

Das 19. Jahrhundert

1) Musikhistorische Leitbegriffe: Die Romantik – als Epoche, Haltung, Stil

Die Musikgeschichte dieses Jahrhunderts wird häufig unter dem Begriff *Romantik* zusammengefasst. Versteht man diesen als Epochenbegriff, so wird damit nahegelegt, dass alle (Kunst)Musik zwischen dem ausgehenden 18. Jahrhundert (der sogenannten *Wiener Klassik*) und dem 20. Jahrhundert (mit der sogenannten *Neuen Musik*) eine geschlossene Einheit bilden würde, also wesentliche Gemeinsamkeiten hätte. Dies ist aber nicht der Fall. Auch das 19. Jahrhundert ist musikgeschichtlich als Epoche nicht mit einem einzigen Begriff zu kennzeichnen, wie die unterschiedlichen Ansätze zu deren Einteilung zeigen.

Fachbücher nennen die Zeit um 1814 (Franz Schuberts Lieder nach Texten von Johann Wolfgang v. Goethe), 1820 oder 1830 als Anfang und 1890 (Aufkommen der Moderne in der Musik), das Jahr 1907 (Arnold Schönbergs Übergang zur Atonalität) bzw. 1910 als Ende einer solchen Epoche. Der Versuch, die Epochen Grenzen nur nach dem Werk wesentlicher Komponisten zu bestimmen, führt noch mehr in die Irre: diesem Verständnis nach wäre Ludwig van Beethoven ein klassischer und der nur ein Jahr später jung verstorbene Franz Schubert ein romantischer Komponist. Außerdem gibt es sowohl das Modell einer stilistischen Zäsur um die Jahrhundertmitte (s.u.), als auch die Vorstellung einer in einzelnen Charakteristika der Musik bis ins 20. Jahrhundert reichenden geschlossenen klassisch-romantischen Epoche.

Allerdings ist der Begriff *Romantik* fest eingeführt, denn Musik dieses Jahrhunderts bildet einen wesentlichen Teil des traditionellen Konzertrepertoires, das bürgerliche Musikleben hat damals seine Formen entwickelt und Vorstellungen über Musik aus diesem Jahrhundert sind bis heute aktuell.

Um zu erkennen, in welchem Sinn die Bezeichnung *Romantik* geeignet ist, Musikgeschichte dieses Zeitraums zu beschreiben, muss man überlegen, was sie näher bedeutet und wie sie auf die Musik übertragen wurde: Zunächst stammt der Begriff aus der europäischen Literatur. Seit Ende des 18. Jahrhunderts wurde er hier für Stoffe verwendet, die märchenhaft oder phantastisch sind, für Spuk- und Zaubergeschichten, die zum Schwärmen anregen. Nicht nur der Stoff, auch eine spezielle Einstellung, mit der man sich mit der Sehnsucht nach Erfüllung einer frei erschaffenen Traumwelt aus dem realen Leben flüchtet, wird als romantisch verstanden. Beides ist erklärbar als Gegenbewegung zur Industrialisierung, zur ernüchternden Technologisierung des Alltags.

Diese *literarische Romantik* verlief also parallel zur *musikalischen Klassik* ab. Sie bewirkte eine neue Haltung zur Musik, eben die *romantische Musikanschauung*, die in der Philosophie des deutschen Idealismus formuliert wurde (Wackenroder, Tieck, Schlegel). In den entsprechenden literarischen Texten (u.a. von Jean Jacques Rousseau, Lawrence Sterne, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul) ist aber keine bestimmte Musik beschrieben, sondern die starke Rührung, die durch einzelne

Töne bzw. einfache Melodien hervorgerufen wird. Was dabei als *romantisch* bezeichnet wurde, entsprach der Haltung des bürgerlichen Publikums im 18. Jahrhundert, das durch so eine schlichte, d.h. im Unterschied zum damals traditionellen (barocken) Stil „ungekünstelte“ Musik gerührt werden wollte.

Dabei stand die Vorstellung vom „Hingeben an den Strom der Empfindungen“ (Wackenroder) bei der Rezeption von Musik im Spannungsverhältnis zur analytischen Rationalität bei der Produktion von Musik.

Und mit dieser Haltung hingen die Wertschätzung von Volksliedern und die im (später so genannten) klassischen Stil als verwirklicht gesehene Forderung nach Allgemeinverständlichkeit zusammen (s.u.) [[→18.JH]]. Der so genannte Volkston (seit Ende 18. Jh., bekannt: Schumann) ist davon zu unterscheiden, indem er auf die scheinbare Kunstlosigkeit einer Vertonung hinweist, die auch als Ergebnis des Erlebnisses von Volksmusik erreichbar ist.

Weiteres Kennzeichen der romantischen Haltung ist die (literarisch u.a. bei Lord Byron, René de Chateaubriand, Novalis, William Blake) ausgedrückte unbestimmte Sehnsucht, der auf Deutsch so genannte *Weltschmerz*, das Fremdsein in der Gegenwart, das zur Melancholie führt.

Die von der literarischen Romantik formulierte Wirkung von Musik als seelischer Trost mittels der von ihr ausgelösten Gefühle, des von ihr Angerührt-Werdens (Rührung als Effekt von Musik im 18. Jh.) wurde nun zur Gefühlsästhetik als festem Bestandteil bürgerlichen Musikverständnisses. Im ausgehenden Jahrhundert erfüllte die sogenannte Salonmusik (s.u.), also das effekt- und gefühlvolle Genrestück (meist für Klavier), diesen Zweck. Bis heute nennen wir in der Alltagssprache klischeehaft alles das *romantisch*, was besonders gefühlvoll, sentimental, ja sogar kitschig ist. (Arrangements eingängiger Melodien mit Etiketten wie „Musik zum Träumen“, „Stunden am Kamin“ oder „Kuschelrock“ sind gegenwärtigere Formen musikalischer Unterhaltung, die das Bedürfnis nach Romantik in diesem Sinn mit eingängigen Stücken befriedigt. Und auch die Funktion von Musik in der Jugendkultur ist teilweise von einem solchen Bedürfnis bestimmt.) [[→20. Jh.]]

Die Instrumentalmusik insgesamt (und nicht mehr die Oper) wurde dabei als die eigentliche, „reine“ Musik, als Ausdruck des Erhabenen, des „Unaussprechlichen“ angesehen und damit zur höchsten aller Künste erklärt (während im 18. Jahrhundert Musik im Rang als noch unter der Literatur stehend angesehen wurde – vgl. Beethoven als „Tondichter“). Musik wurde also als eine Kunst gesehen, die über sich selbst hinausweist (s.u. Pkt. 3a: Kunstreligion). In dieser bis ca. 1840 zu findenden Einstellung wurde die Musik Beethovens, aber auch Haydns und Mozarts als romantisch bezeichnet (E. T. A. Hoffmann). Die in den literarischen Texten romantischer Haltung beschriebene Musik war also eine vergangene, nämlich die rückblickend zum absoluten künstlerischen Ideal erhobene und deshalb als klassisch bezeichnete (Instrumental)Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Eine Auswirkung der romantischen Haltung auf das Selbstverständnis von Komponisten bis in die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts war das Streben nach (poetischem) Ausdruck in der Musik (vgl. u.a. Lieder und Kammermusik Robert Schumanns, die deutsche romantische Oper (u.a. Carl Maria von Weber *Der Freischütz* 1821), die frühe Klaviermusik Franz Liszts und Chopins, s.u. Pkt. 3a). Es ist auch möglich in

der Musik der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts bzw. im Bewusstsein von Komponisten eine Parallele zum politischen Liberalismus zu sehen: die „soziale Frage“ beschäftigte auch Künstler in dieser Zeit besonders.

Die Zeit nach 1848 prägte nicht mehr die *Romantik* als Weltanschauung, sondern Realismus, Symbolismus und Positivismus. Und es spricht auch einiges dafür, hier einen Abschnitt der musikalischen Entwicklung zu setzen: Einige bis dahin prägende Komponisten starben bzw. hörten auf zu schreiben (Chopin, Schumann, Mendelssohn), einige Komponisten schrieben zwar weiter, änderten aber um diese Zeit ihre Ziele (Liszt, Wagner) und eine neue Generation (Brahms, Bruckner, Franck) begann unter anderen Vorstellungen eine andere Musik zu schreiben (die von manchen Forschern „Neoromantik“ genannt wurde): Die seit Beethoven bestehende und bis dahin vorbildliche Vorstellung von Musik als Ideendichtung und als schöner Gegenstand mündete in Formalismus bzw. in das Streben nach Ausdruck autobiographischer und metaphysischer Inhalte (s.u. Pkt. 3a).

Auch als Stilbegriff für die Musik des Jahrhunderts ist *Romantik* kaum anzuwenden, ja in gewisser Hinsicht sogar irreführend (obwohl es vom Höreindruck her ziemlich einfach zu bestimmen scheint, was romantische Musik ist): Im Sinn der in diesem Jahrhundert geltenden Werkästhetik ging es beim Komponieren um den (sich vor allem innerhalb der Formen, durch Strategien, Idiome dokumentierenden) persönlichen Ausdruck als Gehalt des vom Genie produzierten Original-Werkes. Deshalb bedeutet *Romantik* das Ende vom Anspruch eines Stils im allgemeinverbindlichen Sinn, stattdessen war individueller Stil, Personalstil gefordert. Dafür konnten auch Stile der Vergangenheit (Historismus s.u.) bzw. zunehmend Stilmittel „fremder“ Kulturen (Exotismus, s.u. Weltmusik) eingesetzt werden. Der in diesem Sinn fortschreitende Abbau der Vorstellung einer Stilgemeinschaft führte bis zum 20. Jahrhundert zu einem auch den Anspruch eines Personalstils auflösenden Stilpluralismus im eigentlichen Sinn.

Freilich kann man über die Grundlagen des Komponierens in diesem Jahrhundert reden: Formen und Elemente der Ende des 18. Jahrhunderts entwickelten (also der als klassisch bezeichneten) Tonsprache bilden auch die Basis für die Musik der kommenden Jahrzehnte. Aber diese Musik folgte, wie aus dem vorher Gesagten klar wird, nicht mehr dem klassischen Ideal eines „für die Menschheit“, also universell gültigen Stils, sondern dem Anspruch, je nach Gattung, Persönlichkeit (Personalstil), ja sogar Nation (s.u.) unterschiedlich zu sein. Durch die Vorstellung eines linearen Fortschritts der Kompositionstechnik und den Anspruch auf Originalität im Bereich der Kunstmusik wurde die selbstverständlich als Ausgangsbasis für das Komponieren dienende Konvention zugunsten des Individuellen und Neuen abgelehnt. Deshalb wurde die Konvention vielfach verschleiert oder ironisch gebrochen (vgl. Berlioz, Mahler; näheres s.u. im jeweiligen Abschnitt),

indem die Formen und Elemente der Musik adaptiert, verändert und weiterentwickelt wurden.

2) Grundlagen

a) Politische und industrielle Revolution

Zahlreiche Revolutionen haben in diesem Jahrhundert Herrschaftsverhältnisse in Frage gestellt, Kontinuitäten unterbrochen und das Prinzip des Gottesgnadentums geschwächt.

1789	Französische Revolution, Aufstieg Napoleons
1814/15	Wiener Kongress, ordnete Europa nach altem Muster 1815 kehrte Napoleon für „100 Tage“ von Elba zurück, wird nach St. Helena verbannt
1815–1870	Bestrebungen für ein vereintes Italien (<i>Risorgimento</i> ; vgl. die Bedeutungen von Opern Verdis)
1830	Julirevolution in Paris, endgültiger Sturz der Bourbonen durch das Bürgertum und liberales Königreich (Louis Philippe v. Orleans als sog. Bürgerkönig); daraus Unruhen und Stärkung der liberalen Kräfte in anderen Ländern Europas
1821–1848	Antiliberaler Reaktion nach der Entmachtung Napoleons, Fürst Metternich als Innenminister fördert polizeiliches Spitzelwesen, der als Reaktion darauf erfolgende Rückzug ins Privatleben wird später „Biedermeier“ genannt (vgl. Arbeitsbedingungen Schuberts).
1848	Revolutionsjahr in ganz Europa. Kommunistisches Manifest (erst später wirksam), Gegenrevolution
1865	Ende des Bürgerkriegs in den USA mit dem Sieg der Nordstaaten
1867	Bismarck als preußischer Kanzler. Aufstreben und Bekämpfung des Sozialismus
1870/71	Deutsch-Französischer Krieg, Frankreich muss Gebiete von Elsass-Lothringen an Deutschland abtreten. Mit der auf Betreiben Bismarcks erfolgten Ausrufung eines deutschen Kaisers Teilung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation in das Deutsche Reich und die Österreichisch-Ungarische Monarchie. Das Streben nach nationaler Selbstverwirklichung in Europa führte dann zum Ersten Weltkrieg (1914–1918), der den Zerfall der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, die Russische Revolution 1917 und jene Polarisierung in Rechts- und Linksextremismus (Faschismus vs. Kommunismus) zum Ergebnis hatte, die letztlich zum Zweiten Weltkrieg (1939–1945) und zur Aufteilung Europas bis 1989 in zwei Machtblöcke führte. [[→20. Jh.]]

Zur Vermittlung politischen Geschehens, also zur Verbreitung von Ideologien, ist Musik ein wichtiges Medium und wurde (bzw. wird bis heute) dementsprechend gestaltet und eingesetzt. Die Französische Revolution war Anlass zur Entstehung politischer Lieder

Berühmt geworden sind u.a. das bis heute bekannte *Ah! ça ira*, dessen Text ein Volkssänger namens Ladré

einer Tanzmelodie unterlegte, sowie der später unter dem Namen *Marseillaise* als Nationalhymne (s. u.) verwendete *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, geschrieben von dem Offizier Claude-Joseph Rouget de Lisle.

Spezielle *Revolutionsmusik* gestaltete durch entsprechende Stilmittel wie Militärintstrumente, Fanfarenmelodik, Marschrhythmus das Ereignis in Kompositionen für Feiern und Zeremonien. Diese Stilmittel wurden in Kombination mit (je nach Gattung) symphonischem bzw. opernhafem Stil pathetisch überhöht und so die entsprechenden Gefühle patriotischen Stolzes abrufbar, nachvollziehbar gemacht. Es entsteht daraus eine auf die Masse der Bevölkerung ausgerichtete (Musik)Kultur.

Das Theater insgesamt wurde kulturpolitisch bevorzugt, weil es ein massenhaftes Publikum anziehen konnte, weshalb sich auf dem Gebiet des Musiktheaters sich eine Vielfalt von Formen entwickelte.

Es gab sogar Stücke im Grenzbereich zwischen Festmusik und Opernaufführung. Viele Stücke der *opéra comique* waren Propagandastücke für die Ziele der Revolution, mit Schauerromantik, Pathos, Melodrama, Fanfaren, Signalen und Chorrufen. Ein berühmt gewordenes Stück ist Luigi Cherubinis *Les deux journées* (*Die Wasserträger*) 1800, Vorbild für Beethovens *Fidelio* (1814, zuerst als *Leonore* 1805).

Die *grand opéra* thematisierte immer wieder den Widerstand gegen Unterdrückung.

U.a. den Aufstand der Neapolitaner gegen den spanischen Vizekönig in Daniel François Esprit Aubers *Muette de Portici* 1828, jenen gegen den habsburgischen Landvogt in Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell* 1829, die Unterdrückung der Juden in Jacques Fromental Halévy's *La Juive* 1835 und jene der Protestanten in Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* 1836. Meyerbeers große Erfolge mit dieser Oper und schon mit *Robert le Diable* 1831 markierten den Höhepunkt der Gattung innerhalb der zeitgenössischen Opernproduktion (Bellini, Donizetti, Halévy, Auber und Rossini, der zwar nach *Guillaume Tell* keine Oper mehr schrieb, aber ein bewunderter Komponist blieb).

Gleichzeitig spiegelte diese Gattung durch Aufhäufung von Stilen und Mitteln (Instrumentarium, Bühneneffekte) die technischen und wirtschaftlichen Erfolge des Bürgertums und bildete für Jahrzehnte das musikalische Wahrzeichen der französischen Musik.

Hector Berlioz experimentierte (allerdings wenig erfolgreich) mit neuen Formen auf dem Gebiet des Musiktheaters. Dazu gehören *Lélio oder Die Rückkehr ins Leben* (1831), ein so genanntes „lyrisches Monodrama mit unsichtbarem Orchester, Chor und Soli“, das inhaltlich an die *Symphonie Fantastique* anschließt und in einem großen, von einzelnen Musiknummern unterbrochenen Monolog das Selbstverständnis eines Künstlers beschreibt, und seine Beschäftigung mit dem Faust-Stoff (die später zurückgezogenen *Acht Szenen aus Faust* 1829, die „dramatische Legende in vier Teilen“ *Fausts Verdammnis* 1846 mit einer Version eines Leitstückes ungarischer Nationalbestrebung, des *Rákoczy-Marsches*).

Im deutschen Sprachraum, wo es vor 1848 keine politischen Aufstände gab, teilten viele Künstler die der französischen Revolution zugrunde liegenden aufgeklärten Ideale und thematisierten sie auch (vgl. u.a. Ludwig van Beethovens 3. Symphonie Es-Dur op.55 die *Sinfonia Eroica* von 1803 bzw. seine 9. Symphonie d-Moll op. 125 von 1824). Die französische komische Oper (*opéra comique*) wurde zum Vorbild für eine Erneuerung der Gattung im Sinn der zeitgenössischen

literarischen Ästhetik. Mit der Konzentration auf musikalisch-szenische Details und der Verwendung von Erinnerungsmotiven soll der Anspruch der Musik, das Unsagbare ausdrücken zu können, auch in dieser Gattung verwirklicht werden.

Beispiele Romantischer Oper sind von Carl Maria v. Weber (*Der Freischütz* 1821), Gustav Albert Lortzing (*Undine* 1845), Heinrich Marschner (*Der Vampyr* 1828) und Louis Spohr (*Der Berggeist* 1824). Im Einzelnen meint der Gattungsbegriff allerdings ein breites Spektrum verschiedenster Werktypen unterschiedlichster Form, weshalb meistens der Begriff romantisch oft mit einem anderen verbunden wird (Große romantische Oper, Heroisch-romantische Oper u. ä.).

Herrschaft wurde nun mit dem Hinweis auf „Volk“ bzw. „Nation“ und nicht mehr mit dem „Gottesgnadentum“ legitimiert. Als große Kraft des 19. Jahrhunderts wurde der Nationalismus im aufgeklärten Absolutismus des 18. Jahrhunderts durch Bemühungen um „Volksprache“, um „Volksbildung“ vorbereitet. Nach dem Vorbild der französischen Revolution bzw. des amerikanischen Unabhängigkeits-Krieges wurde „das Volk“ mit dem Staat gleichgesetzt, d.h. die Nation als politische Größe begriffen (heute noch: „Vereinte Nationen“).

Allerdings waren für den Nationsbegriff der Amerikaner bzw. des französischen Nationalkonvents im Unterschied zu den nationalistischen Bewegungen in Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (vgl. Deutschnationalismus) nicht ethnische Zugehörigkeit oder Sprache entscheidend (z. B. beim Bohemismus, einer patriotische Bewegung beider in Böhmen ansässiger Nationen, der tschechischen und der deutschen, am Anfang des Jahrhunderts).

Die revolutionär verstandene Nation hatte also nicht jene nationalistischen Bestimmungsmerkmale, die im 19. Jahrhundert zwar noch heftig diskutiert wurden, sich aber durchgesetzt haben: Zunächst war der Nationalismus eine vom Staat unabhängige politische Kraft. Die Integration dieser Kraft in den Staatspatriotismus als dessen tragender emotionaler Bestandteil war die Voraussetzung dafür, sie zur Begründung von Herrschaft einzusetzen. Indem in der zweiten Jahrhunderthälfte jede Gemeinschaft von Menschen, die sich als „Nation“ betrachtete, Recht auf Selbstbestimmung beanspruchte (was schließlich einen eigenen souveränen Staat auf ihrem Territorium bedeutet), vermehrten sich die potentiellen Nationen. Sprache und Volks-Zugehörigkeit wurden zu zentralen, ja zunehmend einzigen Kriterien für sie. Die Gesinnung und die Symbole einer solchen „vorgestellten Gemeinschaft“ (Benedict Anderson: *imagined community*) wurden nach Kräften verstärkt. Und damit erhielt Musik, die bürgerliche Kunst schlechthin, eine wesentliche Rolle, denn ihre starke emotionale Kraft bildete (und bildet) die Basis intensiver Gemeinschaftserlebnisse – Musik, die als kultureller Besitz empfunden wird, stiftet Identität.

Die Vorstellung vom „Eigenen“ im nationalen Sinn wurde durch den Begriff vom Volksgeist bestimmt, der aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammt.

Johann Gottfried Herders Beschäftigung mit Volkskultur war von aufgeklärtem, christlich-ethischem Humanismus geprägt. Volkskultur ist bei ihm einerseits die notwendige Ergänzung zur Hochkultur, andererseits (als „Jugendzeit“ einer Kultur) deren Basis für ständige Erneuerung. Auch sind Volkslied und -tanz, die für Herder zunächst Ausdruck von naturstarker Jugendlichkeit sind, für den späteren

Herder wesentlich als Stimme der Menschheit und Menschlichkeit, als Ausdruck nationaler Charakterzüge und mitwirkender Kräfte der nationalen Charakterbildung zu verstehen. Georg Friedrich Wilhelm Hegel beschreibt in seiner Ästhetik die Epen als Denkmäler, als erste Bücher eines Volkes und Grundlage für dessen Selbst-Bewusstsein – die Sammlung der Epen bildet seiner Formulierung nach eine „Galerie der Volksgeister“. [[→18.Jh.]]

Im 19. Jahrhundert wurde der Begriff populär wirksam: Das angenommene Wirken des Volksgeistes bedeutete in der Musik, dass das Nationale nicht mehr als wählbare Schreibweise begriffen wurde (wie noch im 18. Jahrhundert, vgl. Bach: *Italienisches Concert*, *Französische Ouvertüre*), sondern als etwas „Angeborenes“. Deshalb wurde die Abstammung des Komponisten zum wesentlichen Kriterium für die „Echtheit“ seiner Musik. Um „originell“ im Sinn des aus dem späten 18. Jh. stammenden Kunstbegriffs zu sein (Genie im romantischen Sinn), musste das Werk des schöpferischen Einzelnen national bestimmt sein und dies wurde darin gesehen, dass es im „Volksgeist“ verwurzelt ist. Das Sammeln von Volkskunst, vor allem von Volksmusik (Lied, Tanz), bestimmte die Herausarbeitung ethnisch-nationaler Kulturen, daher wurde diese Musik zur Abgrenzung des kulturell „Eigenen“ gegenüber dem „Anderen“ in (Gesang)Vereinen gepflegt und in kunstmusikalischen Formen verarbeitet.

So selbstverständlich der Zusammenhang von Identität und Volksgeist für das Denken des 19. Jahrhunderts (das bis heute in Klischees überlebt hat) war, so fraglich ist das Verhältnis von Komponist und Nation, das sich bei näherer Analyse als Produkt von Zuschreibungen erweist. Und ebenso fraglich ist die Substanz des musikalisch Nationalen.

Das lässt sich an der Gattung Oper zeigen. Sie wurde vielfach (neben Symphonischen Dichtungen, s.u. Pkt. 3a) als repräsentative Gattung für Nationalmusik verwendet, weil Literatur, die in der klassischen Poetik als höchste Kunst gegolten hat, das wesentliche Mittel ethnisch nationaler Identifikation bildete: So wurde häufig ein Zusammenhang zwischen den in den 1840er entstandenen Opern Giuseppe Verdis (*Nabucco* 1842, *I Lombardi* 1843, *Ernani* 1844) und den Bestrebungen zur politischen Einigung Italiens gesehen, weil sie wie die *grand opéra* Aufstände gegen Fremdherrschaft thematisieren und weil der Komponist Sympathien für diese Bewegung hatte. Dabei kann man in diesen Stücken ebensowenig italienisch geprägte Musik bestimmen, wie etwa in dem von Bedřich Smetana als tschechische Nationaloper komponierten (und zur Grundsteinlegung des künftigen Tschechischen Nationaltheaters 1868 uraufgeführten) *Dalibor*. In seinem Fall stand sozusagen der vom Komponisten als solches „beabsichtigten“ Nationaloper eine „als solche angenommene“ gegenüber, nämlich die *Verkaufte Braut* (1866 bzw. 1870). Diese ist eigentlich als harmloses Lustspiel gedacht gewesen, wurde (und wird) aber als typisch tschechische Oper verstanden. Auch die Nationalhymnen sind ein Beispiel dafür, dass das musikalisch Nationale eine geschichtlich entstandene Eigenschaft und kein ursprüngliches Element eines Kunstwerks (z.B. Musik) ist.

Der Rückgriff auf Volksmusik ist eigentlich ein Rückgriff nicht auf national, sondern auf regional und sozial bestimmte Musik. Daher ist es wichtig, das Nationale in der Musik nicht so sehr als ethnisches bzw. sich spezifisch melodisch-rhythmisch äußerndes Element zu verstehen, sondern als geschichtlich bestimmte funktionale Kategorie, in der ästhetische und politische Elemente verbunden sind. (Auch die Nationalhymnen sind ein Beispiel dafür, dass das musikalisch Nationale

eine geschichtlich entstandene Eigenschaft und kein ursprüngliches Element eines Kunstwerks ist). Als ästhetisches Gegenteil, als das „Andere“ zu der aus dem Volksgeist geborenen nationalen Prägung von Musik galt kompositorisch (z.B. für Robert Schumann) das Epigonale bzw. die kosmopolitische Mischung von Stilelementen. Das aus diesem Denken definierte „Fremde“ in der (Kunst)Musik des 19. Jahrhunderts konnte entweder exotisch (als „fremdes“ Volksgut) oder auch „alt“ (im Sinn des Historismus) sein.

Exotisches wird erst empfunden, wenn es eine definierte Kultur gibt und seit Jahrhunderten als modischer Reiz verwendet – vgl. die *moresca* im 14. Jahrhundert in dem es ein Zeichen von Adel und Reichtum war, arabische oder chinesische Kleider zu tragen. Exotische Stoffe sind seit der Venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts beliebt. Jedenfalls spielt er bis heute, wo political correctness die Eingemeindung von „anderem“ zweifelhaft machen könnte, immer noch eine Rolle für die Setzung von Effekten und als attraktives Schmuckelement, auch im Musikbetrieb, ein Beispiel unter vielen wäre der Kuba-Hype, u.a. *Buenavista Social Club*.

Exotismus ist in der Musik Ausdruck entsprechender Moden, liefert ebenfalls Lokalkolorit für Opern und ist auch für die Unterhaltungsindustrie (Variete, Zirkus, Operette) wichtig. Infolge des sich entwickelnden akademischen Interesses an fremder Kultur werden zunehmend (vermeintliche) Originalmotive verwendet.

Felicien Davids Programmsinfonie *Le Desert* 1844 als Beispiel des Orientalismus in Frankreich ahmt etwa den Gesang eines Muezzin nach; Hector Berlioz' „sakrale Trilogie“ *L'Enfance du Christ* 1850–54 lehnt sich an zwei Stücke an, die der Komponist zuerst als Kompositionen aus dem 17. Jh. ausgegeben hatte, bildet also ein Beispiel für die Stilkopie *historischer Musik als exotisch*. Der Orient, Spanien, Afrika spielen etwa auch in den Werken russischer Komponisten wie Michail Iwanowitsch Glinka (*Ruslan und Ludmila* 1837–42 enthält türkisch-arabische orientalische Tänze, die *Polonaise für Orchester* 1855 basiert auf einem Bolero-Thema), Nikolai Rimsky-Korsakov (*Sheherazade* 1888, *Der Babier von Bagdad* 1895) und Alexander Glazunov (*Serenade espagnole* 1887–88, *Orientalische Rhapsodie* 1889) eine Rolle.

Der Historismus – also die Erkenntnis der Geschichtlichkeit alles Bestehenden und zugleich die Vorstellung einer organischen Abfolge von Entwicklungen, denen jeweils ein eigener Wert zukommt – bewirkte eine Hinwendung zu alter Musik, einerseits als Ergebnis privaten Sammelns und Aufführens und andererseits als Ergebnis der einsetzenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musikgeschichte. Unter dem Einfluss dieses Interesses an der Musik vergangener Zeiten wurden auch im zeitgenössischen Komponieren alte Techniken und Formen verwendet (fugato, cantus firmus, Motette) bzw. alte Melodien (Protestantischer Choral, „Gregorianik“) zitiert, als Ausweis musikalischer Bildung bzw. als Kulturkritik (vgl. die Bemühung um sogenannte „authentische Kirchenmusik“, z.B. durch die Bewegung des *Cäcilianismus*; s.u. Pkt. 3b).

Gleichzeitig zur Nationalisierung, die von politischen Revolutionen begleitet wurde, ereignet sich die Industrialisierung Europas, ausgelöst von der sogenannten Industriellen Revolution. Diese mit dem Ausbau der technischen Infrastruktur und mit der Errichtung industrieller Betriebe verbundene wirtschaftliche und gesellschaftliche Umwälzung griff um 1800 von England auf fast alle Staaten

Europas, auf die USA und auf Japan über und hatte ihre deutlichsten Auswirkungen auf die Städte. Das Selbstverständnis als „moderne Stadt“ wurde zum Bestandteil der Identitätspolitik des Staates, d.h. zum Angebot zur Identitätsstiftung für die national und politisch polarisierte Einwohnerschaft. Die architektonische Gestaltung des öffentlichen Raumes war Maßstab für die „Qualität des Städtischen“, Teil der Präsentation einer Stadt als „modern“ und „fortschrittlich“. Diese Entwicklung bezog sich aber nicht nur auf die Ausbildung einer technischen Infrastruktur. Auch die kulturelle Ausstattung wird maßgeblich verbessert. Repräsentationsbauten wurden errichtet und das Musikleben entwickelte sich durch Ausdifferenzierung und Professionalisierung des Musikbetriebes auf dem Gebiet des Veranstaltungswesens (Formen und Organisationsweisen), der Kommunikationsmittel (Medien, Musikkritik) und der Verlagsproduktion (samt Werbung). Die industrielle Arbeit brachte die Trennung des Tagesablaufs in Arbeitszeit und Freizeit mit sich und bewirkte eine Begeisterung für den Zauber der Maschine, repräsentiert in der raschen, fehlerfreien und regelmäßig ablaufenden Bewegung. Und diese Faszination hatte auch auf musikalischem Gebiet Folgen: Virtuosität auf dem Instrument oder im Gesang wurde zum bejubelten Selbstzweck (vgl. z. B. Karriere und Wirkung von Niccoló Paganini, der Kult um die Opern Rossinis), virtuose Brillanz zur anerkannten Qualität. Beim Klavier und bei den Blasinstrumenten stand dies auch im Zusammenhang mit Neuerungen im Instrumentenbau (s.u.). Im Laufe der 1830er Jahre änderte sich die Bedeutung der Virtuosität, die entsprechende Beherrschung des Instruments wurde als Mittel zum Ausdruck von Inhalten verstanden und der Komponist wieder über den Virtuosen gestellt.

Ein Beispiel für diesen Wandel ist Franz Liszt: Dessen Entwicklung an der Schwelle vom Wunderkind zum erwachsenen Künstler war wesentlich vom Erlebnis Paganinis bestimmt, im Nachruf auf den Geiger forderte er aber eine bei Paganini nicht vorhanden gewesene soziale Verantwortung des Künstlers als zeitgemäße Qualität. Seine (Liszts) 1826 nach Paganinis (von ihm auch für Klavier bearbeiteten) *24 Capricci für Violine solo* komponierten Klavieretüden arbeitete er zuerst 1837 als besonders virtuose Stücke um, in einer dritten Fassung 1851 verstärkte er das kompositorische Element zugunsten der virtuosens Inszenierung, weil inzwischen die Begeisterung für das virtuose Repertoire abgenommen hatte. Gehörte bei Liszt das Ungartum zur Selbstinszenierung, so bedeutete beim Erfolg Frederic Chopins in den französischen Salons seine polnische Abstammung eine zusätzliche, exotische Attraktivität. Auch Robert Schumann war als angehender Virtuose von einem Konzert Paganinis so beeindruckt, dass er eine Auswahl seiner Capricen bearbeitete (op. 3, 1832) und (wie mehrere andere Komponisten) Variationen über den das *La Campanella* des Finalsatzes aus Paganinis Violinkonzert Nr. 2 in h-Moll schrieb (op. 10, 1833). Als Geiger in der Nachfolge Paganinis ist Heinrich Wilhelm Ernst zu nennen, der sich als Mitglied der Londoner Beethoven Quartet Society gemeinsam mit Joseph Joachim, Henryck Wieniawsky und Alfredo Piatti (ähnlich wie Liszt) auch für die Aufführung von Beethovens Werken einsetzte.

Das Streben nach Individualität und Neuheit führte zu laufender Veränderung der aus der klassischen Musik übernommenen kompositorischen Grundlagen: In der Periodenbildung kann man sowohl eine melodisch, harmonisch bzw. durch Verschiebung der Taktschwerpunkte bis hin zu einer „musikalischen Prosa“ (R. Wagner) bewirkte Tendenz zur periodischen Unregelmäßigkeit

feststellen, aber auch (z. B. bei Übernahmen von Volkslied bzw. Volkston und in tanzartigen oder marschartigen Sätzen) eine Betonung der 8-taktigen Regelmäßigkeit durch betont gleichförmige Gliederung. Für die Harmonik wurden weitreichende Modulationen (in entfernteste Tonarten) und Ausweichungen als Mittel der Ausdrucksänderung auf der Basis von Alterationen (Chromatik) charakteristisch, eine flexible Behandlung von harmonischen Verbindungen und damit insgesamt die Verunklarung der Tonika.

Ein häufig genanntes Beispiel dafür ist der so genannte *Tristan*-Akkord aus dem Vorspiel zu Richard Wagners (s.u.) gleichnamigem Musikdrama, nach verschiedenen Richtungen und nicht direkt auflösbar, der durch seine Auflösung in einen (ja noch dissonanten) Dominantseptakkord schwebend, also vieldeutig erscheint. Ein anderes findet sich in der langsamen Einleitung zum ersten Satz von Franz Liszts *Faust*-Symphonie, deren Motiv in aufsteigenden Dreitongruppen alle 12 Halbtöne einer Oktave umfasst (trotzdem KEIN Zwölftonthema!) und deshalb lange keine klare Tonart erkennbar macht (ein seit Haydns Schöpfung bzw. Beethovens erster Symphonie geläufiges Verfahren).

Dadurch wurde die Fähigkeit der tonalen Harmonik, musikalische Phrasen zu formen und zu leiten geschwächt (z.B. Hugo Wolf, Richard Strauss; s.u. Pkt. b, Moderne), was im folgenden Jahrhundert zur Auflösung des tonalen Systems führte. Die Dominanz der Melodie blieb erhalten, da sie jenes Element des Satzes ist, das als Ausarbeitung des motivischen Einfalls (aus der Inspiration des Schöpfers) am deutlichsten den Personalstil markiert. Fragen der Melodiebildung wurden zum wesentlichen Gegenstand der kompositorischen Auseinandersetzung. Die Melodie wurde im Vergleich zur klaren Linienführung in der Klassik erweitert und differenziert, es gab einerseits wiederholt ansetzende Bögen über mehrere Perioden, zerklüftete Gestaltung bei weitester Ausnutzung des Tonraums (bis hin zur „unendlichen Melodie“ Richard Wagners), andererseits aber auch liedhafte, betont einfache Melodien. In all diesen Merkmalen kann man „romanhafte“ Züge sehen, die „entgrenzen“, literarische Vorbilder des Erzählens wie Rede und Drama werden der romantischen Musikanschauung gemäß in Musik einbezogen, freilich unter Beibehaltung von deren Vorrang als „höchste Kunst“ (Abbrüche von Strukturen, spontane Ausbrüche und Einschübe, das „ironische“ Spiel mit Zitaten, Hereinnahme von anderen Materialien insgesamt; Anfang bzw. Ende nicht wirklich markiert, sondern so, als ob das Erklingende Ausschnitt aus einer unendlichen Musik wäre, differenzierte Klang- und Zeitstrukturen wie *couleur locale* oder Tempowechsel.)

Neben der Tendenz melodisch-motivischer Balance, wie sie sich in langen, liedartigen Bögen äußert, gab es auch jene zum immer stärker vereinheitlichenden motivischen Prozess. Die thematische Arbeit wurde immer komplexer, indem Wiederholungen bis in die kleinste Einheit des Motivs durch das Prinzip der Variation ersetzt wurden (Schönberg: „entwickelnde Variation“). Und auch bestehende Formen wurden bis zur Überschreitung der traditionellen Normen erweitert (z.B. einsätziges Sonaten- und Synchroniezyklen s.u. Pkt. 3a). Das Orchester wurde größer, d.h. die Musik lauter und für die Instrumentation wurden differenzierte Klangfarben (vgl. Berlioz:

Instrumentationslehre, übersetzt von R. Strauss) als Parameter wichtig (bis hin zum Impressionismus der Jahrhundertwende, siehe dort). Der besondere Charakter von Klängen oder Klangverbindungen wurde ebenso zu überraschenden Kontrasten benutzt, wie zu unmerklichen Übergängen.

Gleichzeitig gab es Fortschritte beim Instrumentenbau, neue Instrumente wurden entwickelt (z.B. Saxophon), vor allem aber vorhandene Instrumente verbessert. Diese technologischen Entwicklungen waren eine der Bedingungen für musikalische Innovationen – beispielsweise ermöglichten Stahlrahmen und Repetitionsmechanik beim Klavier eine vermehrte Dynamik, einen größeren Tonumfang, schnelleres Spiel und komplexere Figurationen, und das hatte nicht nur auf die Klaviermusik Auswirkungen, sondern war auch die Voraussetzung für die Rolle des Klaviers im Musik- bzw. Konzertleben des 19. Jahrhunderts (Hausmusik bzw. berühmte Virtuosen wie Franz Liszt).

Die Funktion der Musik änderte sich, indem Hochkultur und Unterhaltungskultur zunehmend unterschieden wurden.

- eine Spezialisierung, die mit der im 18. Jahrhundert aufgekommenen Unterscheidung des anonymen Publikums nach *Kennern* (Bildung, Erbauung) und *Liebhavern* (Entspannung) begonnen hatte und über die Spezialisierung der Produktion nach Gattungen (Aufspaltung des Werkbegriffs, Bsp. Beethoven, Schubert) schließlich zum mit Aufführungsfragen befassten Interpreten als vom Komponisten getrennten Berufsbild, aber auch zu unterschiedlichen Karrieren von Komponisten (Bsp. Brahms / J. Strauß) führte.

Dies hatte Folgen für das Selbstverständnis von Komponisten ebenso wie für das Musikleben, so wurden Etablissements für Unterhaltung für die Tanzkultur Anfang des Jahrhunderts (Walzermanie) populär bzw. zunehmend Konzertsäle für die entsprechende Rezeption von Kunstmusik gebaut.

b) Künstlerische Revolution – Die Moderne

Seit der Frühen Neuzeit ist die abendländische Kultur von der Idee geprägt, dass aufgrund von Naturgesetzen alle Bereiche des Lebens einem immerwährenden Fortschritt unterworfen sind, dessen Endpunkt die Verwirklichung gesellschaftlicher Utopien bedeuten würde. Diese Tendenz zur Veränderung erhielt zusätzlichen Aufschwung durch den gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelten Gedanken, dass Änderungen von Parametern außerhalb der Kunst notwendigerweise Änderungen der Kunst mit sich brächten, d.h. dass jede Epoche eine ihr entsprechende Kunst entwickeln würde. Im Fall der Musik sind spezifische musikkulturelle Bedingungen wie etwa der Aufführungsort, die Technologie, die Verbreitungsmechanismen und die theoretische Reflexion von Komposition wesentliche Voraussetzungen für Innovation.

So kann die Größe und Akustik von Konzert-Sälen mit Innovationen zusammenhängen – obwohl man da wahrscheinlich nicht leicht Ursache und Wirkung unterscheiden kann. Beispielsweise erinnern sich Zeitgenossen, dass die Wiener Philharmoniker als professionelles Orchester und der sogenannte „Goldene Saal“, d. h. der große Saal des 1870 neu erbauten Gebäudes der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, grundlegende Bedingungen für die Konzeption der Symphonien von Anton Bruckner und wohl auch von Gustav Mahler gewesen wären, obwohl bis auf dessen 9. und das Fragment seiner 10. Symphonie keines dieser Werke in Wien uraufgeführt worden ist.

Wie in der Geisteswissenschaft insgesamt wurden in der Musiktheorie der Zeit Konzepte und Vergleiche aus der Biologie (organisches Wachsen, „Blüte und Verfall einer Kultur“ analog zu einem Lebewesen) verwendet und daher die Bedeutung stufenweiser Entwicklung und dynamischer Prozesse betont. Innovation wurde als positiver Wert in allen Bereichen zu einer selbstbestätigenden Voraussage. Auch die Musikanschauung war deshalb vom Gedanken eines linearen Fortschritts geprägt, der bis heute als ein Prinzip für die Darstellung musikgeschichtlicher Entwicklungen verwendet wird. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es eine Frage des Standpunktes ist, wie man im Rückblick eine Sache beurteilt – als Bruch oder als Kontinuität – und was man rückblickend als Fortschritt ansieht.

Vom Gesichtspunkt der Komponisten aus stellt sich Musikgeschichte als eine Reihe von Wahlmöglichkeiten, von getroffenen Entscheidungen dar, neue Stilmittel zu schaffen bzw. die vorhandenen zu übernehmen. Eine solche Entscheidung über neue Stilmittel und die Übernahme von Tradition wurde vor allem für die Gattung Symphonie nach Beethoven intensiv geführt, ein Beispiel für Innovation auf dem Gebiet der Oper ist das Konzept des Musikdramas von Richard Wagner, das ebenfalls als „Zukunftsmusik“ gedacht ist (s.u. Pkt. 3a).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfolgte auch auf dem Gebiet der Musik eine künstlerische Revolution in dem Sinn, dass anstelle von Weiterentwicklung ein Bruch mit der Tradition angestrebt wurde. Noch nie war die am Kunstleben beteiligte Öffentlichkeit so gespalten wie in diesen Jahren, noch nie war das Gefühl einer tiefgreifenden Änderung in der Musik so groß gewesen (gar die Angst, das Ende der Kunst sei gekommen), noch nie gab es eine gleichzeitig

wirkende, vielfältige Avantgarde. Musikalischer Pluralismus setzte ein, nicht nur als regional unterschiedliche Entwicklungen, sondern auch als Nebeneinander von Innovationsansätzen im selben geographischen Raum.

Auch wenn für diesen Umstand verschiedene, wie üblich problematische Begriffe verwendet werden (Fin de siècle, musikalischer Jugendstil, Moderne), so wird diese Zeit allgemein als Zäsur empfunden. Es herrschte die Einsicht, dass der Durchbruch von Mahler, Strauss und Debussy eine tiefgreifende Veränderung in der musikgeschichtlichen Entwicklung bedeutete. Wenn man aber dieses „Neue“ benennen will, ohne mit einem Stilbegriff eine nicht bestanden habende Einheit vorzutäuschen, so liegt es nahe, auf den Begriff *Moderne* zurückzugreifen. Dieser ist vom österreichischen Schriftsteller Hermann Bahr als Wort für eine vielschichtige Entwicklung geprägt worden, die von einem gehobenen Selbstgefühl in Erwartung des Kommenden geprägt wurde.

In den USA ist einige Jahrzehnte später als parallele Erscheinung dazu Charles Ives zu sehen, der unter dem Einfluss einer anti-traditionellen Ästhetik (Transzendentalismus) früh individuelle und stark experimentelle Klangformen erprobte und erst danach die Grundlagen europäischen Kompositionsunterrichts kennenlernte. Ives Hauptwerke waren dem Anliegen gewidmet, beide Anschauungen zu vermitteln. Daraus ergab sich Multi-Stilistik, Zitat-Vielfalt als Ausdruck der Idee ästhetischer Demokratisierung, die Gleichberechtigung aller Stile gegen die Vorstellung von „hoch“ und „niedrig“ (*The Unanswered Question for Chamber Group* 1908, Klaviersonate Nr. 2 *Concord, Mass., 1840–60*, 1909–15). Der Werkbegriff verschob sich so von der Form zum Prozess, dabei verwendete Ives aber traditionelle Gattungsbezeichnungen in ihrer ganzen historischen Bedeutung. Zu den Elementen dieses Erneuerungsschubs gehört die Bemühung um Integration von außer-europäischer Musik. [[→20. Jh.]]

Die Pariser Weltausstellung 1889 brachte erstmals Komponisten „unmittelbar“ mit außereuropäischer Musik in Kontakt (javanische Gamelan-Orchester, afrikanische Tanz- und Instrumentalensembles, Musiker aus Tahiti etc.), aber auch mit „neuen Klängen“ aus Europa selbst.

U.a. dirigierte Nikolaj Rimsky-Korsakoff zwei Orchesterkonzerte mit russischer Nationalmusik, ein rumänisches Folklore-Ensemble, Chöre aus Norwegen, aus Finnland und ungarische Zigeunerkapellen traten auf.

Weitere Weltausstellungen vermehrten diese Erfahrungen. Und die Entwicklung der Tonaufzeichnung (Phonograph) ermöglichte die systematische Sammlung und wissenschaftliche Auswertung von völkerkundlichen Tondokumenten. Diese als grundsätzlich andersartig erfahrene Rhythmik, Melodik, Tonalität wurde in der Kunstmusik als Lokalkolorit eingesetzt, um im Sinn musikalischen Fortschritts das Streben nach Originalität zu befördern, also mittels der exotischen Reize die eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern (u.a. Giacomo Puccini: *Madame Butterfly*

1904, s.v.).

Wenn Exotismus den Einsatz von Fremdem als äußerer Reiz, ohne Bezugnahme auf dessen authentische Struktur bedeutet, so wäre davon diese Bemühung einer Integration im Sinn von „Weltmusik“ zu unterscheiden. Die folkloristische Verbindung von außereuropäischer Musik mit der Tonsprache westlicher Populärmusik zur so genannten Weltmusik bezieht oft die rituellen Bedeutungen der übernommenen Tonsprache im esoterischen Sinn in die eigene Bedeutung ein. Ideologisch ist dies aber auch nicht weniger kolonialistisch ausbeutend, denn der authentische funktionelle Zusammenhang wird genauso verletzt (vgl. E.W. Said: Orientalismus, Frankfurt/Main 1981).

3) Musik als Kunst und als Gegenstand von Wissenschaft

a) Musik im „System der Künste“

Die Philosophie der Romantik setzte Musik als „Sprache über den Sprachen“ an die oberste Stelle der Künste. Die von ihr beeinflusste Haltung (s.o.) führte zur Tendenz, die anderen Künste (Dichtung, bildende Kunst) in das Komponieren einzubeziehen, wobei aber Musik die „höchste Kunst“ blieb. Damit war nicht ein bloßes Zusammenwirken der Künste gemeint (wie etwa in der Barockoper), sondern der Zusammenhang aller Künste durch die sogenannte „poetische Idee“, die als Gegenstand ihrer Darstellung gedacht wurde. Die Kategorie des „Poetischen“ ging dabei über eine spezielle literarische oder musikalische Gattung hinaus: Sie betraf den in der Philosophie des Idealismus unternommenen Versuch, der Kunst (und besonders der Musik) einen machtvollen metaphysischen Status zu verleihen, also sie als Mittel anzusehen, den Bereich der natürlich erfahrbaren Welt zu überschreiten. Kunst wurde so zum Religionsersatz, zur Kunstreligion und sollte deshalb der romantischen Philosophie nach mit Andacht aufgenommen werden.

Kunstreligion ist nicht nur eine ästhetisch fundierte Kategorie, sondern auch Grundlage für Erscheinungen des Musiklebens (Musikfeste, Andacht im Konzertsaal, priesterlicher Gestus von Musikern, die quasi-religiöse Verehrung von Komponisten bzw. Interpreten). Im Laufe des Jahrhunderts wurde aus der ästhetisch-religiösen Andacht die ästhetische Versenkung in den Gehalt des Kunstwerks (s.u. absolute Musik).

Der quasi-religiöse Umgang mit Kunstmusik fand sein Gegenstück in der Verweltlichung von Kirchenmusik, in der Tendenz, diese mit Blick auf den Konzertsaal zu schreiben (was wiederum Kritik hervorrief und damit verbunden ein Bestreben nach Erneuerung aus dem Geist vergangener Jahrhunderte, s.u. Pkt. 3b). Dazu gehören monumentale, den liturgischen Rahmen zunehmend übersteigende (Groß)Messen bzw. Chor-Orchesterwerke mit religiösem Gehalt sowie Oratorien, die teilweise die Tradition Händels und Haydns fortsetzten.

U.a. L. v. Beethoven: *Missa Solemnis* op. 123, 1819–23, *Christus am Ölberg* op. 85, 1803; Felix Mendelssohn Bartholdy: *Paulus* 1836, *Elias* 1846; Robert Schumann: *Das Paradies und die Peri* op. 50, 1841–43, *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112, 1851; Hector Berlioz: *Requiem* 1837, *L'Enfance du Christ* 1856; Franz Liszt: *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* 1857–62, *Christus* 1862–67; Johannes Brahms: *Ein deutsches Requiem* 1866–68; Giuseppe Verdi: *Messa da Requiem* 1874; auch Werke wie Franz Liszts Symphonische Dichtung *Hunnenschlacht* 1855 oder Gustav Mahlers Symphonie Nr. 8 von 1906/07 wären im weiteren Sinn dazu zu zählen.

Die Vorstellung einer alle Kunst als Gehalt betreffenden „poetischen Idee“ legte es nahe, zwischen den Künsten zu wechseln, also ein Kunstwerk mit den Ausdrucksmitteln einer anderen Kunst weiter zu entwickeln und dadurch seinen Gehalt weiter auszugestalten (bis hin zu „Musik über Musik“).

Diese Idee der grundsätzlichen Verwandtschaft aller Künste traf sich mit künstlerischen Mehrfachbegabungen von E.T.A. Hoffmann und Robert Schumann bis Arnold Schönberg.

[[Und es gibt bis ins 20. Jahrhundert immer wieder den „Hang zum *Gesamtkunstwerk*“ (s.u. Wagner), vgl. u.a. die Zusammenschau abstrakter Malerei und Dodekaphonie (Schönberg / Kandinsky bzw. etwas unbekannter Joseph Matthias Hauer / Johannes Itten), den Experimentalfilm (Walter Ruttmann, Peter

Kubelka etc) und sogenanntes Multimedia. [[→20. Jh.]]

Die erste in diesem Sinn von dieser Anschauung geprägte Gattung war das Kunstlied, bei Franz Schubert (1797–1828), quantitativ, ideell und formal Zentrum seines Schaffens. Im Unterschied zur bis in die klassische Musik üblichen Vertonung von Texten liegt Schuberts Liedern der Anspruch zugrunde, die Musik als Verstärkung der Aussage des Textgehaltes zu nutzen, mittels Musik den Text sozusagen „weiter zu dichten“.

So ist es erklärlich, dass der junge Komponist als Erstes Texte des damals anerkanntesten deutschen Dichters Johann Wolfgang v. Goethe zu Liedern gemacht hat (*Gretchen am Spinnrade* 1814, *Heidenröslein* und *Der Erlkönig* 1815). Dieser aber soll Schuberts Lieder nicht gemocht, sondern die konventionellen (also dem Text Vorrang einräumenden) Strophenlieder des Berliner Komponisten Friedrich Zelter vorgezogen haben (was dafür spricht, dass er den grundsätzlichen Unterschied im Wort-Ton-Verhältnis, also die Gleichberechtigung der Klavierstimme gegenüber dem Text, bemerkt hat).

Schuberts Lieder sind formal vielfältig, weil sie das Wort-Ton-Verhältnis dementsprechend jeweils verschieden gestalten – strophisch bis durchkomponiert, volksliedhaft bis deklamatorisch. Text, Singstimme und Klavierpart sind gleichberechtigt und werden je nach Erfordernis eingesetzt, also musikalische Anlage und Gestalt immer vom Text abgeleitet. Inhaltlich steht das romantische Lebensgefühl (Weltschmerz, Melancholie) mit den Themen Tod, Wanderschaft, Fremdheit im Zentrum (u.a. in seinen beiden Liederzyklen nach Wilhelm Müller, *Die schöne Müllerin* 1823 und *Winterreise* 1827). Der liedhafte Stil prägte auch die übrigen von Schubert komponierten Gattungen (auch, aber eben nicht nur, durch Liedzitate wie im bekannten *Forellen-Quintett* A-Dur D 667 von 1819).

Durch die vom Lied abgeleiteten weitschwingenden Melodiebögen und die gleichmäßig fließende Rhythmik setzte sich Schubert stilistisch von der motivisch-thematischen, auf der Spannung von Gegensätzen aufbauenden Musik Beethovens ab, der für ihn (wie für alle Generationen des Jahrhunderts) Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung gewesen ist. Außerdem entsprach die im kleinen Rahmen aufführbare und aufgeführte Gattung den Bedingungen des Wiener Musiklebens seiner Zeit, des Biedermeier (Vormärz), in der die Polizeiüberwachung des Staatskanzlers Metternich einen Rückzug aus der Öffentlichkeit ins Privatleben förderte. Weitere dafür geeignete und bei Schubert und seinen Zeitgenossen häufige Gattungen sind Kammermusik und Tänze. Letztere weisen auf die zeitgenössische Bedeutung von Tanz als massenhafter Unterhaltung hin (vgl. Walzermanie bzw. die Karriere der Familie Strauß etc.). Als besondere kompositorische Aufgabe arbeitete Schubert an Symphonien und erhoffte von seinen Opern sowie seiner Kirchenmusik, dass sie ihn als Komponist öffentlich bekannt gemacht hätten.

Auch Robert Schumann (1810–1856) hat romantische Kunstlieder geschrieben: besonders 1840, als er gegen den langen Widerstand ihres Vaters Clara Wieck heiraten konnte, u.a. *Frauenliebe und -leben* op. 42 nach Adalbert von Chamisso, *Dichterliebe* op. 48 nach Heinrich Heine. (Und die Begeisterung für diese Gattung teilte der von Schumann geförderte und mit der Familie befreundete junge Johannes Brahms (1833–1897): Lieder und liedartige Sätze bilden den größten Teil seines Werkes, er war Chorleiter, interessierte sich sein ganzes Leben in typisch romantischer Weise (s.v.) für Volkslieder, bearbeitete selbst vielfach Volkslieder und schrieb volksliedartige Sätze. Eine weitere Station der

Gattungsgeschichte markiert das Liedschaffen des mit Brahms im ästhetischen Widerstreit stehenden Hugo Wolfs (1860–1903), der erstmals 1887 zwölf Lieder veröffentlichte; bei ihm ist das Wort-Ton-Verhältnis weiter ausdifferenziert, die Instrumentalstimme erhält oft gegenüber der Singstimme musikalisches Übergewicht, was als „musikalische Prosa“ im Wagner'schen Sinn verständlich ist. Zyklen von Wolf sind u. a. 53 Mörike-Lieder, das *Spanische Liederbuch* 1890, das *Italienische Liederbuch* 1891). Neu und durch die zeitgenössische Annahme einer Einheit der Künste erklärbar ist, dass Schumann wie manch anderer Komponist dieses (und des darauffolgenden) Jahrhunderts (F. Schubert, C. M. v. Weber, F. Liszt, H. Berlioz, R. Wagner etc.) auch literarisch tätig ist, also nicht nur Kritiken verfasst, sondern Novellen, Erzählungen, Gedichte. Bei Robert Schumann zeigt aber vor allem jene Gattung den Bezug zur literarischen Romantik, die er ganz speziell, ganz neuartig betrieben hat: zyklisch verbundene kurze Klavierstücke mit Titeln, die nicht auf Programme verweisen, sondern als poetische Anregung dienen.

Z.B. *Papillons* op. 2 (1829–37) nach der Lektüre des Romans *Die Flegeljahre* von Jean Paul; *Kreiseriana* op. 16 (1838), nach dem (Doppel)Roman *Lebensansichten des Kater Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreiser in zufälligen Makulaturblättern* von E. T. A. Hoffmann.

Schumann forderte von Musikern „andere als nur musikalische Erfahrungen“ und auch sein Interesse für die Fugen J. S. Bachs (vgl. Historismus) war von der romantischen Haltung bestimmt, indem er sie als „höchste Charakterstücke“ deutete. (Nach dem Liederjahr folgte 1842 das Jahr seiner Kammermusik, außerdem komponierte er zwei Symphonien, Konzerte, eine Oper, ein Oratorium und Chormusik). Als Musikschriftsteller nutzte Schumann unter anderem die literarische Form von Gesprächen, die zwischen den (für den musikalischen Fortschritt und gegen Konvention argumentierenden) so genannten *Davidsbündlern* (vgl. *Davidsbünder-Tänze* op. 6, 1837) Florestan, Eusebius und Meister Raro geführt werden.

Die von ihm 1834 gegründete und zehn Jahre herausgegebene *Neue Zeitschrift für Musik* ist eine der wichtigsten des deutschen Sprachraums und besteht bis heute.

Um die Jahrhundertmitte wurde in Richard Wagners (1813–1883) Konzept des Musikdramas als einer Erneuerung der Gattung Oper eine weitere, bei ihm als *Gesamtkunstwerk* bezeichnete Form der Verbindung von Musik mit anderen Künsten entwickelt: Die im (aus politischen und ökonomischen Gründen notwendigen) Exil in Zürich verfasste Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849) beschreibt die künftige dramatische Kunst als Wiedervereinigung von Mimik, Musik und Dichtung; in „Oper und Drama“ (1850) wird eine (am Vorbild der Antike entwickelte) Theorie der Oper als musikalisches Drama entworfen, das von der zeitgenössischen Idee eines Gesamtkunstwerks gleichberechtigter Elemente beeinflusst und durch sogenannte Leitmotivtechnik bestimmt ist. Mithilfe dieser motivischen Arbeit wird das Orchester zum Kommentator der

psychologischen Hintergründe des Geschehens und schafft Erinnerungen an frühere Ereignisse. Das Publikum soll sich dem Ablauf der Gefühle überlassen, wie sie von der Musik im Zusammenhang mit der Handlung ausgelöst werden. Wagners Orchester „redet“ im fortlaufenden, symphonischen Gewebe der Motive, die Gesangspartien sind in dieses Ganze mitverwoben, es entsteht keine periodische Melodik, sondern ein Strom instrumental-vokaler Polyphonie, für den sich der Begriff unendliche Melodie eingebürgert hat (schon Beethovens Themen sind ja durch einen fortlaufenden Prozess der motivischen Arbeit bestimmt). Mithilfe dieser Technik sollen in den als „Drama der Zukunft“ gedachten Werken dramatischer Sinn und musikalische Erscheinung verschmelzen.

Leitmotivtechnik spielt sowohl musikalisch, als auch optisch-akustisch in der neuen Kunstform des 20. Jahrhunderts, im Film, eine große Rolle.

Die praktische Umsetzung dieses Konzepts ist der vierteilige Opernzyklus der *Ring des Nibelungen* (*Das Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung*).

Dieses Werk beschäftigte Wagner sein Leben lang und spiegelt deshalb auch seine weltanschaulichen Wandlungen vom jungen Sozialisten zum Anhänger Arthur Schopenhauers. Der von ihm als vollwertige Dichtung angesehene Text entstand 1848–1853. Die Komposition erfolgte im Anschluss daran bis 1857, wurde dann unterbrochen und schließlich 1869–1874 fertig gestellt.

Der *Ring des Nibelungen* verbindet das Germanentum der alten Heldensagen mit dem (bis heute aktuellen) Konflikt zwischen Besitz und Gefühl. In pessimistischer Kritik an der (bürgerlich-kapitalistischen) Gegenwart wird der Verrat allen Gefühls aus Gier nach Macht und Reichtum gezeigt. Das Geschehen beginnt mit der Schilderung der unschuldigen Natur als Abbild der Entstehung der Welt und endet mit dem Untergang der schuldbeladenen Welt der Götter. Aus dem Verständnis von Kunst als neuer Religion entwarf Wagner die Idee spezieller Festspiele für sein Hauptwerk, die ab 1876 in Bayreuth verwirklicht wurde. Ergänzend entstand 1877 exklusiv für Bayreuth der *Parsifal* als (1882 uraufgeführtes) so genanntes „Bühnenweihfestspiel“, das bis 30 Jahre nach dem Tod des Komponisten (also bis 1913/14) an keiner anderen Bühne vollständig aufgeführt werden durfte.

Als Begleiterscheinung dieses romantischen Selbstverständnisses entwickelt sich ein von seiner Frau Cosima, der Tochter Franz Liszts, gesteuerter Personenkult, in vielen Orten entstanden speziell seinem Werk gewidmete Richard-Wagner-Vereine (zur Bedeutung von Vereinen im Musikleben s.u. Pkt. 4).

Auch die (ebenfalls um die Jahrhundertmitte) von Hector Berlioz (1803–1869) bzw. Franz Liszt (1810–1886) betriebene Symphonische Dichtung verbindet als Spezialfall der Programmsymphonie Musik mit anderen Künsten unter der Vorstellung eines gemeinsamen Ausdrucks der „poetischen Idee“: Sie beruht auf der Annahme, dass der musikalische Inhalt (der musikalische Ausdruck) einer Symphonie von einer „poetischen Idee“ bestimmt wird, die durch einen Verweis auf Literatur oder bildende Kunst genauer bezeichnet und dadurch verständlicher gemacht wird.

Franz Liszt verwendete den Begriff zuerst in französischer Sprache – mit Bezug auf die von den theatralischen Vorbildern unabhängigen bzw. als Konzertstücke komponierte Ouvertüren Beethovens (u. a. *Egmont* op. 84, *Coriolan* op. 62, *Leonore* Nr. 3), Mendelssohns (*Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27, *Hebriden* op. 26) und Berlioz' (*Waverly* 1828, *Roi Lear* 1831) – für die Beschreibung von Richard Wagners Ouvertüre zu *Tannhäuser* (1845) und setzte sich künstlerisch durch eine von ihm erstellte Klavierfassung mit Berlioz' Aufsehen erregender *Symphonie Fantastique* (1830) auseinander. Anschließend benutzte er ihn auf deutsch für seine Ouvertüre *Tasso* (1854) und dann für insgesamt 13 Werke (seinen 1856–1861 gedruckten Zyklus von teils aus Ouvertüren umgearbeiteten Orchesterwerken, u. a. *Mazeppa*, *Les Préludes*, *Hunnenschlacht*, sowie für das 1881/82 entstandene *Von der Wiege bis zum Grabe*).

Zuvor hatte Liszt das ästhetische Konzept der Ideendichtung (wie von seinem Beruf als Pianist vorgegeben) auf dem Gebiet der Klaviermusik verwirklicht, mit Paraphrasen und Transkriptionen über Opern („Musik über Musik“) und v.a. mit Zyklen wie den *Années de Pèlerinage (Pilgerjahre)* I–III, 1848–1877. Zusätzliches Charakteristikum seines Komponierens ist die Tendenz zu improvisatorischen Stellen und zu ständigen Umarbeitungen zu neuen Versionen, also eine Art „work in progress“ anstelle endgültiger „Werke“.

Die Symphonische Dichtung ist eine der Möglichkeiten zur Lösung eines der wesentlichsten kompositorischen Probleme des Jahrhunderts, nämlich der Weiterentwicklung der Symphonie, die von Beethoven (ab der Dritten, der sogenannten *Eroica*) zur „großen Form“ ausgebaut und von der romantischen Kunstanschauung zum Gipfel der musikalischen Kunst erklärt worden war. Die Diskussion um den logischen Anschluss an Beethovens Erbe kreist um die Frage nach dem Verhältnis von *Form und Inhalt*. Diese zentrale Dichotomie (d.h. ein aufeinander bezogenes Paar gegensätzlicher Begriffe) entsteht daraus, dass im Anschluss an Beethovens Kompositionen theoretisch ein abstrakter Formbegriff entwickelt und nach 1830 in der sogenannten Formenlehre standardisiert und systematisiert wurde. Diesem zuvor nicht gekannten Begriff musikalischer Form wurde vielfach ästhetische Vorrangstellung eingeräumt (daher der Begriff Formalästhetik, s.u. absolute Musik). Als Gegenbegriff galt der nun ebenfalls getrennt gesehene Begriff von Inhalt im Sinn von Affekt, Gefühl, Programm, Ausdruck von Idee – auch er erhielt zentrale Bedeutung in einer eigenen Form von Musikanschauung (daher der Begriff Inhaltsästhetik) und diese Literarisierung wurde in der Folge zum populären Anhaltspunkt für das Werkverständnis. Beide Begriffe bzw. die mit ihnen jeweils verknüpften Musikanschauungen waren für die Diskussion um die Entwicklung der Orchestermusik im 19. Jahrhundert zentral.

Dabei stellte sich zunächst die Frage der Abgrenzung: Komponisten der Generation nach Beethoven (Franz Schubert: Symphonie h-Moll *Die Unvollendete* 1822, Symphonie C-Dur 1828; Robert Schumann: u.a. Symphonie B-Dur op. 38 1841, Symphonie Es-Dur op. 97 1850; Felix Mendelssohn Bartholdy: u.a. Symphonie op. 56 1842, Symphonie op. 90 1833 bzw. 1851) betonten gegenüber Beethovens additivem motivisch-thematischen Verfahren lyrische Melodiebögen und bezogen (wie oft unveröffentlichte Untertitel zeigen und wie es der romantischen Idee entspricht) ein poetisches Element ein.

Die Symphonische Dichtung steht für jenen Standpunkt, der an Beethovens Symphonien das Element der „Ideendichtung“ hervorhob und daher die musikalische Form von einem formulierbaren Inhalt abhängig sah. Ihr Konzept wurde ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts für

jene Musik wichtig, die nationale Identität stiften sollte (vgl. Bedřich Smetana: u.a. Zyklus *Ma Vlast/Meine Heimat* 1874–79, daraus am bekanntesten: *Vltava/Die Moldau*), wobei Komponisten oft beide Arten von Orchestermusik schreiben (z.B. Antonin Dvorak, Nikolai Rimskij-Korsakoff, Pjotr Illjitsch Tschaikowsky, Camille Saint-Saens). Letztlich wurden aus der Symphonischen Dichtung programmatische Orchesterwerke unterschiedlichsten Gehalts und unterschiedlichsten Stils (Eduard MacDowell: *Lancelot* 1888; Hugo Wolf: *Penthesilea* 1883; Arnold Schönberg: *Pelleas und Melisande* 1903, in der *Verklärten Nacht* 1899 hat er die Idee der Symphonischen Dichtung auf Kammermusik übertragen). So beruhen auch die mehr auf Illustration als auf den Ausdruck einer „poetischen Idee“ gestützten Tondichtungen von Richard Strauss nicht nur auf Kunstwerken (*Don Juan* 1888) und Philosophie (*Also sprach Zarathustra* 1896), sondern sogar auf autobiographischen Stoffen (*Ein Heldenleben* 1898, *Sinfonia domestica* 1903).

Ästhetisch traditionell d.h. im Sinn der Spätromantik ausgerichtete Komponisten verwenden die Gattungsbezeichnung bis heute, oft aus Anlass von Gedenktagen bzw. wenn Patriotisches vertont wird. [[→20. Jh.]]

Im letzten Drittel des Jahrhunderts schrieben Anton Bruckner (1824–1896) und Gustav Mahler (1860–1911) Symphonien (anstelle von Symphonischen Dichtungen), die von der Inhaltsästhetik bestimmt und durch große Entwicklungsphasen, ausgedehnte Klangflächen, Ausbrüche und bewusst gesetzte Leerläufe als Sammelpunkt neuer Entwicklungen gekennzeichnet sind. Beide sahen die symphonische Aufgabe als wichtigstes Ziel ihres Komponierens.

Anton Bruckner (9 Symphonien 1865–1896) war harmonisch von Richard Wagner beeinflusst und fasste die jähen Kontraste im Ausdruck in die feste Ordnung einer aus strengen Perioden blockweise gefügten ungewöhnlichen Großform. Sein Anschluss an die Inhaltsästhetik äußerte sich zwar nicht in Programmen, aber zahlreiche Zitate von Naturlauten, Tanzformen, Kirchenmusik, Werken Liszts, Wagners und Eigenzitate schaffen einen Subtext, der dem Konzept der Symphonie als Ideendichtung entspricht. Auf Anraten von Freunden entstanden mehrere Fassungen, die der Anpassung an die Konvention zur Erleichterung einer Aufführungsmöglichkeit dienten. Gustav Mahler (9 vollendete Symphonien 1884–1910, Das Lied von der Erde 1907/08, Adagio aus der Fragment gebliebenen 10. Symphonie 1910) war zwar Teil der musikalischen Moderne, schloss aber ästhetisch ans 19. Jahrhundert an: Er kombinierte zur inhaltlichen Fixierung seiner Musik Vokal- und Instrumentalstimmen, zitierte Lieder, Alltagsmusik, Naturmusik und setzte ungewöhnliche Instrumente ein. Seine so gestaltete Darstellung der Welt zwischen Schönheit und Trivialität behandelte in der Tradition der poetischen Idee philosophische Themen (vgl. 3. Symphonie 1893–96, *Ein Sommermorgentraum*, sie enthält im 4. Satz das Altsolo *O Mensch! Gib acht!* aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, im 5. Satz singen alle einen Text aus *Des Knaben Wunderhorn - Bimm bamm! Es sungen drei Engel einen süßen Gesang*).

Allgemein setzte sich aber zu dieser Zeit in der Diskussion um die Symphonie nach Beethoven der gegenteilige Standpunkt durch, nämlich jener, der sich auf den formalen Aspekt seiner Werke bezog und der daher die Verfeinerung der Kompositionstechnik, der motivisch-thematischen Konstruktion, als Aufgabe ansah (Formalästhetik, s.o.). Die Symphonie ist von diesem Standpunkt aus gesehen jene Gattung, in der mit harmonisch-thematischer Logik ohne Texte eine große Form machbar ist. Das dabei entwickelte Konzept der so genannten *absoluten Musik* ist weniger

technisch zu fassen, sondern selbst eine Idee – nämlich jene vom geschlossenen, selbstbezogenen Werk (welches für das von der Philosophie des Idealismus erstrebte unteilbare Ganze steht).

Der Konflikt zwischen absoluter Musik und Inhaltsmusik spiegelte die gegensätzlichen Positionen zu Bedeutung und Einteilung der Musik vom Anfang des Jahrhunderts (Hegel, Schopenhauer), wurde aber später geführt, wobei für das geschichtliche Verständnis dieser Diskussion der Unterschied zwischen kompositorischer Praxis und utopischem ästhetischem Konzept bedacht werden muss: 1854 veröffentlichte der Musikkritiker Eduard Hanslick das Buch *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (viele Auflagen und Übersetzungen). Dessen berühmter Satz „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen“ ist oft falsch interpretiert worden: Hanslick formulierte damit Protest dagegen, Gefühle als den unmittelbaren Inhalt, ihre Übertragung als einziges Ziel der Musik anzusehen. Als erste Gegenschrift dazu erschien 1856 das von August Wilhelm Ambros veröffentlichte Buch *Die Grenzen der Poesie und Musik*, eine weitere war Friedrich von Hauseggers *Die Musik als Ausdruck* von 1885. Diese Bücher geben die verschärfte Diskussion zwischen Formal- und Inhaltsästhetik wieder, die auf dem Hintergrund einer allgemeinen geistesgeschichtlichen Entwicklung entstanden war (Rückzug der Philosophie aus den Einzelwissenschaften und daher nicht mehr Monopol der Ästhetik). In der Klaviermusik repräsentierten das von Inhaltsästhetik geprägte poetische Charakterstück (Schumann, Liszt etc.) und die (am Beethovenschen Vorbild der Form weitergeführte) Solosonate (u.a. Schubert, Brahms) diese Gegensätze.

Die Weiterführung der Symphonie aus der Kompositionstechnik Beethovens ist mit dem von Eduard Hanslick als Vorbild genannten Johannes Brahms (1833–1897) verbunden. Dieser benötigte zwanzig Jahre, um seinen speziellen Weg dafür zu finden (1. Symphonie 1855–76, weitere 3 Symphonien bis 1885). Er benutzte das klassisch besetzte Orchester um die polyphone Stimmführung hörbar zu machen, in der alle Instrumente selbständig am motivisch-thematischen Geschehen teilnehmen; und er erweiterte die traditionelle motivisch-thematische Arbeit, indem er anstelle von Wiederholung zunehmend komplexe Veränderungen (Durchführungstechnik) vornahm. Das Gleichgewicht zwischen Phrasen und Perioden und die überschaubare Gliederung der Akkordgruppen und Tonarten erlaubten ausdrucksstarke Harmonik und unregelmäßige Rhythmen.

Die Idee der absoluten Musik wurde allmählich und gegen Widerstände zum ästhetischen Paradigma der deutschen Musikkultur des 19. Jahrhunderts, der Musikbegriff der Epoche wurde immer entschiedener durch die entsprechende Musikanschauung geprägt. Dabei verstanden sich um 1860 die Vertreter einer Erneuerung der Form nach den Bedingungen der auszudrückenden Ideen (Programmsymphonie, Symphonische Dichtung) ausdrücklich als „musikalische Fortschrittspartei“ („Neudeutsche Schule“, Liszt); und das gegenteilige Konzept der auf sich selbst verweisenden, „absoluten“ Symphonie (Brahms) galt damals als konservativ; aber im 20. Jahrhundert wurde es zum Vorbild musikalischer Erneuerung (Schönberg: *Brahms der Fortschrittliche* dt. 1933 bzw. engl. 1947).

Dieser ästhetischen Einstellung, den kompositorischen Fortschritt eng an das Vorbild der klassischen Musik anzuschließen, entspricht es auch, dass im Schaffen von Johannes Brahms die Kammermusik einen wesentlichen Platz eingenommen und ihn sein Leben lang begleitet hat.

Das Streichquintett op. 111, 1890 markierte für ihn sein Lebenswerk, die Klavierquartette op. 25, 1861 und op. 26, 1862 sind sozusagen seine Eintrittskarten in die kulturell bestimmende Gesellschaft des Wiener Großbürgertums gewesen, als deren Teil er ab 1875 lebt und deren Musikpraxis den Bedarf nach Kammermusikwerken steigerte; s.u. Pkt. 4).

Auch Franz Schubert (Klavierquintett A-Dur *Forellenquintett* 1819, Oktett für Blas- und Streichinstrumente F-Dur 1824, Klaviertrios B-Dur 1826/27 und Es-Dur 1827, Streichquintett C-Dur

1828), Robert Schumann (1842 u.a. 3 Streichquartette op. 41, Klavierquintett Es-Dur op. 44, Klavierquartett Es-Dur op. 47) und Felix Mendelssohn Bartholdy (u.a. Oktett Es-Dur op. 20 1825/1832, Klaviertrio d-Moll op. 49 1839 und c-Moll op. 66 1845, Streichquartett f-Moll op. 80 1847) betrieben im Vergleich zur Symphonie bzw. Oper vermehrt und auch als „große Form“ diese Gattung.

Kammermusik (ebenso die Solosonate, v.a. für Klavier) wurde als Ideal von Musik zur Bildung und Erbauung (im Sinn der Kenner) angesehen und deshalb von der musikkulturellen Elite intensiv gehört und gespielt (während das Interesse des Massenpublikums mehr der Oper und den Auftritten von Virtuosen galt). Die technisch und musikalisch zunehmend anspruchsvolle Schreibweise (orchestrale Effekte, gesteigerter Gefühlsausdruck, größere formale Ausdehnung) und die Standardisierung von Konzertformen (s.u. Pkt. 4) machten sie allerdings zu einer hauptsächlich von Berufsmusikern gespielten Gattung öffentlicher bzw. privater Konzerte. Vom Standpunkt der Besetzung wurden anstelle des in der klassischen Musik vorrangigen Streichquartetts Formen der Kammermusik mit Klavier immer wichtiger.

Beide bisher genannten Konzepte von (inhaltsbestimmter) Musik als Ideendichtung und von (formal bestimmter) absoluter Musik teilen den Anspruch, musikalische Kunstwerke zu sein. Das bedeutet, der Idee des ständigen Fortschritts entsprechend (s.o.), kompositorisch individuelle und neue Ansätze zu verwirklichen, also eine (durch Deutung erkennbare) Idee der Form zu verwirklichen und ästhetisch autonom zu sein. Der Gegenbegriff zum so gedachten autonomen Musikwerk ist die funktionelle (auch: zweckgebundene) Musik, die verschiedenen Formen von Gemeinschaft dient, also im Alltag sozialer Gruppen wichtig ist. Lieder, Chöre, Tänze, Märsche sind musikalisch weitgehend vom jeweiligen Zweck (politisch, religiös, unterhaltend) bestimmt und folgen daher kaum dem Anspruch, der für Musik als Kunst gilt. Das von diesen Vorstellungen (auch unbewusst) geprägte Urteil wertet deshalb diese Musik ab.

Die entsprechende Polemik begann Ende des 18. Jh. und war im ersten Drittel des 19. Jh. voll ausgeprägt (vgl. u.a. die Schriften Robert Schumanns). Damit verbunden ist auch die Vorstellung, dass solche Musik massenhaft verkaufbar, also ein Geschäft ist, während Kunstmusik als elitäre kein Geld einbringt.

Funktionelle Musik im engeren Sinn ist im 20. Jahrhundert mit Medien verbunden: Werbungsmusik, Muzak (Musik, die in Betrieben, Kaufhäusern, Fahrstühlen, Hotels eingesetzt wird) etc. Filmmusik ist in ihren Anfängen im Stummfilm ebenfalls rein funktionell, als Untermalung der Bilder und zum Übertönen des Lärms der Vorführgeräte bestimmt, wird jedoch im Lauf der Entwicklung des Tonfilms immer wieder zu einem gleichberechtigten Teil des Gesamtkunstwerks Film. [[→20. Jh.]]

Funktionelle Musik als Musik die ausschließlich dem Zweck der Unterhaltung dient, entwickelte sich im 19. Jahrhundert zum massenhaften Phänomen (s.v. Tanzvergnügen) und brachte nicht nur (wie schon Ende des 18. Jahrhunderts) spezielle Gattungen hervor (Tänze, Arrangements, Potpourris, Charakterstücke), sondern wurde wie erwähnt auch von darauf spezialisierten Komponisten betrieben (u.a. Jacques Offenbach, Johann Strauß Vater und Sohn). Als typische großstädtische Form populären Musiktheaters wurde die *Operette* geschaffen, zunächst mit

durchaus gesellschaftskritischem Anspruch, der im Zuge ihrer internationalen Etablierung aufgegeben und durch sentimental Kitsch bzw. prunkvolle Ausstattung (Revue-Operette) ersetzt wurde. (Als solche wurde sie im 20. Jh. zur oft verwendeten Vorlage für den Unterhaltungsfilm). *Tanzmusik* repräsentierte speziell die Spannung zwischen privater und öffentlicher Unterhaltung; Unterhaltungsmusik spiegelte als wesentlicher Teil des Repertoires bürgerlicher Musikpflege das sich ausdifferenzierende Verhalten in der aus Arbeitsteiligkeit entstandenen Freizeit. Den größten Anteil (und damit wesentlich für das Geschäft der Musikverlage) hatte die für das private Musizieren beliebte, sogenannte *Salonmusik* (s.a. Pkt. 4).

b) Kulturelles Gedächtnis / Historismus

Die für das Jahrhundert charakteristische (und seither folgenreiche) Beschäftigung mit der Vergangenheit basiert auf der Philosophie des Idealismus und der von diesem beeinflussten romantischen Haltung (s.o.). Anlass zur Rückwendung war die Sehnsucht nach einer frei erschaffenen Traumwelt, die man in der Vergangenheit zu finden glaubte, und die Vorstellung von Volksmärchen bzw. Volkslied als Basis jeder Kultur (s.o. Herder).

Diese Idee stammte von einem aus der Biologie abgeleiteten Denkmodell organischen Wachstums, dem zufolge die Anfänge einer Kultur jene „kräftige Jugendzeit“ sind, aus der sich das „Alter“ der entwickelten Kultur erneuern könne. Und die Überlieferung der kulturellen Anfänge sah man in der Volkskultur.

Gleichzeitig war für die Philosophie Individualität eine wichtige Kategorie – was zur Forderung führte, auch alle vergangenen Epochen jeweils aus ihren eigenen Bedingungen zu begreifen: die Vorstellung vom Eigenwert jeder Epoche wurde im so genannten Historismus (s.o.) zur Grundlage der Beschäftigung mit der Vergangenheit.

Im Unterschied dazu hatte man mit dem Blick der Aufklärung im 18. Jahrhundert Geschichte auf allen Gebieten in einem überzeitlichen Modell als lineare Entwicklungen gesehen, die von primitiven Anfängen ausgehend in der Gegenwart ihren Höhepunkt erreichen würden. Auch diese Tradition beeinflusste noch den Umgang mit der Geschichtlichkeit von Musik im 19. Jahrhundert: die erwähnten Diskussionen (Formal- vs. Inhaltsästhetik) drehten sich um die Bestimmung des Höhepunkts musikalischer Entwicklung und darauf bezogen um den Weg des kompositorischen Fortschritts, aber nicht um dessen Annahme selbst: Das in dieser Zeit als solches bestimmte Vorbild der klassischen Musik war ein solcher angenommener Höhepunkt, der als „ewig-gültige“ Norm gesehen wurde – und in dieser Vorstellung mischte sich das aufklärerische Modell des linearen Fortschritts mit dem historistischen Denkmodell vom Eigenwert der Epochen.

Gegen Ende des Jahrhunderts war in Frankreich eine mit dem Fortschrittsdenken als „das andere“ verbundene Gegenströmung der Besinnung auf die Tradition als Klassizismus aktuell. Entstanden in den 1880ern zunächst in der Literatur der so genannten romanischen Schule, in der Musik als Reaktion auf die prominent von Richard Wagners Opern repräsentierte Romantik, (vgl. Claude Debussy, Vincent d'Indy, [[→20. Jh., Neoklassizismus]]), soll die Besinnung auf die französische Tradition bis zum 17. Jh. eine Erneuerung von Ordnung, Klarheit, Einfachheit bedeuten, die

gleichzeitig als französische Nationaleigenschaften gesehen wurden.

Das veränderte historische Denken des 19. Jahrhunderts hatte vielfältige Auswirkungen: Es regte sowohl die Produktion von Kunst, das Schreiben, das Reisen etc. an, als auch den Blick auf die Tradition, d.h. die Beschäftigung mit Geschichte im wörtlichen Sinn.

Das Bewusstsein von Geschichte zeigte (und zeigt) sich im (heute so genannten) kulturellen Gedächtnis.

Darunter versteht man eine gesellschaftliche Kategorie, nämlich jenes Wissen einer Gruppe, das ihre Eigenart und ihre Einheit begründet. Dieses Wissen ist auch Bestand des in der jeweiligen Gegenwart von der Vergangenheit Gewussten und Produkt der herrschenden Definitionsmacht, die das Bild der Vergangenheit bestimmt; deshalb ist dieses Wissen keine fixe Konstruktion, sondern mehrfach interpretierbar und dementsprechend diskutiert (kulturelle Vormachtstellung ist etwas Politisches).

Musik fungiert auf vielfältige Weise als Medium des kulturellen Gedächtnisses: wie vom Einzelnen die eigene Lebensgeschichte zu betreffenden Musikstücken assoziiert wird („sie spielen unser Lied“...), haben auch Gemeinschaften spezielle Stücke zur Markierung von Ereignissen, von Anlässen (National- und andere Hymnen).

Die Stiftung von Identität (s.o. Nationalismus) stützte sich auf die Setzung von so genannten Gedächtnisorten, also von Markierungen für das jeweilige kulturelle Bewusstsein, im öffentlichen Raum. Dazu gehören Denkmäler und Gedenktafeln, die zu bestimmten Jubiläen und Gedenktagen als Orte regelmäßiger Heldenverehrung fungieren, welche in Form von standardisierten Zeremonien ausgeübt wird (s. auch Pkt. 4a).

Die Etablierung und Ausprägung dieser Rituale erfolgte zwar im 19. Jahrhundert, sie blieben mit dem Bestand der bürgerlichen Gesellschaft aber weiterhin gültig. (Und selbst in neu auftretenden Bereichen des Musiklebens sind dieselben Symbole und Verfahren kennzeichnend, wobei sie teilweise neue Formen entwickeln, vgl. etwa den Starkult, der trotz Aufweichung des Autorsubjekts noch in der DJ-Szene herrscht; oder den „Devotionalienkult“ – also den Umgang mit Gegenständen, in denen sich die Verehrung der Person symbolisch ausdrückt – der noch den Angeboten diverser fan-sites im Internet zugrunde liegt). [[→20. Jh.]]

Die zeremonielle (rituelle) Verehrung war ursprünglich eine religiöse Haltung, d.h. sie bestimmte den Umgang mit Göttern und deren Repräsentanten (Priester, Herrscher). Mit der romantischen Ästhetik wurde der schöpferische Künstler zum „Götterliebbling“ erhoben, auf den die religiösen Praktiken der Verehrung im Sinn der Kunstreligion (s.o.) übertragen wurden. Der Geniekult manifestierte sich in Zeremonien (Jubiläumsfeiern), Symbolen (Denkmäler, Gedenktafeln, diverse „Andenken“ wie Abbildungen tw. auf Gegenständen des Alltagslebens, Handschriften, Haarlocken etc.) und Haltungen (schweigende Konzentration beim Musikhören).

Die mit diesem Kult verbundenen Praktiken (besonders: Jubiläumsfeiern) setzen sich bis heute fort weil sie der bürgerlichen Musikanschauung entspricht und die Gesellschaft weiterhin bürgerlich bestimmt ist – und sie prägen nicht nur das Geschäft mit der Musik, sondern auch die Produktion von wissenschaftlicher

und populärer Literatur.

Das gesteigerte Interesse an der künstlerischen Persönlichkeit führte zu einem Aufschwung der Beschäftigung mit Biographien, nicht nur als wissenschaftliche Gattung, sondern vor allem in der literarischen Form des biographischen Romans (über historische Personen) bzw. des Künstlerromans (über erfundene Figuren). Dessen Popularität ist einerseits von der bildungsbürgerlich didaktischen Vorstellung geleitet, dass einem außergewöhnlichen Werk ein ebensolches Leben entspricht, und andererseits von der Faszination durch Außenseiter der Gesellschaft.

Bis heute werden Beschreibungen von „Leben und Werk“ unter diesen Voraussetzungen verfasst und konsumiert, wobei mit dem 20. Jh. Operette, Musical und Film als Massenmedium das Erbe des Künstlerromans angetreten haben. Das Interesse an außergewöhnlichen Lebensgeschichten drückt sich heute auch u.a. in talkshows und im so genannten reality tv aus. [[→20. Jh.]]

Für das Verständnis von Kunstmusik war infolge des historischen Denkens nicht mehr unbedingt die Gegenwart alleine zuständig. Denn die Erfahrung, dass zunehmend Werke der Vergangenheit einen fixen Platz im Repertoire haben, führte zur Erwartung, dass solches auch für gegenwärtige Kunst gelten werde. So wurde (auch von den Komponisten selbst) utopisch auf das Verständnis der „Nachwelt“ verwiesen und damit die Verehrung des Genies nach seinem Tod in Aussicht gestellt. Das zeittypische historische Bewusstsein drückt sich weiters im Sammeln, Bewahren und Ausstellen von Dokumenten (Schriften, Gegenständen) der Vergangenheit in Museen, Archiven und in speziellen Veranstaltungen aus, sowie in Aufführungen so genannter „historischer“ Musik.

1726–ca.1796	London	Academy of Vocal Music (ab 1731 als: Academy of Ancient Music), spezialisiert auf Sakralmusik und Madrigale des 17. und 18. Jh.
ab 1777	Wien	Baron Gottfried van Swieten veranstaltete Aufführungen von Oratorien Händels und Bachs (u.a. ab 1782 auch W. A. Mozart anwesend, vgl. Folgen auf sein Komponieren)
1796–1848	London	Concert of Ancient Music veranstaltet Konzerte, bei denen die Musik mindestens 20 Jahre alt sein muss und das Hauptgewicht darauf liegt, das notwendige Wissen zu vermitteln um historische Musik schätzen zu können.
1811	Heidelberg	Anton Friedrich Justus Thibaut veranstaltet Konzerte mit Werken des 16.-18. Jahrhundert (Verbindung zum Cäcilianismus, s.u.)
1815	Boston	Historische Konzerte der neu gegründeten Händel and Haydn Society, die als Oratoriengesellschaft bis heute besteht
1816	Berlin	Berliner Singakademie studierte Palestrinas <i>Missa Papae Marcelli</i> ein
1816	München	Aufführung von Allegris <i>Miserere</i> und von Werken Palestrinas

1816–1842	Wien	Historische Konzerte bei Raphael Georg Kiesewetter (Vokalmusik des 16.-18. Jahrhunderts), bei Simon Molitor (Instrumentalmusik seit dem 16. Jahrhundert)
1817	Paris	Alexandre Choron gründet die <i>Institution Royale de Musique classique et religieuse</i> um das Verständnis alter Kirchenmusik zu fördern (Verbindung zum Cäcilianismus, s.u.)
1819–1822 u. 1824–1848	Wien	Der Verein Concerts Spirituels veranstaltet Konzerte mit historischer Musik
1829	Berlin	Felix Mendelssohn-Bartholdy veranstaltet eine Wiederaufführung von J. S. Bachs <i>Matthäuspassion</i> (100 Jahre nach deren Uraufführung in Leipzig)
1832/33	Paris	Francois-Joseph Fétis veranstaltet in Paris vier sogenannte Historische Konzerte mit jeweiligem thematischem Schwerpunkt, in denen er das Programm mit Einführungen versah, die anschliessend (in der wichtigen Pariser Zeitschrift <i>Revue Musicale</i>) abgedruckt wurden
1833–1871	Brüssel	Francois-Joseph Fétis veranstaltet Konzerte mit Musik des 16.-18. Jahrhunderts bzw. einer Gattung gewidmete Konzerte

Sammlung und Aufführung von Musik der Vergangenheit war Anlass und Zweck musikhistorischer Forschung zur Erstellung entsprechender Ausgaben und führte (in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts) zur Etablierung von Musikwissenschaft als wissenschaftliches, an Universitäten betriebenes Fach.

Die Veröffentlichung von wissenschaftlichen (kritischen) Gesamtausgaben alter Musik erfolgte und man veröffentlichte (oft auf Basis eines entsprechenden Vereins vgl. Pkt. 4a) wissenschaftliche (sogenannte kritische) Gesamtausgaben alter Musik, also Werke von Komponisten, die als meisterhaft geschätzt und als Teil des Standardrepertoires betrachtet wurden (z.B.: 1851–99 J. S. Bach, 1858–94 G. F. Händel, 1862–65 L. v. Beethoven). Und es werden auch spezielle, als Teil der nationalen musikalischen Tradition verstandene Repertoires wissenschaftlich herausgeben (z. B. Werke niederländischer Komponisten des 15./16. Jahrhunderts 1865–1893 als *Trésor musical* in Brüssel; *Denkmäler der Tonkunst*, hg. v. Friedrich Chrysander 1869–1871 in Bergedorf bei Hamburg; *Biblioteca di rarità musicali* 1884–1915 in Mailand).

Da sich die Ansprüche an zu Wissendem steigerten, ergaben sich Eingrenzungen der einzelnen Darstellungen im Sinne von Spezialgebieten: die musikalische Völkerkunde erhielt (nach ersten Ansätzen im 18. Jahrhundert) Auftrieb durch Arbeiten von Raphael Georg Kiesewetter und François Joseph Fétis und entwickelte sich zur eigenen wissenschaftlichen Disziplin (Musikethnologie), die Musik der griechischen Antike und des Mittelalters wurde zunehmend Gegenstand musikhistorischer Arbeiten und gleichzeitig entwickelte sich aufgrund der beim Herausgeben gemachten Erfahrungen die Notationskunde ständig weiter.

In der Kunst zeigte sich das historische Bewusstsein durch Zitate vergangener Stile an Gebäuden, auf Gemälden und in Musikstücken. Letzteres geschah (wie erwähnt, s. Pkt. 2a) durch Übernahme

alter (kontrapunktischer) Techniken und Formen.

Die Verwendung historischer Stilmittel betraf Kunstmusik ebenso wie unterhaltende Musik: vgl. u.a. *Motetten* von Johannes Brahms (op. 29 1860, op. 74 1877, op. 110 1889) und Anton Bruckner (u.a. *Ave Maria* op. 1861, *Os justi* 1879, *Christus factus est* 1884); mehrere Stiltzitate u.a. in Ludwig Spohrs *Historische Symphonie* (1840) und in Franz Liszts Oratorium *Christus* (1862–67); Variationen über ältere Musik u.a. in Johannes Brahms' *Variationen und Fuge über ein Thema von Händel* op. 24 (1861). Es gab auch Stilkopien, die fälschlich als original ausgegeben wurden (vgl. vorne Hector Berlioz 1856 *L'enfance du Christ*).

Die Verwendung so genannter gregorianischer Melodien wurde für die Bemühungen wichtig, die katholische Kirchenmusik zu erneuern. Ziel dieser Erneuerung war es, dem Text (zur Verkündigung der religiösen Botschaften) wieder Vorrang über die Musik einzuräumen. Auch hier griff man auf die Vergangenheit zurück: der a-capella-Stil des 16. Jahrhunderts galt nun als Vorbild (wegen der Legende um die „Rettung der Kirchenmusik“ beim Konzil von Trient) und kontrapunktische Strenge, Ausgewogenheit in Stimmbewegung, Rhythmik und Dissonanzbehandlung sowie Wortverständlichkeit waren erwünschte Eigenschaften der daraus abgeleiteten und als Palestrina-Stil bezeichneten Schreibweise. Diese Sehnsucht nach der „echten“ Kirchenmusik Palestrinas war mit der Bewegung des Cäcilianismus verbunden, einer Reaktion gegen die Sakralmusik der Wiener Klassik. Der Cäcilianismus war eine von mehreren Reformbewegungen in der Kirchenmusik Zentraleuropas in diesem Jahrhundert und kann als Parallele zu einer Erscheinung der zeitgenössischen Malerei, dem *Nazarenertum*, angesehen werden: neu komponierte Kirchenmusik sollte sich an diesem Ideal der Textverständlichkeit orientieren, indem Instrumente mit Ausnahme der Orgel nur die Singstimme unterstützen, also keinesfalls einen ausführlichen (gar konzertanten) Part inne haben. Die Orchestermessen Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts galten demnach als liturgisch ungeeignet.

Auch für diese Strömung sind die frühesten Zeugnisse in den Schriften Johann Gottfried Herders zu finden (1793 *Cäcilia*). Große Verbreitung fand die Schrift *Über die Reinheit der Tonkunst* (1825), in der Anton Friedrich Justus Thibaut eben die Musik der klassischen Komponisten einschließlich Beethovens zugunsten jener Palestrinas und seiner Nachfolger verwarf. E. T. A. Hoffmann hatte 1814 in der ausführlichen Rezension *Alte und neue Kirchenmusik* zu dieser Bewegung Stellung bezogen. Zentrum des Cäcilianismus war Süddeutschland, zentraler Verlagsort Regensburg. 1868 wurde von Franz Xaver Witt der *Allgemeine Deutsche Cäcilienverein* gegründet (der ab 1870 zur Organisation päpstlichen Rechts erhoben wurde). Dieser verbreitete den Cäcilianismus erfolgreich über die Grenzen Bayerns hinaus, auch mit Hilfe spezieller Zeitungen (u.a. *Musica sacra* 1868).

Hauptsächlich war die Rückwendung zur Musik Palestrinas eine Angelegenheit der musikalischen Praxis, also Teil der allgemeinen Bemühungen um die Musik der Vergangenheit (s.o.).

Als eine Ausnahme unter den namhaften Komponisten schloss sich Franz Liszt mit mehreren Kompositionen (u.a. *Missa choralis* 1865) an den Cäcilianismus an und bemühte sich in Rom (vergeblich) um die Rolle eines „neuen Palestrina“.

4) Orte der Musik

a) Musik in der Öffentlichkeit

Trägerschicht für die Entwicklung des Musiklebens war weitgehend das Bürgertum (wobei es heikel ist, von einer Mittelschicht zu sprechen), das zunehmend selbstbewusst handelte und kulturellen Einfluss hatte. Nach 1848 wendete sich die besitzende Schicht von der Revolution ab, ihre Grundlage wurde von den Bedingungen des entwickelten Kapitalismus gestärkt, wobei auch dieser Prozess in örtlich unterschiedlichem Tempo ablief. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erfolgte die Erneuerung der Städte, zum Angebot einer modernen Stadt gehörte der Ausbau der kulturellen Infrastruktur (Theater, Konzerthäuser, Museen). Auch die höfischen Einrichtungen waren davon betroffen und wurden zunehmend zu Förderern von Kultur für bürgerliche Konsumenten, ebenso wie begüterte Industrielle und Kaufleute (vgl. das Engagement von Charles Hallé durch einen Manchester Unternehmer, um das Musikleben seiner Wahlheimat England entsprechend zu heben). Auch die Organisation von Konzerten entwickelte sich zu einem eigenen Berufszweig. Neben privaten Akteuren waren Vereine wesentliche Kulturvermittler. Sie führten Musik vorwiegend für eigene Mitglieder bzw. halböffentlich auf, stellten Ausführende und Komponisten und übernahmen neben der musikalischen Ausbildung auch die Rolle der Mäzene als Auftraggeber von Werken und als Organisatoren von Veranstaltungen. Gegen Ende des Jahrhunderts entstanden daraus immer mehr professionelle Ensembles und Einrichtungen (Konzertgesellschaften, Musikkonservatorien).

Das Konzertleben bildete bis Mitte des Jahrhunderts etablierte, normierte Formen aus. Vereinfacht gesagt verlief diese Entwicklung vom Salon- und vom Wohltätigkeitskonzert des Jahrhundert-Anfangs zum Soloabend und zum Abonnementkonzert (vgl. Mendelssohn Bartholdy: Gewandhaus-Konzerte in Leipzig, die Philharmonic Society in London, die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien oder in Ljubljana). Typische Elemente waren ein ständiger Dirigent, Berufsmusiker und ein standardisiertes Repertoire. Die Normierung der Konzertprogramme verlief von gemischten Formen (teilweise auch mit nicht-musikalischen Attraktionen) zu nach Gattungen bzw. Besetzungen getrennten Aufführungen (Solo- und Symphoniekonzert, Kammermusik- und Liederabend), das Repertoire erstreckte sich von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel als chronologischem Anfang bis zum Beginn der musikalischen Moderne, wobei die musikalische Klassik zentrale Bedeutung hatte. Konzerte dienten dadurch dem Zweck, zu bilden und zu erbauen, d.h. über so genannte „Meisterwerke“ kulturelle Werte zu vermitteln. Dies geschah nicht nur direkt, durch Besuch der Aufführung, sondern verstärkt in öffentlicher Verständigung über die musikalischen Werturteile durch die Musikkritik.

Die Besprechung von Werken und Interpretationen entwickelte sich mit der Verbreitung der Zeitungen und Zeitschriften als Massenmedien (1812 dampfbetriebene Presse, 1843 Rotationspresse) seit dem 18. Jahrhundert. Zunächst schrieben Musiker und Komponisten (z.B. Hector Berlioz, Robert Schumann) Musikkritiken, schließlich wurde im Spannungsverhältnis zur Musikwissenschaft der Musikkritiker als spezialisierter Journalist zum eigenen Beruf.

Die Definition eines standardisierten Repertoires bzw. einer standardisierten Reihe von als „Meistern“ anerkannten Komponisten ebenso wie die Etablierung des professionellen Musikbetriebs wurde von sozialen Mechanismen und Rollenmodellen geprägt, die fast automatisch Nonkonformisten von einer Karriere ausschlossen, unter denen Frauen zu der am weitesten marginalisierten Gruppe gehörten.

Im Zug der Erforschung weiblicher Biographien sind allerdings in den letzten Jahrzehnten nicht nur Musikerinnen, sondern auch mehrere Komponistinnen und ihre Werke „wiederentdeckt“ worden, von denen mehrere dies auf professionellem Niveau taten und sich auch selbst so verstanden (u.a. Amy Marcy Beach geb. Cheney 1867–1944, (Jeanne-)Louise Farrenc geb. Dumont 1804–1875, Fanny Hensel geb. Mendelssohn 1805–1847, Johanna Kinkel geb. Mockel 1810–1858, Emilie Mayer 1812–1883). Der dennoch häufig diskutierte Mangel an Zahl und angeblicher Qualität auf diesem Gebiet hängt mit den sozialen Bedingungen zusammen: Im Gegensatz zum gängigen Klischee ist es eben nicht (häufig mit unterschiedlichen intellektuellen Fähigkeiten in Zusammenhang gebrachte) Talentlosigkeit, die Frauen lange Zeit von einer erfolgreichen kompositorischen Karriere ausschloss, sondern ihrer differierenden sozialen Positionen/Optionen und einem anderen Image in der Gesellschaft zuzuschreiben, das anders war, als für die Aufnahme in die Reihe der verehrten „Helden“ der westlichen Kunstmusik erforderlich: Frauen wurde weitgehend die Chance vorenthalten, sich öffentlich zu bewähren. Die lang andauernde Diskussion über und die Suche nach prominenten Komponistinnen ist in diesem Sinne vergleichbar mit der Suche nach prominenten Komponisten außerhalb des den Mainstream bestimmenden deutschsprachigen Raumes, nach jenen Komponisten also, die durch den Terminus der „nationalen Schule“ marginalisiert werden.

Im Lauf der Entwicklung städtischen Lebens vermehrte sich auch der Bedarf an entspannender, heiterer Musik, die als Teil gemischter Programme in speziellen Vergnügungsorten bzw. bei privaten Gelegenheiten gespielt wurde (vgl. die Karriere der Familie Strauß in Wien, die Beliebtheit von Walzer und Operette). Diese Musik machte einen zunehmenden Teil der Produktion der Musikverlage aus.

Den kommerziellen Erfolg vom späten 18. bis ins ausgehende 19. Jahrhundert hatten viele Musikverlage durch den gestiegenen Bedarf an Musikalien für das private Musizieren kommerziellen Erfolg, vermehrt durch die Tatsache, dass es keinen Urheberschutz gab (Initiativen dazu erfolgten erst gegen Ende des Jahrhunderts). Der Notenverkauf lief meist über so genannte Pränumeration, d.h. Agenten des Verlages bzw. des Komponisten holten nach öffentlicher Ankündigung Kaufoptionen aus größeren Städten, wobei auch Musikalien- und Buchhändler bzw. Musiker anonym in Nebenbeschäftigung als Agenten tätig waren. Bei Vorbestellung (Subskription) von Musikalien wurde nach Erhalt der Ware ein weniger reduzierter Preis verlangt. Musikzeitschriften wurden ähnlich vertrieben.

Unterhaltende Musik wurde ebenso wie Kunstmusik häufig in Serien publiziert, die einer bestimmten Besetzung, einem bestimmten Musikgeschmack oder einem bestimmten Aufführungszweck gewidmet sind.

b) Musik im privaten Leben

Seit dem 17. Jahrhundert in Frankreich und seit Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland gab es in adeligen bzw. großbürgerlichen Haushalten die Einrichtung des Salons als regelmäßige Zusammenkünfte unter dem Vorsitz der Frau des Hauses, bei denen die Kunst des Gesprächs (Konversation) gepflegt wurde. Oft waren berühmte Gäste (Künstler) Anziehungspunkt dieser Salons, die zu einem Lebensstil gehörten, der gesellschaftliches und kulturelles Elitebewusstsein ausdrückte. Salons setzten Normen gegen das adelige Geschmacksdiktat, aber auch gegen den Massengeschmack. Musik war immer involviert, oft als Attraktion unter mehreren. Und die Künstler galten im Unterschied zur adeligen Lebenspraxis nicht mehr als Bedienstete, sondern wurden als Ausnahmebegabungen geschätzt.

Berühmt gewordene Salons des 19. Jahrhunderts waren u.a. 1785–1818 jener von Franziska Fanny Freifrau von Arnstein in Wien, 1796–1806 und 1819–33 der von Rachel Levin, verheiratete Varnhagen in Berlin bzw. 1829–35 und ab 1839 der als erste Lebensgefährtin Liszts bekannten Marie Gräfin d'Agoult in Paris.

Für Musiker fungierte der Salon oft als Ergänzung zum öffentlichen Konzert, der sie den gebildeten Musikliebhabern vor dem eigentlichen Auftritt präsentiert. Diese Präsentation erleichterte den Künstlern das materielle Überleben und lieferte Kontakte zu potentiellen Hörern und Privatschülern.

In den Pariser Salons um 1830 trat (neben Franz Liszt und Frédéric Chopin) u.a. auch Jacques Offenbach als Cello-Virtuose auf, am Klavier begleitet von Friedrich v. Flotow (Komponist, u.a. der seinerzeit beliebten Oper *Martha* (1847)). Auch der junge Felix Mendelssohn Bartholdy konnte im Rahmen des auf Musik konzentrierten Salons seiner Eltern (s.o.; sein Vater hatte ein eigenes Privatorchester gegründet) seine Werke von etablierten Musikern aufführen lassen und das Urteil von Fachleuten erhalten (während seine Schwester Fanny Mendelssohn, verheiratete Hensel in ihrer kompositorischen Begabung weniger gefördert wurde). Im Wien der Ringstraßenzeit ist die Karriere von Johannes Brahms (und dazu im Vergleich die berufliche Situation Anton Bruckners) ein deutliches Beispiel für die kulturellen Praktiken eines aus privaten Verbindungen und öffentlicher Präsentation zusammengesetzten Musikbetriebs und für die Mechanismen der Aneignung bzw. Ausgrenzung, die diesem zugrunde lagen.

Alle Salons pflegten auch Unterhaltungsmusik (Tanz), woraus im 19. Jahrhundert der Begriff Salonmusik als speziell für den Salon geeignetem Repertoire geprägt wurde. Dieses bestand zuerst aus brillanten Virtuosenstücken, oft auf beliebte Melodien aus Opern (z.B. die Variationsstücke Niccolò Paganinis) und wurde in Alben zusammengefasst aufgelegt (z.B. *Sang und Klang*, mehrere Bände). Manche bis heute geläufigen Melodien stammen von Komponisten der Kunstmusik (Christian Sinding: *Frühlingsrauschen*, Anton Rubinstein: *Melodie* in F-Dur op.3/1), andere von Spezialisten der Gattung, die oft selbst auftraten (Thekla Badarzewska: *Gebet einer Jungfrau*). Außerdem wird mit dem Begriff die (massenhaft verlegte) Produktion kleinerer Formen, Genre- und Charakterstücke bezeichnet, mit überschaubarer Harmonik und für Hobby-Musiker spielbar.

Diese Salonmusik wurde im Lauf des 19. Jahrhunderts vom häuslichen Rahmen in öffentliche Unterhaltungsinstitutionen übertragen, gespielt von Militärkapellen, Kurorchestern, als Kaffeehausmusik.

Die Bezeichnung Salonmusik vermittelte den Anspruch gesellschaftlicher „Gehobenheit“, der mit dem Wort Salon verbunden war, an die private Musikipflege im (klein)bürgerlichen Haushalt. Die in oft prächtig bebilderten Sammelalben und Reihen veröffentlichten Stücke waren besonders gefühlvoll oder tänzerisch und wurden zur privaten Entspannung und Unterhaltung verwendet; aber auch zur Erbauung in dem Sinn, dass einfache Stücke (oft vereinfachte Arrangements) den Eindruck erweckten, an elitärer Musikkultur (als so genannter „großer“ Kunst) teilzuhaben. Das bürgerliche Wohnzimmer (die „gute Stube“) wurde als zentraler Ort zwischen Alltag und Feier zu einer Art Salon, der Besitz und Bildung nach außen darstellt, die Gattung Salonmusik ist eigentlich Hausmusik.

Hausmusik gab es als privates Musizieren seit dem 17. Jahrhundert und sie wurde als Gegenstück zur aristokratischen Kammermusik mit dem Aufbruch bürgerlicher Kultur im 18. Jahrhundert weit verbreitet. Das Wort selbst kam im 19. Jahrhundert auf, zusammen mit der Betonung der subjektiven Privatsphäre und mit der Ideologie der Familie.

Im Rahmen der Selbstdarstellung als Familie war Hausmusik wichtig für die Kontakte der (so genannten „höheren“) Töchter. Tanz und Musik waren für die Mädchenerziehung im Hinblick auf die weibliche Rolle im Haushalt wichtig, für den Mann als Ernährer nicht nur materiell (geregelte Mahlzeiten etc.), sondern auch in Bezug auf sein seelisches Gleichgewicht zu sorgen und die (meist gemeinsamen) Kinder zu erziehen. Die Kenntnis von Klavierspiel und Gesang waren eine ideelle Mitgift, die den Wert als Heiratskandidatin steigerte. Und wenn das familiäre Glück scheiterte (oder der Ernährer durch wirtschaftliche Umstände sein Vermögen verlor), war für die Frauen Privatunterricht in Musik oft die einzige Möglichkeit, im Rahmen gesellschaftlicher Anerkennung Geld zu verdienen.

Im bürgerlichen Tagesablauf war die Abendgesellschaft Anlass, die Familie nach außen zu öffnen. Das war die Gelegenheit, gemeinsam Musik, Gesellschaftsspiele und Theaterspiel zu pflegen. Gruppen von Freunden spielten Kammermusik oder sangen und fanden sich dazu reihum bei den Mitgliedern der Gruppe ein. Das war besonders abseits der Hauptstädte wichtig, wo man seine eigene Quelle für Unterhaltung war. Private Tanzveranstaltungen waren beliebt und wurden meistens am Klavier begleitet, an dem man sich abwechselte. Markierungspunkte im Jahresverlauf waren die Sommerfrische sowie kirchliche und familiäre Festtage. Der sommerliche Aufenthalt in der Natur war nicht nur Anlass verstärkter privater Geselligkeit, sondern bot im 19. Jahrhundert für Komponisten Inspiration durch die als ursprünglich (s.o. 2a) erachtete Musik der ländlichen Bevölkerung sowie die als notwendig erachtete Konzentration zum Schaffen anspruchsvoller Werke, vor allem der anspruchsvollsten Gattung, der Symphonie (s.o. 3a).

Ein gutes Beispiel für dieses Selbstverständnis als Komponist ist Gustav Mahler. Er hat in fast allen seiner Symphonien Naturstimmen nachgeahmt (Vogelgesang, u. zw. in der ersten Symphonie D-Dur 1884–88, der zweiten Symphonie c-Moll 1887–93, der dritten Symphonie d-Moll 1893–96, der siebenten

Symphonie e-Moll 1904/05, der achten Symphonie Es-Dur 1906/07, der neunten Symphonie D-Dur 1909/10, sowie im *Lied von der Erde* 1907/08) und sie nicht in Wien komponiert (wo er 1897–1907 Hofoperndirektor bzw. 1898–1901 Dirigent der Philharmoniker gewesen ist), sondern in der Sommerfrische, in speziellen, abgeschiedenen Plätzen, sogenannten Komponierhäuschen (im Salzkammergut, in Steinberg am Attersee und in Kärnten, in Maiernegg am Wörthersee; sie werden heute touristisch vermarktet).

Literatur

Carl Dahlhaus (Hg): Die Musik des 19. Jahrhunderts, (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden etc. 1980.

Carl Dahlhaus u. Norbert Miller: Europäische Romantik in der Musik, 2 Bde, Stuttgart etc. 1999/2007.

Sabine Ehrmann-Herfort u.a. (Hg): Europäische Musikgeschichte 2, Kassel 2002.

Hans Heinrich Eggebrecht: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 6. Auflage, München 2005.

Georg Knepler: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 2 Bde., Berlin 1961

Richard Taruskin: The Oxford History of Western Music, 6 Bde., Oxford 2005

Jim Samson (Hg): The Cambridge History of Nineteenth-Century Music, Cambridge 2001.

Aus der Reihe Music and Society (auch: Man and Music):

Jim Samson (Hg): The Late Romantic Era (= Music and Society 7), Englewood Cliffs NJ 1991.

Alexander Ringer (Hg): The Early Romantic Era (= Music and Society 6), Englewood Cliffs NJ 1991.