

Das Publikum macht die Musik

Musikleben in Berlin, London
und Wien im 19. Jahrhundert



Sven Oliver Müller, Das Publikum macht die Musik

V&R

Sven Oliver Müller, Das Publikum macht die Musik

Sven Oliver Müller

*Das Publikum
macht die Musik*

Musikleben in Berlin, London und Wien
im 19. Jahrhundert

Vandenhoeck & Ruprecht

Mit 29 Abbildungen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-525-30064-0

ISBN 978-3-647-30064-1 (E-Book)

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter www.v-r.de.

Umschlagabbildung: Thomas Rowlandson: »The boxes, O woe is me, t'have seen what I have seen seeing what I see – Shakespear«, 1809

© By permission of the Folger Shakespeare Library

© 2014, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen /

Vandenhoeck & Ruprecht LLC, Bristol, CT, U. S. A.

www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Printed in Germany.

Satz: textformart, Göttingen | www.text-form-art.de

Druck und Bindung: ☺ Hubert & Co, Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

I. Einleitung: Die Gesellschaft macht die Musik	7
1. Das Publikum als Gemeinschaft	7
2. Kommunikation im Musikleben	15
3. Forschungskontexte: Auf dem Weg zu einem »musical turn« in der Geschichtswissenschaft?	19
4. Spielstätten in Europa	25
5. Quellenlage und Aufbau der Studie	29
II. Kulturelle Distinktion und soziale Ungleichheit in der Musikrezeption	37
1. Orte der Kommunikation: Opernhäuser und Konzertsäle in Berlin, London und Wien	37
2. Musikkonsum und Repräsentation: Zur Verknüpfung von Verhaltensmustern mit sozialer Ungleichheit in Oper und Konzert	64
III. Kulturtransfer in Europa: Die Entwicklung gemeinsamer Repertoires, Ästhetiken und Geschmäcker	105
1. Werk und Wirkung: Ästhetische Herausforderungen von Beethoven bis Schönberg	108
2. Virtuosenkult: Der Erfolg charismatischer Künstlerinnen und Künstler	145
3. Orte für Träume: Von inszenierten Welten und orientalischen Ländern	177
4. Orte für Alpträume: Feuer und Tod im Opernhaus	201

IV. Die Ambivalenz der Musikerfahrung: Selbstdisziplinierung und Kontrollverlust	217
1. Die Erfindung des Schweigens: Die Herausbildung eines neuen Hörverhaltens seit 1820	217
2. Saalschlachten: Prügelnde Bürger und streitende Adelige	259
V. Politischer Konsens und Dissens	295
1. Politische Selbstbegeisterung: Staats- und Galaaufführungen	295
2. Musik als Waffe: Politische Demonstrationen im Vormärz und in der 1848er-Revolution	335
VI. Rückblicke und Ausblicke: Die Entwicklung des Publikums vom 19. ins 21. Jahrhundert	365
1. Bilanz: Unterschiede in den Gemeinsamkeiten	365
2. Ausblick: Das Publikum im 20. Jahrhundert – ein historisches Phänomen	373
Bildnachweis	384
Dank	386
Abkürzungen	389
Quellen- und Literaturverzeichnis	390
1. Ungedruckte Quellen	390
2. Zeitungen und Zeitschriften	393
3. Gedruckte Quellen	395
4. Literatur	399
Register	437
1. Personen	437
2. Sachen, Orte	441
3. Kompositionen	445

I.

Einleitung: Die Gesellschaft macht die Musik

1. Das Publikum als Gemeinschaft

Der Auftritt der schwedischen Starsopranistin Jenny Lind im Londoner »Her Majesty's Theatre« im Jahre 1847 zeigte das Ineinanderspiel von Künstlern und Publikum. Ihre Arien aus Giacomo Meyerbeers *Robert der Teufel* wurden da capo verlangt und sofort gegeben. Die Menge rief, jubelte und winkte mit Hüten und Taschentüchern. Bei einer Szene unterbrach das vor Freude plötzlich aufschreiende Publikum die Lind und zwang sie durch lauten Applaus zu pausieren. Ein ungeheurer Jubellärm füllte das Opernhaus für volle drei Minuten. Das Publikum wollte die eigene Begeisterung nicht kontrollieren, es spendete Beifall unmittelbar nach markanten Spitzentönen, manchmal mitten in einer Arie.¹

Die fehlende Konzentration des Publikums mochte Sängern schmeicheln, doch sie verärgerte häufig die Komponisten. In dieser Hinsicht unterschieden sich die öffentlich zugänglichen Opernhäuser kaum vom exklusiven Musikleben der Adelligen in ihren Residenzen. Louis Spohr wunderte sich vor seinem Konzert am Braunschweiger Hof darüber, dass die Herzogin ihn aufforderte, nicht forte zu spielen, denn zu laute Klänge lenkten sie von ihrem Kartenspiel ab. Bürger und Adelige hörten viele der gespielten Kompositionen kaum, weil die Aufmerksamkeit der gegenseitigen Unterhaltung galt. Die Aufführungen der Musiker auf der Bühne zu erleben, war zwar wichtig, wichtiger aber war das Interesse an den sozialen Aufführungen im Zuschauerraum.²

Auf den ersten Blick mag einiges dafür sprechen, derartige Ereignisse als unbedeutamen Klatsch abzutun. Auf den zweiten Blick spricht aber manches dafür, dem Publikum des 19. Jahrhunderts eine größere Bedeutung beizumessen als bislang geschehen. Verschiedene Hörertypen waren im Musikleben zu bestaunen: Konsumenten und Bildungsbeflissene, Adelige und

1 Vgl. TI, 3,5.1847, MW, 8,5.1847, 302–305, MP, 5,5.1847; DN, 5,5.1847.

2 Louis Spohr hielt in seinen Lebenserinnerungen, Bd. 1, 245 f., fest, dass die soziale Praxis des musikalischen Lärmens ganz Europa im Griff hatte.

Sensationslustige, Akademiker und Kinder. Die Vielzahl und die Vielfalt der Musikfreunde war eine notwendige Bedingung für die Arbeit der Komponisten, Künstler und Veranstalter. Das führt zur zentralen Frage: Was oder wer ist »das Publikum«? Das scheint zunächst nicht erklärungsbedürftig zu sein. Denn jedermann kennt diese Gruppe und sieht sich, egal ob im Kino oder im Konzert, vor dem Fernseher oder im Theater, immer wieder als Teil dieser Gemeinschaft. Doch wer gehörte im 19. Jahrhundert überhaupt zu dieser Gruppe, bildete sie stets eine Gemeinschaft, wie verhielt sie sich, welche Handlungsmacht fiel ihr zu und wie wandelte sie sich im Laufe der Zeit?

Das Publikum ist eine Art »Blackbox«, die neugierig darauf macht, was überhaupt in ihr passiert, wie sie entsteht und sich wandelt. Reale Zuhörer, d.h. die Anwesenden in einer Aufführung zur selben Zeit am selben Ort, sind etwa von denjenigen Rezipienten zu unterscheiden, die zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Plätzen Berichte über Konzerte lesen und angeregt darüber diskutieren. Streng genommen sollte diese Pluralität der Rezipienten dazu führen, in der Forschung nicht vom Publikum, sondern von Publika zu sprechen.³

Der Blick richtet sich in dieser Studie auf ein wirkmächtiges, nämlich auf die Geschichte der Besucher musikalischer Aufführungen in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert. Analysiert werden prächtige Galas, der Streit über Komponisten, die Auftritte berühmter Virtuosen und die elitäre soziale Selbstinszenierung des Publikums in den großen Opernhäusern und Konzertsälen dieser drei Metropolen. Das Publikum sicherte seinen Stellenwert in der Gesellschaft durch seine regelmäßige öffentliche Präsenz bei musikalischen Aufführungen und durch seine Debatten über diese Veranstaltungen.⁴ Ziel ist es, das Verhalten und die Gestaltungsmacht dieser Menschenmenge zu beschreiben. Das Publikum besuchte Konzerte, um sich als soziale und politische Elite kenntlich zu machen, was bedeutete, den eigenen Status in der Gesellschaft darzustellen, anzumelden oder zu verteidigen. Es investierte für seinen Genuss der großen Spielstätten oft viel Geld, bewertete die Leistungen der Künstler und der übrigen Besucher und spendete dem Repertoire Lob oder Kritik. Seine musikalischen Interessen, seine Geschmäcker wurden zu sozialen Praktiken. Deshalb ist diese Arbeit eine Sozial- und Kulturgeschichte des Publikumsverhaltens.

3 Vgl. Dollase, Publikum in Konzerten, in: Strauß (Hg.), Zuschauer, 139–174; ders., Musikkonsumenten, 113–142; Bennett, Theatre Audiences; Small, Musicking. Zudem Hinrichsen, Musikwissenschaft, 78–90; Wegmann, Musicology, 136–145; Höffling, Musik, 83–107.

4 Der Soziologe Gerhard Schulze, Erlebnisgesellschaft, 460, bezeichnet mit dem Begriff Publikum »jedes Personenkollektiv ..., das durch den gleichen Konsum eines bestimmten Erlebnisangebots abgegrenzt ist«.

Aufführungen von Musik erschaffen und erweitern Gemeinschaften. Das ist die *erste Hypothese* dieser Arbeit. Gezeigt werden soll, wie durch die Verhaltensmuster der Publika im Spielbetrieb eine Verständigung gelang, die sich etwa durch die gesprochene Sprache oder durch das Betrachten von Bildern nicht oder anders vollzog. Damit wird in dieser Studie Neuland betreten. Nach dem heutigen Kenntnisstand ist noch unklar, ob durch musikalische Aufführungen soziale und politische Gruppen erstmals entstanden oder ob es umgekehrt bereits bestehende Gruppen im Musikleben waren, die in der Regel miteinander kommunizierten.⁵ Verbänden kulturelle Vorlieben und soziale Verhaltensmuster Menschen von unterschiedlicher Herkunft und von unterschiedlichem Status miteinander? Damit ist nicht nur vom gemeinsamen Genuss der Musik die Rede, sondern auch von den Wünschen des Publikums, soziale Beziehungen oder politische Rangordnungen zwischen den Hörern zu bestimmen.⁶

Innovativ ist dieser Ansatz deshalb, weil die erlernten Verhaltensweisen des Publikums als sozial wirkungsmächtiges, mithin gesellschaftlich relevantes Handeln untersucht und dadurch im Idealfall erklärt werden können. Die *zweite Hypothese* lautet, dass das Publikumsverhalten nicht historisch unabänderlich bestand, sondern sich über den Zeitraum des 19. Jahrhunderts hinweg veränderte. Die Funktion von Musik in der Gesellschaft wandelte sich im 19. Jahrhundert, und zwar nicht nur, weil die notierten Werke sich änderten, sondern weil sich zwischen 1820 und 1860 die Praktiken des Hörverhaltens veränderten. Die Hörer der Kunstmusik zwangen sich zum Schweigen im Konzertsaal, disziplinierten den Körper und verzichteten auf Saalschlachten. Die Konzert- und Opernhäuser wurden zu Orten, in denen Zuhörer zunehmend vom Urteil der Anderen abhängig wurden und so das eigene Verhalten kontrollierten. Diese Distinktion war sozial erwünscht. Auf diesen Zusammenhang von kultureller Praxis und sozialer Genese hat Jürgen Habermas als einer der Ersten hingewiesen: »Strenger noch als am neuen Lese- und Zuschauerpublikum läßt sich am Konzertpublikum die Verschiebung kategorial fassen, die nicht eine Umschichtung des Publikums im Gefolge hat, sondern das ›Publikum‹ als solches überhaupt erst hervorbringt.«⁷

5 Der amerikanische Historiker William Weber verwendet für diese Gruppenbildung den Begriff »taste publics«. Weber, *Middle Class*, bes. 11 f. und passim. Vgl. Samson, *Music and Society*, 1–49.

6 Vgl. Small, *Musicking*; 183–221; Frith, *Music*, 92–101; Cook, *Music*, 204–214; Fischer-Lichte, *Ästhetik*, 31–57. Beachtenswert sind aber ebenso die skeptischen Überlegungen von Knoblauch, *Kommunikationskultur*, 58 f., 314f; sowie die Beiträge in Gusy/Haupt (Hg.), *Inklusion und Partizipation*.

7 Habermas, *Strukturwandel*, 101. Vgl. Heister, *Konzert*, 1 Bd., 100–116.

Scheut man die Zuspitzung nicht, dann besuchte das Publikum nicht einfach nur öffentliche musikalische Veranstaltungen – es war Bestandteil der Öffentlichkeit. Genauer: Es wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zur Öffentlichkeit durch den Akt des kollektiven Musikkonsums.

Diese Studie handelt von Aufführungen in den Konzert- und Opernhäusern in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert, von den Musik-Debatten in wichtigen Zeitungen und in der Ratgeberliteratur. Dabei fällt die ungleiche soziale Schichtung des Opern- und Konzertpublikums auf. Die große Spannweite der Eintrittspreise verdeutlicht die leichteren Zugangsbedingungen für den hohen und niederen Adel, für das Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum sowie die erschwerten oder nicht vorhandenen Zugangschancen für Kleinbürger, Diener und Arbeiter. Die Hörer finanzierten nicht nur die Konzerte und veränderten die musikalischen Institutionen. Sie wirkten als mächtige Urteilsinstanz, weil sie durch den Spielbetrieb ihren sozialen Status sicherten, politische Interessen legitimierten und kulturelle Regeln festlegten – und nicht zuletzt die Karriere der Komponisten und Künstler beeinflussten. Deshalb ist diese Arbeit nicht die Geschichte des wie immer auch zu definierenden gesamten Publikums, sondern die einer Elite. Im Mittelpunkt stehen die Verhaltensmuster und die Ordnungsstrategien einer zahlenmäßig kleinen, aber politisch, sozial und ökonomisch mächtigen Elite und deren einzelne Gruppen: Hofadel und Monarchen, Bildungsbürger und Unternehmer, Politiker und Journalisten. Sie alle nutzten ihre sozialen Beziehungen und politischen Geschmacksurteile, um auf der musikalischen Bühne durch Beifall oder Protest ihre Interessen und Werte zu demonstrieren.

Der den Zuhörern bereitete Genuss der Musik ist von der sozialen Funktion der Aufführungen nicht zu trennen. Das ist die *dritte Hypothese*. Wichtig ist es, Aufführungen nicht nur musikalisch zu analysieren. Ebenso aufschlussreich ist es, die soziale Praxis des Publikums zu untersuchen, das versuchte, soziale, politische und wirtschaftliche Positionen zu besetzen. Denn soziale Praktiken, so die Annahme, waren zugleich ein Ausdruck und ein Motor seines Handelns. Unter Praktiken werden hier diejenigen Verhaltensmuster verstanden, welche durch regelhafte Wiederholungen zu einem Lebensstil werden konnten. Eine Aufführung zu erleben und dabei zu handeln, kann eine soziale Gemeinschaft zwischen den Musikern und zwischen unterschiedlichen Hörern erschaffen. Hilfreich für diese Arbeit sind die neuen Überlegungen einer Gruppe von Musikwissenschaftlern und Psychologen, die im Anschluss an den als klassisch geltenden Ansatz von John Dewey zur Gruppenbildung durch Hörerlebnisse forschen. Sie heben hervor, dass die musikalische Rezeption erst durch die Synchronisierung zahlreicher verbaler und nonverbaler Verhaltensmuster des Publikums unter-

sucht werden kann.⁸ Die Vergemeinschaftung der Elite im Musikleben, die Freundschaft und die Feindschaft zwischen Adeligen und Bürgern zeigten sich, so die Annahme, in ihren sozialen Praktiken. Um das zu zeigen, richtet sich der Blick auf die Beziehung zwischen Hören und Handlung, auf das Verhältnis von musikalischem Konsum und sozialer Distinktion, auf den Streit über unterschiedliche Geschmäcker und Normen. Deshalb sind musikalische Aufführungen in Oper und Konzert Orte einer Gesellschaftsgeschichte der Eliten.⁹

Die Bandbreite der Praktiken und Verhaltensmuster im Konzert- und Opernhaus ist beachtlich: Sie reicht von Bewegungen und Gesten über ständigen Blickkontakt bis zu demonstrierten Geschmackspräferenzen, von der Auswahl modischer Kleidung bis zur hierarchischen Sitzordnung. Es geht dabei weniger um einmalige Entscheidungen oder um unerwartete Situationen als um routinierte Lebensstile. Bereits die Wahrnehmungsformen und die Bewertungen von Musik entstanden aus dem sich immer wiederholenden und dadurch erlernten Umgang mit ihr. Abend für Abend kehrten dieselben Zuhörer auf dieselben Plätze zurück, führten die gleichen Gespräche und tranken den gleichen Wein, während sie einem sich wiederholenden Repertoire lauschten.¹⁰ Um diese Praktiken erfassen zu können, sind die Überlegungen von Pierre Bourdieu hilfreich. Demnach zeichnet sich der Habitus des Musikliebhabers durch Kunstkenntnis und Kunstempfänglichkeit aus. Eng damit verbunden sind seine Überlegungen darüber, inwieweit die soziale Distinktion zu einem bürgerlichen oder aristokratischen Lebensstil führte.¹¹

Durch diesen Ansatz soll es gelingen, vermeintlich nichtige Details des Musiklebens an die großen gesellschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts anzubinden. Ein Musikstück zu mögen oder nicht, sich für die Kleidung und das Gespräch eines Sitznachbarn zu interessieren oder nicht – all das waren mehr als unterhaltsame Selbstverständlichkeiten. Diese Indikatoren offenbaren die gesellschaftlichen Ordnungsstrategien der Eliten des 19. Jahrhunderts. Herzöge und Impresari, Bankiers und Professoren, Berliner und Londoner suchten einigen brennenden Problemen der Epoche mit ih-

8 Vgl. außer Hargreaves/MacDonald/Miel, *People Communicate*, 1–25, vor allem Davidson, *Bodily Communication*, 215–238; die Beiträge in Bernius (Hg.), *Erlebnis Zuhören und die Studie John Deweys, Art as Experience*.

9 Vgl. dazu die Überlegungen von Cook/Dibben, *Musicological approaches*, 45–70; De-Nora, *Aesthetic agency*, 161–180; Finnegan, *Music Experience*, 181–192.

10 Vgl. die Überlegungen zu einer Kulturgeschichte des Publikumsverhaltens in Europa Müller, *Analysing Musical Culture*, 833–857; Ther, *Mitte der Gesellschaft*; die Beiträge in Müller [u. a.] (Hg.), *Oper im Wandel*; insges. Dentith, *Society*, bes. 1–27.

11 Bourdieu, *Soziologie*, 159–201; Sozialer Sinn, 97–121; Soziologische Fragen, 147–52. Vgl. Gebesmair, *Musikgeschmack*; Kaschuba, *Symbolisches Kapital*, 18–35.

ren Handlungen im Auditorium zu begegnen – oder zu entfliehen. Das klassische Erklärungsmodell von »challenge and response« gilt gerade für das Musikleben des 19. Jahrhunderts. Im Publikumsverhalten sind die Herausforderungen von sozialer Ungleichheit und konkurrierenden politischen Interessen, von Konsum und Urbanisierung, Fragen des Kulturtransfers und der Geschlechterordnung zu entdecken.¹²

Der Zeitraum des musikalischen 19. Jahrhunderts entspricht dem des »langen 19. Jahrhunderts« in der europäischen Geschichte, etwa dem Zeitraum von 1790 bis 1910. Diese Epoche ist eine kaum trennscharf zu bestimmende Zeit der »Verwandlung der Welt« (Osterhammel). In diesem Jahrhundert entstanden politische, soziale und ökonomische Bedingungen, welche den Gesellschaften neuartige Möglichkeiten schufen und Probleme eröffneten. Die Industrialisierung, die Demokratisierung und die Medialisierung wirkten weit hinein in das 20. Jahrhundert. Trotz zahlreicher methodischer Einschränkungen spricht vieles dafür, das 19. Jahrhundert als Epoche nachhaltiger Modernisierung zu verstehen. Gleiches gilt auch für die Form und die Reichweite des Musiklebens dieser Zeit. Ohne die Auswirkungen von Besitz und Bildung, ohne wachsende soziale Ungleichheiten und verschärfte politische Ambitionen hätte sich die hier untersuchte Geschichte der Musikrezeption der Eliten in Berlin, London und Wien nicht ereignet.¹³

Zur Untersuchung der Strukturen und der Wandlungen des Musiklebens dieser Zeit ist es wichtig, auf bestimmte Zäsuren zu achten. So markiert das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts, d.h. die Jahre etwa zwischen 1820 und 1850, einen deutlichen Wendepunkt in der Musikrezeption Europas. Damit ist die *vierte Hypothese* genannt. In diesem Zeitraum erfuhren Opern und Konzerte ein nach heutigen Maßstäben kaum glaubliches Maß an massenmedialer Aufmerksamkeit. Die neuen Anforderungen des Publikums waren für die baulichen Entwicklungen wie auch die zunehmende Professionalität der Musiker der entscheidende Faktor. Diese drei Jahrzehnte waren zugleich eine Phase der Verfestigung eines klassischen Repertoires und der Ausgangspunkt für die Entstehung eines neuen konzentrierten Hörverhaltens. Kurzum: Diese dynamische Übergangszeit setzte in Gestalt neuer Institutionen, Repertoires und Künstlertypen wichtige Impulse, die spätestens seit den 1880er-Jahren zu Standards im Spielbetrieb wurden.

Blickt man auf ähnliche kulturhistorische Entwicklungen im 19. Jahrhundert, etwa auf den Übergang zur Kommunikationsgesellschaft, den Aufstieg

12 Das entspricht den Argumenten von Pasler, *Composing*.

13 Vgl. die Argumente von Osterhammel, *Verwandlung*, 84–89, 102–09; Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, 2. Bd.; Nipperdey, *Geschichte 1800–1866*.

des publizistischen Marktes oder auf die Professionalisierung des Wissenschaftsbetriebs, dann setzte das Musikleben weniger neue Maßstäbe, sondern fügte sich ein in diesen große Wandlungsprozess. Zeitlich spannt sich der Bogen dieser Studie von der Wiener Klassik hin zur komplementären Abkehr vom musikalischen Kanon durch die Moderne, von den Kompositionen Ludwig van Beethovens bis zu denen Arnold Schönbergs. Um die Bedeutung der deutschen Romantik nicht zu weit hervorzuheben, richtet sich der Blick auch auf die »Kleinmeister« dieses Jahrhunderts, auf Komponisten, die in verschiedenen europäischen Städten 1840 einen staunenswerten Erfolg erlebten und 1890 beinahe vergessen waren, wie etwa Louis Spohr, Sigismund Thalberg oder Félicien David.

Faszinierend ist es, im europäischen Musikleben die Entstehung eines Netzwerks aus Komponisten, Künstlern, Veranstaltern, Kritikern und Konsumenten seit den 1820er-Jahren zu entdecken. Konzerte von Niccolò Paganini und teure Opernproduktionen von Giuseppe Verdi ermöglichten es der Elite, sich individuell, aber auch abhängig von anderen zu erleben. Durch sozialen Zwang wuchs die Aufmerksamkeit für eine gemeinsame Vertrautheit innerhalb des eigenen musikalischen Raums – und damit für erfolgreiche Handlungen. Auch deshalb ist es erklärungsbedürftig, dass der in zahlreichen Situationen öffentlich verbindende Charakter von Musik lange Zeit die Forschung nicht als Kraft von Vergemeinschaftung und Vergesellschaftung interessiert hat. Eine solche sozialintegrative Wirkung ist allen Künstlern eigen; im Falle des musikalischen Spielbetriebs aber scheint sie besonders stark ausgeprägt, weil Musik im Opernhaus und im Konzert durch viele Menschen produziert wird und auf viele Menschen ausgerichtet ist. Musik kann als die vielleicht sozialste aller Künste gelten.¹⁴

Viele Handlungsweisen sind auf Reaktionen der anderen im Saal angelegt. Ein Hörer entscheidet sich dann zur Kommunikation, wenn er davon ausgeht, dass er von den anderen verstanden und akzeptiert wird. Die Bestimmung der vermeintlich »richtigen« Musik und des »richtigen« Hörverhaltens existieren nicht nur dadurch, dass diese Phänomene den Menschen gefallen, sondern auch dadurch, dass jeder darauf achtet, dass sein Geschmack die anderen im Saal beeindruckt. Ob Franz Schuberts Sinfonien oder Carusos Arien durch das Publikum »verstanden« werden können, ist hier nicht die entscheidende Frage. Entscheidend ist, ob die Musik und ihre Interpreten öffentlich gefallen können. Den musikalischen Geschmack zu praktizieren, ist eine öffentlich zu erkennende Handlung – mit all den da-

14 Dieser Zusammenhang wird z. B. deutlich bei Isherwood, Music; Schleuning, Bürger; Braun/Guggerli, Macht des Tanzes; Kannonier, Zeitwenden und Stilwenden.

durch initiierten Selbstzwängen und Fremdzwängen. Das Wissen über die Musik, über Komponisten, Stile und Sänger ist Herrschaftswissen, an welchem die Eingeweihten erkennen, wer zu ihnen gehört und wer nicht. Die ungeschriebenen Verhaltens- und Repräsentationsregeln wirken im Publikum als Distinktionsbarrieren. Denn wer die kulturellen Regeln nicht hinreichend beherrscht, kann durch sie ausgeschlossen werden.¹⁵

Offenbar machten die vielen Handlungsmöglichkeiten und Deutungsversuche die Aufführungen für die Hörer attraktiv.¹⁶ Dieser kreative Spielraum im Konzert und in der Oper wird hier ausführlich untersucht. Das Publikum teilte die Musik, die es wollte und die es liebte, und dadurch konnte es seine Interessen befriedigen und seinen Lebensstil kultivieren. Der Stellenwert dieses Verhaltens wird dadurch deutlich, dass man für jede der drei Städte und jeden der ausgewählten Spielorte zeigt, welche der konkurrierenden Praktiken und Ziele sich durchsetzen. War das Publikum primär an seinem sozialen Status interessiert oder doch an seinem musikalischen Bildungswissen? Oder waren ihm seine Freude am Konsum und seine politischen Wünsche wichtiger?

Doch wer ist das Stammpublikum überhaupt, wer das Gelegenheitspublikum und wie unterscheiden sich die Hörergruppen voneinander? Wie sind die »Peer Groups« zusammengesetzt und welche Unterschiede lassen sich im Verhalten des Hochadels und des Landadels, bei Beamten und Bildungsbürgern finden? Auch die genannten Veränderungen im Verhalten des Publikums und die Entstehung neuer Geschmacksmuster müssen erklärt werden. Welche Rolle spielen die Medien, zumal die Zeitungen, die die unterschiedliche Bewertung der Musik im Publikum verstärken? Welche Rolle kommt den Musikvereinen, den bürgerlichen und adeligen Interessengruppen im Konzertleben zu? Zu zeigen ist, welcher Stellenwert den Künstlern zufiel, welche Gestaltungsmacht die Veranstalter hatten. Inwieweit ist die Freude am Konsum und an der Unterhaltung von den erlernten Benimmregeln zu unterscheiden? Wann und wo wird das Repertoire und werden bestimmte Kunstwerke verklärt oder zu Objekten erbitternden Streits?

- 15 Folgt man Pierre Bourdieus Habituskonzept, wirkt keine Praxis stärker klassifizierend, das heißt, die Verhaltensmuster und den Geschmack einer sozialen Gruppe ausdrückend und prägend, als der öffentliche Musikkonsum. Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, bes. 277–286, 355–399; sowie zur Bestimmung der soziologischen Reichweite Gebesmair, *Grundzüge*, 47–75; Fulcher, *Symbolic Domination*, 312–329.
- 16 Chancen und Grenzen der Verständigung beschreiben Cross/Tolbert, *Music and meaning*, 27–43. Vgl. die Beiträge in Strauß (Hg.), *Zuschauer*; Dollase, *Publikum in Konzerten*; Glogner-Pilz, *Publikumsforschung*.

2. Kommunikation im Musikleben

Aus historischer Sicht interessiert Musikkultur, weil für sie und durch sie eine Kommunikationsgemeinschaft konstituiert wird. Die in dieser Arbeit diskutierte Frage lautet, wie das Publikum musikalische Aufführungen nutzte, um miteinander zu kommunizieren. Zu klären ist, an welchen Orten und zu welchen Zeiten soziale Kommunikation im Musikleben stattfand, wo sie entstand, bestand und scheiterte. Kontexte sind und bilden etwa das Gespräch im Konzert, die Lektüre der Tageszeitung oder der Opernbesuch. Die hier geliebten Praktiken und Handlungsweisen waren auf Reaktionen, auf Antwort der anderen im Saal oder in den Medien angelegt. Ein Hörer entschied sich zur Kommunikation, wenn er davon ausging, dass er von den anderen verstanden und akzeptiert wurde.¹⁷

Es ist ungemein reizvoll, aber aufwendig und komplex, Musik zu dekodieren. Vielleicht gibt es deshalb so viele Kommunikationsversuche, so viele Kommunikationschancen. Unter Kommunikation wird hier jede artikuliert Handlung verstanden, die eine Beziehung zu einem anderen ermöglicht – und jede Äußerung, die als kommunikativ wahrgenommen oder interpretiert werden kann. Kommunikativ sind Vorgänge der Wissensproduktion und der Wissensvermittlung. Kommunikation dient mithin der Koordination von Handlungen. Sie selbst ist das Ergebnis der Koordination von Handlungen. Sie stellt daher ein Paradebeispiel für soziale Ordnung dar. Ohne die Koordination von Handlungen kann sich die Kommunikation zwischen Individuen, geschweige denn innerhalb einer Gruppe, nicht ereignen. Soziale Beziehungen entstehen durch Handlungen und bilden daher einen Kontext für jede weitere Handlung und damit für die Produktion von Gemeinschaften.¹⁸

Kommunikation ist daher nicht nur ein Informationsaustausch, sondern auch ein Mittel der Produktion sozialer Beziehungen. Deshalb reicht es nicht aus, sich allein auf die Struktur der musikalischen Komposition, auf das Verständnis der Tonkunst zu konzentrieren. Aus historischer Hinsicht aussagekräftiger sind der Umgang mit und die Bewertung von musikalischen Aufführungen. Zu selten wird musikalische Kommunikation als Prozess begriffen, das Augenmerk auf die Entwicklung der Interessen und Vorlie-

17 Vgl. dazu den Ansatz von Knoblauch, *Kommunikationskultur*, 46–56 und passim; sowie die Beiträge in Knoch/Morat (Hg.), *Kommunikation als Beobachtung*.

18 Einen Überblick über die Perspektiven der Forschung geben Schützeichel, *Soziologische Kommunikationstheorien*; Knoblauch, *Kommunikationskultur*, 1–20; und die Beiträge in Burkart/Hömberg (Hg.), *Kommunikationstheorien*.

ben der Musikfreunde gerichtet. Kompetenz ist die Grundlage aller Kommunikation des Wissens. Künstler und Journalisten verwandeln ihre musikalischen Erlebnisse in eine wortreiche Sprache und in geregelte Praktiken. Diese Vermittlungswege müssen ausgelotet, und es sollte nach den musikalischen Deutungen in den Texten, im Konsum oder in den Verhaltensmustern gefragt werden.

Exemplarisch lässt sich das an der Wirkung der Emotionen beim Publikum zeigen. Da Emotionen nicht nur körperliche Reaktionen sind, sondern sie auch strategisch von den Hörern eingesetzt werden können, ordnen sie lose strukturierte soziale Gebilde. Gemeinsame Praktiken, Stile und Geschmäcker erzeugten positive Emotionen und bestätigten durch die Akzeptanz anderer die Gültigkeit eigener Überzeugungen. Gleiche Bindungskräfte entfalteten das Weinen und das Klagen. Verdi gemeinsam zu lieben oder Wagner zu hassen, einvernehmlich den Sinfonien Beethovens schweigend zu folgen, aber die lärmenden Adligen im Saal zu verachten, konnte ein Kollektiv herausbilden. Die Kommunikation mit Emotionen hatte soziale Wirkungen, weil sie eine Dynamik in Gang setzte, die immer mehr Menschen dazu motivierte, an dieser Gemeinschaft teilzunehmen. Die Signalwirkung von Emotionen ist bei musikalischen Aufführungen kaum zu überschätzen.¹⁹

Musikalische Kommunikationspraktiken führen durch die sozial, politisch, ökonomisch und emotional ungleiche Verteilung zu immer neuen Grenzziehungen im Spielbetrieb.²⁰ Diese Beziehung, und das ist die *fünfte Hypothese*, wirkt als eine Kette der Kommunikation. Durch sie lassen sich die Abhängigkeiten zwischen Komponisten, Musikern, Auftraggebern, Journalisten und Publikum erkennen. Wichtig ist es dabei, nicht mit einem traditionellen Sender-Empfänger-Modell zu arbeiten. Das heißt zu glauben, dass einer der Akteure handelt (etwa der Sänger) und der Hörer lediglich der abhängige Konsument wäre. Vielversprechender ist die Annahme, dass alle Glieder in dieser Kommunikationskette einander bedürfen. Diese Beziehungen und Entwicklungen verlaufen in beide Richtungen: vom Komponisten zum Publikum, vom Publikum zum Komponisten.²¹

19 Einen guten Überblick zur Diskussion über das Verhältnis von Musik und Emotion bieten Juslin/Sloboda (Hg.), *Music and Emotion*; Bradley, *Language of Emotion*; Budd, *Music*; Pettenkofer, *Euphorie*, 256–85.

20 Grundlegend sind die Beiträge in Miell u. a. (Hg.), *Musical Communication*. Vgl. Lissa, *Theorie*, 361–376; Blanning, *Culture of Power*, bes. 106–161.

21 Vgl. die Beiträge in Müller/Osterhammel (Hg.), *Musikalische Kommunikation*; sowie Miell u. a., *communicate using music*, 1–25; McVeigh, *Concert Life*; Knoch/Morat (Hg.), *Kommunikation als Beobachtung*.

Eine Sozial- und Kulturgeschichte der Musik kann dieses Kommunikationsmodell gewinnbringend nutzen. Ein Opernhaus funktioniert als sozial strukturierter Ort, denn es kann dazu dienen, die Besucher im Saal durch die Vergabe der Sitzplätze oder durch die ritualisierten Abläufe der Aufführung zu prägen, so dass sich eine zunächst heterogene Menge allmählich als ein fester Bestandteil dieser Institution begreift. Die Sozialstruktur des Publikums ist nicht nur ein Produkt der Architektur und kulturell determinierter Muster, sondern wird auch von den Besuchern selbst erzeugt. Die oft wortlosen Formen sozialer Interaktion, jene Gesten, Handlungen, Geschmacksurteile und Ausgrenzungsstrategien, stehen heute mehr denn je im Brennpunkt sozialhistorischer Forschung. Die Vermittlungsmechanismen im Musikleben zu untersuchen, könnte zeigen, dass soziale, kulturelle und politische Faktoren das Publikum reizten, weil es ihm Chancen in der Gesellschaft eröffnete.²²

Empirisch veranschaulichen lassen sich Vermittlungen zum einen durch den Blick auf die Spielstätten, die Institutionen und die Vereine in Berlin, London und Wien, zum zweiten durch die Praktiken im Publikum und die Verbreitung des Bildungswissens und zum dritten durch einen Vergleich der Publikumsstruktur und der Repertoires in den drei Städten. Diese Zugänge erlauben es, eine Verflechtung sozialer und kultureller Faktoren zu analysieren. Ohne diese Verflechtungsgeschichte ist die Bedeutung des Publikums nicht zu verstehen. So lautet die *sechste Hypothese*. Zu beobachten ist eine Kommunikationskette, an deren Beginn und an deren Ende die Erwartungen, Wahrnehmungen, Veränderungen und Anpassungen des Publikums stehen. Zunächst besuchte das Publikum die Aufführung und erlebte die Künstler. Dabei verständigte es sich durch sein körperliches Verhalten, seine intensiven Gespräche und am nächsten Tag durch die Lektüre der Zeitungen, in denen auch die Kritiker den Konzertabend bewerteten. Darauf achteten nicht nur die Konzertbesucher, sondern auch die Veranstalter und die Komponisten, um den Spielbetrieb im eigenen Interesse und im Interesse des Publikums auszurichten.²³

Die geschichts- und die musikwissenschaftliche Forschung trennt in der Regel die Institutionen der Oper und die des Konzertes voneinander. Der Blick auf die Kommunikation des Publikums im Musikleben aber legt eine

22 Vgl. die Überlegungen in Hauser-Schäublin/Dickhardt (Hg.), *Kulturelle Räume*; sowie Frevert, *Politische Kommunikation*, 7–19; einen Forschungsüberblick liefert Walther, *Bürger*, 377–409.

23 Vgl. Müller, Wagner; Schleuning, *Bürger*; Ziemer, *Moderne*; Toelle, *Oper als Geschäft*; Gooley, *Virtuoso Liszt*; DeNora, *Beethoven*; Bauer, *Beethoven*; Baumeister u. a., *Kunst der Geschichte*.

andere Perspektive nahe – die kulturelle Konvergenz. Opern- und Konzertbesucher sind in dieser Arbeit gleichermaßen von Interesse, weil sich beide Orte hinsichtlich der Konsumformen, des Repertoires und der sozialen Praxis bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein nur graduell unterschieden und die Zusammensetzungen ihrer Publika ebenfalls deutlich konvergierten.²⁴ In ihrer sozialen Schichtung, ihrer politischen und ihrer wirtschaftlichen Bedeutung waren sich die Besucher beider Häuser und Institutionen sehr ähnlich. Auffällig sind allenfalls die wachsenden Beschwerden des Bildungsbürgertums über die geschmacklichen Fehlgriffe der aristokratisch dominierten Opernhäuser. Auch deshalb ist hier zu begründen, warum das Bildungsbürgertum neue Konzertserien und neue Musikvereine initiierte.

Eine Konsequenz aus dieser Geschichte des kommunikativen Verhaltens der Elite ist, dass der Fokus auf dem Repertoire der sogenannten »ernsten Musik«, das heißt der Kunstmusik des 19. Jahrhunderts liegt. Hier interessieren die stilprägenden Genres der Sinfonien und der Solokonzerte auf der einen und der repräsentativen Operaufführungen auf der anderen Seite. Das bedeutet umgekehrt, viele Genres auszublenden: Die Kirchen- und die Chormusik ebenso wie die ganze Bandbreite der Unterhaltungsmusik, etwa Arbeiterlieder, Tänze auf einem Fest oder die Musik in den Varietés. Die Aufführungen von Kunstmusik lassen sich empirisch leichter untersuchen, ihr gesellschaftlicher Stellenwert methodisch besser erfassen. Zwar funktionierte diese Kombination aus kultureller und sozialer Ordnung auch in anderen öffentlichen Orten (Tanzlokale, Cafés, Feste, Park) im Musikleben von Handwerkern, Dienern oder Arbeitern – mithin bei anderen Publika. Was dort aber im Vergleich zu den Begegnungsräumen der Elite fehlte, sind die institutionelle Verfestigung der Spielstätten, ein regelmäßiges Repertoire und ein fester Publikumsstamm – und nicht zuletzt die kontinuierliche Berichterstattung in der Presse.

Der Blick richtet sich auf formal aufwändig konzipierte Werke und groß besetzte musikalische Gattungen. Untersucht werden Aufführungen, die aus sozialen, wirtschaftlichen und politischen Ursachen ein großes Publikum benötigten – und somit die öffentliche Kommunikation beflügelten. Diese Aufführungen gelangen in einem Netzwerk aus nie isolierten, aber vielfältig kombinierten Reizen, die genau deshalb so nachhaltig wirkten. Ein Abend im Opernhaus bot den Besuchern eine Fülle von miteinander verknüpften Attraktionen: Klänge des Orchesters und des Chors, die Bewegung der

24 Vgl. etwa Fenner, *Opera*; Mahling, *Musikbetrieb*, 27–284; Zerback, *Verbürgerlichung*, 215–233; sowie die Beiträge in Kocka (Hg.), *Bürgerlichkeit*.

Sänger und des übrigen Publikums, Dekorationen auf der Bühne und im Auditorium. Oratorien und Ballette werden fast, Chorgesang, Lieder und die Kammermusik ganz ausgeblendet. Solistische Auftritte von Virtuosen bilden in diesem Ansatz eine Ausnahme und werden untersucht, weil auch deren Auftritte den öffentlichen Umgang mit der Kunstmusik erkennen lassen.

3. Forschungskontexte: Auf dem Weg zu einem »musical turn« in der Geschichtswissenschaft?

Warum sollten sich Historikerinnen und Historiker mit Musik beschäftigen? Öffnet das der Geschichtswissenschaft einen neuen thematischen Zugang und erschließt ungewöhnliche Fragestellungen? In den Geschichtswissenschaften wird alle Jahre wieder ein neuer »turn« verkündet. Nach dem »linguistic turn« machte die Forschung einen »iconic turn« oder »visual turn« durch. Diesen Ansätzen liegt die Erkenntnis zugrunde, dass Medien mehr sind als Übertragungskanäle. Vielmehr strukturiert die Art und Weise öffentlicher Vermittlung selbst soziale und kulturelle Beziehungen. Nun ließe sich auch von der Musik annehmen, dass sie eine wichtige Wirkung auf die Modellierung gesellschaftlicher Relationen ausübt. Das wirft die Frage auf, ob es sich inzwischen anbietet, einen »acoustic turn«, oder, um es aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft genauer zu formulieren, einen »musical turn« auszurufen.²⁵ Um es beruhigend vorwegzunehmen – die vorliegende Studie ist weder in der Lage noch willens, eine neue theoretische Kategorie auszurufen.

Weder eine »alte« noch eine »neue« Kulturgeschichte haben die Geschichtswissenschaft, jedenfalls vor etwa 1990, dazu verleiten können, sich eingehend mit Musik zu beschäftigen. Der gleiche Befund gilt für die großen Überblicksdarstellungen der Sozialgeschichte. Thomas Nipperdey widmet der Musik immerhin 16 der 2.671 Seiten seiner dreibändigen Geschichte des 19. Jahrhunderts. Wolfgang Mommsens zweibändige Geschichte Deutschlands umfasst kursorische Beobachtungen zu einzelnen Fällen, konzentrierte

25 Das ist das Schlagwort des gleichnamigen Sammelbandes von Meyer (Hg.), *Acoustic Turn*. Ähnliche Argumente finden sich bei Johnson, *Academic Turns*, 1–26; Müller, *Sound*, 1–29. Vgl. dagegen die kritischen Bemerkungen über die fehlende methodische Reichweite dieses Konzeptes von Müller, *Analysing Musical Culture*, 833–857, sowie die Überlegungen von Geisthövel, *Tonspur*, 157–168; Schwalb, *Zeitzeugen*, 10–31. Einen wichtigen Überblick über den aktuellen Stand der geschichtswissenschaftlichen Forschung bieten Morat, *Geschichte des Hörens*, 695–716, und Müller/Osterhammel, *Geschichtswissenschaft und Musik*, 5–20.

sich aber eher auf die Literatur. Und Hans-Ulrich Wehler vermeidet in seiner fünfbändigen Gesellschaftsgeschichte konsequent die Musik – abgesehen von drei Seiten über den Richard-Wagner-Kult im Kaiserreich.²⁶ So gar die Bürgertumsforschung hatte Musik lange Zeit weniger stark beachtet, als dies aus der Perspektive der historischen Subjekte zu erwarten gewesen wäre. Noch erklärungsbedürftiger scheint, warum die Konjunktur des kulturgeschichtlichen Interesses der vergangenen Dekaden und die Diskussion über bürgerliche Weltbilder und Verhaltensweisen die Musik oft nur am Rande thematisiert hat.²⁷

Eine erste Schwierigkeit für die Geschichtswissenschaft besteht im Umgang mit der musikwissenschaftlichen Forschung. Im Selbstverständnis begründete Hindernisse zwischen den Disziplinen beschränkten die Erkenntnismöglichkeiten der Geschichtswissenschaft.²⁸ Die technischen Hürden sind in diesem Falle höher als bei Literatur und Kunst. Über ein Gemälde oder ein Gebäude kann auch der Laie mit einer gewissen Zuversicht sprechen. Der werkanalytische Zugang zur Musik verlangt hingegen Notenkenntnis und ein Wissen um die Grammatik und Semantik der musikalischen Sprache. Wahrscheinlich haben bereits das Tonsystem und die Notation musikalischer Formen, mithin die große Spezialisierung der Musikwissenschaftler, Historiker jahrzehntelang abgeschreckt. Denn durch die Analyse der Schriftsprache schien sich die Vergangenheit deutlich besser erforschen zu lassen als aus der Beschäftigung mit einem Dominantseptakkord.²⁹

Der Ertrag der Musikwissenschaft fällt nur vordergründig befriedigender aus. Denn die Musik- und Theaterwissenschaften haben nur wenig Gewicht auf die Rezeption von Musik und ihre sozialen und politischen Implikationen gelegt. Die methodische und empirische Abgrenzung der Musik- und der Geschichtswissenschaft hat die Erkenntnismöglichkeiten beider

26 Den bisherigen Höhepunkt einer solchen Annäherung markieren die Kapitel über Musik in Thomas Nipperdeys *Deutsche Geschichte*, Bd. 2, 547–51; ders., *Deutsche Geschichte*, Bd. 1, 741–52. Vgl. Mommsen, *Bürgerstolz*; Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 3, 745–48.

27 Vgl. Döcker, *Ordnung*; Jefferies, *Imperial Culture*; die Beiträge in Hein/Schulz (Hg.), *Bürgerkultur*, und in Hettling/Hoffmann (Hg.), *Werteheimmel*. Vgl. zu England Gunn, *Public Culture*; Horn, *Pleasures & Pastimes*; Richards, *Commodity Culture*.

28 Dieses Problem diskutiert zuletzt Johnson, *Introduction*, 1–26. Vgl. Herbert, *History*; Treitler, *History and Music*, 209–230. Vgl. zu dieser methodischen wie empirischen Grenze der Geschichtswissenschaft insgesamt: Bennett, *Audiences*, 92–114; Toews, *Integrating*, 309–331; Weber, *Dialogue*, 7–21.

29 Positive Ausnahmen von dieser Ausrichtung sind etwa die Ansätze von Döhring/Henze-Döhring, *Oper*; Küster, *Konzert*; Salmen, *Konzert*; Heister, *Konzert*, 2 Bde.; Forsyth, *Bauwerke für Musik*, und die Beiträge in Bermbach/Konold (Hg.), *Abglanz*.

Disziplinen beschränkt.³⁰ Die Musikwissenschaft hat sich lange Zeit für wenig mehr als die Werke selbst, bestenfalls noch für die Biografien ihrer Urheber interessiert. Die soziale Rahmung der Produktion und des Konsums von Musik wurde nur am Rande beachtet; deren politische Funktionalisierung und ihr medialer Charakter sind nur peripher in ihren Gesichtskreis getreten.³¹ Allerdings sind die organisatorischen Probleme des Musikbetriebes, die Aufführungsgeschichte, Management- und Finanzierungsfragen und ebenso die Veränderungen des Repertoires, der Stile und des Orchesters auf hohem Niveau untersucht worden.

Ernüchternd ist der Ertrag der Musikwissenschaft und der Musiksoziologie für die Publikumsforschung. Eine genauere Definition der amorphen Kategorie »Publikum« liegt nicht vor. Zwar mangelt es nicht an knappen Hinweisen in einigen Handbüchern,³² doch wird diese Kategorie kaum methodisch erfasst, denn der Schwerpunkt liegt auf empirischen Studien über die Zusammensetzung und die Geschmackspräferenzen der heutigen Konzertbesucher.³³ Erstaunlich und erklärungsbedürftig ist es, dass sich in den beiden wichtigsten musikwissenschaftlichen und je 29 Bände umfassenden Lexika, »Musik in Geschichte und Gegenwart« (2010) und »New Grove Dictionary of Music and Musicians« (2001), keine Einträge unter der Rubrik »Publikum« bzw. »audiences« finden lassen. Der gleiche Befund trifft auch auf viele andere einschlägige musikwissenschaftliche Lexika zu.³⁴ Eines der wichtigsten Phänomene im Musikleben wird übersehen oder ignoriert.

30 Vgl. Treitler, *History and Music*, 209–230.

31 Manche Arbeiten haben aber auch die Frage nach den sozialen und kulturellen Entstehungsbedingungen der Musik und den in den Kompositionen enthaltenen Weltbildern aufgeworfen. Bereits Carl Dahlhaus räumte in seinen Werken dem gesellschaftlichen Kontext der Musik viel Raum ein. Vgl. Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts*; sowie Ballantine, *Music*; Leppert, *Music and Image*; Whittall, *Autonomy*, 73–101; Wolff, *Ideology*, 1–12.

32 Vgl. z. B. de la Motte-Haber (Hg.), *Lexikon*, 392–94; Motte-Haber/Neuhoff, *Musiksoziologie*, 473–509.

33 Vgl. Bekmeier-Feuerhahn u. a. (Hg.), *Zukunft Publikum*. Aufschlussreich ist der soziologisch-psychologische Ansatz bei Dollase/Rüsenberg/Stollenwerk, *Demoskopie im Konzertsaal*; die Befragung der Bayreuther Festspielgäste in: Gebhardt/Zingerle (Hg.), *Pilgerfahrt*; Fischer-Lichte, *Theaterpublikum*.

34 *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG); *The New Grove Dictionary*. Diese Blindstelle haben auch die generell vorzüglich argumentierenden Lexika: Brockhaus Riemann *Musiklexikon*; Eggebrecht (Hg.), *Meyers Taschenlexikon Musik*; Michels (Hg.), *Dtv-Atlas Musik*. Absurd und amüsant ist die Definition des Publikums in der »Stupedia. Die sinnfreie Enzyklopädie«: »Das Publikum ist eine Gruppe von Androiden, die von verschiedenen Theatern, Kinos oder ähnlichen kulturellen Zentren gemietet werden können, damit öffentliche Veranstaltungen überhaupt besucht werden.« <http://www.stupedia.org/stupi/Publikum> (20. Dezember 2013).

In den letzten zehn Jahren aber kommt auch in der Musikwissenschaft der Rezeptionsästhetik eine größere Rolle zu.³⁵ Die Trennung zwischen Komposition, Aufführung und Rezeption verliert immer weiter an Bedeutung. Damit ist die Unterscheidung zwischen Komponisten und Rezipienten im Begriff, ihre Substanz zu verlieren. Mit guten Gründen diskutieren Musik- und Theaterwissenschaftler die Frage, ob die Untersuchung der Rezeption der traditionellen und oft philologisch untermauerten Vorstellung eines vermeintlich nicht veränderbaren Werkes vorzuziehen ist, weil sie die Wirkung der Musik jenseits der Ästhetik erklärt.³⁶

Erzeugt erst der Umgang des Publikums mit den Kompositionen die Musik? Dem radikalen Konstruktivismus des schwedischen Musikwissenschaftlers Ola Stockfelt muss man nicht unwidersprochen folgen: »The listener, and only the listener, is the composer of the music.«³⁷ Dennoch scheint klar, dass musikalische Bedeutung niemals ein allein werkimmanentes Phänomen darstellt. Das Publikum macht die Musik, so lautet der Titel dieser Studie, weil Entstehung und Erfolg von Kompositionen erst durch die Entscheidungen sozialer Gruppen und die Investitionen der Veranstalter zu erklären sind. Das ist die *siebte Hypothese*. Hier wird im Anschluss an die laufende Forschungsdebatte zwischen Geschichts- und Musikwissenschaft der Wirkungszusammenhang zwischen den Kompositionen selbst und ihrem Umgang durch das Publikum untersucht. Die Beliebtheit bestimmter Werke oder Gattungen wird dabei weniger durch ihre ästhetische Qualität begründet als durch deren Bewertung durch die Praktiken der Musikfreunde.

Eine Einbettung von Musik in soziale und politische Zeitkontexte, wie sie heute der amerikanische Musikwissenschaftler Richard Taruskin vertritt, ist ein relativ neuer Ansatz, und es ist kein Zufall, dass eine umfassende Darstellung der Rolle von Musik in der europäischen Kultur der letzten Jahrhunderte von einem Fachhistoriker, dem englischen Frühneuzeitler Tim Blanning, vorgelegt wurde.³⁸ Auch die Musiksoziologie hat sich von historischen Fragestellungen, wie sie etwa bei Theodor W. Adorno noch wichtig

35 Dieses Phänomen wird heute auch in der Musikwissenschaft regelmäßig gefordert. Siehe auch die Neugründung des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik in Frankfurt/Main. Vgl. Small, *Musicking*; Taruskin, *Text and Act*; Hinrichsen, *Musikwissenschaft*, 78–90; Cook, *Music as Performance*, 204–214; Münch, *Perspektive*, 33–59; die Beiträge in Johnson/Fulcher/Ertmann (Hg.), *Opera and Society*.

36 Vgl. etwa Hinrichsen, *Kunstwerk*, 67–87; ders., *Musikwissenschaft*; 78–90; Gerhard, *Urbanization, Toelle, Impresari*; Fischer-Lichte, *Ästhetik*, 42–57.

37 Ola Stockfelt, zit. n. Finnegan, *Music*, 181–192 (Zit. 184). Vgl. Cook, *Music as Performance*, 204–214.

38 Taruskin, *Western Music*; Blanning, *Triumph of Music*.

waren,³⁹ zugunsten empirischer Untersuchungen über gegenwärtiges Musikverhalten entfernt.⁴⁰ Daher bleibt neben Musikwissenschaft und Musiksoziologie Raum für eine von Historikerinnen und Historikern mit den Instrumenten der kritischen Quellenanalyse betriebenen Kultur- und Sozialgeschichte der Musik und des Musikalischen.

In den vergangenen zwanzig Jahren haben manche Historikerinnen und Historiker Versuche unternommen, die Musik mit der Geschichte zu verbinden, sie als Teil einer Geschichte von Gesellschaften zu begreifen. Der Pionier einer Sozialgeschichte der Musik im Europa des 19. Jahrhunderts war 1975 der kalifornische Historiker William Weber. In einer immer noch konkurrenzlosen Arbeit untersuchte er die musikalischen Institutionen und das Konzertpublikum in London, Paris und Wien in den 1830er- und 1840er-Jahren.⁴¹ Von hoher methodischer Bedeutung sind ebenfalls die Studien Ute Daniels über das Hoftheater im 19. Jahrhundert und Anselm Gerhards über das Musiktheater in Paris – allesamt Arbeiten, die das wechselseitige Desinteresse von Geschichts- und Musikwissenschaft überwunden haben.⁴²

Selbst die Frage nach dem Verhalten und dem Geschmack des Publikums ist in den vergangenen beiden Dekaden vereinzelt aufgegriffen worden. Der wichtigste Anstoß ging dabei 1995 von James Johnsons Buch »Listening in Paris« aus, das die sich wandelnde Beziehung zwischen der in Opern- und Konzerthäusern aufgeführten Musik und den Publikumsreaktionen vom späten 18. bis ins frühe 19. Jahrhundert untersucht. Seine pointierte, doch einer international vergleichenden Überprüfung noch harrende These besagt, dass sich in Paris ein schweigendes Hörverhalten in Folge neuer Kompositionen und neuer Aufführungspraktiken durchsetzte.⁴³ Die relativ wenigen neueren Arbeiten zur historischen Dimension des Musiklebens wie etwa die Monographien von Celia Applegate, Jennifer Hall-Witt, Philipp Ther und Christophe Charle zeichnen das Bild eines heterogenen Publikums, heben das sinnliche Erleben opulenter Inszenierungen und die vielfältigen

39 Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie; ders., Musikalische Monographien.

40 de la Motte-Haber/Neuhoff (Hg.), Musiksoziologie.

41 Vgl. Weber, Music; ders., Musical Taste. Richtungsweisend wurden auch McVeigh, Concert Life; DeNora, Beethoven.

42 Vgl. Daniel, Hoftheater; Gerhard, Urbanization; sowie Bereson, Operatic; Hunter, Culture; Frisch, German Modernism; Walter, Oper; Meyer, Weber, und den Überblick von Ther, Einleitung, 9–24.

43 Johnson, Listening und Picker, Soundscapes, gelang eine Analyse der auditiven Wahrnehmungen und neuer Verhaltensweisen im viktorianischen England. Ebenso stimulierend für die Debatte zwischen den Disziplinen sind der soziologische Ansatz von DeNora, Beethoven und die Arbeit von Gooley, Liszt, über die gesellschaftliche Rezeption von Franz Liszt in Europa. Vgl. zur Untersuchung des Publikumsverhaltens zudem die Überlegungen von Hall-Witt, Representing, 121–144; Huebner, Audiences, 206–225.

nationalistischen und kulturellen Implikationen musikalischer Vergnügungen hervor.⁴⁴

Die Kontroverse zwischen Historikern und Musikwissenschaftlern macht deutlich, dass die bestehenden Interpretationen nur widerspruchsfähig, aber kaum konsensfähig sind. Beide Disziplinen reden oft nicht erfolgreich miteinander, weil sie eine andere Sprache nutzen und andere Erkenntnisinteressen haben. Welcher musikalische Experte sollte den historischen Rang des f-moll Quartetts von Beethoven in Frage stellen, welcher historische Experte wollte dessen musikalischen Rang überhaupt diskutieren? Schlimmer noch: Arbeiten Historiker über eine Komposition, was immer noch selten der Fall ist, dann konzentrieren sie ihre Arbeit auf wenige »Meisterwerke« und hangeln sich von einem nachmalig erfolgreichen, ruhmreichen Werk zum nächsten. Das heißt, wir wissen relativ wenig über diejenigen Kompositionen, welche regelmäßig 1830, aber nicht mehr 1970 aufgeführt wurden.⁴⁵

Die hier genannten Fragen verweisen auf genuin historische Probleme, die einen historischen Ansatz erfordern. Wann und in welchem Zusammenhang das Publikum während der Vorstellungen im Konzerthaus in Berlin aufhörte zu reden, zu essen, herumzulaufen und im Auditorium lauthals zu demonstrieren – das sind Fragen, die Historiker anders beantworten als Musikwissenschaftler. Die Geschichtswissenschaft ist in der Lage, die Entstehung und den Wandel sozialer Praktiken präziser zu erklären. Die gleichen Musikstücke konnten in unterschiedlichen Konzerten und bei unterschiedlichen Hörern unterschiedliche Reaktionen auslösen. Dazu muss der Fokus der Analyse verschoben werden: von musikalischen Werken hin zur Wirkung von Musik, von der Partitur einer Komposition hin zur Aufführungspraxis. Bereits Theodor W. Adorno unterschied zwischen dem gesellschaftlichen »Sinn« und der gesellschaftlichen »Funktion« von Musik und warnte die Forscher davor, sich einseitig auf die Kunstwerte oder nur auf die Marktbedingungen der Musik zu konzentrieren.⁴⁶ Damit nimmt der Musiksoziologe Adorno eine Perspektive der Sozialgeschichte der Musik ein.

44 Vgl. Applegate, *Bach; Charle, Théâtres*; Hall-Witt, *Fashionable*; Gramit, *Cultivating; Ther, Mitte*; ferner Blanning, *Triumph*; Steinberg, *Listening und die Beiträge in Johnson/Fulcher/Ertman (Hg.), Opera and Society*; Bödeker (Hg.), *Concert*; Bashford/Langley (Hg.), *Music*; Müller, *Analysing Musical Culture*, 833–57.

45 Vgl. Hennion, *History*, 330–350; Münkler, *Theatralisierung* 144–163.

46 Adorno, *Ideen zur Musiksoziologie*; Walther, *Bürger*, 381.

4. Spielstätten in Europa

Eine vergleichende Matrix liegt den einzelnen Kapiteln zugrunde. Im Fokus steht die Suche nach der Entwicklung von Gemeinsamkeiten im Musikleben in Europa durch einen Vergleich der Spielstätten, der Repertoires, der Künstler und der Publika. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wuchsen die Metropolen in Europa. Der Blick richtet sich hier auf das Opern- und Konzertleben in Berlin, London und Wien. Man mag bedauern, dass Paris, St. Petersburg oder auch die kleineren Zentren wie Mailand, Venedig oder Brüssel nicht einbezogen wurden. Die Ursache für diese Auswahl liegt zum einen darin begründet, dass Berlin, London und Wien exemplarische Beispiele sind für das relative Gewicht des Marktes und des Staates, des Adels und des Bürgertums, der professionell mit Musik befassten Akteure (Komponisten, Dirigenten, Kritiker) und des Laienpublikums bei der Hervorbringung von Aufführungsstandards, Hörgewohnheiten, Geschmäckern und Repertoires. Zum anderen eignen sich kleinere und regionale Spielorte im Unterschied zum Musikbetrieb der gewählten Hauptstädte weniger dafür, die sozialen und politischen Entscheidungen der Eliten sowie deren Wirkungen zu untersuchen.

Erst der wachsende Wohlstand der gesellschaftlichen Eliten ermöglichte seit den 1820er-Jahren einen bis dahin ungekannten kulturellen Konsum – den Erhalt etablierter und die Entstehung neuer Spielstätten sowie die Verbreitung neuer Konzertserien. Die drei genannten Metropolen boten den Eliten unübertreffliche Möglichkeiten – politisch als Hauptstädte, wirtschaftlich durch die Kapitalkonzentration und die Konsummöglichkeiten, sozial durch den Fortbestand der Aristokratie und die Ausdifferenzierung des wachsenden Bildungs-, Wirtschafts- und Kleinbürgertums. All diese Faktoren galten nicht nur in London, sondern jedenfalls in Ansätzen auch in Wien und in Berlin. Forschungspragmatisch geht es darum, sich musikalische Orte auszusuchen, die so wichtig sind, dass sie ungeachtet mancher unterschiedlicher Einzelaspekte eine historische Generalisierung zulassen.

Obwohl Großbritannien als Mutterland der parlamentarischen Demokratie gelten kann, kam dem Hof eine große Bedeutung zu. Gerade in den deutschen Residenzstädten war der Fürstenhof das Gravitationszentrum der Spitzen der Gesellschaft. Eigene Hofkapellen zur Unterhaltung der Aristokraten gehörten selbstredend auch in Berlin und in Wien zum Standard. Für eine Geschichte der Musikkultur ist die Tatsache zu bedenken, dass in den Hauptstädten der Arbeitsmarkt stärker als in anderen Orten an Dienstleistungen orientiert war. Dieser reichte von der Versorgung der höfischen Elite über den teuren Konsum, die Einladung namhafter Künstler bis hin zum Bau

Der Autor

PD Dr. Sven Oliver Müller ist Leiter der Forschungsgruppe »Gefühlte Gemeinschaften? Emotionen im Musikleben Europas« am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung Berlin.

Warum sollten sich Historikerinnen und Historiker mit dem Publikum und seiner Musik beschäftigen? Weil das Publikumsverhalten anhand vermeintlich nichtiger Details die großen gesellschaftlichen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts erkennen lässt. Sven Oliver Müller zeigt mit diesem kompakten, unerhört spannend geschriebenen und anschaulichen Buch, dass die Geschichtswissenschaft in der Musikkultur Aufregendes und Überraschendes entdecken kann.

Es erzählt, wie soziale und emotionale Beziehungen in den Metropolen Berlin, London und Wien durch Teilnahme an musikalischen Aufführungen geprägt, ja, sogar erst geschaffen wurden. Durch und in Opern- und Konzertaufführungen können sich Bürger und Adelige verständigen oder bekämpfen. Die musikalischen Ereignisse sind bedeutsame Ressourcen, um soziale, politische und wirtschaftliche Positionen zu erreichen. So betritt das Buch Neuland in der Geschichtsforschung: Es führt Geschichte und Musik zusammen und liefert dem historisch wie musikalisch gleichermaßen interessierten Leser eine überraschende, sinnfällige Anschauung.

ISBN: 978-3-925-30064-0



9 783525 300640

www.v-r.de

Vandenhoeck & Ruprecht | V&R unipress