle Leistungsfähigkeit eines Landes auch für staatliche Institutionen interessant und als Mittel der Kulturdiplomatie verwertbar machte. Durch das staatliche Interesse konnten sich wiederum die Arbeitsbedingungen der Forschenden verbessern, die immer grössere internationale Kongresse veranstalteten, um ihre fortschreitenden Forschungen zu präsentieren. Aus dieser Perspektive betrachtet unterscheiden sich dann scheinbar wenig spektakuläre Wissenschaftskongresse kaum noch von bekannten Grossereignissen wie Olympiaden oder Weltausstellungen.

Ein weiterer wichtiger Faktor für das Funktionieren des Verwertungsnetzwerks war die Verteidigung der Deutungsmacht durch die Experten. Die Internationale Musikgesellschaft sicherte sich diese Deutungsmacht beispielsweise durch das Beharren auf notierter Musik als grundlegendem Standard der historischen Musikwissenschaft. Auf diese Weise machten sich die Experten nicht nur gegenüber staatlichen Interessen als Exegeten der politischen Bedeutung des Notentexts unentbehrlich, sondern grenzten sich auch nachhaltig von der neuen Konkurrenz des kommerziellen Schallplattenmarktes ab.

Die Raute aus Nationalisierung, Internationalisierung, Politisierung und Standardisierung ermöglicht es auch, Ungleichgewichte zu erkennen und damit Probleme innerhalb des Verwertungsnetzwerks zu zeigen. Die Aktivitäten internationaler Organisationen im Bereich der musikalischen Volkskunde tendierten zunehmend stark in Richtung Politisierung. Durch ihren Anspruch, die Musik des Volkes zu betrachten, eignete sich die musikalische Volkskunde narrativ noch besser als die historische Musikwissenschaft dazu, nationale Eigenarten zu konstruieren. Hierzu wurden alte und seltene Melodien gesammelt und auf regionale Spezifika hin analysiert und kategorisiert, wobei es passieren konnte, dass die auf diese Weise heraus-

gearbeiteten und zu nationalen Eigenarten erklärten Besonderheiten auch ausserhalb der jeweiligen nationalstaatlichen Grenzen gefunden werden konnten. Durch diese politisch verwertbaren Ergebnisse verdrängte die musikalische Volkskunde, die sich mit dem eigenen Land befasste, schon bald die musikalische Ethnologie, die sich mit der Musik ausserhalb Europas beschäftigte, von den Programmen der internationalen Kongresse und nahm dort einen immer prominenteren Platz ein. Diese frühe starke Politisierung erschwerte nach dem Ersten Weltkrieg zunächst eine Fortsetzung der internationalen Aktivitäten, besonders da sich abzeichnete, dass im Rahmen der Vorbereitungen einer neuen internationalen Organisation für Musikwissenschaft die musikalische Volkskunde nicht explizit vorgesehen war. In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre wurde die Volkskunde im Allgemeinen und damit auch die musikalische Volkskunde gerade wegen dieser starken Politisierung für die Aktivitäten der geistigen Zusammenarbeit des Völkerbunds interessant. Wie gezeigt werden konnte, sollte der 1928 vom Völkerbund initiierte internationale Volkskunstkongress in Prag die nationale Fokussierung aufbrechen und durch die Herausarbeitung grenzüberschreitender Phänomene neue Perspektiven auf mögliche Gemeinsamkeiten aufzeigen. In einem ersten Schritt sahen sich die Experten schliesslich mit dem Dilemma konfrontiert, dass die internationale Bühne nicht nur Repräsentationsraum nationaler Erkenntnisse war, sondern dass mit dem Völkerbund ein öffentlichkeitswirksamer internationaler Akteur neue Handlungsmuster und Legitimationsargumente forderte. Mit der fehlenden Förderung der Experten, die sich im langen Zögern des Völkerbunds hinsichtlich der institutionellen Angliederung der Commission Internationale des Arts Populaires besonders deutlich zeigt, lässt sich eine erste Störung im Verwertungsnetzwerk erkennen. Dies führte zu einem raschen Desinteresse der Experten an der Option internationaler Repräsentation durch den Völkerbund. Die Mitarbeiter des Instituts für geistige Zusammenarbeit des Völkerbunds in Paris eigneten sich jedoch die von den musikalischen Volkskundlern entwickelten Massstäbe an und setzten ihre volkskundlichen Aktivitäten weitgehend ohne die Experten fort. Anhand der Standards entwickelten sie Frageraster, die von den Mitgliedsstaaten beantwortet werden sollten. Zahlreiche Mitgliedsstaaten nahmen diese Gelegenheit wahr und stellten ihre Aktivitäten im Bereich der musikalischen Volkskunde zur Schau, wobei die wissenschaftlichen Standards bei den Antworten zu einer Art Checkliste wurden, deren Punkte die Antwortschreiben entweder penibel einhielten, explizit ablehnten oder völlig ignorieren konnten.

Auch der Kongress in Kairo kann innerhalb des Verwertungsnetzwerks interpretiert werden. Dieser wurde von den staatlichen ägyptischen Stellen im vollen Bewusstsein der politischen Wirkmächtigkeit der musikalischen Volkskunde organisiert. Die international anerkannten Experten und ihre Forschungsergebnisse sollten nun explizit die nationale musikalische Legitimation eines anderen Landes herleiten. Hier zeigte sich jedoch der Interpretationsspielraum innerhalb der etablierten Standards beziehungsweise die Deutungsmacht der Experten. Zwar liess

sich jede Art von Musik phonographisch aufzeichnen und messen, die Interpretation der Messergebnisse und damit verbunden die Entscheidung über eine Einordnung in musikalische Kategorien, blieb jedoch ein Arkanbereich der musikalischen Volkskundler.

Deutliche Interferenzen lassen sich auch im Verwertungsnetzwerk der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik erkennen. Die institutionelle Struktur der Gesellschaft, die von ihrem international erfahrenen Präsidenten, Edward Dent, penibel überwacht wurde, betonte – auf die Raute projiziert – die vertikale Achse zwischen Nationalisierung und Internationalisierung. Auf der einen Seite spielten die nationalen Sektionen eine wichtige Rolle für die Organisation der Mitglieder und die Programmvorschläge, auf der anderen Seite entschied die internationale Jury, deren Mitglieder in der Regel aus verschiedenen europäischen Regionen kamen, über das eigentliche Programm der Musikfeste und damit über die internationale äussere Erscheinungsform. Auf diese Weise wurde eine Standardisierung, im Sinne einer Konzentration auf einen bestimmten Musikstil, verhindert. Im Gegenteil wurde vor dem Zweiten Weltkrieg stilistischer Pluralismus zum Programm der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik. Die Vielfalt der Programme erschwerte es, eine bestimmte musikalische Richtung als international besonders anerkannt zu legitimieren und daraus einen Nutzen abzuleiten. Durch die analytische Kombination von Standardisierung und Politisierung wird deutlich, dass die IGNM insbesondere in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre zunehmend von den Turbulenzen der zeitgenössischen Politik erfasst wurde – der institutionelle Pluralismus jedoch verhinderte, dass sich extreme Standpunkte etablieren konnten. Die Politisierung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik erfolgte zunächst von aussen durch aussermusikalische Einflüsse und Ideologien. Intern riefen diese Verwerfungen zwar Auseinandersetzungen hervor, institutionell hielt die Internationalen Gesellschaft für Neue Musik jedoch an ihrer organisatorischen Struktur fest, auch wenn dies bedeutete, dass Sektionen durch das nationalsozialistische Regime aufgelöst wurden und die jeweiligen Mitglieder kaum Möglichkeit hatten, sich neuen Sektionen anzuschliessen.

Der Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten entsprach organisatorisch genau dem anderen Extrem. Hier waren Standardisierung und Politisierung der Aktivitäten Grundvoraussetzung für das Entstehen der Organisation. Die Standardisierung bezog sich in erster Linie auf das Programm, das nach einem festgelegten Schlüssel überwiegend deutsche Musik vorsah, und zusätzlich auf die Art der Musik, die den Vorstellungen der nationalsozialistischen Ideologie entsprechen musste. Entsprechend eng war der Rahmen für mögliche Nationalisierungs- und Internationalisierungsprozesse gesteckt.

Die Organisationen mit internationalem Anspruch für Komponisten lieferten noch eine dritte Erkenntnis für die Kräfteverteilung innerhalb der Raute. Die Abspaltung der League of Composers von der International Composers' Guild in den USA wurde in dieser Arbeit als gescheiterter Versuch der Standardisierung inter-

pretiert. Anders als bei der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, die mit ihrem ausgeprägten Gleichgewicht zwischen Nationalisierung und Internationalisierung eine Pluralisierung musikalischer Stile aufrechterhalten konnte, gelang dies im Falle der Guild nicht. Als ein Grund hierfür konnte die Fokussierung auf das nationale Element herausgearbeitet werden. Zwar war die Herkunft der Komponisten durchaus international, die Aktivitäten jedoch in erster Linie auf die USA bezogen und mit dem Anspruch verknüpft, amerikanische Musik zu schaffen. Die hierfür notwendige Standardisierung innerhalb einer einzigen Organisation scheiterte jedoch, da im Kontext des nationalen Zukunftsanspruchs unterschiedliche stilistische Ausprägungen nicht mehr offen mit einer unterschiedlichen Herkunft erklärt werden konnten. Mit der Aufteilung in Guild und League homogenisierte sich das musikalische Programm innerhalb der beiden neuen Organisationen. Ausserdem lässt sich eine neue Grenzziehung erkennen, die nicht mehr nationalstaatlichen, sondern rassenideologischen Kriterien folgte.

Komplett dysfunktional war das Verwertungsnetzwerk für die musikalischen Aktivitäten des Völkerbunds. Ein Kernproblem war ein Aufeinandertreffen sehr unterschiedlicher Akteure und Interessen. Aus Sicht der Experten wäre der Völkerbund ein idealer Ort gewesen, um Standards verbindlich festzulegen und dadurch eventuell langwierige Aushandlungen innerhalb der internationalen Scientific Community zu umgehen. Die Mehrheit der Mitglieder der jeweiligen Kommissionen pflegte jedoch ein viel allgemeineres Musikverständnis, das geprägt war von der Vorstellung, dass Musik, insbesondere die europäische, eine universale Kunst sei. Für sie war Musik eines von vielen Mitteln, die von ihnen angestrebten humanistischen Ideale in der Welt zu verbreiten. Für die Mitgliedsstaaten wiederum waren die Aktivitäten des Völkerbunds eine willkommene Bühne, um auf ihre Leistungen im kulturellen Bereich hinzuweisen.

Entsprechend unterschiedlich wären die angestrebten Verwertungsmuster gewesen. Für die Experten hätte die optimale Strategie eine Standardisierung durch Internationalisierung mit anschliessender Rückwirkung auf nationaler Ebene umfasst. Die Mitgliedsstaaten konnten am meisten profitieren, wenn sie ein kulturpolitisch relevantes Thema von der nationalen auf die internationale Ebene heben konnten. Die weiteren Kommissionsmitglieder tendierten jedoch dazu, eine idealistisch aufgeladene Vorstellung einer von allem anderen losgelösten internationalen Ebene anzustreben.

Das Untersuchung der Aktivitäten des Völkerbunds im musikalischen Bereich hat gezeigt, dass es durchaus erfolgreiche Projekte geben konnte. Jedoch wurde auch deutlich, dass diese nur selten von den beteiligten Experten durchgesetzt werden konnten – oder wollten –, sondern meist auf das starke Engagement der Mitgliedsstaaten angewiesen waren. Die Bemühungen um eine Vereinheitlichung des Stimmtons waren ein klassisches Expertenthema, das jedoch in dem Moment nicht weiterverfolgt wurde, als die auf der Dominanz der europäischen Musikkultur beharrenden Kommissionsmitglieder beschlossen, dass mit einer Neuregelung

der Aufstieg amerikanischer, von ihnen als kommerziell wahrgenommener Musik, gestärkt werden könnte. Das Beispiel der Diskotheken hatte seinen Ursprung ebenfalls im Umfeld der Experten und hatte zunächst das Potential ebenfalls erfolgreich zu werden, da die Pflege nationaler Klangbestände im Interesse der Mitgliedsstaaten war und eine verbesserte Zugänglichkeit zu Musik auch die anderen Kommissionsmitglieder überzeugen konnte. Das Projekt scheiterte schliesslich in dem Augenblick, in dem konkrete verbindliche Standards auf nationaler Ebene hätten umgesetzt werden sollen.

Die Raute aus Nationalisierung, Internationalisierung, Standardisierung und Politisierung sowie die Vorstellung eines Verwertungsnetzwerks eröffnen Einblicke in die Funktionsweise der Aktivitäten internationaler Organisationen im Bereich der Musik. Sie zeigen unterschiedliche Strategien und Motivationen auf, die dazu beigetragen haben, dass musikalische Themen auf internationaler Ebene diskutiert wurden. Gerade die beiden Pole Standardisierung und Politisierung verleiten aber auch dazu, die erfolgreichen Aspekte des Verwertungsnetzwerks hervorzuheben. Auf diese Weise rücken die Gewinner der Geschichte in den Mittelpunkt. Die Herausbildung der Musikwissenschaft als internationale wissenschaftliche Disziplin wird dadurch ebenso erkennbar, wie die internationalen Entwicklungen der musikalischen Volkskunde oder die Aktivitäten heute bekannter Komponisten. Je besser das Verwertungsnetzwerk funktionierte, umso erfolgreicher und nachhaltiger war insbesondere die Standardisierung. Bisher wurde Standardisierung als linearer Prozess betrachtet, der sich aus einer Idee heraus entwickelt. Standardisierungen sind aber auch immer mit Sanktionen verbundene Reaktionen auf andere Strömungen und Grenzverletzungen.

Nachdem diese Arbeit mit der Raute ein anwendbares Analyseraster konzipiert hat, ist es auch möglich, diesen Fokus durch den Austausch der Extrempole zu variieren und nach genau umgekehrten Lesarten zu fragen. Besonders wirkungsvoll ist dies für den Begriff der Standardisierung, da dieser konzeptionell dazu verleitet, die Dinge auszuschliessen, die durch die Standardisierung verdrängt wurden. Wird der Begriff der Standardisierung durch Pluralisierung ersetzt, werden Entwicklungen und Innovationen erkennbar, die zwar in einem internationalen Rahmen eingebracht wurden, sich aber nicht durchsetzen konnten. Der Skandal um den Photophonographen wäre beispielsweise alleine betrachtet nur eine Randanekdote. Im Spannungsfeld der Raute und insbesondere im Hinblick auf Aspekte von Standardisierung und Pluralisierung zeigt er aber mehr als deutlich die Auswirkung eines einzelnen Ereignisses auf die Entwicklung eines Fachs, im konkreten Fall die Distanzierung von experimenteller Herangehensweise an Musik und Musikwahrnehmung und die schwierige Integration der Schallaufnahme in den Methodenkanon der Musikwissenschaft.

Die Art und Weise wie Musik als Text notiert wurde, war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ebenfalls nicht unumstritten. Immer wieder wurden neue Vorschläge für neue Notationen, die den Bedürfnissen der ebenfalls neuen – nicht

mehr auf den Zwölftonraum beschränkten – Musik gerecht werden sollten, auf den internationalen Kongressen präsentiert, ohne dass sich eine davon langfristig durchsetzen konnte. Das gleiche gilt für neue Instrumente, die einen erweiterten Tonraum zur Wiedergabe von kleineren Einheiten als Halbtonschritten gehabt, oder aber sich elektronischer Mittel zur Tonerzeugung bedient hätten. All dies sind Ansätze, bei denen eine eingehende Untersuchung des internationalen Kontexts sicherlich interessante Ergebnisse hervorbringen könnte.

Schon in der hier vorliegenden zusammengefassten Form lassen sich Gemeinsamkeiten dieser Reformvorschläge zeigen. Sie alle fordern implizit den Kern der europäischen Musiktradition heraus, nämlich die zwölf Halbtöne umfassende Tonleiter, die in einem Notationssystem mit fünf Linien notiert wird. Blickt man unter diesen Voraussetzungen erneut auf die analysierten Organisationen, so fällt auf, dass gerade die Organisationen, die im Bereich der Standardisierung Probleme hatten, diejenigen sind, die dazu beigetragen haben, dass viele der oben genannten Forderungen realisiert wurden und sich gleichzeitig relativ früh nicht-westlichen Einflüssen öffnen konnten. Dabei handelt es sich in erster Linie um die Internationale Gesellschaft für Neue Musik und die beiden amerikanischen Komponistenverbände. Es wäre interessant vor dem Hintergrund von Standardisierung/Pluralisierung, Politisierung, Nationalisierung und Internationalisierung, ihre Aktivitäten in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg genauer zu untersuchen und dort beispielsweise auch die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt miteinzubeziehen.

Welche methodischen Herausforderungen sind an die Internationalisierung der Musik geknüpft? Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive ist sie ein schwer zu erschliessendes Phänomen. Als Ereignis ist Musik zeitlich begrenzt und kann nachträglich nur betrachtet werden, wenn eine direkte Tonaufnahme, eine Notenvorlage bzw. Transkription oder eine schriftliche Beschreibung vorliegt. Für die beiden ersten Varianten besitzt die Geschichtswissenschaft kein eigenes methodisches Werkzeug, sondern ist auf die Tools der Nachbarwissenschaften, insbesondere der Musikwissenschaft, angewiesen. Aber auch dann, wenn sich Historiker und Historikerinnen nicht selbst mit Musik, sondern mit den Aktivitäten von Musikwissenschaftlern und Komponisten beschäftigen, benötigen sie die Kenntnisse der zeitgenössischen methodischen Überlegungen, um ihre Quellen analysieren zu können. Damit wird Musik zu einem komplexen historischen Phänomen, dessen normative Auswirkungen sich eben nicht direkt in internationalen Abkommen und Gesetzen wiederfinden müssen, sondern das seinen Einfluss gerade durch ein beständiges Changieren zwischen unterschiedlichen Interessensphären entfaltet. Die Kombination aus der Möglichkeit des unmittelbaren musikalischen Hörerlebnisses und der schwer zu bestimmenden Einflussnahme begünstigt die Wahrnehmung von Musik als universellem und völkerverständigendem Phänomen. Bei genauerer Betrachtung bezieht sich diese Universalitätsvorstellung jedoch oft in erster Linie auf westliche Musik. Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass für die-

se Sonderstellung nicht nur ästhetische Gründe angeführt werden können. Die Analyse der internationalen Organisationen im musikalischen Bereich hat in einem ersten Schritt gezeigt, dass die Aushandlung dessen, was von einer Gruppe als wünschenswerte Musik festgelegt und analysiert wird, ein Prozess ist, in dem es nicht nur um ästhetische Fragen geht. Vielmehr spielen auch Aspekte der Legitimierung und Anerkennung des Tuns, die unter den Aspekten der Standardisierung und Politisierung analysiert wurden, eine wichtige Rolle. Durch die Einbeziehung von Nationalisierungs- und Internationalisierungsprozessen konnte deutlich gemacht werden, wie durch ein beständiges Changieren zwischen diesen Ebenen Standardisierung und Politisierung von unterschiedlichen Akteuren genutzt werden konnten. Überlegungen, die beispielsweise mitteleuropäischen Nationalstaaten zur Legitimierung ihrer Identität – und damit verbunden den entsprechenden Forschern zur Legitimierung ihrer Arbeit – dienten, wurden durch die Verbreitung in Publikationen und Kongressen zum Vorbild. Sie legten die Wertigkeit von Musik fest und definierten, auf welche Art Musik erforscht werden sollte. Durch diesen Legitimitätsvorsprung der mitteleuropäischen Musik und ihrer Verwalter war es für aussereuropäische Akteure attraktiv, sich in dieses Verwertungsnetzwerk einzubinden, das bis in die Gegenwart gut funktioniert.

Eine ähnliche Konstellation lässt sich auch im sportlichen Bereich finden: Die Olympischen Spiele sind heute Ereignisse mit globaler Verbreitung und politischer Bedeutung. Bis auf sehr wenige, nach dem Zweiten Weltkrieg eingeführte Ausnahmen, haben die Wettbewerbsdisziplinen jedoch alle eine westlich geprägte Tradition. Zahlreiche weitere, bisher wenig beachtete Organisationen und Tätigkeitsfelder, die parallel zu den hier betrachteten etabliert wurden, liessen sich auf diese Weise betrachten. Zeitlich fällt die Gründung der Internationalen Musikgesellschaft 1899 in eine erste Phase des kulturellen Internationalismus, der durch die zahlreichen Kongresse im Rahmen der Weltausstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wichtige Impulse bekommen hatte.[765] So waren in zeitlicher Nachbarschaft zur Internationalen Musikgesellschaft beispielsweise die International Association of Museum Officials (1898), der Congrès International d'Archéologie Classique (1905), der Congrès International de Psychologie Expérimentale (1890) und die Commission Permanente du Congrès International des Archivistes et Bibliothécaires (1910), der International Catalogue of Scientific Literature (1900) und der International Congress on Religious History (1900) gegründet worden. Nach dem Ersten Weltkrieg trat schliesslich eine Vielzahl neuer, stärker spezialisierter Organisationen hinzu, so beispielsweise 1928, im gleichen Jahr wie die Commission International des Arts Populaires, die International Association for the Study of the

765 Für eine Zusammenstellung internationaler Organisationen des Bereichs «Arts and Sciences» die vor 1914 gegründet wurden und mindestens bis in die 1920er Jahre existierten vgl. League of Nations Search Engine (LONSEA), Facettensuche: Founded before 1914, Category Arts and Sciences, http://lonsea.de/pub/search_org?c=12&y2=1914 (29.2.2016).

Quaternay Era in Europe, die International Commission for Historical Geography und das International Committee on Modern Literary History.

Neben diesen Parallelgründungen wäre auch ein Blick auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gewinnbringend. Wie schon bei den Komponistenorganisationen angedeutet, würde sich hier insbesondere die Frage von Veränderungen zwischen Standardisierung und Pluralisierung anbieten. Hierfür spricht beispielsweise auch das wieder stärker werdende Interesse an der ethnologischen Erforschung aussereuropäischer Musik. Institutionell wurden die musikalischen Organisationen mit der Gründung der UNESCO weiter gestärkt. Eines der ersten Projekte war die Idee zur Gründung eines internationalen Musikinstituts. Als Ziele dieses Instituts wurden unter anderem die nationale und internationale Kooperation von Organisationen im Bereich der Musik, die Neugründung von Organisationen, die Ausrichtung von Kongressen auf lokaler und internationaler Ebene, Studien über die soziale Situation von Musikern, der Austausch musikalischer Werke und die Förderung des Musikunterrichts festgelegt. Als ein konkretes Projekt, das möglichst rasch behandelt werden sollte, wurde die Frage der Vereinheitlichung des Stimmtons genannt.

«Harmony must dominate the world» – Der Appell Alfred E. Eversheds ist am Ende dieser Arbeit mehr als ein utopischer Aufruf, Musik und Harmonie zur Schaffung des Weltfriedens zu nutzen. Er enthält in höchst komprimierter Form genau das musikalische Weltbild im Umfeld internationaler Organisationen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Harmonie – als ein westliches und überaus standardisiertes Konzept – sollte die ganze Welt beherrschen.

VIII QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

UNGEDRUCKTE QUELLEN

Hoover Institution Archives, Register of the Germany. Deutsche Kongress-Zentrale Records, 1870–1943

- Box 176, Komponisten, Staendiger Rat fuer die Internationale Zusamenarbeit der, 1939–1940.
- Box 220, Musik.
- Box 375, Realkatalog.
- Box 221, Musikwissenschaft.

League of Nations Archives, Geneva

- LoN Archives, 13C/25624, Enquête par le Bureau International du Travail sur la situation des «artistes musiciens».
- LoN Archives, 5B/10714 Music – General.
- LoN Archives, 5B/5757 Music.
- LoN Archives, 5B/399 Popular Arts – General.

UNESCO Archives, Paris

- C.I.C.I./L.A./P.V. 1926–1930.
- C.I.C.I./Perm. L.A./P.V. 1931–1932.
- F. IX. Arts Populaires.
- F.XII. Musique.
- L.A./1–35, Sous-Commission des Lettres et des Arts, 1925–1931
- L.A./36–91, Comité Permanent des Lettres et des Arts, 1932–1938

Universitätsbibliothek Basel

- UB Basel, Handschriften, Archiv SMG: Depositum Schweizerische Musikforschende Gesellschaft.

Schweizerische Nationalbibliothek

- SPS-CICI Coop. Int. Lettres et Arts I
- SPS-CICI Coop. Int. Lettres et Arts II
- SPS-CICI Coop. Int. Société des Nations

Staatsarchiv Basel Stadt

- StaBS, ED-REG 1c 191–9 (1), Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft (1936–1968).

GEDRUCKTE UND DIGITALE QUELLEN

Abraham, Otto, Erich M. von Hornbostel: «Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 4 (1902/1903), 302–360.

–: «Phonographierte indische Melodien», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 5 (1903/1904), 348–401.

–: «Phonographierte türkische Melodien», in: Zeitschrift für Ethnologie 36 (1904), 203–221.

–: «Über die Harmonisierbarkeit exotischer Musik», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 7 (1905/1906), 138–141.

–: «Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 11(1909/1910), 1–25.

Adler, Guido: «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1 (1885), 5–20.

Adorno, Theodor W.: «Analytical Study of the NBC Music Appreciation Hour», in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.): Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften, Abteilung 1, 3, Frankfurt 2006, 247–318.

–: «On Popular Music», in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.): Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften, Abteilung 1, 3, Frankfurt 2006, 399–476.

–: «Was eine Music Appreciation Hour sein sollte. Entwurf, Rundfunksendungen über WNYC und Skizze», in: Theodor W. Adorno Archiv (Hg.): Theodor W. Adorno: Nachgelassene Schriften, Abteilung 1, 3, Frankfurt 2006, 319–398.

[Anonym]: «A Phonograph Improvement», in: The Music Trade Review 36 (1903), 35.

–: «An Improved Phonograph», in: The Electrical Worker, September 1903, 23 f.

–: «Bericht über die erfolgte Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 6 (1904/1905), 4–7.

–: «Bericht über die Verhandlung des 1. Kongresses der Internationalen Musikgesellschaft», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 6 (1904), 1–3.

–: «Berlioz», in: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft: oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Supplement (1842), 33–38.

–: «Chopin», in: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft: oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Supplement (1842), 78 f.

–: «Cherubini», in: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft: oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Supplement (1842), 73–78.

–: «Concert d'orchestre», in: Journal de Genève (1.9.1929), 6.
–: «Damrosch Assails Stokowski's Plan», in: New York Times (20.10.1932), 24.
–: «Der Photophonograph», in: Die Woche (März 1903), 452 f.
–: «Die italienische Sektion über Salzburg», in: Musikblätter des Anbruch 5 (1923), 194.
–: «Een Hymne voor den Volkenbond», in: Leeuwarder courant (29.6.1929), 20.
–: «Ein neuer Photophonograph», in: Photographische Mitteilungen 40 (1903), 47.
–: «Ferndirigieren. Gelungener Versuch in Zürich», in: Neue Zürcher Zeitung (17.5.1929), j2.
–: «Foreign Music Notes», in: New York Times (22.9.1929), X10.
–: «Het Volkenbondsconcert op Morgen, 1 September», in: Algemeen Handelsblad (31.8.1929), 2.
–: «Improved Phonograph.», in: Clarence and Richmond Examiner (5.9.1903), 3.
–: «International Musical Society», in: The Musical Times 56 (1.3.1915), 160.
–: «La musique à travers l'éspace», in: Gazette de Lausanne (8.9.1929), 2.
–: «Le concert», in: Journal de Genève (2.9.1929), 3 f.
–: «Modern Paris Festival. American Composers Not Represented on International Program», in: New York Times (11.7.1937), 135.
–: «Mr. A. E. Evershed», in: The Mercury (2.6.1941), 6.
–: «New Photophonograph», in: Los Angeles Times (13.7.1903), 14.
–: «Radio», in: De Sumatra Post (3.10.1929), 14.
–: «Report of the Directory», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 10 (1911), 269 f.
–: «Sang», in: Johann Georg Krünitz (Hg.): Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft, 136: Sanamundkraut – Satyr (1824), www.kruenitz1.uni-trier.de/xxx/s/ks05198.htm (29.2.2016).
–: «Satzungen der Internationalen Musikgesellschaft», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 5 (1904), 199–202.
–: «Statistics of IMG. Publications», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 11 (1909), 338 f.
–: «Styl», in: Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft: oder Universal-Lexicon der Tonkunst, 6 (1838), 531–533.
–: «The Internationale Musikgesellschaft», in: Musical News (24.2.1900), 181 f.
–: «Two Songbooks», in: The Gramophone 7 (1929), 28.
Baker, J. Percy: «The Paris Congress», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 15 (1914), 268–274.
Bartók, Béla: Musique et chanson populaires, in: Acta Musicologica 8 (1936), 97–101.
Bechert, Paul: «Vienna Music Festival: Modernism at All Costs Two Promising Newcomers», in: The Christian Science Monitor (23.7.1932), 6.

Bekker, Paul: «Neue Musik», in: Musikblätter des Anbruch 5 (1923), 168.

Benjamin, Walter: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, 1/2, Frankfurt a. M. 1980, 471–508.

Blom, Eric: «Composers as Jurors: Composers Much Concerned Problems Bound to Arise Most Biased of Critics Possibilities», in: The Christian Science Monitor (6.9.1930), 7.

Bonavia, F.: «New Music in London: The I.S.C.M. Sixteenth Meeting Has Abundant Vitality and Interest», in: New York Times (17.7.1938), 122.

British Library Sounds, Sound recording history, Early record catalogues, http://sounds.bl.uk/Sound-recording-history/Early-record-catalogues (29.2.2016).

Buhle, Edward: «Über den Stand der Instrumentenkunde», in: Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906, Leipzig 1907, 217–225.

Castillo, Jesús: La musica maya quiché: región de Guatemala: recuento de la primera investigación etnofonística de Guatemala, Guatemala 1977.

Cœuroy, André, G. Clarence: Le Phonographe, Paris 1929, www.hervedavid.fr/francais/phono/Coeuroy%20-%20le%20Phonographe.htm (29.2.2016).

Commission Internationale des Arts Populaires: Premier congrès international des arts populaire. Résolutions et vœux, Fontenay-aux-Roses 1928.

–: Conférence de la Commission Internationale des Arts Populaires. Première Session Plénière, Rome, 25–31 Octobre 1929-VIII [sic!]. Documents, Rom 1929.

Council of Europe, Committee of Ministers: Res (71) 16 E, 30. Juni 1971, https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=652207&Site=CM&BackColorInternet=C3C3C3&BackColorIntranet=EDB021&BackColorLogged=F5D383 (29.2.2016).

Dent, Edward: «Pläne für Salzburg», in: Musikblätter des Anbruch 5 (1923), 85.

Diplomatische Dokumente der Schweiz, 1848 ff., Online Datenbank Dodis: dodis.ch.

Downes, Olin: «The Sterility of the Younger Composers. The Ebb of a Creative Period», in: New York Times (25.7.1926), X5.

Einstein, Alfred: «Geleitwort», in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 1 (1918), 3.

–: Nationale und universale Musik, Stuttgart u. a. 1958.

Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, 10 Bde., Leipzig 1900–1904.

Evans, Edwin: «The Geneva Festival: Opinions Revised The Sessions Symphony Holland», in: The Christian Science Monitor (27.4.1929), 10.

–: «The Siena Festival: Semi-Novelties Karel Haba's Sonatina Tlessen's Duet», in: The Christian Science Monitor (6.10.1928), 9.

Faupel Bros.: «Standard Pitch», in: The Musical Times 67 (1926), 1118.

Fleischer, Oskar: «Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1 (1899), 1–53.

–: «Photophonographie», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 4 (1903), 301–308.

–: «Rezension zu: Hermann Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen. Zehn Vorträge, Leipzig 1903», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 4 (1902), 148 f.

–: «Zum Geleit», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 1 (1899), 1–8.

Foster, E. C.: «Modern Paris Festival: American Composers Not Represented on International Program», in: New York Times (11.7.1937), 13.

Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language, Edinburgh 1760, http://digital.nls.uk/77455893 (29.2.2016).

Gaisberg, Fred W.: Music on Record, London 1946.

Geisler, Christian: «Neue Notation für Gesangsmusik», in: Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906, Leipzig 1907, 48–56.

Gervinus, Georg Gottfried: G. G. Gervinus Leben. Von ihm selbst, 1860, Leipzig 1893.

Groos, Carl, Bernhard Klein (Hg.): Deutsche Lieder für Jung und Alt, Berlin 1818.

Grunebaum-Ballin, Paul: Le droit moral des auteurs et des artistes. Commentaire d'un projet de textes sur le droit moral, à insérer dans la convention de Berne revisée, suivi des textes proposés, Paris 1928.

Hagedorn, Volker: «Viel Ärger mit Arnold», in: Die Zeit (12/2009).

Hall, Raymond: «International Congress. New Organization presided over by Richard Strauss meets in Venice», in: New York Time (28.10.1934), X7.

Herder, Johann Gottfried: Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken, 1, Leipzig 1778.

His Master's voice: A Catalogue of Music by International Artistes. Being a List of «His Master's Voice» Celebrity Gramophone Records, o. O. ca. 1920.

–: Catalogue of «His Master's Voice» Records, London 1922.

Hoffmann, Rudolph Stephan: «Wien und die Neue Musik, 2. Kammermusik», in: Musikblätter des Anbruch 4 (1922), 238–241.

Hornbostel, Erich M. von: «Ethnologisches zu Jazz», in: Melos 6 (1927), 510.

–: «Phonographierte tunesische Melodien», in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 8 (1906), 1–43.

–: «Vergleichende Musikforschung, Akustik Tonpsychologie», in: Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906, Leipzig 1907, 56–60.

Institut International de Coopération Intellectuelle (Hg.): Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1er congres international des arts populaires,

Prague, 1928, 2 Bde., Paris 1931.
–: Civilisations Orient-Occident. Génie du Nord – Latinité. Lettres de Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore, Paris 1935.
–: Entretiens sur Goethe à l'occasion de centenaire de sa mort, Paris 1932.
–: Folklore Musical, Paris 1939.
–: L'art et la réalité. L'art et l'état, Paris 1935.
–: L'avenir de la culture, Paris 1933.
–: L'avenir de l'esprit européen, Paris 1934.
–: L'esprit, l'éthique et la guerre. Lettres de Johan Bojer, J. Huizinga, Aldous Huxley, André Maurois, Robert Wælder, Paris 1934.
–: La formation de l'homme moderne, Paris 1936.
–: Musique et chanson populaire, Paris 1934.
–: Pour une société des esprits. Lettres de Henri Focillon, Salvador de Madariaga, Gilbert Murray, Miguel Ozorio de Almeida, Alfonso Reyes, Tsaï Yuan Peï, Paul Valéry, Paris 1933.
–: Pourquoi la guerre. Lettres de Albert Einstein et Sigmund Freud, Paris 1933.
–: Vers un nouvel humanisme, Paris 1937.
Internationale Musikgesellschaft: III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß, Wien u. a. 1909, XIII–XXVII.
–: Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906, Leipzig 1907.
–: Programmbuch zu den Festaufführungen. Haydn-Zentenarfeier verbunden mit dem III. musikwissenschaftlichen Kongress der Internationalen Musik-Gesellschaft, Wien 1909.
–: Report of the Fourth Congress of the International Musical Society, London 29th May–3rd June, 1911, London 1912.
– (Hg.): Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 15 Bde, 1899–1914
– (Hg.): Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 15 Bde, 1899–1914.
– (Hg.): Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft, 23 Bde., Leipzig 1901–1914.
J. L.: «Ist Arnold Schoenberg ‹Doktor Faustus›?», in: Die Zeit (5/1949).
Kaltenbron, H. V.: «An American View of European Broadcasting», in: Annals of the American Academy of Political and Social Science 177 (1935), 73–80.
Kelly, Alan: His Master's Voice: the Dutch Catalogue: a Complete Numerical Catalogue of Dutch and Belgian Gramophone Recordings Made from 1900 to 1929 in Holland, Belgium, and Elsewhere by the Gramophone Company Ltd., Westport 1997.
–: His Master's Voice: the French Catalogue: a Complete Numerical Catalogue of French Gramophone Recordings Made from 1898 to 1929 in France and Elsewhere by the Gramophone Company Ltd., New York 1990.
–: His Master's Voice: the German Catalogue: a Complete Numerical Catalogue

of German Gramophone Recordings Made from 1898 to 1929 in Germany, Austria, and Elsewhere by the Gramophone Company Ltd., Westport 1994.

–: His Master's Voice: the Italian Catalogue, a Complete Numerical Catalogue of Italian Gramophone Recordings Made from 1898 to 1929 in Italy and Elsewhere by the Gramophone Company Ltd., New York 1988.

Krenek, Ernst: «Die Blubo-Internationale», in: 23 (15.12.1934), 22–23.

Kretzschmar, Hermann: «Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik», in: Hermann Kretzschmar (Hg.): Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters, Leipzig 1911, 280–293.

–: «Die Aufgaben der Internationalen Musikgesellschaft», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 6 (1904), 7–16.

Launis, Armas: «Ueber die Notwendigkeit einer einheitlichen Untersuchungsmethode der Volksmelodien», in: Report of the Fourth Congress of the International Musical Society, London 29th May–3rd June, 1911, London 1912, 185 f.

League of Nations. Intellectual Co-operation Organisation (Hg.): National Committees on Intellectual Co-operation, Genf 1937.

Leichtentritt, Hugo: «Ältere Bildwerke als Quellen der musikgeschichtlichen Forschung», in: Bericht über den zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906, Leipzig 1907, 230–234.

Lester S. Levy Collection of Sheet Music, http://levysheetmusic.mse.jhu.edu/about (29.2.2016).

Malherbe, Charles (de): «Internationalismus in der Musik», in: III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß, Wien u. a. 1909, 56–60.

Mann, Thomas: Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde, Frankfurt a. M. 1960.

Martin, William: Les conditions de vie et du travail des musiciens, 2 Bde., Genf 1923.

Mattheson, Johann: Critica musica: d.i. Grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung, vieler, theils vorgefaßten, theils einfältigen Meinungen, Argumenten und Entwürffe, so in alten und eneun, gedruckten und ungedruckten musicalischen Schriften zu finden[...], Hamburg 1722.

Meier, John: Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen, Halle 1906.

Merkelbach-Pinck, Angelika, Josef Müller-Blattau (Hg.): Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder, 5, Kassel 1962.

Moholy-Nagy, Laszlo: «Musico-Mechanico, Mechanico-Optico. Geradlinigkeit des Geistes – Umweg der Technik», in: Musikblätter des Anbruch 8 (1926), 363–367.

–: «Produktion-Reprodukion», in: De Stijl 5 (1922), 98–100.

Mollenhauer, J. und Söhne (Hg.): Gesammelte Schriften zur Wiederherstellung einer Einheitsstimmung. Normal-Pariser A 870, Fulda o. J.

Münzer, Georg: «Etwas über Volkskonzerte und musikalische Überproduktion», in: Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft 1 (1899), 234–239.

Nef, Karl: «Kunstlied und Volkslied», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 9 (1907), 152–155.

Newmarch, Rosa: «Chauvinism in Music», in: The Musical Times 53 (1912), 594 f.

Ottlik, Georges (Hg.): Annuaire de la Société des Nations, 7 Bde., Genf 1927–1937.

Palmieri, Benedetto: «Music and the League of Nations», in: The Musical Herald 851 (1.2.1919), 40.

Picot, Albert: William Martin. Un grand journaliste à Genève, Genf 1970.

Pfitzner, Hans: Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom, München 1920.

Phelps, Ruth, Henri Morane: «Artistes d'avant-garde en Amériques», in: Le Figaro Hebdomadaire (25.7.1928,) 8 f.

Pinck, Louis (Hg.): Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder, 1–4, Metz 1926–1939.

–: Volkslieder von Goethe im Elsaß gesammelt, Saarbrücken 1935.

Polak, A. J.: Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen, Leipzig 1905.

Prunières, Henry: «The Festival of Contemporary Music. Society's Annual Meeting, Held at Vienna This Year, Presents Sharp Contrast Between Schoenberg and Latin Schools», in: New York Times (31.7.1932), X4.

Raguenet, François: Paralèle des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra, Paris 1702.

Reichardt, Johann Friedrich: «An junge Künstler», in: Musikalisches Kunstmagazin von Johann Friedrich Reichardt 1 (1782), 1–7.

Réti, Rudolf: «Die Entstehung der IGNM», in: Österreichische Musikzeitschrift 12 (1957), 113–117.

–: «Die Salzburger Idee», in: Musikblätter des Anbruch 4 (1922), 193–195.

Riemann, Hugo: «Geschichte der Musik», in: Musik-Lexikon von Dr. Hugo Riemann. Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde, Leipzig 1883, 305–309.

–: Geschichte der Musiktheorie, Berlin ^{2}1920.

–: Handbuch der Musikgeschichte, 1, Leipzig 1904.

Royaume d'Egypte, Ministère de l'instruction publique: Recueil des travaux du Congrès de musique arabe qui s'est tenu au Caire en 1932, Kairo 1933

Scholes, Percy A.: «Broadcasting and the Future of Music», in: Proceedings of the Musical Association, 53rd Session (1926/27), 15–37.

Schwerke, Irving: «Composers in Vichy», in: New York Times (29.9.1935), X7.

Short, Bertram M.: «The League of Nations and the Gramophone. Letter to the Editor of The Gramophone», in: The Gramophone 3 (1925), 325.

Société des Nations/League of Nations: Commissions de Coopération Intellectuelle, Procès-Verbaux de la Première Session, Genf 1.–5. August 1922 (C.711.M.423.1922.XII).

–: «Annex 416a, The work of the Committee on Intellectual Co-operation (A.61.1922.XII)», in: League of Nations Official Journal 3 (1922), 1303–1313.

–: Commission de Coopération Intellectuelle, Procès-Verbaux de la deuxième Session 26.7.–2.8.1923 (C.570.M.224.1923).

–: «Work of the International Committee on Intellectual Co-Operation during its Thirteenth Session. Report of the Committee, submitted to the council on September 4th, 1931», in: League of Nations, Official Journal (November 1931).

–: «Work of the International Committee on Intellectual Co-Operation during its Ninth Plenary Session (A.25.1927.XII)», in: League of Nations Official Journal (1927).

–: Extrait du Rapport au Conseil de la Commission internationale de Coopération Intellectuelle sur les Travaux de sa dix-neuvième Session Plénière, le 9 août 1937, C.327.M.220.1937.XII.

Sonneck, Oscar: «Im Konzertsaal nur Konzertmusik», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 1 (1899), 121–126.

Springer, Hermann u. a. (Hg.): Miscellanea Musicae Bio-bibliographica. Musikgeschichtliche Quellennachweise als Nachträge und Verbesserungen zu Eitners Quellenlexikon, 3 Bde., Leipzig 1912–1916.

Squire, W. H. Haddon: «The I.S.C.M. Festival», in: The Christian Science Monitor (26.7.1938), 12.

Stefan, Paul: «Wien und die Neue Musik, 1. Oper», in: Musikblätter des Anbruch 4 (1922), 237–238.

Strobel, Heinrich: «Tonkünstlerfest in Wiesbaden», in: Melos 13 (1934), 238–241.

Ströbaum, Hugo (Hg.): The Fred Gaisberg Diaries – Part 2: Going East, Online Edition (2010), www.recordingpioneers.com/docs/GAISBERG_DIARIES_2.pdf (29.2.2016).

Stumpf, Carl: «Die Demonstration in der Aula der Berliner Universität am 6. Februar 1903», in: Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft 5 (1904), 432–443.

–: «A Self-Portrait», in: David Trippett (Hg.): Carl Stumpf, Leben und Werk, Oxford 2012.

Tiersot, Julien: «Le Congrès international de musique (1)», in: Le Ménestrel 80/24 (13.6.1914), 188.

–: «Le Congrès international de musique (2)», in: Le Ménestrel 80/25 (20.6.1914),

196–198.
–: «Le Congrès international de musique (Suite)», in: Le Ménestrel 80/26 (27.6.1914), 204–206.
Traversari, Salazar, Pedro Pablo: L'arte in América. Storia dell'arte musicale indigena e popolare. Arie, canzoni, poesie, strumenti e danza, Rom 1905.
Varèse, Edgar: «A League of Art. A Free Interchange to Make the Nations Acquainted», in: New York Times (23.3.1919), 35.
–, Chou Wen-chung: «The Liberation of Sound», in: Perspectives of New Music 5 (1966), 11–19.
Verlagshaus Breitkopf & Härtel: «An die deutschen Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft», [in: Beilage zur Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft 15 (1914)], http://archive.org/details/ImgEnde1914 (29.2.2016).
Vuillermoz, Emile: «Contemporary Music Festival in Paris», in: The Christian Science Monitor (3.8.1937), 6.
Weissmann, Adolf: Die Musik in der Weltkrise, Stuttgart u. a. 1922.
–: «Einige Worte zu Salzburg», in: Musikblätter des Anbruch 5 (1923), 170 f.
–: «Race and Modernity», in: The League of Composers' Review 1 (1924), 3–6.
Wolf, Johannes: «Der vierte Kongreß der IMG in London», in: Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 12 (1911), 279.
–: «Über den Stand der Notationskunde», in: Bericht über den zweiten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft zu Basel vom 25.–27. September 1906, Leipzig 1907.

ONLINE-VIDEOS

Allende, Pedro Humberto: «12 Tonadas de carácter popular chileno», https://youtu.be/qIBg2vwbwX0 (29.2.2016).
Castillo, Jesús: «Obertura Indígena», http://youtu.be/ywK6MRs6n-k (29.2.2016).
«Claude Debussy plays La soirée dans Grenade, 1913 Welte Mignon recording», http://youtu.be/PekrB_IuGIc (29.2.2016).
Hindemith, Paul: «Grammophonmusik, (Rekonstruktion)», http://youtu.be/whLDHei8pC0 (29.2.2016).
«Mahler plays Mahler (piano rolls, 1905): Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald, Ging heut morgen über's Feld, Symphony No. 4 (Das himmlische Leben), Symphony No. 5 (Trauermarsch)», http://youtu.be/PScJkkQPwwE (29.2.2016).
Marinetti, Filippo Tommaso: «Cinque sintesi radiofoniche», www.youtube.com/watch?v=WwjBbYrHMkw (29.2.2016).
McLaren, Norman: «Synchromy», www.youtube.com/watch?v=jiJR1ET715M (29.2.2016).
«Novelette In Fourths (George Gershwin) played by the composer, Welte roll 3968,

circa 1919», http://youtu.be/YT1tYRQQtOo (29.2.2016).

Weill, Kurt: «Paul Hindemith, Berthold Brecht, Der Lindberghflug» (Erste Fassung), www.youtube.com/watch?v=EQr3qLa6B2A (29.2.2016), überarbeitete Fassung: www.youtube.com/watch?v=fvRyBWnxKl4 (29.2.2016).

LITERATUR

Agawu, Kofi: «How we Got out of Analysis, and How to Get Back in Again», in: Music Analysis 23 (2005), 268–286.

Andraschke, Peter: «Neue Musik als Festival-Ereignis: Die Donaueschinger Kammermusiktage der 1920er Jahre», in: International Journal of Musicology 2 (1993), 309–319.

[Anonym]: «Art Populaire», in: Larousse. Encyclopédie, www.larousse.fr/encyclopedie/divers/art_populaire/81490 (29.2.2016).

– : «Bourgeois, Léon», in: Benoît Yvert (Hg): Dictionnaire des ministres de 1789 à 1989, Paris 1990, 697 f.

– : Jeaffreson, Rosa Harriet», in: British Biographical Archive, Fichenummer 1575, 405, World Biographical Information System (WBIS) Online (29.2.2016).

– : «Luchaire, Julien Marie», in: Archives Biographiques Fraçaises, Teil 2, 0427/402, World Biographical Information System (WBIS) Online (29.2.2016).

–: «Takamine, Hideo», in: Japanese Biographical Archive, Teil 1, Fichenummer 0345, 372, World Biographical Information System (WBIS) Online (29.2.2016).

Applegate, Celia: «Introduction: Music Among the Historians», in: German History 30 (2012), 329–349.

–, Pamela Maxine Potter: Music and German National Identity, Chicago 2002.

–: «The Internationalism of Nationalism: Adolf Bernhard Marx and German Music in the Mid-Nineteenth Century», in: Journal of Modern European History 5 (2007), 139–159.

Arntz, Michael: «Riemann, Karl Wilhelm Julius Hugo», in: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), 592–94, www.deutsche-biographie.de/pnd118600877.html (29.2.2016).

Auberer, Benjamin: «‹The Ultimate Backroom-Boy›: The Border-Crossing Career of Joseph Vivian Wilson in the League of Nations Secretariat», in: Comparativ: Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung 23 (2014), 76–99.

Aubert, Laurent: The Music of the Other: New Challenges for Ethnomusicology in a Global Age, Burlington 2007.

Barker, Duncan J.: «Mackenzie, Sir Alexander Campbell», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016)

Barrelet, Jacques: «Martin, William», in: Historisches Lexikon der Schweiz,

www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D31583.php (29.2.2016).

Bate, Philip, William Waterhouse: «Mollenhauer», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Beckles Willson, Rachel: Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music During the Cold War, Cambridge u. a. 2007.

Belge, Boris: «From Peace to Freedom: How Classical Music Became Political in the Soviet Union, 1964–1982», in: Ab Imperio 2 (2013), 279–297.

Bellman, Jonathan: The Exotic in Western Music, Boston 1998.

Bennett, Alvin Leroy: The Development of Intellectual Cooperation under the League of Nations and United Nations, Diss. University of Illinois, Urbana-Champaign 1950.

Berger, Donald P.: «Isawa Shuji and Luther Whiting Mason. Pioneers of Music Education in Japan», in: Music Educators Journal 74 (1987), 31–36.

Bergeron, Katherine, Philip V. Bohlman (Hg.): Disciplining Music. Musicology and its Canons, Chicago 1992.

Bertola, Mauro Fosco: Die List der Vergangenheit. Musikwissenschaft, Rundfunk und Deutschlandbezug in Italien, 1890–1945, Wien u. a. 2014.

Bertone, Sophie, Wolfgang Fuhrmann, M. J. Grant: «Was ist neu an New Musicology», in: Rebekka Habermas, Rebekka von Mallinckrodt (Hg.): Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften, Göttingen 2004, 107–122.

Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000.

Bick, Sally: «In the Tradition of Dissent: Music at the New School for Social Research», in: Journal of the American Musicological Society 66 (2013), 129–190.

Bleiche, Michael: «Musik und Film im deutschen Musikjournalismus der 1920er Jahre», in: Archiv für Musikwissenschaft 63 (2006), 94–119.

Blum, Stephen, Philip V. Bohlman, Daniel M. Neuman (Hg.): Ethnomusicology and Modern Music History, Urbana 1993.

Bohlman, Philip V.: Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe, New York u. a. 2011.

–: «Musicology as a Political Act», in: Journal of Musicology 11 (1993), 411–436.

–: The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History, Santa Barbara 2004.

Boli, John, George M. Thomas (Hg.): Constructing World Culture. International Nongovernmental Organizations since 1875, Stanford 1999.

Boorman, Stanley, u. a.: «Printing and Publishing of Music», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Born, Georgina: «For a Relational Musicology. Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn», in: Journal of the Royal Musical Association 135 (2010), 205–243.

–: (Hg.): Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music, Berkeley 2000.

Borowy, Iris: Coming to Terms with World Health. The League of Nations Health Organisation, Berlin 2009.

Bouchard, Carl: «‹Formons un choeur aux innombrables voix›. Hymnes et chantes pour la paix soumis à la Société des Nations», in: Relations Internationales 155 (2013), 103–120.

–: «La Société des Nations comme outil de réconciliation», in: Stephan Martens, Michel de Waele (Hg.): Vivre ensemble, vivre avec les autres. Conflits et résolution de conflits à travers les âges, Villeneuve d'Ascq 2012.

–: «Towards Peace and Reconciliation After the Great War: Letter Writing to the League of Nations», in: Bruno Charbonneau, Geneviève Parent (Hg.): Peacebuilding and Subjectivities of Peace: History, Memory, Politic, New York 2012, 176–194.

Boyden Magoun, Alexander: Shaping the Sound of Music: The Evolution of the Phonograph Record, 1877–1950, Diss. University of Maryland, College Park 2000

Brockington, Grace: Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle, Oxford 2009.

Bub, Stefan: «Phonograph und Grammophon bei Thomas Mann und Michel Leiris», in: KulturPoetik 8 (2008), 60–70.

Buch, Esteban: La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique, Paris 1999

–, Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (Hg.): Du Politique en Analyse Musicale, Paris 2013.

Burckhardt-Seebass, Christine: «Zur Geschichte der Volkskunde (Kulturwissenschaft und Europäischen Ethnologie) an der Basler Universität», in: Susanna Burghartz, George Kreis (Hg.):Universität Basel – seit 1460 unterwegs. Website zur Geschichte der Universität Basel, Basel 2010, www.unigeschichte.unibas.ch/cms/upload/FaecherUndFakultaeten/Downloads/Burckhardt-Seebass_Volkskunde.pdf (29.2.2016).

Burkholder, Peter: «Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years», in: Journal of Musicology 2 (1983), 115–134.

Callahan, Michael D.: Mandates and Empire: The League of Nations and Africa, 1914–1931, Vaughan 1999.

–: A Sacred Trust: The League of Nations and Africa, 1929–1946, Vaughan 2004.

Canales, Jimena: «Einstein, Bergson, and the Experiment that Failed: Intellectual Cooperation at the League of Nations», in: Modern Language Notes 120 (2005), 1168–1191.

Carroll, Mark: Music and Ideology in Cold War Europe, Cambridge u. a. 2003.

Castillo, Jesús, Alfonso Arrivillage Cortés: «A los jóvenes compositores nacionales», in: Tradiciones de Guatemala 66 (2006), 113–126.

Charle, Christophe: «Pernot, Hubert», in: Id. (Hg.): Les Professeurs de la Faculté

des Lettres de Paris. Dictionnaire biographique 1909–1939, 2, Paris 1986, 168–170.

–: Transnational Intellectual Networks: Forms of Academic Knowledge and the Search for Cultural Identities, Frankfurt 2004.

Chimènes, Myriam, Florence Gétreau, Catherine Massip (Hg.): Henry Prunières: un musicologue engagé de l'entre-deux-guerres, Paris 2015.

Clavin, Patricia: «Defining Transnationalism», in: Contemporary European History 14 (2005), 421–439.

–: «Transnationalism and the League of Nations: Understanding the Work of its Economic and Financial Organisation», in: Contemporary European History 14 (2005), 465–492.

–: Securing the World Economy: the Reinvention of the League of Nations, 1920–1946, Oxford 2013.

–, Sunil Amrith: «Feeding the World: Connecting Europe and Asia, 1930–1945», in: Past & Present 218 (2013), 29–50.

Clements, Cary: «Augustus Stroh and the famous Stroh violin, or, ‹The inventors of abnormalities in the field of violin-building have not yet become extinct›», in: Experimental Musical Instruments 10 (1995), 8–15.

Cohrs, Patrick O.: The Unfinished Peace after World War: America, Britain and the Stabilisation of Europe, 1919–1932, Cambridge 2006.

Colles, H. C., Frank Howes: «Fox Strangways, A. H.», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

–: «Kennedy-Fraser, Marjorie», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Conrad, Sebastian: Competing Visions of World Order: Global Moments and Movements, 1880s–1930s, New York 2007.

–: Globalgeschichte. Eine Einführung, München 2013.

Cordereix, Pascal: «Les enregistrements du musée de la Parole et du Geste à l'Exposition coloniale. Entre science, propagande et commerce», in: Vingtième Siècle. Revue d'histoire 92 (2006), 47–59.

Crichton, Ronald, José A. Bowen: «Weingartner, Felix, Edler von Münzberg», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Crowdery, James R., Zdravko Blažeković, Barry S. Brook: Speaking of Music: Music conferences, 1835–1966, New York 2004.

Curtis, Benjamin W.: Music Makes the Nation. Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe, Amherst 2008.

Dahlhaus, Carl: «Die Idee der absoluten Musik», in: Hermann Danuser (Hg.): Carl Dahlhaus, 19. Jahrhundert I. Theorie/Ästhetik/Geschichte: Monographien (= Carl Dahlhaus, Gesammelte Schriften 4), Laaber 2002, 11–128.

–: Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1980

Dahm, Annkatrin: Der Topos der Juden: Studien zur Geschichte des Antisemitismus im deutschsprachigen Musikschrifttum, Göttingen 2007.

Davenport, Lisa E.: Jazz Diplomacy. Promoting America in the Cold War Era, Jackson 2009.

Deacon, Desley (Hg.): Transnational Lives: Biographies of Global Modernity, 1700–Present, Basingstoke 2010.

Devidayal, Namita: «The Original Diva», in: The Times of India (1. Mai 2010), http://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/The-original-diva/articleshow/5879879.cms (29.2.2016).

Doctor, Jennifer R.: The BBC and Ultra-Modern Music, 1922–1936: Shaping a Nation's Tastes, Cambridge u. a. 1999.

Dommann, Monika: Autoren und Apparate. Die Geschichte des Copyrights im Medienwandel, Frankfurt a. M. 2014.

Ducci, Anna Maria: «Europe and the Artistic Patrimony of the Interwar Period. The International Institute of Intellectual Cooperation at the League of Nations», in: Mark Hewitson und Matthew D'Auria: Europe in Crisis. Intellectuals and the European Idea, 1917–1957, New York, Oxford 2012, 227–242.

Dumont, Juliette: Le Brésil et l'Institut International de Coopération Intellectuelle (1924–1946). Le pari de la diplomatie culturelle, Paris 2009.

–: «De la coopération intellectuelle à la diplomatie culturelle. Le parcours du Brésil dans l'entre-deux-guerres», in: Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 99 (2012), 217–38.

Eatock, Colin: «The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance», in: 19th Century Music34 (2010), 87–105.

Eggel, Dominic, Andre Liebich, Deborah Mancini-Griffoli: «Was Herder a Nationalist», in: The Review of Politics 69 (2007), 48–78.

Eichner, Barbara: History in Mighty Sounds: Musical Constructions of German National Identity, 1848–1914, Woodbridge 2012.

Elste, Martin: «Hindemiths Versuche ‹grammophonplatten-eigener Stücke› im Kontext einer Ideengeschichte der Mechanischen Musik im 20. Jahrhundert», in: Hindemith Jahrbuch 25 (1996), 195–221.

Eschen, Penny M. von: Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War, Cambridge, Mass. 2006.

Fabian, Sarah-Denise: «aufgeweckte Einfälle» und «sinnreiche Gedanken» – Witz und Humor in Ouvertürensuiten Georg Philipp Telemanns, Diss. Heidelberg 2015, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/19256/ (29.2.2016).

Fauser, Annegret: «The Scholar behind the Medal: Edward J. Dent (1876–1957) and the Politics of Music History», in: Journal of the Royal Music Association 139 (2014), 235–260.

Ferenc, László: Constantin Brăiloius Briefe an Béla Bartók, Paper im Rahmen der Konferenz Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen

in Mittel- und Osteuropa 2003, www.gko.uni-leipzig.de/fileadmin/user_upload/musikwissenschaft/institut/arbeitsgemeinschaft/musikerbriefe/4_LAszloEd.pdf (29.2.2016).

–: «Bartók-Briefe aus dem Nachlaß von Constantin Brăiloiu», in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 40 (1999), 391–457.

Fléchet, Anaïs: Le Conseil International de la Musique et la politique musicale de l'UNESCO, in: Relations internationales 156 (2013), 53–71.

Foerster, Isolde von, u. a. (Hg.): Musikforschung, Faschismus, Nationalsozialismus. Referate der Tagung Schloss Engers (8. bis 11. März 2000), Mainz 2001.

Frank, Robert, u. a. (Hg.): Les relations culturelles internationales au XXe siècle: de la diplomatie culturelle à l'acculturation, Brüssel u. a. 2010.

Franzius, Andrea: «Forging Music into Ideology: Charles Seeger and the Politics of Cultural Pluralism in American Domestic and Foreign Policy», in: Amerikastudien 56 (2011), 347–379.

Friedländer, Max: «Erk, Ludwig», in: Allgemeine Deutsche Biographie, 48 (1904), 394–397.

Frigyesi, Judit: «Béla Bartók and the Concept of Nation and ‹Volk› in Modern Hungary», in: The Musical Quarterly 78 (1994), 255–287.

Frolova-Walker, Marina: Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin, New Haven 2008.

Fulcher, Jane F.: The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France, 1914–1940, Oxford u. a. 2005.

Garberding, Petra: «Musik, Moral und Politik: Richard Strauss, Kurt Atterberg und der Ständige Rat für die Zusammenabreit der Komponisten», in: Richard Strauss Jahrbuch (2011), 235–250.

–: «‹There are dangers to be faced›. Cooperation within the International Association of Folklore and Ethnology in 1930s Europe», in: Journal of Folklore Research, 49 (2012), 25– 71.

Gardner, Matthew: «‹Das Land ohne Musik›? National Musical Identity and Edwardian England», in: Matthew Gardner, Hanna Walsdorf (Hg.): Musik – Politik – Identität, Göttingen 2016, 131–148.

–, Hanna Walsdorf (Hg.): Musik – Politik – Identität, Göttingen 2016.

Geiger, Friedrich: «Die ‹Goebbels-Liste› vom 1. September 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat», in: Archiv für Musikwissenschaft 59 (2002), 104–112.

Gelbart, Matthew: «Nation, Folk, and Music History in the Finale of Brahms's First Symphony», in: Nineteenth Century Studies 23 (2009), 57–85.

–: The Invention of «Folk Music» and «Art Music»: Emerging Categories from Ossian to Wagner, New York 2007.

Gerhard, Anselm: «‹Kanon› in der Musikgeschichtsschreibung. Nationalistische Gewohnheiten nach dem Ende der nationalistischen Epoche», in: Archiv für Musikwissenschaft 57 (2000), 18–30.

–: (Hg.): Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin. Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, Stuttgart 2000.

–: «Für den ‹Butterladen›, die Gelehrten oder ‹das practische Leben›? Denkmalsidee und Gesamtausgaben in der Musikgeschichte vor 1850», in: Die Musikforschung 57 (2004), 363–382.

Gfeller, Aurélie Élisa: «Negotiating the Meaning of Global Heritage: ‹Cultural Landscapes› in the UNESCO World Heritage Convention, 1972–1992», in: Journal of Global History 8 (2013), 483–503.

Gienow-Hecht, Jessica C. E.: Sound Diplomacy. Music, Emotions, and Politics in Transatlantic Relations 1850–1920, Chicago 2009.

Gillies, Malcolm: «Bartók, Béla», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Goehr, Lydia: «Im Schatten des Kanons», in: Hermann Danuser, Herfried Münkler (Hg.): Kunst, Fest, Kanon: Inklusion und Exklusion in Gesellschaft und Kultur, Schliengen 2004, 125–146.

–: The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music, New York 2007.

Gooley, Dana, u. a.: «Cosmopolitanism in the Age of Nationalism 1848–1914», in: Journal of the American Musicological Society 66 (2013), 523–529.

Gorman, Daniel: «Liberal Internationalism, the League of Nations Union, and the Mandates System», in: Canadian Journal of History 40 (2005), 449–477.

–: The Emergence of an International Society in the 1920s, New York 2012.

Gosewinkel, Dieter: «Zivilgesellschaft», in: Institut für Europäische Geschichte (Hg.): Europäische Geschichte Online (EGO), Mainz 2010, www.ieg-ego.eu/gosewinkeld-2010-de (29.2.2016).

Grayson, Richard S.: Austen Chamberlain and the Commitment to Europe: British Foreign Policy, 1924–29, London 1997.

Grey, Thomas: «Hanslick, Eduard», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Gronow, Pekka: «The Record Industry Comes to the Orient», in: Ethnomusicology 25 (1981), 251–284.

Guieu, Jean-Michel: Le Rameau et le Glaive. Les militants français pour la Société des Nations, Paris 2008.

–: «State Sovereignety in Question: The French Jurists between the Reorganization of the International System and European Regionalism, 1920–1950», in: Julian Wright, H. S. Jones (Hg.): Pluralism and the Idea of the Republic in France, Basingstoke 2012, 215–230.

–: «L'européisme au secours de l'universalisme? La contribution des militants français pour la SDN au débat européen des années 1920», in: Geneviève Duchenne, Michel Dumoulin (Hg.): Générations de fédéralistes européens depuis le XIXe siècle. Individus, groupes, espaces et réseaux,

Brüssel 2012, 109–124.

Gumplowicz, Philippe: «Musicographe réactionnaires des années 1930», in: Le Mouvement Social 208 (2004), 91–124.

Haas, Peter M.: «Introduction: Epistemic Communities and International Policy Coordination», in: International Organization 46 (1992), 1–35.

Haefeli, Anton: Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart, Zürich 1982.

–: «Politische Impliationen einer ‹unpolitischen› Organisation. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik zwischen 1933 und 1939», in: Chris Walton, Antonio Baldassarre (Hg.): Musik im Exil: die Schweiz und das Ausland 1918–1945, Bern 2005, 103–120.

Hagstrom Miller, Karl: «Talking Machine World: Selling the Local in the Global Music Industry, 1900–20», in: Anthony G. Hopkins (Hg.): Global History: Interactions Between the Universal and the Local, Basingstoke 2006, 160–190.

Haid, Gerlinde, Christian Fastl: «Pommer, Familie», in: Österreichisches Musiklexikon, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pommer_Josef.xml (29.2.1016)

Hailey, Christopher: «Bekker, Paul», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Hassan, Scheherazade Qassim (Hg.): Musique Arabe: le congrès du Caïre de 1932, Kairo 1992.

Haynes, Bruce: A History of Performing Pitch. The Story of «A», Lanham 2002.

Hardwick, Peter: The Revival of Interest in Old English Music in Victorian England, and the Impact of This Revival on Music Composed into the Twentieth-Century, Diss. University of Washington 1973.

Heilbrun, James: «The Symphony Orchestra Repertory: A Research Note», in: Journal of Arts Management, Law & Society 34 (2004), 151–155.

Heinitz, Wilhelm: «Otto Abraham», in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1, Sp. 117 f.

Henig, Ruth: The League of Nations, London 2010.

Herren, Madeleine: Hintertüren zur Macht. Internationalismus und modernisierungsorientierte Außenpolitik in Belgien, der Schweiz und den USA 1865–1914, München 2000.

–: Internationale Organisationen seit 1865. Eine Globalgeschichte der internationalen Ordnung, Darmstadt 2009.

– (Hg.): Networking the International System. Global Histories of International Organizations, Heidelberg 2014.

–: «‹Outwardly … an Innocuous Conference Authority›, National Socialism and the Logistics of International Information Management», in: German History 20 (2002), 67–92.

–, Martin Rüesch, Christiane Sibille: Transcultural History. Theoris, Methods, Sources, Heidelberg 2012.

–, Christiane Sibille, Christof Meigen (Hg.): League of Nations Search Engine (LONSEA), Universität Heidelberg, http://lonsea.org (29.2.2016).

–, Sacha Zala: Netzwerk Aussenpolitik. Internationale Kongresse und Organisationen als Instrumente der schweizerischen Aussenpolitik 1914–1950, Zürich 2002.

Hevner Mueller, Kate: Twenty-Seven Major American Symphony Orchestras. A History and Analysis of Their Repertoires, Seasons 1842–43 through 1969–70, Bloomington 1973.

Hicks, Anthony: «Handel societies», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Hiley, David, Pamela M. Potter: «Oskar Fleischer», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Hilmes, Michele: Network Nations: a Transnational History of British and American Broadcasting, New York 2011.

Hinrichsen, Torkild (Hg.): In Ottos Kopf. Das Altonaer Museum 1901 bis 2001 und das Ausstellungskonzept seines ersten Direktors Otto Lehmann, Hamburg 2001.

Hirschi, Annina: Nachlassverzeichnis Erich Fischer, Zentralbibliothek Zürich. Musikabteilung, www.zb.uzh.ch/Medien/spezialsammlungen/musik/nachlaesse/fischererich.pdf (29.2.2016).

Hirschmann, Wolfgang: «Musikalische Klimazonen. Über ein Gentes-Theorem im Liber artis musice (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Ashburnham 1051, fol. 89–95^{v})», in: Frank Hentschel, Marie Winkelmüller (Hg.): Nationes, Gentes und die Musik im Mittelalter, Berlin/Boston 2014, 435–454.

Hobsbawm, Eric, Terence Ranger (Hg.): The Invention of Tradition, Cambridge 1983.

Hodgart, Matthew J. C., Ruth Bauerle: Joyce's Grand Operoar. Opera in Finnegans Wake, Illinois 1997.

Hoffmann-Erbrecht, Lothar, Pamela M. Potter: «Wolf, Johannes», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Hood, Mantle: «Kunst, Jaap», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Hooper, Giles: The Discourse of Musicology, Aldershot u. a. 2006.

Horn, Wolfgang: «Denkmälerausgaben», in: Reinmar Emans, Ulrich Krämer: Musikeditionen im Wandel der Geschichte, Berlin u. a. 2015, 704–741.

Housden, Martyn: The League of Nations and the Organisation of Peace, Harlow 2012.

Howard, Patricia: «Prunières, Henry», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Institut für Romanische Philologie an der Philipps-Universität Marburg (Hg.): «Elise Richter», in: Galerie der Frauen in der Romantik,

www.romanistinnen.de/frauen/richter.html (29.2.2016).

Iriye, Akira: «Culture and International History», in: Michael J. Hogan, Thomas G. Paterson (Hg.): Explaining the History of American Foreign Relations, Cambridge 1991, 214–225.

–: Global Community. The Role of International Organizations in the Making of the Contemporary World, Berkely u. a. 2002.

Irving, David R. M. (Hg.): Music and Diplomacy (= Early Music 40/3 (2012)).

James, Richard S.: «Avant-Garde Sound-on-Film Techniques and Their Relationship to Electro-Acoustic Music», in: The Musical Quarterly 72 (1986), 74–89.

Janik, Elizabeth: Recomposing German Music: Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin, Leiden u. a. 2005.

Jones, Gaynor G., Bernd Wiechert: «Kretzschmar, Hermann», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Jones, Geoffrey: «The Gramophone Company: An Anglo-American Multinational, 1898–1931», in: The Business History Review 59 (1985), 76–100.

Juneja, Monica: «Das Visuelle in Sprache übersetzen? Der wissenschaftliche Diskurs und die Polyvalenz indischer Bilder», in: Zeitenblicke 7, Nr. 2, (01.10.2008), www.zeitenblicke.de/2008/2/juneja/index_html (29.2.2016).

Karnes, Kevin C.: Music Criticism and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna, New York 2008.

Katz, Israel J.: «Erich M. von Hornbostel», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

–: «Otto Abraham», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Katz, Mark: Capturing Sound. How Technology has Changed Music, Berkeley u. a. 2004.

–: «Hindemith, Toch and Grammophonmusik», in: Journal of Musicological Research 20 (2001), 161–180.

Katz, Ruth: A Language of Its Own. Sense and Meaning in the Making of Western Art Music, Chicago 2009.

Kerman, Joseph: Contemplating Music. Challenges to Musicology, Cambridge 1986.

–: «How we Got into Analysis and How to Get out», in: Critical Inquiry 7 (1980), 311–331.

King, Alec Hyatt: «Einstein, Alfred», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

–: «Eitner, Robert» in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Kinnear, Michael S.: The Gramophone Company's first Indian recordings, 1899–1908, Bombay 1994.

Kirnbauer, Martin, Heidy Zimmermann: «Musikforschung in Basel 1900–1960», in: Anselm Gerhard (Hg.): Musikwissenschaft – eine Verspätete Disziplin.

Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung, Stuttgart u. a. 2000, 321–346.

Kitching, Carolyn J.: Britain and the Geneva Disarmament Conference, Basingstoke 2003.

Klein, Rudolf: «Stefan, Paul», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Kleiner, Peter, u. a.: «Copyright», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Knab, Cornelia: «Infectious Rats and Dangerous Cows: Transnational Perspectives on Animal Diseases in the First Half of the Twentieth Century», in: Contemporary European History 20 (2011), 281–306.

–: Organizing Trust: International Cooperation against Animal Diseases, 1863–1946, Diss. Heidelberg 2013, im Erscheinen.

–, Amalia Ribi-Forclaz (Hg.): Transnational Cooperation in Food, Agriculture, Environment and Health in Historical Perspective (= Contemporary European History 20/3 (2011)).

Koch, Franklin W.: «Cooperative Promotional Efforts of the Music Supervisors National Conference and the National Bureau for the Advancement of Music», in: Journal of Research in Music Education 38 (1990), 269–281.

Koch, Ulrike von: Anton Friedrich Justus Thibaut – Nationalgesänge. Edition und Besprechung einer Volksliedsammlung, Magisterarbeit, Heidelberg 2011.

Kolasa, Jan: A League of Minds: The International Intellectual Cooperation Organization of the League of Nations, Diss. University of Princeton 1960.

Koldau, Linda Maria: Semetanas Zyklus «Mein Vaterland», Köln u. a. 2007.

Körner, Axel: «Opera and Nation in Nineteenth Century Italy. Conceptual and Methodological Approaches», in: Journal of Modern Italian Studies 17 (2012), 393–399.

Kossmann, F. K. H.: «A. J. Polak een merkwaardig Rotterdamsch Koopman en geleerde uit de vorige Eeuw», in: Rotterdamsch Jaarboekje (1935), 168.

Krader, Barbara: «Kolessa, Filaret», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Krehbiel, H. E., u. a.: «Damrosch», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Krimm, Dorothea: Musikalisches Figurentheater im Europa des frühen 20. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 2011, www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/15213 (29.2.2016).

Krummel, Donald William: The Memory of Sound: Observations on the History of Music on Paper, Washington, D. C. 1988.

Lampila, Hannu-Ilari, Erkki Salmenhaara: «Launis, Armas», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Laqua, Daniel: «Transnational Intellectual Cooperation, the League of Nations, and the Problem of Order», in: Journal of Global History 6 (2011), 223–247.

– (Hg.): Internationalism Reconfigured: Transnational Ideas and Movements Between the World Wars, London 2011.

–: «Exhibiting, Encountering and Studying Music in Interwar Europe: Between National and International Community», in: Carols Reijnen, Marleen Rensen (Hg.): European Encounters. Intellectual Exchange and the Rethinking of Europe 1914–1945, Amsterdam u. a. 2014, 207–224.

Lebeau, Elisabeth: «Malherbe, Charles», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Lehnhoff, Dieter: «Castillo, Jesús», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Leopold, Silke: «Musikwissenschaft und Migrationsforschung. Einige grundsätzliche Überlegungen», in: Sabine Ehrmann-Herfort, Silke Leopold (Hg.): Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte (= Analecta Musicologica 49), Kassel u. a. 2013, 30–39.

–: «Grönland in Mannheim. Abbé Voglers Polymelos und die Idee der ‹nazionalkarakteristischen› Musik», in: Annette Kreutziger-Herr: Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1998, 203-224.

Levin, Thomas Y.: «‹Töne aus dem Nichts›. Rudolf Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons», in: Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, Berlin 2002, 313–356.

Lewis, Anthony, Nigel Fortune: «Dent, Edward J.», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Linn, Michael von der: «Weissmann, Adolf», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Locke, Ralph P.: Musical Exoticism: Images and Reflections, Cambridge 2009.

Logemann, Jan: «Radio Project», in: Transatlantic Perspectives www.transatlanticperspectives.org/entry.php?rec=70 (29.2.2016).

Löhr, Isabella: Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte. Neue Strukturen internationaler Zusammenarbeit 1886–1952 (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 195), Göttingen 2010.

–: Rezension zu: «Housden, Martyn: The League of Nations and the Organization of Peace.
London 2012», in: H-Soz-u-Kult (17.05.2013), http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=18751 (29.2.2016).

Lommers, Suzanne: Europe – On Air. Interwar Projects for Radio Broadcasting, Amsterdam 2012.

Lott, Allen: «‹New Music for New Ears›. The International Composers' Guild», in: Journal of the American Musicological Society 36 (1982), 266–286

Lubinski, Christina: «The Global Business with Local Music: Western

Gramophone Companies in India before World War I», in: Bulletin of the German Historical Institute 51 (2012), 67–88.

Lütteken, Laurenz (Hg.): Zwischen Tempel und Verein. Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert, Kassel u. a. 2013.

Luisetti, Federico: «Filippo Tommaso Marinetti's sintesi radiofoniche», in: Geert Buelens, Harald Hendrix, Michelangela Monica Jansen (Hg.): The History of Futurism, Plymouth 2012, 283–298.

Mäkelä, Tomi (Hg.): Music and Nationalism in 20th-century Great Britain and Finland, Hamburg 1997.

Manela, Erez: The Wilsonian Moment: Self-Determination and the International Origins of Anticolonial Nationalism, Oxford u. a. 2007.

Marès, Antoine, Anaïs Fléchet (Hg.): Musiques et relations internationales (= Relations internationales 155/156 (2013)).

Martland, Peter: Recording History: The British Record Industry, 1888–1931, Plymouth 2013.

–: «Gaisberg, Frederick William (1873–1951)», in: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford 2004 www.oxforddnb.com/view/article/56187 (29.2.2016).

Mathew, William M.: «The Balfour Declaration and the Palestine Mandate, 1917–1923: British Imperialist Imperatives», in: British Journal of Middle Eastern Studies 40 (2013), 231–250.

Mattioli, Aram: Zwischen Demokratie und totalitärer Diktatur. Gonzague de Reynold und die Tradition der autoritären Rechten in der Schweiz, Zürich 1994.

Maurel, Chloé: L'UNESCO de 1945 à 1974, Paris 2006.

Mazower, Marc: Governing the World. The History of an Idea, London 2012.

Mertens, Volker: «‹Elektrische Grammophonmusik› im Zauberberg Thomas Manns», in: Dietrich von Engelhardt, Hans Wißkirchen (Hg.): «Der Zauberberg» – die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Romanen, Stuttgart 2003, 174–202.

Metzer, David: «The League of Composers. The Initial Years», in: American Music 15 (1997), 45–69.

Michel, Paul, Madeleine Herren, Martin Rüesch (Hg.): Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des internationalen Kongresses über Wissenstransfer und enzyklopädische Ordnungssysteme, vom 18. bis 21. September 2003 in Prangins, Aachen 2007.

Mill, Rodney H., Michael von der Linn: «Leichtentritt, Hugo», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Miller, J. Scott: «Dispossessed Melodies. Recordings of the Kawakami Theater Troupe», in: Monumenta Nipponica 53 (1998), 225–235.

Mohrmann, Chr. A. E. M.: «Schrijnen, Joseph Charles François Hubert (1869–1938)», in: Biografisch Woordenboek van Nederland,

http://resources.huygens.knaw.nl/bwn/BWN/lemmata/bwn4/bwn1/schrijnenjcfh (29.2.2016).

Moore, Jerrold Northrop: A Voice in Time. The Gramophone of Fred Gaisberg, 1873–1951, London 1976.

Mosco Carner, Gabriele Eder: «Adler, Guido», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Motte-Haber, Helga de la: Musik und Natur. Naturanschauung und musikalische Poetik, Laaber 2000.

Moulton-Gertig, Suzanne: The Life and Works of Emil Nikolaus von Reznicek, 1860–1945, Diss. University of Colorado at Boulder 2007.

Mueller, Kate Hevner: Twenty-Seven Major American Symphony Orchestras. A History and Analysis of Their Repertoires, Seasons 1842–43 through 1969–70, Bloomington 1973.

Müller, Martin: «Carl Stumpf auf dem Wege zur vergleichenden Musikpsychologie», in: Margret Kaiser-El-Safti, Matthias Ballod (Hg.): Musik und Sprache. Zur Phänomenologie von Carl Stumpf, Würzburg 2013, 211–224.

Müller, Sven Oliver: Demarcation and Exchange: «National» Music in 19th Century Europe, München 2007.

–, Jürgen Osterhammel (Hg.): Geschichtswissenschaft und Musik (= Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft 38/1 (2012)).

Mundy, Rachel: «The ‹League of Jewish Composers› and American Music», in: The Musical Quarterly 96 (2013), 50–99.

Murphy, Craig: International Organization and Industrial Change. Global Governance since 1850, Cambridge 2004.

–, JoAnne Yates: The International Organization for Standardization (ISO). Global Governance Through Voluntary Consensus, London u. a. 2009.

Museo de instrumentos musicales Pedro Pablo Traversari, Biografía de Pedro Pablo Traversari, www.casadelacultura.gob.ec/?accion=museoscce&ar_id=3&mu_id=2 (29.2.2016).

Nettl, Bruno: Nettl's Elephant. On the History of Ethnomusicology, Champaign 2010.

Newsom, Jon, H. Wiley Hitchcock: «Sonneck, Oscar G T.», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Northedge, Frederick Samuel: International Intellectual Co-operation within the League of Nations: Its Conceptual Basis and Lessons for the Present, Diss. University of London 1955.

Nunn, Erich Thomas: Sounding the Color Line: Race, Music, and American Modernism, Diss. University of Virginia 2009.

Nye, Joseph S., Robert O. Keohane: «Transnational Relations and World Politics: An Introduction», in: International Organization 25 (1971), 329–349.

O'Dea, Michael: «Rousseau contre Rameau: Musique et nature dans les articles

pour l'Encyclopédie et au-delà», in: Recherches sur Diderot et sur l'éncyclopédie. Publication Semestrielle de La Société Diderot 17 (1994), 131–148.

Oehler, Felicitas: «Volkskunst», in: Historisches Lexikon der Schweiz, www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D11192.php (29.2.2016), www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11192.php (29.2.2016).

Oja, Carol J.: Making Music Modern. New York in the 1920s, Oxford 2000.

Okrasse, Nina: Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945), Köln 2004.

Orrego-Salas, Juan: «Allende, Pedro Humberto», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Ortiz, Fernando: Tabak und Zucker. Ein kubanischer Disput, Frankfurt 1987.

Osborne, William: «Stanley, Albert A.», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Oster, Andrew: Radio, Rubble, and Reconstruction: The Genre of Funkoper in Postwar Occupied Germany and the German Federal Republic, 1946–1957, Diss. Princeton University 2010.

Osterhammel, Jürgen: «Globale Horizonte europäischer Kunstmusik, 1860–1930», in: Geschichte und Gesellschaft 38 (2012), 86–132.

Parthasarathi, Vibod: «Not Just Mad Englishmen and a Dog: The Colonial Tuning of ‹Music on Record›, 1900–1908», in: Working-Paper Centre for Culture, Media & Governance Jamia Millia Islamia 2 (2008) http://jmi.ac.in/upload/menuupload/not_vp.pdf (29.2.2016).

Pasler, Jann: Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France, Berkeley 2009.

Patten, Alan: «‹The Most Natural State›. Herder and Nationalism», in: History and Political Thought 31 (2010), 657–689.

Paulmann, Johannes: «Grenzüberschreitungen und Grenzräume: Überlegungen zur Geschichte transnationaler Beziehungen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Zeitgeschichte», in: Eckart Conze, Ulrich Lappenküper, Guido Müller (Hg.): Geschichte der internationalen Beziehungen: Erneuerung und Erweiterung einer historischen Disziplin, Köln 2004, 169–196.

–: «Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer. Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts», in: Historische Zeitschrift 267 (1998), 649–685.

Pedersen, Susan: «Back to the League of Nations», in: American Historical Review 112 (2007), 1091–1117.

–: «Getting Out of Iraq – in 1932: The League of Nations and the Road to Normative Statehood», in: American Historical Review 115 (2010), 975–1000.

–: «Metaphors of the Schoolroom: Women Working the Mandates System of the League of Nations», in: History Workshop Journal 66 (2008), 188–207.

–: «Samoa on the World Stage: Petitions and Peoples before the Mandates Commission of the League of Nations», in: Journal of Imperial & Commonwealth History 40 (2012), 231–261.

–: «The Meaning of the Mandates System: An Argument», in: Geschichte und Gesellschaft 32 (2006), 560–582.

Pemberton, Jo-Anne: «The Changing Shape of Intellectual Cooperation: From the League of Nations to UNESCO», in: Australian Journal of Politics & History 58 (2012), 34–50.

Pernet, Corinne A.: «In the Spirit of Harmony? The Politics of (Latin American) History at the League of Nations»: in: Alan McPherson, Yannick Wehrli (Hg.): Beyond Geopolitics: New Histories of Latin America at the League of Nations, Albuquerque 2015, 135–153.

–: «Twists, Turns and Dead Alleys: The League of Nations and Intellectual Cooperation in Times of War», in: Journal of Modern European History 12 (2014), 342–358.

–: «‹For the Genuine Culture of the Americas›: Musical Folklore, Popular Arts, and the Cultural Politics of Pan Americanism, 1933–1950», in: Jessica C. E. Gienow-Hecht (Hg.): De-Centering America, New York 2008, 132–168.

Pham Thi Tu: La coopération intellectuelle sous la Société des Nations, Genf 1962.

Plesske, Hans-Martin: Das Leipziger Musikverlagswesen und seine Beziehungen zu einigen namhaften Komponisten: ein Beitrage zur Geschichte des Musikalienhandels im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Diss. Universität Leipzig 1974.

Potter, Pamela: Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich, New Haven 1998.

Potter, Simon J.: Broadcasting Empire. The BBC and the British World, 1922–1970, Oxford 2012.

Prodöhl, Ines: Die Politik des Wissens. Allgemeine deutsche Enzyklopädien zwischen 1928 und 1956, Berlin 2011.

Pycior, Stanley William: The Most Ineffectual Enterprise: The International Committee on Intellectual Cooperation of the League of Nations, 1922–1931, Diss. University of Notre Dame, Indiana 1978.

Radano Ronald, Tejumola Olaniyan (Hg.): Audible Empire. Music, Global Politics, Critique, Durham 2016.

Rausch, Alexander: Réti, Rudolf, in: Österreichisches Musiklexikon, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Reti_Rudolf.xml (29.2.2016)

Redepenning, Dorothea: «Nationalepos und Volksmärchen als Paradigmen der Nationaloper und der nationalen Symphonik in Rußland», in: Detlef Altenburg (Hg.): Liszt und Europa, Laaber 2008, 289–302.

–: «‹...unter Blumen eingesenkte Kanonen...› Substanz und Funktion nationaler Musik im 19. Jahrhundert», in: Annette Kreutziger-Herr: Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt,

225–245.
Rehding, Alexander: «Editorial: Musicologues sans frontières», in: Acta Musicologica 79 (2007), 261 f.
–: Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought, New York u. a. 2003.
Rehling, Andrea: «Universalismen und Partikularismen im Widerstreit. Zur Genese des UNESCO-Welterbes», in: Zeithistorische Forschungen 8 (2011), 414–436.
–, Isabella Löhr (Hg.): Global Commons – Anspruch und Legitimation der «Gemeingüter» als Erbe der Menschheit nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 2014 www.degruyter.com/viewbooktoc/product/429019 (29.2.2016).
Rendl, Johanna: «Hausmusik am Puls der Zeit. Die Notenreihe ‹Sang und Klang› (1899–1931)», in: Michael Huber (Hg.): Das Klavier in Geschichte(n) und Gegenwart, Strasshof 2001, 187–196.
Renoliet, Jean-Jacques: L'UNESCO oubliée: La société des nations et la coopération intellectuelle, 1919–1946, Paris 1999.
Revers, Peter: Das Fremde und das Vertraute. Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption, Stuttgart 1997.
Risso, Linda: «Radio Wars: Broadcasting in the Cold War«, in: Cold War History 13 (2013), 145–152.
Rogan, Bjarne: «An Everlasting Bone of Contention? Some Remarks on the Earlier Debates on the Name of a Scholarly Organization (CIAP/SIEF) and a Discipline», in: SIEF News 10 (2012), 5–9.
–: Folk Art and Politics in Inter-War Europe: An Early Debate on Applied Ethnology, in: Folk Life 45 (2007), 7–23.
–: «From Rivals to Partners on the Inter-War European Scene. Sigurd Erixon, Georges Henri Rivière and the International Debate on European Ethnology in the 1930s», in: Arv. Nordic Yearbook of Folklore 64 (2008), 275–324.
–: «Popular Culture and International Cooperation in the 1930s CIAP and the League of Nations», in: Madeleine Herren (Hg.): Networking the International System. Global Histories of International Organizations, Berlin u. a. 2014.
–: «The Troubled Past of European Ethnology», in: Ethnologia Europaea 38 (2008), 66–78.
Røllum-Larsen, Claus: «Die Literatur über Arnold Schönbergs ‹Verein für musikalische Privataufführungen in Wien›», in: Dans årbog for musikforskning 18 (1987), 7–85.
Rouget, Gilbert: «Brăiloiu, Constantin», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).
Ruppen Coutaz, Raphaëlle: «‹Die Heimat ruft über das Meer›. Une première forme de diplomatie culturelle par les ondes (1932-1943)», in: Brigitte Studer u. a. (Hg.): Die Schweiz anderswo: AuslandschweizerInnen – SchweizerInnen im Ausland = La Suisse ailleurs: les Suisses de l'étranger –

les Suisses à l'étranger, Zürich 2015, 261–282.

Sachs, Curt: «Erich Moritz von Hornbostel», in: Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 6 (Head – Jenny), Stuttgart u. a. 1957, Sp. 134–138.

Saikawa, Takashi: From Intellectual Co-operation to International Cultural Exchange: Japan and China in the International Committee on Intellectual Co-operation of the League of Nations, 1922–1939, Diss. Heidelberg 2016, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/20294/ (16.7.2016).

Salmenhaara, Erkki: «Andersson, Otto», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016)

Saunier, Pierre-Yves: Transnational History, Basingstoke 2013.

Sauvageot, Jacqueline: Ella Sauvageot. L'audace d'une femme de presse 1900–1962, Paris 2006.

Schade, Edzard: Herrenlose Radiowellen: die schweizerische Radiopolitik bis 1939 im internationalen Vergleich, Baden 2000.

Scheinberg, Erica Jill: Music and Technological Imagination in the Weimar Republic. Media, Machines, and the New Objectivity, Diss. University of California, Los Angeles 2007.

Schmidt, Leopold: «Haberlandt, Arthur Ludwig Wolfgang», in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), 393 f., www.deutsche-biographie.de/pnd101306733.html (29.2.2016).

Schmitz, Peter: Johannes Brahms und der Leipziger Musikverlag Breitkopf und Härtel, Göttingen 2009.

Schmoll, Friedemann: Die Vermessung der Kultur. Der «Atlas der deutschen Volkskunde» und die Deutsche Forschungsgemeinschaft 1928–1980, Stuttgart 2009.

Schweizer Radio und Fernsehen (SRF): «Constantin Brailoiu: Volksmusik-Schätze in Genf», in: Musik der Welt (Erstausstrahlung: 24.9.2010), www.srf.ch/play/radio/musik-der-welt/audio/constantin-brailoiu-volksmusik-schaetze-in-genf?id=487d1d10-7af6-4ca4-b90f-46f13586cb53 (29.2.2016).

Sheppard, W. Anthony: «Continuity in Composing the American Cross-Cultural: Eichheim, Cowell, and Japan», in: Journal of the American Musicological Society 61 (2008), 465–540.

Shreffler, Anne C.: «The Internationale Society for Contemporary Music and its Political Context (Prague 1935)», in: Jessica C. E. Gienow-Hecht (Hg.): Music and International History in the Twentieth Century, New York u. a. 2015, 58–90.

Sibille, Christiane: «Musik: Interkontinentale Verflechtungen», in Heinz Duchhardt, Pim den Boer, Georg Kreis (Hg.): Europäische Erinnerungsorte, 3, München 2012, 107–114.

Sluga, Glenda: Internationalism in the Age of Nationalism, Philadelphia 2013.

Sorensen, Lee: «Focillon, Henri», in: Dictionary of Art Historians,

https://dictionaryofarthistorians.org/focillonh.htm (29.2.2016).
Sorg, Timo: Beziehungszauber: Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns, Würzburg 2012.
Special Forum: «Musical Diplomacy. Strategies, Agendas, Relationships», in: Diplomatic History 36 (2012), 17–75.
Stachel, Peter, Philipp Ther (Hg.): Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas, München u. a. 2009.
Stapper, Michael: Unterhaltungsmusik im Rundfunk der Weimarer Republik (= Würzburger Musikhistorische Beiträge, 24), Tutzing 2001.
Steinheuer, Joachim, Rohan de Saram: Conversations, Hofheim 2013.
Stenzl, Jürg: «Nef, Karl», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).
Sterne, Jonathan: The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction, Durham 2003.
Straus, Joseph N.: Remaking the Past, Tradition and Influence in Twentieth-Century Music: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition, Cambridge 2000.
Stuckenschmidt, Hans Heinz: Schönberg. Leben – Umwelt – Werk, Zürich u. a. 1973.
Subotnik, Rose Rosengard: Developing Variations: Style and Ideology in Western Music, Minneapolis 1991.
–: «Toward a Deconstrucion of Structural Listening. A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky», in: Rose Rosengard Subotnik (Hg.): Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society, Minneapolis u. a. 1995, 148–176.
Symes, Colin: Setting the record straight. A Material History of Classical Recording, Middletown 2004.
Szmolyan, Walter: «Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins», in: Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (Hg.): Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen, München 1984, 101–114.
Tallián, Tibor: «Der Briefwechsel Bartók's mit R. St. Hoffmann», in: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 18 (1976), 339–365.
Taruskin, Richard: «Non-Nationalists and Other Nationalists», in: 19th Century Music 35 (2011), 132–143.
Taylor, Timothy D.: Beyond Exoticism: Western Music and the World, Durham 2007.
–: Global Pop. World Music, World Markets, New York u. a. 1997.
–, Mark Katz, Tony Grajeda (Hg.): Music, Sound, and Technology in America: A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio, Durham 2012.
Ther, Philipp: In der Mitte der Gesellschaft: Operntheater in Zentraleuropa 1815–1914, Wien 2006.

–: Kulturpolitik und Theater: Die kontinentalen Imperien in Europa im Vergleich, München 2012.

Thompson, Emily: «Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877–1925», in: The Musical Quarterly 79 (1995), 131–171.

Thrun, Martin: Neue Musik im deutschen Musikleben bis 1933, 2 Bde, Bonn 1995.

Trevitt, John, Jean Gribenski: «Ecorcheville, Jules (Armand Joseph)», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Unfried, Berthold (Hg.): Transnationale Netzwerke im 20. Jahrhundert. Historische Erkundungen zu Ideen und Praktiken, Leipzig 2008.

Unger, Gérard: Aristide Briand. Le ferme conciliateur, Paris 2005.

Vancour, Shawn: «Popularizing the Classics: Radio's role in the American Music Appreciation Movement, 1922–34», in: Media, Culture & Society March 31 (2009), 289–307.

Verbruggen, Christophe: «‹Intellectual Workers› and their Search for a Place Within the ILO During the Interwar Period», in: Jasmien Van Daele u. a. (Hg.): Essays on the International Labour Organization and its Impact on the World During the Twentieth Century, Bern u. a. 2010, 271–292.

Vetter, Walther: «Oskar Fleischer», in: MGG 1, Sp. 368–372.

Wallon, Simone: «Tiersot, Julien» in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Weber, William: «Consequences of Canon: The Institutionalization of Enmity between Contemporary and Classical Music», in: Common Knowledge 9 (2003), 78–99.

–: The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms, New York 2008.

–: «The History of Musical Canon», in: Cook, Nicholas, Mark Everist (Hg.): Rethinking Music, New York u. a. [2]2001, 336–355.

Weisethaunet, Hans: «Historiography and Complexities: Why is Music ‹National›?», in: Popular Music History 2 (2007), 169–199.

Weissmann, John S., Melinda Berlász: «Lajtha, László», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Wellek, Albert, Berthold Freudenberger: «Stumpf, Carl», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Wenzel, Silke: «Amalie Arnheim», in: Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.): Musik und Gender im Internet. Lexikon, http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=arnh1863 (29.2.2016).

Wertheim, Stephen: «The League of Nations: a Retreat from International Law?», in: Journal of Global History 7 (2012), 210–232.

White, Harry (Hg.): Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800–1945, Cork 2001.

Wieland Howe, Sandra: «The NBC Music Appreciation Hour: Radio Broadcasts of Walter Damrosch 1928–1942», in: Journal of Research in Music Education 51 (2003), 64–77.

Wilhelm, Kurt: Richard Strauss persönlich: eine Bildbiographie, Berlin 1984.

Wöbse, Anna-Katharina: Weltnaturschutz. Umweltdiplomatie in Völkerbund und Vereinten Nationen 1920–1950, Frankfurt a. M. 2012.

Wood, James: History of International Broadcasting, London 1992.

Wright, Jonathan: Gustav Stresemann: Weimar's Greatest Statesman, Oxford 2002.

Wright, Owen, u. a.: «Arab music», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Würz, Anton, Pamela M. Potter: «Max Seiffert», in: Grove Music Online. Oxford Music Online (29.2.2016).

Zala, Sacha: Geschichte unter der Schere politischer Zensur. Amtliche Aktensammlungen im internationalen Vergleich, München 2001.

IX REGISTER

Abraham, Otto, 99, 100, 111
Adler, Guido, 53, 54, 55, 56, 101, 115
Adorno, Theodor W., 77, 78, 79, 80, 81, 197
Alda, Frances, 71
Allende, Pedro Humberto, 172
Anderson, Otto, 117
Arnheim, Amalie, 100
Arnim, Achim von, 46
Atterberg, Kurt, 200
Bach, Johann Sebastian, 101, 103, 105, 129, 194
Baker, Joseph Percy, 120
Balfour, Arthur, 119
Bartók, Béla, 139, 140, 149, 152, 155, 160, 172, 177, 178, 181, 186, 189, 190
Beethoven, Ludwig van, 50, 52, 57, 78, 80, 190, 198, 217
Bekker, Paul, 194, 195
Benevoli, Orazio, 114
Bennett, Alvin Leroy, 30
Berliner, Emile, 64, 97
Berliner, Joseph, 64
Berlioz, Hector, 52, 78
Bhabha, Homi K., 23
Bizet, Georges, 78
Bohlman, Philip V., 37, 43, 44, 50
Born, Georgina, 38
Bourgeois, Léon, 131
Bourgeois, Stephen, 209
Brahms, Johannes, 78, 190
Brăiloiu, Constantin, 149, 150
Brecht, Bertolt, 76
Brentano, Clemens von, 46
Bruckner, Anton, 190
Burkholder, Peter, 188
Busoni, Ferruccio, 208
Calvé, Emma, 67
Čapek, Karel, 151, 152, 154, 158, 159
Cárdenas, Sixto María Durán, 172
Caruso, Enrico, 65
Casella, Alfredo, 204, 208
Castillo, Jesús, 172
Cervenka, Emanuel, 94, 95, 96
Cherubini, Luigi, 52, 53, 57
Chopin, Frédéric, 53, 88
Chrysander, Friedrich, 58
Conrad, Sebastian, 17
Copland, Aaron, 210, 212
Corelli, Arcangelo, 137
Cowell, Henry, 75, 189
Curie, Marie, 131
Dahlhaus, Carl, 49
Damrosch, Walter, 77, 78, 81
Debussy, Claude, 73, 197
Dent, Edward, 101, 139, 140, 147, 161, 191, 192, 195, 200, 203, 205, 213, 220
Dezarrois, André, 168
Drummond, Eric, 136
Ducci, Anna Maria, 31
Dumont, Juliette, 31
Dupierreux, Richard, 170, 173
Écorcheville, Jules, 107
Einstein, Albert, 131

Einstein, Alfred, 84, 85, 100, 197, 198, 203
Eisler, Hanns, 199, 200, 202
Eitner, Robert, 106, 116
Engel, Carl, 208
Erixon, Sigurd, 172
Erk, Ludwig, 47
Evans, Edwin, 101
Evershed, Alfred E., 126, 127, 128, 130, 225
Falla, Manuel de, 209
Fathy, Mohamed, 183
Fichte, Johann Gottlieb, 55
Fischer, Erich, 127, 128, 129, 130
Fischinger, Oskar, 74
Fleischer, Oskar, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 101, 195
Focillon, Henri, 133, 163, 164, 165
Fox Strangways, Arthur Henry, 100
Franz Joseph I. von Österreich-Ungarn, 113
Froberger, Johann Jakob, 114
Fu'ad I. von Ägypten, 180
Fux, Johann Josef, 114
Gaisberg, Fred, 63, 65, 66, 67, 100
Georg V. von England, 119
Gershwin, George, 73
Gervinus, Georg Gottfried, 58
Gluck, Christoph Willibald, 52
Goethe, Johann Wolfgang von, 47, 133
Gorman, Daniel, 32, 38
Gounod, Charles, 129
Grainger, Percy, 75
Gruenberg, Louis, 209
Grunebaum-Ballin, Paul, 153
Hába, Alois, 181, 182, 196, 197
Haberlandt, Arthur, 168
Haefeli, Anton, 33
Händel, Georg Friedrich, 58, 101, 103
Handl, Jakob, 114
Hanslick, Eduard, 53
Hase, Oskar von, 91, 107
Hasse, Johann Adolph, 101, 114
Haydn, Joseph, 52, 53, 56, 57, 58, 78, 113, 114, 115
Haydn, Michael, 114
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 38
Henig, Ruth, 28
Herder, Johann Gottfried, 45, 46, 59
Herren, Madeleine, 32
Hindemith, Paul, 75, 76, 181
Hobsbawm, Eric, 49
Hoérée, Arthur, 75
Hoffmann, Rudolph Stephan, 190
Honegger, Arthur, 75
Horák, Jiří, 168
Hornbostel, Erich Moritz von, 99, 100, 108, 109, 111, 116, 118, 175, 181, 211
Housden, Martyn, 28
Humbert-Lavergne, Mady, 183
Humboldt, Wilhelm von, 55
Humperdinck, Engelbert, 78
Hymans, Paul, 130
Isawa, Shūji, 110
Ives, Charles, 189
Jaan, Gauhar, 67, 68
Jacobi, Frederick, 209
Julien, Gustave, 168
Kawakami, Otijirō, 65, 100
Kennedy-Fraser, Marjorie, 172
Kircher, Athanasius, 50
Kobune, Kojiro, 192
Koch, Ludwig, 157
Kolasa, Jan, 30
Kolessa, Filaret, 177, 178
Kramer, A. Walter, 208
Krenek, Ernst, 199, 204, 205
Kretzschmar, Hermann, 84, 91, 92, 93, 101, 121
Kunst, Jaap, 156, 172
Lajtha, László, 153, 174, 175, 176, 185
Launis, Armas, 117, 118

Lederman, Minna, 209
Lehmann, Otto, 168
Leichtentritt, Hugo, 101, 112
Léon, José Quinones de, 131
Leopold I. von Österreich, 137
Leopold, Silke, 51
Lindström, Carl, 157
Locatelli, Pietro, 137
Löhr, Isabella, 31
Lualdi, Adriano, 203, 204
Luchaire, Julien, 135, 173
Mackenzie, Alexander, 115
Macpherson, James, 45
Madariaga, Salvador de, 133
Mahler, Gustav, 73
Malherbe, Charles de, 115
Malipiero, Gian Francesco, 197, 204
Mann, Thomas, 152, 187
Marinetti, Filippo Tommaso, 76
Martin, William, 134, 136, 137, 138
Mascagni, Pietro, 146
Mason, Luther Whiting, 110
Mattfeld, Julius, 208
Mattheson, Johann, 50, 51
Mayer, Laurenz, 114
Mazower, Marc, 32
McLaren, Norman, 74
Méhul, Étienne, 57
Milhaud, Darius, 75
Mistral, Gabriela, 166
Moholy-Nagy, László, 74
Mollenhauer, Josef, 144, 161
Monn, Georg Mathias, 56, 114
Monteverdi, Claudio, 197, 210
Motta, Giuseppe, 128
Mozart, Wolfgang Amadeus, 57, 78, 103, 198
Muffat, Georg, 114
Muffat, Gottlieb, 114
Müller, Sven Oliver, 34
Mundy, Rachel, 211
Myers, Denys P., 145
Napoléon III. von Frankreich, 143
Nef, Karl, 84, 101
Nettl, Paul, 101
Newmarch, Rosa, 119
Nitobe, Inazo, 136
Northedge, Frederick Samuel, 30
Oprescu, Georges, 129, 169
Orff, Carl, 75
Ornstein, Leo, 209
Osterhammel, Jürgen, 17, 34
Palmieri, Benedetto, 125, 126, 130
Patti, Adelina, 72
Paulmann, Johannes, 21, 22
Pedersen, Susan, 28
Pergolesi, Giovanni Battista, 114
Pernet, Corinne, 31
Pernot, Hubert, 173
Pfitzner, Hans, 193, 194
Pham Thi Tu, 30
Pijper, Willem, 204
Pirro, André, 101
Poglietti, Alessandro, 114
Polak, Abraham Jeremias, 110, 111
Pommer, Joseph, 116, 117
Potter, Pamela, 35, 86
Prunières, Henry, 101, 196
Purcell, Henry, 101, 129
Pycior, Stanley William, 30
Raabe, Peter, 200
Raguenet, François, 50
Rameau, Jean-Philippe, 129
Ranger, Terence, 49
Ravel, Maurice, 78
Rehding, Alexander, 86
Reichardt, Johann Friedrich, 48
Reis, Claire, 209
Renoliet, Jean-Jacques, 30
Réti, Rudolf, 193
Reynold, Gonzague de, 133, 166
Reznicek, Emil Nikolaus von, 200
Richter, Elise, 114
Riemann, Hugo, 54, 55, 56, 100

Rode, Pierre, 57
Rogan, Bjarne, 33
Roussel, Albert, 204
Rubinstein, Anton, 88
Sachs, Curt, 181
Sada Yacco, 66
Salzedo, Carlos, 208
Saminsky, Lazare, 209
Scarlatti, Domenico, 137
Schalk, Franz, 190
Scherchen, Hermann, 204
Scheurleer, Daniël François, 101
Schlegel, Friedrich, 47
Scholes, Percy A., 62
Schönberg, Arnold, 80, 189, 190, 197, 198, 209, 212
Schrijnen, Joseph, 168
Schubert, Franz, 78
Schumann, Robert, 78
Schünemann, Georg, 153
Seiffert, Max, 86, 87, 88, 91
Sessions, Roger, 210
Short, Bertram M., 15
Sibelius, Jean, 200
Siccardi, Honorio, 192
Simon, Alice, 136
Slugas, Glenda, 32
Smetana, Bedřich, 43, 44
Sonneck, Oscar, 84, 101, 107
Spohr, Louis, 57
Stamitz, Johann, 56
Stanley, Albert A., 101
Starzer, Josef, 114
Stefan, Paul, 189
Stern, Philippe, 183
Strauss, Richard, 78, 200, 204
Strawinsky, Igor, 189, 197, 204, 212
Stumpf, Carl, 95, 96
Szymanowski, Karol, 208
Takamine, Hideo, 110
Telemann, Georg Philipp, 51
Ther, Philipp, 34
Thibaut, Anton Friedrich Justus, 47
Tiersot, Julien, 100, 121, 177
Titel, Bernhard, 190
Toyama, Michiko, 192
Traversari Salazar, Pedro Pablo
Tschaikowsky, Pjotr Iljitsch, 88
Uhland, Ludwig, 47
Vacaresco, Hélène, 140
Varèse, Edgard, 75, 189, 207, 208, 209, 211
Verdi, Giuseppe, 78, 129
Villa-Lobos, Heitor, 192
Viotti, Giovanni, 57
Vogler, Georg, 51
Wagner, Richard, 78, 103, 194, 197, 198
Weber, Carl Maria von, 52
Weill, Kurt, 76
Weingartner, Felix, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 148, 160, 161, 191
Weissmann, Adolf, 194, 195, 211, 212
Wellesz, Egon, 101
Wertheim, Alma, 209
Whithorne, Emerson, 208, 209
Wilson, Woodrow, 208
Wöbse, Anna-Katharina, 31
Wolf, Johannes, 101, 107, 120, 121, 181
Zala, Sacha, 32
Zerola, Nicola, 71
Zimmern, Alfred E., 145

CHRISTIANE SIBILLE
«HARMONY MUST DOMINATE THE WORLD» | QdD 6

«Harmony must dominate the world». Mit diesem Motto rief der australische Friedensaktivist Alfred E. Evershed Mitte der 1930er Jahre alle musikalischen Menschen dazu auf, sich einer globalen Harmoniekampagne anzuschliessen und auf diese Weise einen Beitrag zum Frieden in der Welt zu leisten. Bis heute wird der Musik wie kaum einem anderen Kulturgut die Fähigkeit zugesprochen, Grenzen aller Art zu überwinden.
An diesem Punkt setzt dieses Buch an und analysiert die Aktivitäten internationaler Organisationen, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit musikalischen Fragen beschäftigten. Im Mittelpunkt stehen Expertennetzwerke von Musikwissenschaftlern, Komponisten und Musikethnologen sowie die Commission Internationale de Coopération Intellectuelle, die für kulturelle Fragen zuständige Abteilung des Völkerbunds. In Publikationen und auf Kongressen nutzten die Akteure die internationale Bühne zur nationalen Repräsentation und zur Aushandlung neuer disziplinärer Standards, die unter anderem darauf abzielten, nationale Besonderheiten definier- und vergleichbar zu machen.
An der Schnittstelle von Globalgeschichte und Musikwissenschaft angesiedelt, ermöglicht die Studie neue Einblicke in das internationale Umfeld und das politische Ringen um Deutungsmacht im Kontext der Ausdifferenzierung der musikwissenschaftlichen Disziplinen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Christiane Sibille, Dr. phil., *1982 ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Projektmanagerin bei der Forschungsstelle der Diplomatischen Dokumente der Schweiz (DDS).

SAGW
ASSH

ISBN 978-3-906051-30-7
9 783906 051307 >